

Estudio sobre la relación entre palabra e imagen en la obra de William S. Burroughs: Un análisis comparado

Autor/a: Antonio José Bonome García

Tesis doctoral UDC / 2023

Director: José María Paz Gago

Tutor: José María Paz Gago

Programa oficial de doctorado en estudios literarios



Resumen: Esta tesis doctoral examina la relación entre palabra, sonido, e imagen en la obra de William S. Burroughs desde la teoría de la literatura, la literatura comparada, y la escritura creativa. Una mirada a la evolución del proceso creativo de este autor arroja que Burroughs, desde fecha temprana, vinculó su conciencia a diversas tecnologías para producir texto, creando un sistema semiótico digno de estudio. Las estrategias editoriales de este autor, inicialmente convencionales, progresan hacia la recontextualización de fragmentos textuales entre manuscritos. El método *cut-up* de Brion Gysin fue crucial en el desarrollo de dicho sistema, que podría definirse como una *máquina*, compuesta por *submáquinas* con las que procesar el texto en su sentido más amplio. Una vez apropiado y procesado el texto, la conciencia del autor estudia y selecciona unas “intersecciones” o “coordenadas” a partir de las cuales hila, deshila, y rehíla un relato que por su constitución refleja la retroalimentación y reflexividad del propio sistema. Los textos obtenidos mediante el método *cut-up* desarticulan la sintaxis tradicional y afectan la conciencia del lector de manera radical. La yuxtaposición de contenidos en los textos experimentales de Burroughs entronca directamente con la hipnagogia, el sueño, varias formas de paramnesia, y el cine.

Resumo: Esta tese doutoral examina a relación entre palabra e imaxe na obra de William S. Burroughs desde a teoría da literatura, a literatura comparada, e a escritura creativa. Unha mirada á evolución do proceso creativo deste autor descobre que Burroughs vincula a súa conciencia a un conxunto de tecnoloxías para producir texto desde data temperá, creando un sistema semiótico digno de estudo mediante estratexias de fragmentación e combinatoria. Burroughs integra un arquivo no seu sistema para salvar os evidentes límites mnemónicos da asociación libre de ideas. O método cut-up de Brion Gysin foi crucial no desenvolvemento do devandito sistema, que podería definirse como unha máquina, composta por submáquinas coas que procesar o texto no seu sentido máis amplo. Unha vez apropiado e procesado o texto, a conciencia do autor estuda e selecciona unhas “interseccións” ou “coordenadas” a partir das cales fia, deshila, e rehíla un relato que pola súa constitución reflicte a retroalimentación e reflexividade do propio sistema. Os textos obtidos mediante o método cut-up desarticulan a

sintaxe tradicional e afectan a conciencia do lector de maneira radical. A yuxtaposición de contidos nos textos experimentais de Burroughs entronca directamente coa hipnagogia, o soño, varias formas de paramnesia, e o cinema.

Abstract: This dissertation examines the relationship between word and image in the work of William S. Burroughs from the perspective of literary theory, comparative literature, and creative writing as background theories. A glimpse into the evolution of this author's creative process reveals that, from a very early stage, Burroughs linked his consciousness to a set of technologies to produce text, creating a semiotic system worthy of study. Burroughs integrates an archive into his system to bridge the evident mnemonic constraints of free association of ideas. Brion Gysin's cut-up method was crucial in the development of such a system, which could be defined as a machine, composed of sub-machines with which to process text in its broadest sense. Once the text was appropriated and processed, the author's consciousness selected “intersections” or “coordinates” from which it spins, unravels, and remakes a narrative that by its constitution reflects the feedback and reflexivity of the system itself. Both authors produced several theoretical manifestos about the cut-up method. Texts obtained through the cut-up method disarticulate the traditional syntax and affect the reader's consciousness in a radical way. A juxtaposition of contents in Burroughs' experimental texts connects directly with hypnagogic, dreams, various forms of paramnesia, and cinema.

ÍNDICE

I INTRODUCCIÓN	6
I. 1 CUESTIONES INICIALES: UNA CARTA	17
I. 2 OBJETIVOS	27
I. 3 MOTIVACIONES Y PLANTEAMIENTO	28
I. 4 METODOLOGÍA	31
 Primera parte	
II. INTRODUCCIÓN A LA GENERACIÓN BEAT	33
II.1 ESTRATEGIAS DE COLABORACIÓN	54
II.2 PASTICHE, EPÍSTOLA, AUTOFICCIÓN: <i>JUNKIE</i> Y <i>QUEER</i>	90
II.3 NARCO-PICARESCA, MONÓLOGO, ESCÁNDALO: <i>THE YAGE LETTERS</i> Y <i>NAKED LUNCH</i>	117
II.4 REVISIÓN DE LA LITERATURA RELATIVA A <i>NAKED LUNCH</i>	147
II.5 ALGUNAS NOTAS SOBRE LA <i>NOVA TRILOGY</i>	231
ANEXO	255
 Segunda parte	
III. INTERDISCIPLINARIEDAD: UNA BREVE INTRODUCCIÓN	261
III.1 DEFINICIÓN DE INTERDISCIPLINARIEDAD	265
III.2 DISCIPLINARIEDAD: <i>INTER</i> , <i>MULTI</i> , O <i>TRANS</i> ?	270
III.3 EL COLLAGE COMO HERRAMIENTA INTERDISCIPLINAR	283
III.4 MANERAS DE MIRAR Y FORMAS DE VER	292
III.5 EL MÉTODO <i>CUT-UP</i> DE BURROUGHS Y GYSIN	319
III.6 MÁQUINAS SOLTERAS Y PERMUTACIONES	347
IV. ESCRIBIENDO EN IMÁGENES: <i>THE WILD BOYS</i>	363
IV.1 BURROUGHS VENDE UN ARCHIVO Y CREA OTRO	386
IV.2 FALSO RETORNO A LO LINEAL: LOS <i>SCRAPBOOKS</i> DE OHIO	410

IV.3 BREVE HISTORIA DEL ÁLBUM DE RECORTES	428
IV.4 ESOTERISMO EN BURROUGHS Y GYSIN	435
IV.5 TEORÍA DE LA GRABACIÓN EN BURROUGHS Y GYSIN	449
IV.6 EL <i>CUT-UP</i> APLICADO A LA IMAGEN EN MOVIMIENTO	463
IV.7 EFECTOS DEL <i>CUT-UP</i> EN LA COGNICIÓN DEL RECEPTOR	479
V. CONCLUSIONES	484
BIBLIOGRAFÍA	489

I INTRODUCCIÓN

« Le brouillon n'est plus la préparation, *mais l'autre du texte* »

— Jean Levaillant¹

“Burroughs could not rest from writing; he continued to handwrite his dreams and ideas, typing them up a few days later. He was assembling a series of file folders from his voluminous dream diaries and the notes he had amassed during and after his composition of *The Western Lands*.”

—James Grauerholz²

“Les machines les plus compliquées ne sont faites qu’avec des paroles”

—Jaques Lacan³

“[...] the writing machine is for everybody

Do it yourself until the machine comes

Here is the system according to us”

—Brion Gysin⁴

La revolución de los medios ocurrida en el siglo pasado ha propiciado otras textualidades, y otras formas de leer. La inmediatez de dichos medios y la proliferación de contenidos han generado dos problemas bien conocidos. Cada vez son menos los individuos capaces de leer un libro entero, y menos aún comprender su contenido, y paradójicamente, a menudo los nativos digitales tampoco son capaces de tomarse el tiempo necesario para desentrañar el significado de un contenido digital determinado hasta sus últimas consecuencias. Esta investigación es pertinente en este preciso momento porque nunca el acto de lectura estuvo tan acompañado por la imagen y el sonido, mediados ambos por la electrónica. A los filólogos nos corresponde resolver problemas relativos a la interpretación textual, y un problema creciente a resolver es la disminución en la comprensión lectora.

Las páginas que siguen examinan las diferentes etapas en la obra del escritor norteamericano William S. Burroughs, un autor perteneciente a la llamada Generación Beat,

¹ Levaillant, Jean. *Ecriture et génétique textuelle: Valéry à l'oeuvre*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1982. P.15.

² Grauerholz, James, and Ira Silverberg. *Word Virus: the William S. Burroughs Reader*. New York: Grove Press, 1998. P. 502.

³ Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre II*. Paris: Le Seuil, 1978. P. 43.

⁴ Beiles, Sinclair, William S. Burroughs, Gregory Corso, Brion Gysin. *Minutes to Go*. San Francisco: Beach Books, 1968. P. 5.

es decir, a la esfera anglosajona, desde el ámbito de la teoría de la literatura y la literatura comparada.

Aunque inicialmente pueda resultar sorprendente que se escriba sobre un autor anglosajón desde ámbitos que tradicionalmente se encuadran dentro del hispanismo, conviene despejar cualquier duda inicial sobre este asunto destacando, en primer lugar, que en el ámbito de la novela y hasta hace bien poco, lo que no inventaron Cervantes y la novela picaresca, lo acabó inventando Ramón María del Valle-Inclán. Lejanos o no tan lejanos, los ecos de los innovadores formales en nuestra lengua pueden escucharse, por tanto, en la obra del autor que se analizará, y esto es algo que a menudo escapa al examen de los críticos de la obra de William S. Burroughs, muchos de ellos procedentes del ámbito anglosajón. Pero se ha de insistir un poco más en el deseo de despejar cualquier duda sobre el encuadre de esta tesis doctoral. Al objeto de desgranar aquellas influencias que no pueden trazarse desde el área de la literatura española para examinar críticamente la obra del autor en cuestión, resulta prácticamente imprescindible pasar por el territorio de la literatura comparada. Los primeros tanteos con la escritura de Burroughs destacan por su carácter libidinal y performativo. Son escritos movidos por el deseo (como el diario amoroso que escribe de adolescente, y destruye por pudor, o su artículo escolar “Personal Magnetism”) y ya en la juventud, son escritos que destacan por su carácter colaborativo y porque se han escrito para el oído, para ser leídos en alto, como el texto satírico escrito junto a Kells Elvins in 1938 “Twilight’s Last Gleamings”. En los años 50 Burroughs emplea una técnica emparentada con la libre asociación de ideas, que él llama “monólogos” (“routines”). Se trata de una forma de oralitura que luego transpone a epístolas que envía a amigos. El monólogo como la carta serán dos tecnologías que emplee con mucha frecuencia para generar texto al inicio de su carrera, y ambas, junto a los rasgos ya mencionados marcarán su estilo de escritura. En los años 60, la influencia del pintor Brion Gysin en el pensamiento artístico de William S. Burroughs propicia que ambos autores desarrollen una actividad multimedia muy conectada con la escritura en el caso de Burroughs, y sensiblemente menos productiva en lo literario en el caso de Gysin. Gracias a Brion Gysin, Burroughs aplicará a su escritura una serie de estrategias y tecnologías recurrentes en las artes

visuales, que aquí se denominarán “máquinas” repetidamente, generando a la postre un complejo sistema cibernético y semiótico. Será el empleo de dichas “máquinas” lo que convertirá a este autor en un innovador formal, y también una losa para su escritura, que durante los 60, adquiere fama de “difícil”. Dicha dificultad viene a menudo acompañada de problemas metodológicos en su análisis, y queda parcialmente despejada cuando se aplica una metodología comparada, por reducida que sea, en el análisis de su etapa experimental.

Las cuatro citas que abren esta sección sirven para situar el tema y problema de esta tesis doctoral; es decir la relación entre palabra e imagen en la obra de William S. Burroughs. La primera cita es en primer lugar una referencia a la crítica genética, que en las manos del Catedrático Oliver Harris ha dejado una honda huella en el análisis y la crítica de la obra temprana de Burroughs en el ámbito anglosajón. También sugiere dicha cita una pregunta: ¿El otro del texto burroughsiano es siempre un borrador? En la segunda cita James Grauerholz, secretario y albacea literario de Burroughs, hace referencia a una serie de actividades que ocuparon al autor durante su etapa tardía. Por un lado, la organización de su escritura en un archivo, al que recurre con frecuencia, y por otro, al registro de sus sueños en diversos cuadernos. Ya en su etapa final o de “retorno a lo lineal”, el autor sigue concibiendo su obra como una red de relaciones. Se trata de dos actividades que seguramente otros escritores han realizado, y necesariamente esta tesis ha de justificar por qué dichas actividades son especialmente relevantes en este autor.

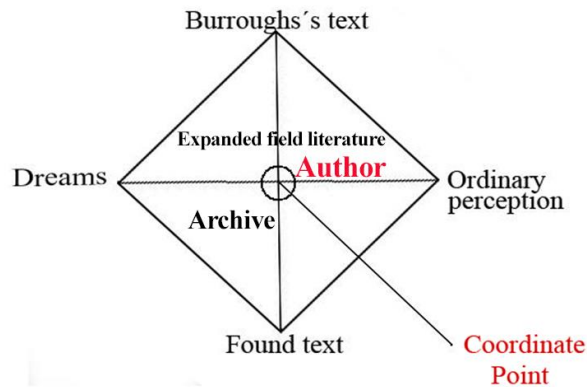
En esta Tesis Doctoral se contempla, por ejemplo, la relevancia del archivo personal del autor en el contexto de la teoría de la literatura y literatura comparada, al formar parte de un sistema de escritura personalísimo. El sistema de escritura de Burroughs podría definirse, sobre todo a partir de los años 60, como una *máquina*, compuesta por una serie de *submáquinas* productoras de texto, en muchas ocasiones, aleatorio y/o multimodal. Aquí ya entran en juego dos variables, la cibernética, y el azar, presentes en mucho menor grado en otros autores.

Una máquina donde la conciencia del escritor aporta dos cosas; de una parte, el autor elige qué textos van a ser transformados mediante una operación similar al collage (los

métodos *cut-up* y *fold-in* en sus diversas variantes), y también elige qué tecnología emplear: monólogo, carta, cúter, retícula periodística, grabadora, cámara fotográfica, álbum de recortes, cuaderno de sueños, etc.). También elige cómo coordinar los resultados (en formato diverso) de sus operaciones semióticas. De otra parte, el autor realiza una búsqueda de “coordenadas” o “puntos de intersección” (coincidencias, sincronidades), a partir de los cuales trabajar, pues la propia operación del *cut-up* produce a menudo gran cantidad de material de forma inmediata, pero no inmediatamente útil. Ello exige la organización de fragmentos textuales en carpetas y el uso de un archivo. De este modo, a partir de los años 60, su escritura se convierte en una labor diaria, disciplinada, consistente en el registro de una red de conexiones que el autor transpone a diversos medios.

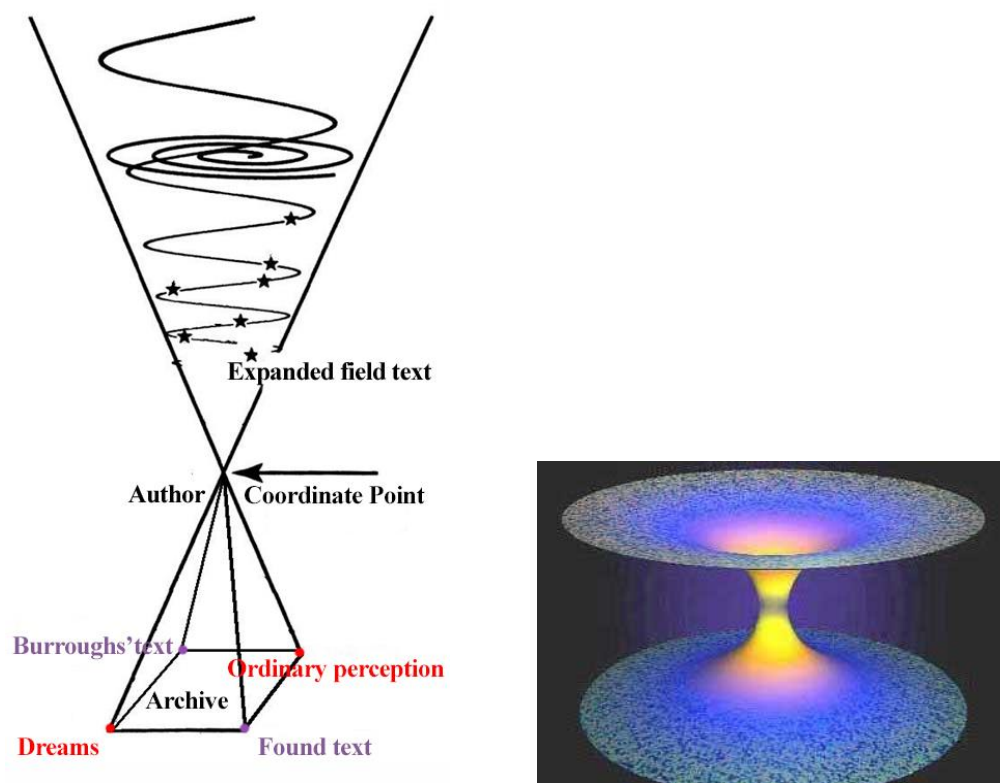
La proliferación textual que permite el método del recorte o *cut-up* (de una página pueden salir veinticuatro) también implica que quien emplee tal sistema ha de trabajar mucho para obtener una página de texto interesante. Pero los beneficios que aporta atacar el plano material de la escritura superan los inconvenientes por una sencilla razón; basta con comparar el método *cut-up* (recorte) o su variante el *fold-in* (plegado) con la asociación libre de ideas. El material de partida sigue a la vista, no se pierde nada, pero además se ha transformado, ya no es material *original*. No es necesario tener una memoria de elefante para manejar este sistema (a diferencia de la libre asociación de ideas), tampoco hay esa autocensura inicial que podría aparecer en la libre asociación, que seguramente opere ya a nivel inconsciente e impida incluso la emisión de ciertos segmentos. Con el *cut-up* todo está a la vista, bueno y malo, es la conciencia del escritor la que a posteriori comienza a seleccionar. Por eso es necesaria la honestidad, cosa que no es lo mismo que decir la verdad. En cierto modo, Burroughs ya tenía la mitad del trabajo hecho en lo relativo a autocensura, tras su entrenamiento con los monólogos, que desarrolla y perfecciona en su etapa mejicana y su periplo amazónico.

A continuación, se muestran dos diagramas con el objeto de visualizar el sistema semiótico creado por Burroughs. Estas diapositivas se presentaron en congresos como el XVIII Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada, celebrado en Alicante en 2010, y la presentación fue publicada en 2012 en los *proceedings* de dicho congreso.



Diapositiva 1

En la primera diapositiva se bosqueja de forma aproximada al sistema diédrico cómo se vería la máquina de Burroughs a partir de los años 60. El diagrama refleja por un lado cómo un archivo que se nutre de “texto encontrado”, “sueños”, registros de su “precepción ordinaria”, y los propios “textos” y aquí “texto” funciona en sentido barthesiano, o si se prefiere, *multimedia*. El autor con frecuencia manipula dichos materiales en busca de “intersecciones” o “puntos de coordenadas”, como alguna yuxtaposición chocante, la recurrencia de un número, fecha, patrón, etc. Los puntos de coordenadas generadores de textos a veces venían emparejados con remediaciones que resultaban en grabaciones, collages, dibujos, o escritos, y que podían difundirse en diverso formato (literatura de campo expandido), para posteriormente regresar al archivo y ser susceptibles de nuevas transformaciones. La transposición de la palabra a la imagen y al sonido, o del sonido a la imagen, y de ahí a la palabra, etc. mediante el empleo de diversas tecnologías, también formó parte del proceso de trabajo de este autor, y esto también es novedoso en comparación con otros autores.



Diapositiva 2

El diagrama de la izquierda describe tal vez con mayor claridad la dinámica descrita en diversas presentaciones realizadas desde 2009, como “William S. Burroughs: Pictographic Coordinates”, realizada en el 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS), que tuvo lugar en la Universidad da Coruña en 2009, o el artículo “Los primeros pasos de una literatura ergódica: William S. Burroughs y sus máquinas de producción textual” con objeto del XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, celebrado en septiembre de 2010 en Alicante. La información contenida en las diapositivas, que es mucha, es más clara que la primera mostrada y además va emparejada con una imagen topológica de un toro, y de forma casi abstracta, alude a la dinámica de flujo del sistema de escritura de Burroughs. Lo anterior es constatable en los propios archivos del autor que se conservan en diversas instituciones. En la elaboración de este trabajo se han consultado diversos archivos de este autor *in situ* y se han realizado muestreos aleatorios; uno de ellos fue el de la NYPL (Biblioteca pública de Nueva York), y el otro está localizado en la OSU (Universidad Estatal de Ohio).

El sistema o “máquina” burroughsiana descrito en las imágenes destaca por producir gran cantidad de material a partir de materiales preexistentes y de forma casi inmediata. Como pretenden sugerir dichas imágenes, una característica relevante en la circulación textual híbrida de la máquina burroughsiana es la resistencia a la clausura (de ahí el toro). En dicha resistencia a la clausura interviene el uso de estrategias de reciclaje, la recontextualización de contenidos previos, y un constante ejercicio de transposición textual a medios diversos. Se trata de una escritura donde el *cómo* importa tanto como el *qué*; y donde el *qué* resulta ser producto mutante y autorreflexivo, tanto en su concepción como en su difusión, textualidades muy reconocibles, arriesgadas, proféticas, y donde el censor interno ha sido acallado.

Lo audaz de los textos producidos hacía que la sombra del autologismo planease tanto sobre ellos como sobre su método de producción, y conscientes de ello —ya en la primera fase de su experimento— William Burroughs y Brion Gysin recurrirán a una estrategia derivada de las vanguardias artísticas; se servirán de diversos “programas” o “manifiestos” para justificar y propagar sus métodos. En diversos textos, los autores urgirán al lector a producir *su propio material* empleando las estrategias que proponen. Sugerirán además qué tipo de textos emplear, e incluso anticiparán (a veces de forma risible) qué resultados van a obtener, lo que sin embargo otorga a dichos programas la condición de manuales de escritura creativa.

De lo anterior se sigue que los métodos y estrategias de escritura creativa aprendidos junto Brion Gysin en el Beat Hotel de París proporcionan a Burroughs no sólo una maquinaria de contingencia textual, sino abundante material de estudio con el que investigar qué es el lenguaje y cómo opera. Su conclusión será que *el lenguaje es un virus*.

En diversas publicaciones colaborativas Burroughs examinará la percepción de la palabra en términos de adicción, posesión diabólica, infección, ya que, para él, la palabra es una tecnología, un virus, un cuerpo extraño a neutralizar mediante sencillas técnicas de disección y combinatoria. Al margen de los penumbrosos eslóganes del autor, “disección” y “combinatoria” nos sitúan ante el problema referido y su posible solución, dos prácticas de laboratorio con las que analizar, producir, estudiar cualquier mensaje.

En Burroughs, la obra y el discurso que la justifica irán de la mano, y el autor defenderá una escritura, por así decirlo “antiviral,” orientada a reprogramar (o como mínimo, “desprogramar”) al sujeto. Su lectura de lo fenomenológico como como *collage* sustentará, por tanto, la gestión de un número de estrategias y tecnologías calificables como “máquinas de escribir”. Y precisamente es el *collage*, un género a menudo considerado “menor” perteneciente a las segundas vanguardias artísticas, lo que define a la totalidad de los mensajes que vemos en la pantalla de nuestros ordenadores a diario.

En la tercera cita que abre esta sección introductoria, Jacques Lacan hace referencia a la complejidad de las máquinas hechas con palabras. Esta no es una tesis lacaniana, y a pesar de ello, la inclusión de dicha cita viene al caso. Merece la pena tener en mente que las dos citas previamente mencionadas hacen referencia a elementos *otros* en relación al libro; la segunda menciona cuadernos donde el autor registra a mano sus sueños, y una serie de carpetas donde va organizando su escritura. La tercera cita contempla aquellas máquinas que están conformadas por palabras, y aunque no hace referencia a Burroughs, diversas máquinas y tecnologías son indisolubles de la producción de este autor. Lo que une a ambas citas, y lo que justifica este estudio, radica en que, desde mediados de los años 60, y durante la década de los 70, se da un fenómeno en la escritura de este autor que merece la pena recordar: el scrapbook o álbum de recortes, el cuaderno de sueños, la grabadora, la cámara fotográfica, y otras “máquinas” burroughsianas están con frecuencia enlazados en una corriente de retroalimentación.

Salvo honrosas excepciones, que se comentarán, los catálogos de obra plástica y los discos producidos por este autor rara vez explican dicha corriente de retroalimentación. Esto es todavía más sorprendente si contemplamos el papel que juega la tecnología hoy en día en la escritura: nunca ha estado tan mediada por ella. Llegados a este punto, conviene hacer dos aclaraciones: primera, Burroughs era nieto del inventor de la sumadora, negocio familiar que evolucionará hacia la computación y cibernética; de hecho, en 1953 La Burroughs Corporation instala la UDEC (Universal Digital Electronic Computer) en la Universidad Estatal de Wayne;

segunda, Burroughs estaba muy interesado y bien informado sobre la teoría de juegos y la aplicación de la aleatoriedad como estrategia militar.⁵

El fenómeno de la retroalimentación sería, por tanto, clave en la descripción de su obra más experimental; no en vano Niklas Luhman en la lección dos de su *Introducción a la Teoría de Sistemas*, destinada a los sistemas abiertos, y en lo relativo al esquema input/output, estructuras/operaciones, comenta:

En respuesta a estas dificultades surgió como portador de esperanza en la teoría de sistemas el esquema de *feed back* de la cibernética: esta hipótesis cobró auge a partir de ciertas exigencias técnicas de guerra (1940). La expresión formal del modelo consistía en cómo lograr *outputs* relativamente estables frente a un entorno inestable o de situaciones variables. En el caso expreso de la técnica de guerra, por ejemplo, se planteaba la necesidad de automatizar el proceso de bombardeo, para de esa manera independizarlo de la limitada capacidad ocular del aviador (*Luhman 51*).⁶

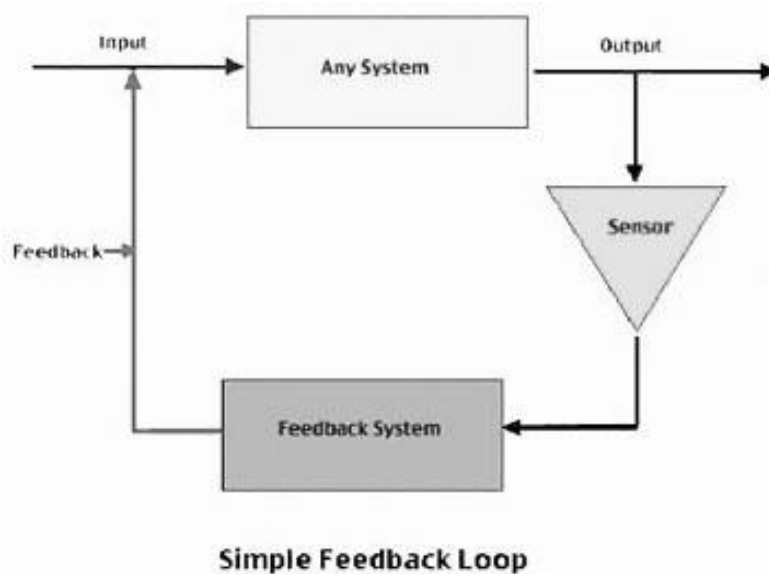
No es difícil trazar una analogía entre “automatizar el proceso de bombardeo” y “automatizar la libre asociación de ideas”, al tiempo que se aprovecha toda la información obtenida en el proceso mediante el fenómeno de la retroalimentación. Es crucial también la referencia a la “limitada capacidad ocular” del aviador, lo que también remite a la atención que Burroughs y Gysin prestaron al propio fenómeno de la lectura, y que es extensible no sólo a la vista, sino también al oído y al resto de los sentidos. Hoy en día, la “limitada capacidad ocular” del lector, se ha batir con el bombardeo semiótico de la red.

Lo que proponen Burroughs y Gysin es registrar, de la forma más fidedigna e inmediata posible (por ejemplo, mediante una grabadora), los estímulos que asedian al

⁵ Neumann, John Von & Oskar Morgenstern. *Theory of Games and Economic Behavior*. 1944. NJ: Princeton University Press, 1990. Este libro se encontraba en la biblioteca de Burroughs, según relata Michael Stevens en *The Road to Interzone: Reading William S. Burroughs Reading*. Archer City: Suicide Press, 2009: 94.

⁶ Luhman, Niklas. *Introducción a la Teoría de Sistemas. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996.

receptor o si se prefiere al “sensor,” operar sobre dicho registro, y relacionarlo con otros registros de la conciencia (como la anotación de un sueño), y comparar dichos registros con registros anteriores y posteriores, por lo que resulta imprescindible el uso de un archivo. En suma, se trata de operaciones relativas al análisis y producción de texto, y al estudio de la conciencia lectora.



Diapositiva 3. Diagrama de bucle de retroalimentación

Sobre la diapositiva *supra* cabe puntualizar que a menudo el bucle de retroalimentación ha servido para describir la homeostasis, término que se refiere a la capacidad del cuerpo para regular fisiológicamente su interior y asegurar su estabilidad en respuesta a fluctuaciones en el exterior. La homeostasis es un asunto que ya trata Burroughs en *Naked Lunch* (1959). Trazando una analogía entre la capacidad ocular del aviador y la capacidad para la libre asociación de ideas del escritor, lo que se extrae de la cita de Luhman es que Burroughs recurre a un proceso de automatización en lo relativo a la escritura con el fin de lograr *outputs* estables frente a las limitaciones e inestabilidades en juego.

De lo anterior puede concluirse que la teoría de sistemas (y la teoría empírica de la literatura) podrían aportar bastante al examen de la obra más experimental de este autor, así como la obra de artistas contemporáneos donde producción, recepción, mediación, y

postprocesado o transformación son integrales. Con todo, esta breve explicación de las “máquinas” de Burroughs en clave sistémica, sobre la que se abundará en las secciones destinadas al análisis detallado de ciertos textos procedentes de diversos archivos que se consultaron durante el trabajo de campo, sirve en todo caso para bosquejar una serie de intuiciones sobre las múltiples corrientes e influencias que atraviesan la obra de este autor.

El estudio de la obra de Burroughs, en suma, es pertinente en el ámbito de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, al reflejar dos elementos que han dejado huella en ambas disciplinas. La revolución mediática, por un lado, y la globalización, por otro, han desdibujado aquel interés primigenio en “las literaturas” de “las naciones”. La urgencia del cruce disciplinario en el estudio del acto y el artefacto literarios es una cuenta pendiente en ambas disciplinas, y en esta tesis doctoral se esbozan algunas aproximaciones que han pasado por un proceso de falsación con el objeto de lograr una funcionalidad cuando menos temporal. No obstante, la originalidad de esta tesis consistirá precisamente en mostrar cómo, al margen del sistema referido, lo que no inventaron Cervantes y la novela picaresca, lo acabó inventando Ramón María del Valle-Inclán.

I.1 CUESTIONES INICIALES: UNA CARTA

Una de las cuestiones que propone esta tesis es si la producción multimedia de Burroughs tiene alguna relevancia en la comprensión de su escritura, y de ser afirmativa la respuesta, si dicha relevancia afecta a la totalidad o a parte de su obra, y finalmente si dicha relevancia es determinante en su comprensión y crítica. Cuando uno aborda las obras de este autor lo puede hacer prescindiendo de su producción no escrita, pues esta es la opción más evidente si pensamos que esencialmente Burroughs se declaró escritor. En consecuencia, las ediciones críticas realizadas en las últimas décadas han recurrido sobre todo a un enfoque basado en la crítica genética, pero esencialmente circunscrita a la palabra escrita. Por otra parte, la mayoría de los catálogos, volúmenes y compilaciones que muestran la pintura, fotografía, collage, cine, performance, o el arte sonoro, etc. de este autor, que sin duda están imbricados en su “máquina de escribir”) en rara ocasión establecen conexiones específicas entre estas diferentes textualidades y tecnologías entre sí, y tampoco describen su papel en el proceso de escritura de este autor, cuando en realidad formaron parte integral de ella. En definitiva, nos presentan en los peores casos un Burroughs diletante, carrerista, o una especie de *idiot savant*. Tal desconexión deja a los investigadores un amplio territorio por explorar, pero se trata de una tarea ardua, tanto por lo enrevesado del sistema semiótico creado por Burroughs y sus colaboradores como por el hecho de que sus archivos están repartidos en diversas instituciones.⁷

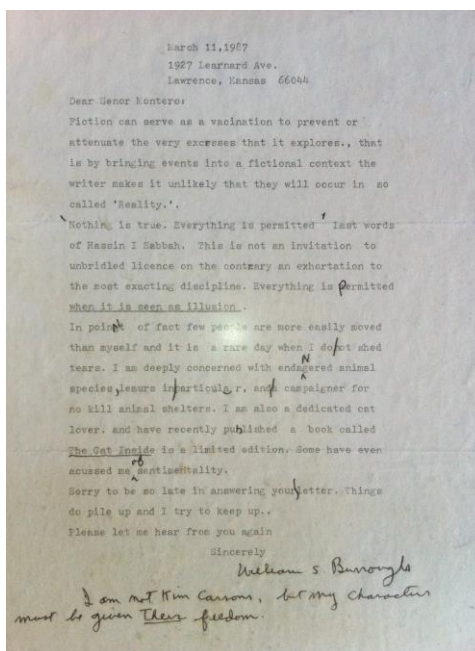
Fueron varias las “tecnologías” que empleó este escritor, y muchas de ellas fueron tan sencillas como un monólogo cómico, una carta, o unas tijeras. Cada una de las tecnologías que se describe a continuación afectó a su escritura en las diversas etapas que jalonaron su carrera, y entre los años 60 y 70 la mayoría confluyen configurando el sistema anteriormente descrito.

Para empezar a situar el tema y problema de esta tesis, conviene apuntar que la Generación Beat mantuvo una correspondencia abundante. Recientemente ha salido a la luz, por ejemplo, una carta del autor Neal Cassady que había impresionado enormemente a Jack

⁷ Al objeto de una mayor comprensión de los argumentos de esta tesis, tal vez resulte de utilidad la lectura de la entrevista de 2009 contenida en un Anexo al final de esta tesis.

Kerouac, fechada en 1950. La carta en cuestión consta de 15.000 palabras, según datos recientes, y en ella el torrencial Cassady se expresa con un lenguaje vernacular, común, urbano, que será una de las cosas que Jack Kerouac tome prestadas de su “muso” para renovar su propia escritura. En efecto, la escritura de Kerouac estaba demasiado imbuida por el lenguaje literario hasta que conoce a Cassady, un sujeto locuaz, hipercinético, y patibulario.

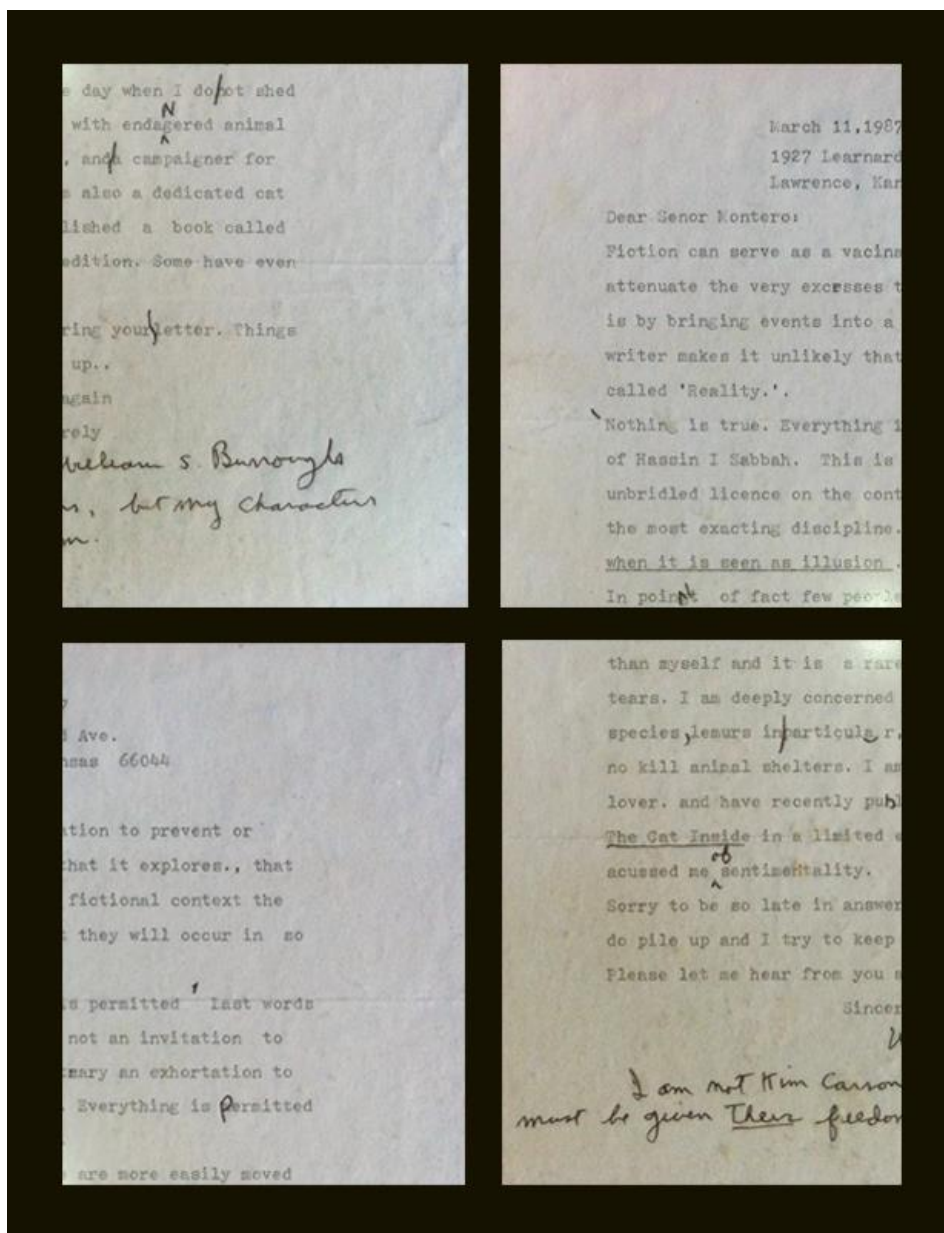
La carta es una de las tecnologías que emplea Burroughs para iniciar y transmitir su escritura —siempre necesitado de interlocutores en sus autoimpuestos confinamientos— y por encarta aportar la respuesta epistolar de William S. Burroughs a un español llamado Carlos Montero Vera, quien se animó a donarla a la Biblioteca Nacional de España, y a quien acompañé, junto a su hoy viuda, Alicia Sterling, a entregar el documento a dicha institución en junio de 2017. Tal vez la generosa iniciativa de Montero anime a otros españoles que se cartearon con Burroughs a donar su correspondencia a la misma institución, pues sin duda ello podría ayudar a los investigadores de nuestro país, y aún del extranjero. A continuación, se muestra la misiva en cuestión, para inmediatamente someterla a un *cut-up*, y poner en práctica uno de los métodos que Burroughs aplicará a la escritura a partir de 1959.



William S. Burroughs responde a una carta remitida por Carlos Montero Vera. Cortesía de Carlos Montero (30/03/2012). BNE, signatura MSS/23269/4.⁸

⁸http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/x/0/0/57/5/3?searchdata1=6033975{CKEY}&searchfield1=GENERAL^SUBJECT^GENERAL^^&user_id=WEBSERVER

Por los escritos teóricos de este autor se sabe cómo habría reaccionado en fechas posteriores a 1960 si la carta que abre esta sección hubiera estado dirigida a él y su contenido le ofreciese dudas: habría hecho un *cut-up* de la misiva para ver “lo que realmente decía”; es decir, habría recortado la carta en cuatro segmentos (1,2,3,4), y los habría reorganizado (4,1,3,2) (*The Third Mind* 13-14) transcribiendo el texto resultante a una nueva página con el fin de obtener una lectura alternativa del texto. Reordenar los fragmentos de su carta según el patrón propuesto por el propio autor resulta en la siguiente composición:



Cut-up de la carta a Montero

El texto resultante de esta permutación de fragmentos (habría 24 permutaciones posibles) sería:

Day when I do not shed
with endangered animal March 11, 1987
and a campaigner for 1927 Learnard
also a dedicated cat Lawrence, Kan
lished a book called Dear Senor Montero:
edition, Some have even fiction can serve as a vacina Attenuate the very excesses t
Ring your letter. Things is by bringing events into a
Up... writer makes it unlikely that
Again called 'Reality.'
Rely 'Nothing is true. Everything i
William S. Burroughs of Hassin I Sabbah. This is
S, but my characters unbridled licence on the cont
m. The most exacting discipline. when it is seen as illusion.
In point of fact few people Than myself and it is a rare tears I am deeply concerned
Ave. species, lemurs in particular r. nsas 66044 no kill animal shelters. I am lover.
And have recently publ ation to prevent or The Cat Inside in a limited e that it explores that
accused me of sentimentality.

Fictional context the Sorry to be so late in answer

They will occur in so do pile up and I try to keep Please let me hear from you

Is permitted last words Sincere

Not an invitation to W

Rary an exhortation Ia am not Kim Carson

Everything is permitted must be given their freedom

And more easily moved

Una traducción del texto arroja lo siguiente:

El día en que no me derramo

con el animal en peligro 11 marzo 1987

y un activista de Leonard 1927

también un colega dedicado Lawrence, Kan

lizó un libro titulado Querido Señor Montero:

edición, Algunos tienen incluso ficción, pueden servir como vacuna Atenuar los propios excesos t

Llamo a tu carta por teléfono. Las cosas son los acontecimientos a un

arriba... el escritor hace improbable que

De nuevo llamada 'Realidad'.

Confiar en que 'Nada es verdad. Todo yo

William S. Burroughs, de Hassin I Sabbah. Esto es

S, pero mis personajes licencia desenfrenada en el cont

m. La disciplina más exigente. cuando se ve como ilusión.

De hecho, pocas personas que yo mismo y es una rara lágrima Yo me preocupo profundamente

Ave. especies, los lémures en particular r. nsas 66044 refugios de animales que no matan. Yo soy amante. Y he publicación recientemente para prevenir El gato interior en un limitado e que explora que me acusó de sentimentalismo.

Contexto ficticio el Siento llegar tan tarde en la respuesta

Se producirán en, así que se apilan y trato de guardarlas Por favor, déjame saber de ti

Se permite últimas palabras Sincero

No es una invitación a W

Rary una exhortación No soy Kim Carson

Todo está permitido se le debe dar su libertad

Y más fácil de mover

Aunque estos resultados no sean particularmente deslumbrantes, tampoco es difícil hallar algunas frases interesantes con las que hilar, por ejemplo, un poema como el que sigue:

LEMURES

El día que no me derramo
con el animal en peligro número 11
llamo por teléfono a tu carta
al activista de 1927
también al colega dedicado
Lawrence
una lágrima rara puede funcionar como vacuna
para los lémures, en particular
atenuar los excesos
al gato interior limitado que explora ñoñerías y contextos ficticios
que llega tan tarde a las respuestas
y se apilan
trato de guardarlas
por favor, déjame saber de ti
se permiten últimas palabras
no es una invitación
es una exhortación:
TODO ESTÁ PERMITIDO

Así haría yo un *cut-up* de la carta a Montero. Me he tomado algunas licencias suprimiendo ciertas secuencias, también en el uso de tipografía, sinónimos y la organización del texto, pero la idea fundamental consiste en el aprovechamiento de ciertas yuxtaposiciones obtenidas en el proceso. Por ejemplo, “animal en peligro número 11” es un fragmento evocador por su talante ecológico y remite a la escritura vanguardista, pongamos por caso a un Arqueles Vela, mientras que el absurdo (y aun así sugerente) “llamo por teléfono a tu carta/al activista de 1927,” sugiere posibilidades que no son tales en el mundo real: llamar por teléfono a una carta dirigida a un individuo que posiblemente hoy esté fallecido, o bien telefonar a una carta y a un individuo que fue activista en 1927, o incluso la intrigante idea de telefonar (hoy) a alguien del pasado (concretamente a un activista).

Ahí entra en juego el riesgo, y la peliaguda cuestión del autologismo, es decir, el producir una escritura que sólo entiende el productor, y lo oportuno de producir un discurso que explique lo que el autor pretende comunicar cuando se acusa a un texto de hermetismo, cosa que en Burroughs está justificado sólo a medias. A pesar de que el verso “llamo por teléfono a tu carta/al activista de 1927” es sin duda mejorable, proporciona una serie de ideas, un punto de partida como, por ejemplo, escribir una historia sobre alguien que recibe una llamada telefónica “del pasado”. En el caso del poema propuesto, que será mejor o peor, lo cierto es que no es del todo hermético, pudiendo interpretarse como una alegoría de la imposibilidad de la comunicación en contraste con un deseo de contacto presente en muchos seres humanos (“déjame saber de ti”), una preocupación por los animales (“una lágrima rara puede funcionar como vacuna/para los lémures, en particular”); animales con los que el autor incluso se identifica (“el gato interior”) y una exhortación a la libertad extrema que he optado a poner en mayúsculas (“TODO ESTÁ PERMITIDO”), recurso tal vez de trazo grueso, con el objeto de cerrar el texto. Como probablemente se haya detectado, el *cut-up* produce a menudo transformaciones radicales en la operatividad del texto manipulado; de una carta hemos pasado a un texto *otro*, un texto de ficción no desprovisto de lirismo, y ciertas ideas que pueden ser el germen de proyectos más ambiciosos.

Sobre la carta en cuestión, contiene una serie de respuestas a las inquietudes del español Carlos Montero⁹, que tras leer la obra *Cities of the Red Night* (1983) sufrió una serie de pesadillas que le impulsaron a contactar con Burroughs y comentarle el fenómeno. Lamento no disponer de la misiva original, para conocer más específicamente el contenido del diálogo iniciado. Cabe añadir aquí que también Jack Kerouac se había quejado de tener pesadillas cuando en 1957 ayudó a mecanografiar *Naked Lunch* en Tánger para Burroughs (de hecho, el título de la novela lo aportó Jack Kerouac):

Kerouac read and discussed Burroughs' "Interzone" manuscript with him, and retyped large portions of it, sharing his keyboard prowess as a favor to his old friend; Kerouac later reported he had many nightmares during this period (Word Virus 116).

Kerouac leyó y discutió con Burroughs sobre su manuscrito "Interzona", y pasó a máquina grandes porciones del texto, regalando su talento como mecanógrafo al viejo amigo; más tarde relató que había tenido muchas pesadillas durante dicho período.

No pienso que se trate de dos casos anecdóticos, de hecho, la obra de este autor se nutre de los sueños, su particular gramática ilógica, que al menos en mi caso, a menudo tiene mucho de cinematográfico, y al tratarse de una escritura "en imágenes", tiene cierta lógica que dichas imágenes se filtren al inconsciente y reaparezcan en estados oníricos. El hecho de que se materialicen en pesadillas tampoco resulta muy misterioso, pues la imaginería que emplea el autor es con frecuencia perturbadora. Por otra parte, las cosas que ocurren en un texto *cut-up*, como "recibir una llamada telefónica del pasado", son a menudo el tipo de cosas que ocurren en los sueños. Esto lo sé porque comencé a apuntar mis sueños de forma esporádica a partir de 2007, y lo he hecho de una forma algo más sistemática a partir de 2017.

Si se piensa en el tiempo que dedicó Burroughs a observar sus propios sueños, a

⁹ Carlos Montero Vera, licenciado en Económicas por la Universidad de Georgetown, gran aficionado al jazz, la pintura, y la literatura.

estudiarlos e incorporarlos a su propia escritura en diversas formalizaciones, a transponerlos a diversos medios, y a escribir sobre todo aquello relacionado con la percepción y cognición de la realidad en estados de vigila, sueño, y estados alterados de conciencia, tiene cierta lógica pensar que dicha escritura pueda afectar, por su propia estructura morfológica, sintáctica, retórica, y semiótica, la mente del lector de una forma imprevista, y por tanto, sus sueños. En cierta medida cada vez que leemos un texto (no importa el autor), podemos soñar con él, pero lo que aquí se afirma es diferente: el método *cut-up* produce resultados que en cierta medida recuerdan a lo que a veces soñamos.

Mención aparte merecen los tremendismos y esperpentos de Burroughs, que sin duda causan una impresión en el lector, puede que incluso un trauma, de ahí tal vez la queja que Carlos Montero, si mal no recuerdo por nuestras conversaciones, formulaba a Burroughs en su misiva al autor.

El autor respondió la carta de Montero en términos corteses pero firmes; en el primer párrafo despliega su agenda con claridad: su aproximación a la narrativa como “vacuna”, marca la seriedad y urgencia de su tarea como escritor para combatir discursos subjetivizantes. Ya en 1969 había esbozado en *The Job* un innovador acercamiento a la escritura donde bisociaba Lingüística y Biología:

Ma théorie de base est que le mot écrit était en fait un virus qui rendit possible le mot parlé. On ne s'était pas encore rendu compte que le mot était un virus parce qu'il est parvenu à un stade de symbiose stable avec l'hôte qui le porte, quoique cette relation symbiotique soit en train de s'effondrer, pour des raisons que je suggérerai plus loin. Je citerai l'ouvrage *Mechanisms of Virus Infection*, réuni par Mr. Wilson Smith, savant qui réfléchit vraiment à son sujet au lieu de se contenter d'un vague amalgame de faits. Le sujet de ses réflexions est l'intention ultime de l'organisme viral. Un chapitre intitulé “Adaptabilité du virus et résistance de l'hôte”, par G. Belyavin, développe quelques spéculations sur le but biologique des virus. “Les virus sont par nécessité des parasites cellulaires et, à ce

titre, ils dépendent entièrement de l'intégrité des systèmes cellulaires qu'ils parasitent pour survivre dans un état d'activité. Il n'est pas peu paradoxal que maints virus finissent par détruire les cellules dans lesquelles ils vivent (*Le Job* 16).

Mi teoría básica es que la palabra escrita fue realmente un virus que posibilitó la palabra hablada. La palabra no ha sido reconocida como virus porque ha alcanzado un estado de simbiosis estable con su huésped, aunque esta relación simbiótica está siendo quebrantada por razones que sugeriré a continuación.

Cito de Mechanisms of Virus Infection, editado por Mr. Wilson Smith, científico que realmente piensa sobre su disciplina en lugar de meramente relacionar datos. El tema de sus reflexiones se concentra en la intención última del organismo viral. En un capítulo titulado “Virus Adaptability and Host Resistance”, G. Belyavin amplía las especulaciones sobre el objetivo biológico de la especie vírica: “Los virus son parásitos celulares por obligación, y así totalmente dependientes de la integridad de los sistemas celulares que parasitan, para así lograr sobrevivir en estado activo. Es una especie de paradoja que muchos virus destruyan las células en las que están viviendo”.

La anterior cita comparte con el discurso de muchos artistas contemporáneos un carácter arcano, “difícil”, y sin embargo tampoco es inaccesible. Simplemente muestra al escritor planteándose con seriedad ideas que otros despreciarían de inmediato, ideas como por ejemplo la posibilidad de que la palabra no sólo se comporte como un virus, sino que literalmente sea un virus. Para echar más leña al fuego, el autor se plantea además que haya sido la palabra escrita la que haya posibilitado la palabra hablada, y no al revés, como a menudo se ha sostenido en lingüística; como, por ejemplo, hizo Saussure. Tengamos en cuenta que Burroughs escribe, entre otras cosas, ciencia-ficción, y por lo tanto antes de descartar una idea, por descabellada que suene, la examina con frialdad científica, discurriendo hasta sus últimas consecuencias.

I. 2 OBJETIVOS

El principal objetivo de esta tesis doctoral es generar estrategias, potenciar capacidades y transferir recursos en la evaluación crítica y comparativa de textos en el marco de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada. Para ello se examinarán los puntos ciegos del cruce disciplinario en lo relativo a tecnologías, prestando especial atención a la interfaz que regula el tráfico entre hombre-máquina, y evaluando las características de la producción que tal intercambio genera. Las características propias de las muestras a analizar muestran la potencialidad y exigencia de obtener un conocimiento no inmediato que ha de resultar de técnicas bien fundamentadas, así como de un adecuado discernimiento de las artes visuales, territorio que el autor exploró y frecuentó durante buena porción de su carrera. En última instancia, el objetivo de esta tesis es encuadrar debidamente la obra del autor propuesto, trazar sus influencias, examinar su *modus operandi*, y examinar la relevancia de sus aportaciones con el objeto de transmitir lo descubierto en la investigación al ámbito de la teoría de la literatura y la escritura creativa.

I 2 MOTIVACIONES Y PLANTEAMIENTO

He decidido investigar la producción de William S. Burroughs desde la disolución de las fronteras entre escritura, artes plásticas, y teoría de la literatura. La crisis de las disciplinas es casi tan antigua como su propia existencia, si bien en la actualidad ya no se debería hablar tanto de crisis como de ósmosis y promiscuidad. Los escritores y artistas de hoy en día utilizan cada vez más el ordenador personal, cuya interfaz combina palabra, imagen, texto, y sonido. A muchos de ellos les interesó Burroughs porque con tijeras, pegamento, una máquina de escribir, grabadora, y cámara, tejió un caleidoscópico proto-hipertexto que informó posteriores creaciones.

Lo interdisciplinar y multimedia se ha ido fraguando a lo largo de la historia, y Burroughs ha sido una figura crucial en este proceso, tanto por un análisis de los medios como por las características de una producción mestiza donde los contenidos se deslizan de la performance al cómic, del guion cinematográfico a la pintura, del collage a la grabadora de audio, y de la fotografía al ensayo.

En 1993 adquirí y leí la novela *Naked Lunch*, y su dificultad me intrigó; más adelante fui buscando más textos del autor, algunos más inaccesibles todavía que su célebre novela. Los estudios críticos que iba consultando arrojaban poca luz sobre qué hacía Burroughs con su escritura, y las biografías que caían en mis manos resultaban bastante lúgubres. Durante los años que siguieron, mientras acababa mi licenciatura en Filología Inglesa, compaginé la lectura de autores modernistas norteamericanos (hasta ahí alcanzaba el programa de estudios) con la de otros escritores en ocasiones asociados a la Generación Beat, pero sobre todo la de Burroughs, que suponía todo un reto por su complejidad narrativa y conceptual.

Hoy “lectoescritura”, (sinónimo de “alfabetización” según el diccionario de la RAE, y no por ejemplo “escrilectura”, que salvaría el error)¹⁰ es el término que emplea el Centro Nacional de Innovación e Investigación Educativa del Ministerio de Cultura, y sobre el que también publica ensayos (en 2019)¹¹ para definir algo que ensayaron William S. Burroughs y

¹⁰ En 1991 aparece el término “wreader” en el ámbito anglosajón y “escrileitor” en el ámbito portugués, de la mano del investigador, docente, y experto en ciberliteratura Pedro Barbosa.

¹¹ VVAA. *Lectoescritura digital*. Madrid: Ministerio de Educación y Formación Profesional/CNIE, 2019.

Brion Gysin medio siglo antes. Curiosamente, no existía tal término cuando ambos invitaban a sus lectores a aplicar el método *cut-up* a toda clase de textos. Lo hicieron en libros programáticos, manifiestos como *Minutes to Go* (1960), *The Exterminator* (1960) o *The Third Mind* (1978), publicada primero en Francia bajo el título *Oeuvre Croisée* (1976).

Burroughs y Gysin se sirvieron de una serie de artefactos y estrategias para llevar sus métodos de contingencia hasta sus últimas consecuencias, con Burroughs pergeñando un aparataje semiótico calificable como *máquina*. “Máquina semiótica” es un término que emplea Pedro Barbosa para aludir al ordenador, precisamente en un texto donde presenta la creación de su aplicación de generación textual Sintext-Web: “Aqui descrito na sua versão para a Web, e bem assim a noção de texto virtual ou texto generativo, concebido como “motor textual”, ou seja, como “texto em processo” infinitamente renovável” (*Barbosa* 303-327).¹² “Descrito aquí en su versión para la Web, así como la noción de texto virtual o texto generativo, concebido como un “motor de texto”, es decir, como un “texto en proceso” infinitamente renovable”. Las afirmaciones de Barbosa abren el melón de la conveniencia o interés de una “novela infinita”, y especialmente, de la rentabilidad económica de tal formato. Estas cuestiones también invitarán a la reflexión cuando se aborden las “ediciones definitivas” de las obras más experimentales de William S. Burroughs. Dicha etapa es un buen ejemplo de interpenetración entre medios audiovisuales y escritura; ese es el Burroughs más innovador, el que a partir de los años 60 desarrolla una actividad multimedia, archivística, y literaria, una literatura de campo expandido, o incluso un “cine invisible” donde opera una narratividad novedosa pero similar a la de producciones ulteriores, y que hoy en día, con la aparición de Internet, no resulta tan extraña, aunque sería asunto espinoso intentar generalizar a partir de ciertas semejanzas formales con la “máquina semiótica” de Barbosa.

El párrafo anterior se refiere sólo al plano formal, y aun así ciertas similitudes formales con el hipertexto actual en modo alguno proporcionan una visión clara de lo que intenta hacer este autor con su escritura. En el plano conceptual, Burroughs y Gysin abordan la

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/lectoescritura-digital/investigacion-educativa/22961>

¹² Barbosa, Pedro. “O computador como máquina semiótica”. *Revista de Comunicação & Linguagens* 29 (2001).

cuestión de un sujeto descentrado asediado por discursos propagandísticos y publicitarios que debe *reaccionar* como intérprete y creador de significados que desarticulen esas perniciosas (o si se prefiere, *virales*) narrativas. Ahí entran Burroughs y Gysin como analistas, no muy diferentes a los imaginables en las oficinas gubernamentales de inteligencia.

También hay un Burroughs que incurre en autoficciones, que “inventa” la novela farmacopicaresca, un Burroughs escritor de ciencia-ficción, un Burroughs yonqui, un Burroughs homosexual, y finalmente, un Burroughs ecologista. Por ello se antoja necesario presentar, aunque sea someramente, una visión de las etapas más relevantes de su escritura, y con ello también dar una visión de lo que fue la Generación Beat.

Finalmente, el motivo que ha suscitado mi prolongado interés por la obra de este escritor es que todavía queda mucho por desentrañar en su producción. Durante las dos décadas posteriores a su fallecimiento en 1997 el acceso a sus archivos, repartidos entre varias instituciones, ha facilitado a los investigadores el estudio de su escritura, si bien existe una porción de su producción que sigue todavía en manos de coleccionistas privados, lo que asegura que todavía queda mucho por investigar en su obra.

I. 5 METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo se han empleado varias metodologías; por un lado, una metodología bibliográfica, donde se han examinado todo tipo de fuentes impresas y audiovisuales. Por otro, una metodología experimental y de trabajo de campo. Durante el curso 2008-2009, y gracias a una beca de intercambio ISEP con la Truman State University de Misuri, pude consultar la colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York, que en el año 2006 adquirió el archivo “Vaduz”, hasta entonces en manos de un coleccionista privado. Este archivo conserva muchos manuscritos originales de Burroughs desde los años 50 hasta los 70. Una parte importante del material conservado en Nueva York es inédita (y todavía había ítems por catalogar entonces); *grosso modo* se corresponde a las fechas de composición de la *Nova Trilogy*. Para investigar la producción de Burroughs desde los años 70 en adelante acudí la sección de manuscritos y libros raros de Ohio State University, donde pude examinar la evolución de su narrativa y comprobar la influencia decisiva de toda su experimentación previa en su producción posterior.

En ambas bibliotecas realicé además muestreos aleatorios y consulté diversos fondos, cotejándolos con las obras publicadas del autor. Al examen de las muestras iniciales siguieron otros muestreos más específicos, realizados por cuenta propia en 2010 en la sección de manuscritos y libros raros de la Universidad Estatal de Ohio, con el objeto de comprobar la corrección de algunos argumentos de la literatura publicada hasta la fecha. Tras contactar con el ejecutor literario y heredero de Burroughs, James Grauerholz, éste fue tan amable como para permitirme tomar algunas fotografías de cuatro *scrapbooks* inéditos de William S. Burroughs, y dos de Brion Gysin que se conservan en Ohio, así como para poder realizar copias de diversos documentos. En ese mismo año consulté en el archivo de la Documenta en Kassel abundantes fondos relativos a la producción audiovisual del autor, así como muchos otros relacionados con el arte contemporáneo. La revisión de fuentes secundarias tuvo lugar en las Facultades de Letras y Bellas Artes de la Universidad de Kassel (Alemania), bajo la supervisión del catedrático Winfried Nöth, y en la Facultad de Letras de la Universidad de Keele (Reino Unido), bajo la supervisión del catedrático Oliver Harris. El contacto con otros

investigadores interdisciplinarios en el Centro de Investigación Claus Moser de la Universidad de Keele (Reino Unido), y la discusión de algunos puntos de esta investigación a través de presentaciones y conferencias en una veintena de congresos nacionales e internacionales también fue decisiva en el proceso de falsación de diversas hipótesis iniciales, así como en el intercambio de conocimientos y metodologías con otros investigadores y expertos en diversas materias. En la Universidad Complutense de Madrid trabajé bajo la supervisión de la Catedrática de Historia del Arte Aurora Fernández Polanco, consultando fondos de la Biblioteca Nacional de España y del MNCARS. Finalmente, la vertiente experimental de mi trabajo de investigación se ha manifestado en la puesta en práctica de los métodos de escritura de Burroughs y Gysin, como queda expuesto, por ejemplo, en la sección de “cuestiones iniciales” de esta tesis. En ocasiones he colaborado con otros escritores interesados en estos métodos, como los poetas John M. Bennett u Olchar Lindsann, quedando constancia de ello en diversas publicaciones. También he transpuesto dichas metodologías a mi práctica pictórica, todo ello para someter a falsación las hipótesis propuestas por los escritores objeto de estudio. Finalmente, las aportaciones del catedrático José María Paz Gago, director de esta tesis, en lo relativo a semiótica y comparatismo me aportaron unas herramientas imprescindibles para llevar esta disertación a buen término.

Primera parte

II. INTRODUCCIÓN A LA GENERACIÓN BEAT



David Wojnarowicz: *Arthur Rimbaud in New York Series* (1978-1979),
Gelatin silver print on paper, 27,6x35,4 cm.

El grafiti en la fotografía de David Wojnarowicz *supra* lo dice todo; esta imagen perteneciente a la serie “Arthur Rimbaud en Nueva York” describe, entre otras cosas, la recepción de las vanguardias históricas europeas en Norteamérica, y el modo en que muchos artistas norteamericanos reaccionaron a ellas a partir de la Segunda Guerra mundial. De un lado está el espíritu fieramente contracultural del Nueva York de los años ochenta, que personifica el grafiti que reza: “THE SILENCE OF MARCEL DUCHAMP IS OVERRATED” (EL SILENCIO DE MARCEL DUCHAMP ESTÁ SOBREVALORADO). De otro, ese mismo grafiti no puede evitar citar a Marcel Duchamp, padre del *readymade* y precursor del arte conceptual, un hecho que define al artista en cuestión como alguien familiarizado con la historia del arte contemporáneo. Pero esta fotografía contiene otra cita, en este caso recursiva, en la fotografía recortada y convertida en la máscara de un Arthur Rimbaud adolescente, prototipo del bohemio rebelde literario. Tras el joven que posa con la máscara, hay un dibujo, posiblemente a carboncillo, de un individuo desnudo y de espaldas; a pesar de la diferente disposición de sus extremidades respecto al individuo de la máscara, dicho dibujo tiene cierto carácter especular.

De forma figurada, y como actitud vital, los escritores de la Generación Beat William S. Burroughs, Allen Ginsberg, y Jack Kerouac también se valieron de máscaras en general, y de la Rimbaud en particular, sobre todo en sus comienzos, y su actitud fue muy parecida a la de Wojnarowicz: vital, arriesgada, y combativa. Este grupo de escritores poseyó una inusual capacidad para leer y proyectar imágenes, para empezar las imágenes de sus personas literarias. Por eso el inicio de esta tesis dedica especial atención al uso de una máscara.

La poderosa influencia que ejercieron estos escritores tanto en varias generaciones de artistas pertenecientes a la contracultura del siglo pasado como en otras que podríamos llamar “integradas” requiere su puesta en valor ahora que el tiempo permite cierta distancia crítica.

El lugar donde posiblemente se tomó la fotografía que abre esta tesis sería también relevante, pues los muelles abandonados aledaños al río Hudson eran uno de los puntos de encuentro más conocidos (y no por ello menos peligroso) entre los homosexuales neoyorkinos durante los años 80, y décadas anteriores. La localización donde se tomó la foto importa, pues la pieza tendría mucho de *site-specific*, término que alude a la relevancia de la ubicación en el proceso de creación de determinados artefactos artísticos contemporáneos: Wojnarowicz “comisarió” junto a Mike Bidlo su primera exposición en el también abandonado muelle 34 del *waterfront* del río Hudson, un *work in progress* que tuvo lugar entre 1983 y 1984, años en que diversos artistas crearon obras en y para dicha localización.¹³

Se podría aventurar el mensaje que transmite la imagen de Wojnarowicz de la siguiente forma: *no soy un críptico artista jugador de ajedrez como Marcel Duchamp, pertenezco a otra estirpe y vivo conforme a ella. Vivo como Rimbaud, y como él soy artista; por lo tanto, merezco mi lugar en la historia del arte.*

Aunque el silencio de Duchamp fue efectivamente largo, y su obra en ocasiones resultase críptica, sin él no se entiende gran parte de lo que contienen los museos de arte contemporáneo. De hecho, la importancia de la cita, el pastiche, la apropiación, la intertextualidad, y sobre todo, la imagen, en las obras literarias que se examinan a

¹³ <https://hyperallergic.com/338169/something-possible-everywhere-pier-34/>

continuación, hacen que un conocimiento de las vanguardias históricas y posteriores manifestaciones artísticas resulte de gran utilidad como herramienta de análisis.



Marcel Duchamp
Why Not Sneeze Rose Sélavy?
1921, replica 1964



Marcel Duchamp
Rose Selavy, 1920 © Man Ray
Trust

Marcel Duchamp crea un *alter ego* femenino “Rose Sélavy” (éros, c’est la vie) que produce/expone su propia obra artística, y en ocasiones firma la obra de sus amigos dadaístas, tales como Francis Picabia. Tanto el nombre del *alter ego* o avatar como sus ficticias obras hacen referencia al deseo y su consecución como algo tan natural como importante para la vida humana. El título de la obra representada en la imagen de la izquierda, (*¿Por qué no estornudar Rose Sélavy?*) hace referencia al orgasmo involuntario, tan inevitable como un estornudo. La jaula de pájaro contiene una concha de jibia, 152 cubitos de mármol para emular terrones de azúcar, y un termómetro. La jaula y la concha son elementos ordinarios (que sugieren encierro/prisión), pero si se encierran en dicha jaula unos cubitos de mármol/azúcar (frialdad/dulzor) junto a un termómetro (herramienta científica) la colección de objetos empieza a generar preguntas, como, por ejemplo: ¿se enfría el deseo cuando se le intenta atrapar?; el título añade algunas pistas para que el receptor pueda orientarse. El personaje (R)rose Sélavy, que no deja de ser el resultado de una *performance* de Duchamp, fue evolucionando (también su nombre, pues más adelante le añade una “R” supernumeraria). Man Ray colaboró con Duchamp durante la década de los años 20 produciendo diversos retratos de la misteriosa señora.

La imagen de Wojnarowicz también constituye parte del registro gráfico de una acción, una *performance*, hecho que viene al caso para situar el trasfondo de *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* primera obra a considerar, escrita al alimón por Jack Kerouac y William S. Burroughs al principio de su amistad, y en un momento concreto en que Rimbaud y Yeats pululaban en la mente de un joven insolente llamado Lucien Carr.

Carr era un estudiante de literatura que buscaba una “nueva visión” para el “círculo libertino” que agrupó a su alrededor en Nueva York un variopinto grupo de aspirantes a escritores que acabarán conformando la Generación Beat.



Lucien Carr (c.a. 1944)

En el siglo pasado, el grupo literario conocido como “Beat Generation”, estaba restringido a un puñado de escritores en la memoria de aquellos familiarizados con el término, y que en su versión más reductiva incluía a Jack Kerouac, Allen Ginsberg, y William S. Burroughs. El elenco de escritores que conformaban dicho grupo fue sin duda más amplio y, paulatinamente fueron engrosando la lista inicial. Últimamente el foco editorial se ha concentrado en las mujeres de la Generación Beat. Las escritoras no lo tuvieron fácil para posicionarse en este grupo literario, ni siquiera como “musas”, pues este grupo prefería a los “musos”; Lucien Carr, Neal Cassady, o Herbert Huncke, podrían ser tres ejemplos ilustrativos del fenómeno.

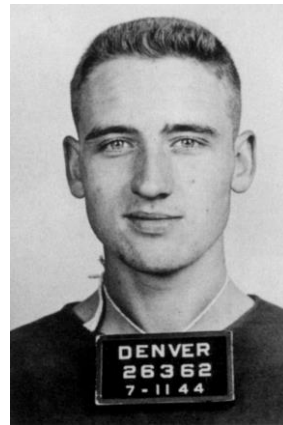
Ciertos “musos” o “modelos” como Herbert Huncke o Neal Cassady podrían además ser clasificados como lo que entonces se denominaba *hipsters*, un nuevo tipo urbano que Kerouac define así tras conocerlo en Nueva York a principios de los años 40:

[...] the hipsters, whose music was bop they looked like criminals but they kept talking about the same things I liked, long outlines of personal experience and vision, nightlong confessions full of hope that had become illicit and repressed by war, stirrings, rumblings of a new soul (that same old human soul) (*Charters* 569).¹⁴

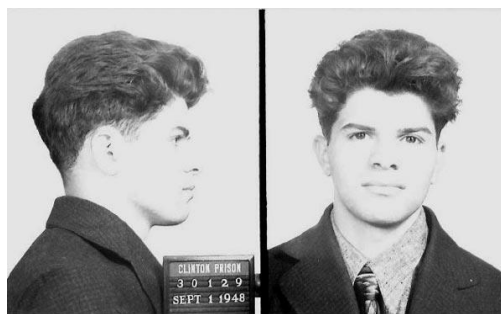
[...] los hípsters, cuya música era el *bop*, parecían delincuentes, pero no dejaban de hablar de las mismas cosas que a mí me gustaban, largos guiones de visiones y experiencias personales, confesiones que duraban toda la noche, llenas de una esperanza ahora ilícita y reprimida por la guerra, clamores y agitaciones de un alma nueva (esa misma vieja alma humana).¹⁵



Herbert Huncke, 1940



Neal Cassady, 1944



Gregory Corso, 1948

¹⁴ Kerouac, Jack. "Beatific: The Origins of the Beat Generation," *Playboy Magazine* VI, 6 (June 1959). Encontrado en: *The Portable Jack Kerouac*. Ed. Ann Charters. Penguin Books, 1995.

¹⁵ Las traducciones de esta tesis son mías, salvo en los casos que se indique lo contrario.

Los “musos” beat solían destacar por su belleza o su uso del lenguaje, y a menudo ambas cosas venían acompañadas de actividades artísticas o delincuenciales. Por un lado, el talante histriónico del alumno de Columbia Lucien Carr (que en su madurez acabará siendo un buen periodista) está perfilado por una especial predilección por la palabra rebuscada o tabú, el estudio de Yeats, la declamación a viva voz de Rimbaud en tabernas varias, la búsqueda de una “nueva visión” (de nuevo Yeats), así como de una pésima digestión del *acte gratuit* de André Gide.

Por otro lado, los “musos” Cassady, Huncke, y Corso aportarán el argot delincencial y la indescifrable jergonza de aquellos vinculados al jazz y las drogas, que serán apropiados por el núcleo primigenio de la Generación Beat, grupo literario que como puede sospecharse, hibridó alta y baja cultura. Sus aportaciones lingüísticas, cuyo uso parece del todo plausible en escritores del contexto hispánico (no en vano la tradición picaresca española tenía como un rasgo definitorio el empleo del lenguaje de germanía) supondrán una novedad en el pacato contexto anglosajón. El uso de palabras “obscenas” también granjeará a estos escritores algunos roces con la censura en pleno siglo XX; concretamente a Ginsberg se le juzga en 1957 por su poema “Howl” (“Aullido”), y a Burroughs en 1962 por su novela *Naked Lunch* (*El almuerzo desnudo*).

Además, Cassady, Huncke, y Corso poseen otra singular característica: los tres son excelentes narradores orales. No sólo disfrutaban narrando historias, sino que también son buenos lectores. Si bien, por ejemplo, Neal Cassady no era exactamente un mago de la ortografía, poseía en cambio buena voz, perfecta entonación, y un sorprendente talento para la alegoría. Pero Cassady será sobre todo movimiento, y el coche, la escultura más popular del siglo XX, su particular hábitat.

Esta aptitud para la oralitura hará que tarde o temprano los *musos* referidos devengan también escritores. Finalmente, Cassady, Huncke, y Corso destacan por haber recibido poca instrucción académica y poseer, en cambio, una inteligencia natural, si bien Corso, que realizó muchas de sus lecturas en la cárcel, más adelante acudirá de oyente a la universidad, y sus poemas serán muy representativos de la estética beat.

Siguiendo con las aportaciones de aquellos jóvenes inadaptados al grupo inicial congregado bajo el ala protectora de la Universidad de Columbia (Kerouac, Ginsberg, Burroughs), hay una carta de Neal Cassady que transformará por completo la manera de narrar del ya entonces incipiente escritor Jack Kerouac, y que hará que abandone una voz autorial algo impostada, que imitaba el estilo de Thomas Wolfe, en favor de léxicos y prosodias más naturales y novedosas, con particular atención al sonido, y emparentadas rítmicamente con el jazz más avanzado. En dicha carta, de diciembre de 1950, Neal Cassady describe un fin de semana lleno de aventuras a su amigo Kerouac. Según la también escritora de esa generación Joyce Johnson, Neal habría quedado impresionado por la soltura y fluidez de una larga carta que le había escrito John Clellon Holmes, autor de la semi-autobiográfica novela *Go* (1952), una de las primeras publicaciones de la Generación Beat. La carta de Clellon Holmes describía un encuentro sexual ocurrido en su adolescencia. Cassady, a quien le costaba escribir, pero que tenía bastante más éxito con las mujeres que Holmes, decide que también él puede escribir una gran carta; y según Joyce Johnson:

Two weeks later, however, with the aid of Benzedrine, Neal managed to produce in three days a twelve-thousand-word account of two overlapping affairs he'd had in his late teens—one with a young woman named Joan Anderson, to whom he paid a hospital call after a suicide attempt; the other with an oversexed sixteen-year-old girl he called Cherry Mary (*Johnson* 382).

Dos semanas más tarde, sin embargo, con la ayuda de Benzedrina, Neal consiguió producir en tres días un relato de doce mil palabras sobre dos romances simultáneos que había tenido al final de su adolescencia: uno fue con una joven llamada Joan Anderson, a la que hizo una llamada al hospital después de un intento de suicidio; el otro con una hipersexual chica de dieciséis años a la que llamaba Cherry Mary.

Es totalmente pertinente hablar de aquella prosa espontánea, intensa, drogada, y contenida en una carta, pues el género epistolar tendrá un carácter determinante en la obra de

estos escritores, y sobre todo en la de William S. Burroughs, un treintañero licenciado de Harvard ligado al grupo de estudiantes de Columbia en calidad de amigo y mentor. La “carta de Joan Anderson”, en sí ya una novela corta, estuvo perdida hasta 2011, y se exhibió por primera vez el 1 de diciembre de 2014 en el Beat Museum (San Francisco).

De entre el grupo de “musos” comentados hasta ahora cabe destacar a Herbert Huncke (1915-1996), que será el primero en echarse a la carretera con doce años, y el primer *hipster* auténtico que conocieron aquellos inquietos aspirantes a escritores. Huncke fue sin duda el beat original (fue de su boca donde por primera vez escucharon el término “beat” (en argot “abatido” o “derrotado”, que será más adelante reformulado por Kerouac en clave beatífica). El término *beat* posee otros significados que conviene aclarar; el historiador y traductor gallego Breixo Viejo explica, por ejemplo, en su nota a la traducción del fundamental *This is the Beat Generation* (1999) de James Campbell:

La palabra *beat* en inglés tiene varios y distintos significados, y James Campbell parece haber aprovechado al máximo la polisemia del término [...] Cuando lo usa con alguno de sus significados más comunes (como los verbos ‘latir’, ‘golpear’, ‘vencer’; o los sustantivos ‘latido’, ‘ritmo’, ‘golpe’), lo hemos traducido sin llamar la atención sobre él [...] además, la palabra tiene otra connotación mística muy relevante: la de *beatitude*; es decir, ‘beatitud’ (*Campbell* 13).

Es esta última connotación del término la que favoreció Jack Kerouac en su artículo “Beatific: The Origins of the Beat Generation” (1959). En dicho artículo Kerouac manifiesta lo siguiente:

I am not ashamed to wear the crucifix of my Lord. It is because I am Beat, that is, I believe in beatitude and that God so loved the world that he gave his begotten son to it. I am sure no priest would’ve condemned me for wearing the crucifix outside my shirt everywhere and *no matter where* I went, even to have my picture taken by *Mademoiselle*. So you people don’t believe in God. So you’re all big smart know-it-

all Marxists and Freudians, hey? Why don't you come back in a million years and tell me all about it, angels? (*Charters* 566).¹⁶

No me avergüenzo de llevar el crucifijo de mi Señor. Es porque soy Beat, es decir, creo en la beatitud y en que Dios amó tanto al mundo que le entregó a su hijo engendrado. Estoy seguro de que ningún sacerdote me condenaría por llevar un crucifijo fuera de la camisa, en todas partes y sin importar a dónde fuera, también en la foto que publicó *Mademoiselle*.¹⁷ Así que vosotros no creéis en Dios. Así que sois unos marxistas y freudianos sabiondos, ¿sí? ¿Por qué no volvéis dentro de un millón de años, angelotes, y me lo contáis todo? (*Charters* 566).



Crucifijo de Kerouac. Subastado por 650 dólares el 24 de junio de 2020 a través de la empresa de subastas University Archives¹⁸

La cita más arriba describe una visión más amplia de varios asuntos; por un lado, Kerouac concibe el término “beat” en términos espirituales, y por otro (y aquí ya entramos en el territorio de “los beat”) es palpable que estamos ante individuos con visiones muy diferenciadas del mundo y la escritura, que en cambio se acogen de forma amplia al amparo que les otorga pertenecer a una generación literaria. El comentario de Kerouac muestra una visión radicalmente opuesta a la que por ejemplo propuso de “lo beat” (y del hípster), el

¹⁶ *The Portable Jack Kerouac*. Ed. Ann Charters. Penguin Books, 1995.

¹⁷ Revista femenina de moda que incluía historias cortas de autores famosos.

¹⁸ https://auction.universityarchives.com/auction-lot/jack-kerouac-s-personally-owned-cross-outstandin_62A42D2A2D

periodista y novelista Norman Mailer, contra quien carga veladamente Kerouac en la cita referida.

Los nuevos tipos urbanos pronto despertaron la atención de diversos cronistas y sobre ello se hará un breve análisis, pues puede resultar de utilidad para describir las diversas tensiones que recorrían los Estados Unidos en el período en que se sitúan los primeros textos a analizar.

Entre los últimos coletazos de la segunda guerra mundial y el comienzo de la guerra fría, los Estados Unidos se muestran al mundo con una especial mezcla de patriotismo, paranoia, y materialismo. Un confort y uniformidad (sobre todo para los blancos, anglosajones, y protestantes) obtenidos gracias al fordismo. Según comenta el antropólogo Wade Davis:

In the wake of the war, with Europe and Japan in ashes, the United States with but 6 percent of the world's population accounted for half of the global economy, including the production of 93 percent of all automobiles. Such economic dominance birthed a vibrant middle class, a trade union movement that allowed a single breadwinner with limited education to own a home and a car, support a family, and send his kids to good schools (*Davis 1*).¹⁹

Tras la guerra, con Europa y Japón hechos cenizas, Estados Unidos, con sólo el 6% de la población mundial, representaba la mitad de la economía mundial, incluida la producción del 93% de todos los automóviles. Este dominio económico dio origen a una clase media vibrante, y un movimiento sindical que permitía a un único sostén de familia con una educación limitada poseer una casa y un coche, mantener una familia y enviar a sus hijos a buenas escuelas.

Pero una hipotética guerra atómica se cernía sobre el sueño americano, y no había confort en el mundo capaz de paliar la radiación atómica, lo que empujó a ciertos jóvenes a

¹⁹ <https://www.rollingstone.com/politics/political-commentary/covid-19-end-of-american-era-wade-davis->

buscar otros valores diferentes a los propuestos por un sistema, que, a partir de la segunda guerra mundial, insiste en convertir la guerra en uno de los puntales de su economía. Las innovaciones literarias del modernismo, su estética, también su seria impedimenta, empiezan a perder empuje ante la búsqueda de formas de expresión auténticamente norteamericanas, como el jazz, y dicha búsqueda se extenderá a otras artes. El jazz en su vertiente más frenética congregará a seguidores de diversa procedencia étnica (los hípsters), que, como ya se ha aludido, serán fuente de inspiración para la Generación Beat.

Es extraño lo poco que se recurre a la etimología para describir el fenómeno *beat*, y la genealogía del término *hípster*. Dedicó a ello un capítulo James Campbell en su monografía *This is the Beat Generation: New York, San Francisco, Paris* (1999), y para describir al *hípster* se remonta muchos siglos atrás; siguiendo con la traducción de la obra por Breixo Viejo:

Entre los primeros esclavos africanos que llegaron a comienzos del siglo XVII a la costa de Virginia había algunos a los que sus compañeros llamaban *hipikats*. Era una palabra del idioma wolof, que todavía hoy se habla en algunas zonas de África occidental. *Hipikat* era alguien sabio, inteligente, “enterado”, siempre atento y espabilado: matices que iban a heredar sus descendientes, el *hep cat*, el *hip cat* y el *hípster*” (Campbell 62). Respecto al *jive talk* o jerga especial que empleaban estos individuos, Campbell localiza así mismo una serie de términos del wolof cuya semejanza con los empleados en Norteamérica es evidente: “la palabra *bugal*, que significa “molestar” o “irritar” [...] hasta que alguien la acortó cuando dijo en inglés: *Don't bug me* [no me molestes]. En wolof, *deg* o *dega* significa “comprender” o “apreciar”; por eso se utiliza *You dig?* [¿Entiendes?]. *Gay* se usaba hoy como se usa *guy* [tío], y *honq*, que significaba “rosa”, describía a cualquier blanco...sobre todo si éste molestaba a algún *hep cat* negro. Los *hep cats* de las décadas de 1920 y 1930 siguieron empleando una variante de esta palabra: *honkie*.

Algunas palabras que se usaban en el habla *jive* provenían de los idiomas mandingo y bantú, y otras nacieron del cruce con expresiones de los habitantes de origen británico del sur de Estados Unidos (*Campbell* 61).

Campbell también menciona un tratado escrito por el clarinetista Mezz Mezzrow donde se describe en detalle el habla y las costumbres de los músicos de jazz (los *hep cats* por excelencia), obra que según Campbell “analizaba la lengua de los negros con profundidad y sin condescendencia” (*Campbell* 62). Esta descripción nos sitúa ante el hípster original como un individuo espabilado, vinculado al jazz, y preferentemente de raza negra, aunque el propio Mezzrow era judío. El hecho de que a Mezzrow lo trasladen a una galería “negra” cuando lo encarcelan por tráfico de drogas, ya que nadie entendía lo que decía el bueno de Mezz, deja bien claro que el *jive talk* era algo prácticamente exclusivo de los afroamericanos, y bastante arcano incluso para los funcionarios de prisiones. El libro de Mezzrow –otro hípster auténtico– se titula *Really the Blues* (1946), e incluye un glosario al que se puede recurrir para trazar ciertos términos empleados por Burroughs.

Anatole Broyard ya había escrito una semblanza (no muy positiva) del hípster para *The Partisan Review* en 1948.²⁰ En ella no ataca tanto al tipo urbano de reciente aparición como a aquellos intelectuales que pretendían hallar alguna clase de modelo revolucionario en él. Broyard fue bastante crítico con la obra de algunos escritores de la Generación Beat (Kerouac, Ginsberg, Burroughs), y no es difícil hallar crónicas del desagrado que le producción sus excesos literarios y vitales.²¹

Parece que la advertencia de Broyard sirvió más como acicate que como disuasión para Norman Mailer, quien en su ensayo “The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster” (1957) propone una imagen del hípster como psicópata, entre otras aún menos afortunadas, que sin embargo a él adopta con entusiasmo. Y lo hace Mailer a partir de uno de los personajes de su novela *The Deer Park*, publicada en 1955, es decir, de un personaje de

²⁰ Broyard, Anatole. “A Portrait of the Hipster.” *Partisan Review*, June 1948.

²¹ http://www.pennilesspress.co.uk/prose/anatole_broyard.htm

ficción. El ensayo de Mailer sitúa el fenómeno beat en unas coordenadas socioculturales bastante acertadas, y entre otras cosas define al hípster como “the American existentialist” (Negro 2). A pesar del entusiasmo de Mailer, algunas de sus hipótesis sin duda irritaron a algunos hípsters como el propio Jack Kerouac (de ahí la importancia de su crucifijo). Precisamente, Mailer emplea términos psicoanalíticos y marxistas en su ensayo, y por dicho ensayo fue acusado por autores como James Baldwin de subirse al carro de lo *beat* a fuerza de reforzar una serie de tópicos, especialmente sobre los afroamericanos.²² Mailer tampoco saldrá muy bien parado por la ligereza con la que trata ciertos asuntos (como la violación) en su ensayo, y autoras como Kate Millet destacarán su posición violenta y retrógrada hacia las mujeres. Aunque Allen Ginsberg no fue precisamente un santo respecto a la discriminación por razón de sexo (o cosas peores, y pocos de este grupo primigenio lo fueron), él mismo afirmó que el ensayo de Mailer era *muy rancio* (“very square”), y lo hizo precisamente en una biografía de Mailer organizada como una serie de entrevistas:

I don't mean to be presumptuous, but I thought the essay was very square, and Kerouac thought that Norman was being an intellectual fool. The whole point of *On the Road*, plus his fifteen or twenty other books, as well as all of Burroughs' writing, all of mine, and everything else going on with the Beat thing had to do with American tenderheartedness. Norman's notion of the hipster as being cool and psychopathic and cutting his way through society with jujitsu was a kind of macho folly that we giggled at. We giggled at it because it's silly and misses the point. In '45 and '46 Burroughs was experimenting with what it was like to be a thief, rolling drunks. In the early forties Burroughs, Kerouac, Herbert Huncke, and I spent a good deal of time in Times Square with the criminal population. In '48 I was busted for being part of a large gang of thieves and was characterized as either the evil Columbia University genius behind this gang or the intellectual dupe, the victim being held captive with drugs.

²² Baldwin. “The Black Boy Looks at the White Boy”. *Esquire* (May 1961).

By '50 Burroughs had already manslaughtered his wife, and before that we had earlier tragedies among our friends—suicides and deaths. So the whole notion of being smarter, more psychotic, beating the world at its own game was no longer of interest. Coolness, reserve of any kind, was the opposite of the sort of warmhearted, open, Dostoevskian Alyosha-Myshkin-Dmitri compassion that Kerouac and I were pursuing. Our figure of fun was Burroughs in the form of W.C. Fields or Old Bull Lee in *On the Road* (Manso 258).²³

No quiero ser presuntuoso, pero me pareció que el ensayo era muy rancio, y Kerouac pensó que Norman actuaba como un torpe intelectual. Todo el sentido de *On the Road*, además de sus otros quince o veinte libros, así como todos los escritos de Burroughs, todos los míos, y todo lo demás que ocurría con el asunto Beat tenía que ver con la ternura americana. La noción de Norman de que el hípster era un tipo frío, psicopático, abriéndose paso en la sociedad a base de *jujitsu* era una especie de locura machista de la que nos reímos. Nos reímos porque era ridículo y no tenía sentido. En el 45 y el 46 Burroughs estaba experimentando con lo que era ser un ladrón, robando borrachos. A principios de los cuarenta, Burroughs, Kerouac, Herbert Huncke y yo pasamos mucho tiempo en Times Square con la población criminal. En el 48 me detuvieron por formar parte de una gran banda de ladrones y me caracterizaron como el malvado genio de la Universidad de Columbia que estaba detrás de la banda, o como un incauto intelectual, víctima cautiva de las drogas.

En los años 50, Burroughs ya había matado a su mujer, y antes de eso, habíamos sufrido otras tragedias entre nuestras amistades: suicidios y muertes. Así que la idea de ser más inteligente, más psicótico, de vencer al mundo en su propio juego, ya no interesaba. La frialdad, la reserva de cualquier tipo, era lo opuesto al tipo de compasión cálida, abierta y dostoevskiana de Alyosha-Myshkin-Dmitri que Kerouac y yo perseguíamos. Nuestra imagen de diversión era Burroughs en la forma de W.C.Fields o el viejo Bull Lee de *On the Road*.

²³ Manso, Peter. *Mailer, his life and times*. New York: Simon and Schuster, 1985.

La cita despliega una panorámica de las actividades de los escritores concernidos en un corto espacio de tiempo, su evolución en lo que respecta a actitudes, y aunque Ginsberg es parcial en su descripción, cabe destacar la compasión como un rasgo clave de entre los empleados por los beat para definirse a sí mismos, rasgo que a Mailer o bien le pasa desapercibido, o bien le deja frío. Ciertamente Ginsberg suena algo repelente en la cita referida, pero sus comentarios ofrecen una visión ajustada de la época *underground* de la Generación Beat (es decir, cuando no eran conocidos), y también indican que Mailer estaba un poco despistado sobre el fenómeno que describe *The White Negro*. Tal vez ayude leer a uno de los primeros investigadores de este grupo literario en Europa, el norteamericano Gregory Stephenson, que circunscribe el período de génesis del grupo literario al intervalo comprendido entre 1944 y 1956:

The first stage was characterized by violence, desperation, confusion, and suffering among the early Beat group and their associates. During this period David Kammerer was killed; Lucien Carr, Neal Cassady, and Gregory Corso were incarcerated; Carl Solomon and Allen Ginsberg were institutionalized; Bill Cannastra and Joan Burroughs were killed; William Burroughs was addicted to opiates and lived in exile; Michael McClure underwent his dark night of the soul; and Lawrence Ferlinghetti and Jack Kerouac pursued their separate and solitary wanderings (*Stephenson 3*).

La primera etapa se caracterizó por la violencia, la desesperación, la confusión y el sufrimiento en el primer grupo Beat y sus asociados. Durante este periodo, David Kammerer fue asesinado; Lucien Carr, Neal Cassady y Gregory Corso fueron encarcelados; Carl Solomon y Allen Ginsberg fueron internados en instituciones psiquiátricas; Bill Cannastra y Joan Burroughs tuvieron muertes violentas; William Burroughs se enganchó a los opiáceos y vivió en el exilio; Michael McClure sufrió

su noche oscura del alma; y Lawrence Ferlinghetti y Jack Kerouac se entregan a existencias agitadas y solitarias.²⁴

Norman Mailer, por su propia urgencia periodística de querer tomar el pulso a aquello que estaba ocurriendo, propone en *The White Negro* (1957) una descripción apresurada del *hipster*. En cierto modo, los argumentos de Ginsberg expuestos más arriba (y sobre todo los de Stephenson) no dejan de corroborar algunos de los rasgos propuestos por Mailer; el problema que subyace en las teorías de Mailer radica en el enfoque, al mirar con simpatía o admiración hechos a todas luces tristes y deleznable. En cualquier caso, las citas anteriores describen las actividades extraliterarias de algunos escritores cuyos experimentos y “trabajos de campo” tuvieron en ocasiones nefastas consecuencias.

En contraste con lo anterior, y al hilo de la “noche oscura del alma” de Michael McClure, el término “beatitud” sitúa al lector ante un Kerouac que a pesar de los conflictos que le provoca su origen católico, lee a Santa Teresa y San Francisco, y profundiza en la religión budista a partir de 1953, buscando una espiritualidad que no consigue hallar en esa Norteamérica que tanta ama. En definitiva, las críticas al ensayo de Norman Mailer no van tanto en detrimento de su talento como escritor, sino al hecho de que su ensayo trata más bien sobre un Mailer que se busca y se piensa en alto, para inevitablemente retratarse más a sí mismo que al incipiente fenómeno del *híster*, y por extensión, a los escritores de la Generación Beat. Respecto a la violencia y el machismo, Mailer hizo gala de ambos sin pertenecer siquiera a dicha generación, pues violencia y machismo eran fenómenos transversales en la cultura norteamericana, y lamentablemente los beat no se distanciaron lo suficiente de ambos. En el caso de Mailer, en 1960 casi mata a su mujer de una puñalada, justo cuando rumiaba presentar su candidatura a la alcaldía de Nueva York.

Finalmente, Barbara Probst Solomon puso el dedo en la llaga de Mailer cuando afirmó:

²⁴ Nótese la referencia al poema de San Juan de la Cruz “Noche oscura del alma”. El propio Michael McClure se refería a su época más tormentosa empleando los mismos términos que Stephenson en el minuto (0:45) del siguiente film de 1966: <https://www.youtube.com/watch?v=RHWKmQmfZ7Y>. La ordalía y revelación de San Juan de la Cruz tuvo lugar en Toledo; parece que McClure también pasó alguna “noche toledana”.

People like James Baldwin were saying, in effect, “Come on, Norman, you Harvard Jewish baby, you heterosexual, you ain’t out in the big world of experience. We got something you ain’t got—we know about crime, about being black, about being poor, about being homosexual.” But Norman is also very shrewd. He knows when he’s on the wrong train. It wasn’t easy to get caught short being a leftover Dreiser or Dos Passos—which is what he’d set himself up as—so when he looked over his shoulder and there was the Beat Generation, he knew he had to do something to compete” (*Manso* 262).

Autores como James Baldwin le decían, con razón, “Pero Norman, tú niño bonito judío de Harvard, tú heterosexual, tú no estás en el gran mundo de la experiencia. Nosotros tenemos algo que tú no tienes: sabemos lo que es delinquir, sabemos lo que es ser negro, sabemos lo que es ser pobre, sabemos lo que es ser homosexual”. Pero Norman era muy astuto, y sabía cuándo estaba en el tren equivocado. No era fácil perder el tren siendo un Dreiser o un Dos Passos de segunda hornada, enredo en el que él solo se había metido, así que cuando ve de reojo a la Generación Beat pidiendo paso, sabe que tiene que hacer algo para competir.

Efectivamente, la irrupción de la Generación Beat deja a Mailer calibrando cuál es su sitio en la escena literaria norteamericana, bajo la presión del cliché de ser autor de una sola novela de éxito, imagen contra la que se revuelve su talante hiperactivo y egotista.

En la publicación antes citada, Ginsberg relata precisamente un encuentro entre Mailer, Kerouac y el propio Ginsberg; son muy interesantes sus observaciones respecto a cómo se perciben los unos a los otros. Según Ginsberg, mientras Mailer parece admirar a Kerouac y tal vez detecta en él cierta ingenuidad en la gestión de su patrimonio literario, Kerouac se muestra respetuoso en todo momento hacia Mailer, y Ginsberg detecta ya en su amigo Kerouac señales de agotamiento y tristeza: “He already felt beyond hope or fear. He’d already burnt out the world, while perhaps at this time Mailer was just beginning to try and

seize the world” (*Manso* 258). “Ya estaba más allá de la esperanza o del miedo. Ya se había comido el mundo, mientras que Mailer quizás todavía estaba en el intento” (*Manso* 258). Dicho en otras palabras, Mailer admira a Kerouac pero con cierta condescendencia, y Ginsberg observa a un Kerouac quemado, de vuelta ya, respetuoso pero algo perplejo ante los triviales esfuerzos de Mailer por capitalizar la moda de lo beat.

Otro dato interesante que no se puede preterir es una referencia a la CIA por parte de Ginsberg:

If Norman was catching up, the problem was that he was trying to reason it out, make it reasonable and politically sophisticated enough to change one’s consciousness [...] so that it wouldn’t sound like a goofy, beatnik, irrelevant, nonserious matter to the CIA. The root of it all was the CIA, which controlled intellectual life around that time, through Time magazine, and the Congress for Cultural Freedom (*Manso* 259).

Si Norman estaba poniéndose al día, el problema era que intentaba razonarlo, hacerlo lo suficientemente razonable y políticamente sofisticado como para cambiar la conciencia [...] para que no sonara como un asunto bobo, beatnik, irrelevante y sin importancia para la CIA. La raíz de todo era la CIA, que controlaba la vida intelectual en esa época, a través de la revista Time, y la entidad Congress for Cultural Freedom

No se trata de un asunto insignificante, y sobre él cualquier estudio sobre la Generación Beat debe incidir. De momento, comentar que publicaciones recientes como *Finks: How the CIA Tricked the World’s Best Writers* (2016), del autor Joel Whitney, comentan que revistas literarias tan fuera de sospecha como *The Paris Review* pudieron estar subvencionadas por la CIA, o al menos así lo comenta Harold Humes (uno de los fundadores de la revista) en una carta de 1966 a George Plimpton, manifestando que Peter Matthiesen, otro de los fundadores, así lo había admitido: “*The Paris Review* was originally set up and

used as a cover for [Matthiessen's] activities as an agent for the Central Intelligence Agency" (*Whitney* 1). "The Paris Review fue creada y utilizada originalmente como tapadera de las actividades [de Matthiessen] como agente de la Agencia Central de Inteligencia".

Si algunos "amigos" de los beat fueron *topos* de la CIA, también lo eran algunos enemigos como Norman Podhoretz, quien comenzó su carrera sosteniendo posiciones izquierdistas para acabar significándose en el lado opuesto del espectro político. Podhoretz conocía a los beat desde el principio, y al parecer, ya en sus tiempos de estudiante en la universidad de Columbia no se había tomado muy bien que Ginsberg le hubiese corregido un poema en calidad de director de una revista literaria de dicha universidad. Cuando Podhoretz publica en 1958 su personal *vendetta* contra la Generación Beat, el artículo "The Know-nothing Bohemians" ("Los bohemios ignorantes") los malparados Kerouac y Ginsberg exigirán reunirse con él, y ante la imposibilidad de convencerlo, Ginsberg zanjará la cuestión con un rastrero, pero bastante acertado: "We'll get you through your children!" "¡Te pillaremos por tus hijos!" (*Podhoretz* 1).²⁵

Quien posiblemente no tenía nada que ver con la CIA era Norman Mailer, y de su ensayo sobre el hípster Ginsberg reconoce ciertas cualidades positivas: "[...] the most intelligent statement I'd seen by any literary-critical person, anyone acquainted with the great world of literature" (*Manso* 260) "[...] la declaración más inteligente que he visto por parte de cualquier crítico literario, de cualquier conocedor del gran mundo de la literatura", aunque también comprende el rechazo que le provoca a Kerouac:

[...] what I'm trying to say is that Kerouac's take on "The White Negro" was that it was well intentioned but poisonous, in the sense that it encouraged an image of violence. Mailer still saw some element of Dostoevskian heroism in juvenile delinquents stomping an old man to death. Kerouac hated that. I agreed with him [...] (260).

²⁵ <https://allenginsberg.org/2016/02/ginsbergpodhoretz/>

“[...] lo que intento decir es que la opinión de Kerouac sobre “The White Negro” era que era bien intencionada pero venenosa, en el sentido de que fomentaba una imagen de violencia. Mailer seguía viendo algún elemento de heroísmo dostoiévskiano en unos delincuentes juveniles pateando un anciano hasta la muerte. Kerouac odiaba eso. Yo estaba de acuerdo con él [...]

De la cita anterior, cabe destacar la evolución del lenguaje en Norteamérica; hoy en día el término “negro” se evita totalmente por resultar ofensivo.

Más adelante, Michael McClure refleja su visión de lo beat y el hipsterismo, y tras restar importancia al texto de Mailer, y subrayar la importancia de la ecología en la escena beat de la costa oeste, acaba reconociendo la perspicacia de Mailer en la segunda parte de su “Oda a Allen Ginsberg”:

I sometimes think

That Little Jew bastard

That queer ugly kike

Is the bravest man

In America.

That’s good, because I think Allen standing there reading—putting himself on the line—was one of two of the bravest things I’ve ever seen. Remember, it was ’55. People had crew cuts, and they looked at you like you were misplaced cannon fodder. The country was being run by Luce publications. It was a dangerous, cold, ugly time, and it was scary” (261-2).

A veces pienso

Que ese enano judío cabrón

Ese marrano marica y feúcho

Es el hombre más valiente de América.²⁶

Eso estuvo bien, porque creo que Allen, leyendo allí bien erguido, arriesgándose, hizo una de las dos cosas más valientes que he visto. Recuerda que fue el año 55. La gente llevaba el pelo cortado a cepillo y te miraba como si fueras escoria de otro mundo. El país estaba dirigido por las publicaciones de Luce. Fue una época peligrosa, fría, fea, y daba miedo.

A destacar la importancia del monopolio periodístico de Luce (*Time, Life, Fortune*) y su influencia en el público norteamericano de la época, que los beat detectan sin problema. De McClure, y por extensión de sus compañeros de la costa oeste, cabe añadir que la poesía y la ecología fueron dos de sus principales preocupaciones, y tal vez por obra de la segunda se perciba en ellos también una mayor inclinación hacia lo social y lo sistémico.

Hoy el término “híster” posee ya otras connotaciones, y denota una actitud que poco tiene que ver con la de individuos como Neal Cassady o Herbert Huncke.²⁷ En contraste con aquellos dos extraordinarios sujetos, dos escritores, pero sobre todo vividores y supervivientes, el núcleo intelectual de la Generación Beat (o lo que como tal se vendió) estaba compuesto por norteamericanos blancos que habían asistido a universidades como Harvard o Columbia, y cuya relación con el *lumpen* poseía una raigambre inicialmente literaria; estudiaban literatura inglesa, y en lo que respecta a la cultura europea eran francófilos. Sus intereses literarios irán conformando una actitud vital, la urgencia de una “nueva visión”, y un posterior modo de trabajar basado en la experiencia y el registrar por escrito lo percibido. Lo sensual en sus textos no estará exento de elaboración intelectual, pues son escritores que ofrecen ideas, pero la distancia entre lo leído y lo vivido a menudo pasará a ser tan corta que sus escritos invitarán al lector y a no pocos críticos o reseñistas a caer en múltiples falacias interpretativas.

²⁶ De nuevo aparecen términos hoy considerados políticamente incorrectos. He optado por traducir el término “kike”, destinado a interpelar de forma insultante a los judíos, por “marrano”, término insultante para los judíos conversos en España, pero cuya polisemia favorece la traducción.

²⁷ En el siguiente documental se puede acceder a la información relativa a los primeros beats. This is Beat scholar Roger Richards talking about Huncke's influence on Kerouac, Ginsberg & Burroughs (4:01-4:43)
<https://www.youtube.com/watch?v=CbY6KXPg6wY>

II. ESTRATEGIAS DE COLABORACIÓN

“There would be no Apollinaire without Picasso,
no Leonora Carrington without Max Ernst and Surrealism”
—Frederic Tuten²⁸

La primera novela que se abordará en las páginas siguientes va a ser una obra silenciada al estar inspirada en un homicidio real cometido por uno de sus “musos”, Lucien Carr.²⁹



David Kammerer



Lucien Carr

El crimen se vendió como “cuestión de honor” porque el borroso profesor David Kammerer, máster en Literatura por la universidad de Washington (Missouri) con una tesis de 1938 titulada “The Boy in English Fiction to Defoe”,³⁰ estaba fascinado con el alocado joven Lucien Carr desde la adolescencia del segundo, y a todas partes lo seguía. Una mala noche en

²⁸ <https://bombmagazine.org/articles/tom-mccarthy/>

²⁹ <https://jenb-writing.medium.com/the-truth-behind-david-kammerers-murder-ea628152ae47>

³⁰ <https://catalog.wustl.edu/search~S2?/X{u201C}The+Boy+in+English+Fiction+to+Defoe{u201D}&searchscope=2&SORT=D/X{u201C}The+Boy+in+English+Fiction+to+Defoe{u201D}&searchscope=2&SORT=D&SUBKEY=%E2%80%9CThe+Boy+in+English+Fiction+to+Defoe%E2%80%9D/1%2C6%2C6%2CB/frameset&FF=X{u201C}The+Boy+in+English+Fiction+to+Defoe{u201D}&searchscope=2&SORT=D&1%2C1%2C>

agosto de 1944 Lucien Carr apuñala a David Kammerer con una navaja de *boy scout*, y dándolo por muerto, lo tira al río Hudson. Presa del pánico, Carr acude primero a Kerouac y luego a Burroughs en busca de consejo, por lo que ambos acaban implicados como encubridores del crimen.

Jack Kerouac y William Burroughs deciden escribir por turnos un relato del suceso, escamoteando datos biográficos o inculpatorios, y en principio como “ejercicio”. Aunque esa es la posición mantenida por Burroughs hasta el final, el desgraciado incidente debió provocar una fuerte impresión en Kerouac, quien en aquella época era ya un escritor disciplinado (en contraste con Burroughs, temporalmente alejado de pretensiones literarias): Kerouac reescribirá el incidente en numerosas ocasiones, como mínimo cuatro.

Atendiendo al relato titulado *And the Hippos were Boiled in their Tanks*, escrito en 1945 y publicado en 2008, dicho relato muestra una definitiva tendencia a convertir en ficción unos hechos acaecidos en realidad. Esta manera de hacer obedecería en principio tanto a razones literarias (será un recurso común en Burroughs, Kerouac, etc.), como extraliterarias, pues lo que inicialmente fue considerado un asesinato, más adelante se vendió como un “crimen de honor” con el objeto de que Lucien Carr cumpliera una condena breve. El texto, una suerte de pastiche de novela policíaca con toques existencialistas, más que describir, encubre, de ahí lo ficticio del relato y su forma de *roman à clef*. No es difícil hallar equívocos en el propio formato en clave de la novela, pues el seudónimo que emplea Burroughs para escribir su parte es “Will Denison”, que es el nombre que le adjudica Jack Kerouac al personaje de Burroughs en su primera obra publicada *The Town and the City* (1950). El catedrático Oliver Harris señala lo anterior (*Fascination* 5), para añadir que ese retrato que hace de Burroughs en su primera novela Kerouac, será en ciertos aspectos casi un “regalo”; de hecho, según la misma fuente Burroughs empleará ese mismo seudónimo durante la escritura de *Junkie* (aunque luego lo descarte).

Si se atiende al proceso autorial de la novela escrita al alimón por Burroughs y Kerouac, este podría valerle el calificativo de “obra huérfana” en el caso de Kerouac, en principio más inclinado a ayudar a otros autores que a la producción de obra conjunta. Con

todo, esta forma de hacer sugiere una posición en lo relativo a procesos de escritura que inscribe a ambos autores en la tradición de las vanguardias, y que va a definir la posterior trayectoria de estos escritores. Conviene añadir que un Jack Kerouac insatisfecho con los resultados de la colaboración reescribirá la obra en su totalidad, obra que como *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), también escrita en los años 40, permanecerá inédita hasta no hace tanto, cuando se publique bajo el título *I Wish I Were You* en un apéndice del volumen *The Unknown Kerouac: Rare, Unpublished & Newly Translated Writings* (2016), editado por Todd F. Tietchen. Esta versión alternativa del suceso, escrita en su totalidad por Kerouac, muestra un distanciamiento o evolución respecto al primer intento elaborado junto a Burroughs, quien amonestaba a Kerouac por su estilo “demasiado literario”.

Lo que a continuación se propone, al hilo de todo aquello que influyó artísticamente a este grupo primigenio de escritores, es que tanto la literatura europea como las primeras vanguardias, y los epígonos del modernismo anglosajón fueron determinantes en las primeras aproximaciones de estos dos autores de la Generación Beat al género novelesco.

De estas primeras obras a considerar se puede adelantar que *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* contiene algunos silencios delatores respecto a figuras relevantes de la literatura y las artes plásticas norteamericanas.

Según relata Véronique Lane, autora de la monografía *The French Genealogy of the Beat Generation: Burroughs, Ginsberg and Kerouac's Appropriations of Modern Literature, from Rimbaud to Michaux* (2017), Allen Ginsberg también había comenzado a escribir un relato de ficción sobre el triste homicidio a pocas semanas del suceso, concretamente bastantes meses antes de que Kerouac y Burroughs comenzasen el suyo (Lane 26). El relato de Ginsberg se titulaba “The Bloodsong”, pero el director del departamento de inglés de la Universidad de Columbia conminó al alumno a aparcar el proyecto para evitar mayores escándalos. A pesar de lo anterior, Ginsberg consigue acabar un borrador algo esquemático del relato, y por respeto a su amigo Lucien Carr, no se publica hasta mucho después, concretamente en *The Book of Martyrdom and Artifice: First Journals and Poems, 1937-1952* (2006). Aclara Lane

en su texto que según James Grauerholz, albacea literario de Burroughs, el relato de Ginsberg era el más certero en lo biográfico (*Lane* 26).

Aparte de lo controvertido del tema, el profesor de Ginsberg intenta cercenar su iniciativa porque a la postre Allen Ginsberg era hijo de un poeta, y disponía del desparpajo (y algunos contactos) para lograr publicar su relato, amplificando así el escándalo acaecido en Columbia. Ginsberg contaba con un rasgo muy importante que contribuyó a la posterior popularidad de sus colegas: a tan temprana edad tenía ya hechuras de relaciones públicas, de publicista, y de agente literario. Tras posteriormente pasar por la industria publicitaria, todos estos rasgos de Ginsberg se van a potenciar al máximo, y desempeñará una labor tanto como de defensor, publicista, y *manager* de sus compañeros, así como de activista en diversas causas pacifistas, ecologistas, etc.

Para ahondar en todo aquello que influía a estos autores en la época en que pergeñaron sus primeros textos literarios, Véronique Lane contribuye en *The French Genealogy of the Beat Generation* (2017) algunos posibles antecedentes e influencias:

While readers have assumed and biographers have asserted the straightforward conventionality of the novella, the central feature of *Hippos'* composition—its coauthorship—in fact strongly connects it to *The Young and Evil* (1933), the explicitly experimental novel of Charles Henri Ford and Parker Tyler (*Lane* 26).

Aunque los lectores han asumido –y los biógrafos, afirmado– lo sencillo y convencional de la novelita, el rasgo central de la composición de *Hippos* (su coautoría) la conecta claramente con *The Young and Evil* (1933), obra declaradamente experimental de Charles Henri Ford y Parker Tyler.

La conexión que apunta Lane entre *The Young and Evil* y *And the Hippos were Boiled in Their Tanks* no parece gratuita, ya que la obra de 1933 escrita por Charles Henri Ford y Parker Tyler comparte varios rasgos con la producida por Burroughs y Kerouac una década después. En primer lugar, ambas novelas fueron escritas en tándem, ambas tienen algo de

bildungsroman, y ambas adoptan la forma del *roman à clef*. En segundo lugar, las dos novelas están situadas en Nueva York y describen las vidas de jóvenes aspirantes a escritores en la gran urbe. *The Young and Evil* es posiblemente la primera novela del modernismo norteamericano que retrata en clave positiva y sin moralina las vidas de dos chicos abiertamente homosexuales, en contraste con novelas anteriores de temática similar como *Strange Brother* (1931) de la autora Blair Niles, o *Twilight Men* (1931) de André Tellier, que en cambio describen a sujetos atormentados cuya su orientación sexual finalmente aboca al suicidio. Desde este punto de vista, y para señalar dos diferencias básicas entre las dos obras propuestas, *And the Hippos were Boiled in Their Tanks* supone una regresión tanto en su tratamiento del homosexual como en lo refractario de su estilo si se la compara con *The Young and Evil*.

Atendiendo en primer lugar a criterios formales, las similitudes en el proceso de escritura de ambas novelas ha de ser, por tanto, matizado; sobre *The Young and Evil* comenta Ann Reynolds en su ensayo “No Strangers”, publicado en *The Young and Evil: Queer Modernism in New York, 1930–1955* (2020):

This is how their writing got done: across letters, diaries, scrapbooks, daybooks; manuscripts of all types, including poetry, fiction, plays, children’s books; and reviews, critical essays, and books about film, art, poetry, dance, and many other subjects” (Reynolds 25).³¹

Así es como escribieron: a través de cartas, diarios, álbumes de recortes, cuadernos; manuscritos de todo tipo, incluyendo poesía, ficción, obras de teatro, libros para niños; y reseñas, ensayos críticos y libros sobre cine, arte, poesía, danza y muchos otros temas.

³¹ Earnest Jarrett, Ann Reynolds, Kenneth Silver, Michael Schreiber. *The Young and Evil: Queer Modernism in New York, 1930–1955*. New York: David Zwirner Books, 2020. Puede consultarse el ensayo de Reynolds en: <https://art.utexas.edu/sites/files/aah/download-ann-reynolds-4.pdf>

Aunque Reynolds no apoya documentalmente el anterior comentario en su breve introducción al ensayo, de la lectura de *The Young and Evil* es fácil concluir que se trataría de una obra innovadora tanto en el plano formal como el compositivo, muy influida por el surrealismo de Gertrude Stein y Djuna Barnes, algo que en gran medida no está presente en la primera obra de Kerouac y Burroughs. En descargo de la anterior cabe decir que *Hippos* está bien estructurada, y se entiende mejor que su antecesora al estar organizada de forma lineal y narrar de forma clara, mientras que *The Young and Evil* tiene un carácter fragmentario y no se preocupa tanto por facilitar las cosas al lector. Yendo un poco más allá, *Hippos* está narrada por dos personajes diferentes, pero en ocasiones las dos voces se parecen demasiado. A pesar de lo anterior, el narrador de Kerouac muestra un mayor entusiasmo por la cultura y deja caer muchos nombres, mientras que el narrador de Burroughs es más seco, y escribe algo parecido a un informe, una declaración, un testimonio. Si se ha de comparar el estilo de ambas novelas, *The Young and Evil* es arriesgada, vanguardista, y culta mientras que *Hippos* no es tan innovadora en el plano estilístico, aunque su forma de pastiche de novela policíaca sí reviste interés por lo que tiene de intergeneración, y de combinar alta y baja cultura.

Hippos podría haber ido más lejos en el pastiche y desvío de géneros literarios, algo que de hecho sí hizo Burroughs más adelante en su carrera. El problema principal de la novela que escribe junto a Kerouac es que se queda a medio camino, en parte por ser un primer intento, en parte por tratar un asunto peliagudo, nada menos que un homicidio donde ambos autores habían estado implicados como encubridores, y por el que su amigo seguía en la cárcel.

Ann Reynolds señala en la cita anterior algunos datos sobre el método empleado en la escritura de *The Young and Evil*, que en parte recuerdan a los que Burroughs irá desarrollando a lo largo de su carrera, y que se tratan en extensión en esta tesis.

Sobre recorridos vitales, y la cuestión de las influencias, encarta en segundo lugar aportar más datos para confirmar o no la trazabilidad de las coincidencias sugeridas por Véronique Lane. Steve Watson describe la aventura francesa de Charles Henri Ford en su introducción a la edición de 1996 de *The Young and Evil*, su publicación de la obra en París de

la mano de Jack Kahane, fundador de Obelisk Press, padre Maurice Girodias, a su vez fundador de Olympia Press, quien publicará la primera edición de *Naked Lunch* de William S. Burroughs en 1959. Luego en cierta medida, Charles Henri Ford allana el terreno a la Generación Beat en París, que en parte siguió los pasos de Ford la mano de William S. Burroughs. Véronique Lane propone múltiples conexiones en su monografía *The French Genealogy of the Beat Generation: Burroughs, Ginsberg and Kerouac's Appropriations of Modern Literature, from Rimbaud to Michaux* (2017). Aunque es trabajoso hallar pruebas de dichas conexiones en las fuentes primarias, la obra de Lane apunta a ciertas pistas que dirigen la atención a dichos vínculos, como el hecho de que Ford fuese el primero en publicar a Paul Bowles en su revista literaria “Blues: A Magazine of New Rhythms,” y Bowles fue un proto-beat (y el “inspirador” de las aventuras tangerinas de Burroughs y compañía), o el propio periplo de Ford en Francia con el borrador de su primera novela por rematar, leída en Francia por Gertrude Stein y Djuna Barles, como relata Steven Watson en su introducción a *The Young and Evil* (y las aventuras parisinas de los Burroughs y compañía). Como ya se ha comentado, Watson destaca que la primera edición de *The Young and Evil* la publica Obelisk Press, editorial fundada en París por Jack Kahane. Watson aclara, en la nota al pie nº 38: “Kahane’s strategy of financing avant-garde publications by publishing risque bestsellers (or at least better-sellers) foreshadow a similar strategy employed by Olympia Press (run by Kahane’s son, Maurice Girodias) and by Grove Press” (*Young* 25 de 260).³² “La estrategia de Kahane de financiar publicaciones de vanguardia mediante la publicación de *bestsellers* picantes (o best-sellers sin más) presagia una estrategia similar empleada por Olympia Press (dirigida por el hijo de Kahane, Maurice Girodias) y por Grove Press”.

Resulta, por tanto, algo chocante no encontrar referencias a Charles Henri Ford en los ensayos de Burroughs, por ejemplo. Sobre dicho mutismo el historiador del arte y experto en la generación beat Ian MacFadyen me recordó por vía telefónica en septiembre de 2022 cómo los beat se definieron a la contra, y aunque declarasen su admiración por ciertos artistas, siempre tomaron distancia sobre posibles influencias para resaltar su propia originalidad.

³² Este tipo de paginación en la cita corresponde al uso de libros electrónicos.

MacFadyen insistió además en un dato que se me había pasado por alto; en su última publicación *Last Words: The Final Journals of William S. Burroughs* (1997), Burroughs menciona expresamente a Charles Henri Ford en dos entradas de sus diarios, y en términos que denotan cierta antipatía o incluso envidia hacia su precursor: “July 10, 1997. Thursday Withal, Charles Henri Ford is possessed by an enigmatic, eerie charm, as a member of some spectral elite. He had the “mark” about him. The special thing. There is talk of the Devil’s bargain. He is an individual” (*Journals* 252 de 290). “10 de julio de 1997. Jueves. Con todo, Charles Henri Ford está poseído por un encanto enigmático y espeluznante, como un miembro de alguna élite espectral. Tenía la “marca”. Lo especial. Se habló de un trato con el Diablo. Todo un personaje”.

Más adelante en la entrada correspondiente al lunes 30 de junio de 1997 Burroughs recuerda que fue un lunes cuando mataron a Jesse James (se fijaba en ese tipo de cosas), y que (curiosamente) el martes había recibido una llamada relativa a Charles Henri Ford:

A call from the Charles Henri [Ford] people at this point. So he took some good photos at the Fair in Paris. ([The] one they are using, in front of a fortune-telling booth.) He had a flat in the Isle St.-Louis, always a small piece of the best, and the Dakota in NYC, where James and I had a rather disagreeable dinner, and Fred Sparks arrived—and after dinner, on way back home, I likened him to [the] evil old transfer artist in *If I Were You*, by Julien Green: “My god, what a face! What a filthy face. Marked by age, extreme experience and wickedness.” Well, he looked always indecently young, like he made the Devil’s Bargain. (Methinks the Devil got the worst of it.) Henri was [in] the old Zero mob, with Paul and Jane, Carson McCullers, and a goodly crowd was there. He was an individual. Remember chili con carne at Isle St.-Louis in Paris. Good. The chicken and rice at the Dakota (no cocktails) was atrocious [...] (*Journals* 245 de 290).

Me llama por teléfono la gente de Charles Henri [Ford]. Hizo unas buenas fotos en la Feria de París. ([La] que están usando, delante de una caseta de adivinación.) Tenía

un piso en Ile Saint-Louis, siempre un pedacito de lo mejor, y en el edificio Dakota de Nueva York, donde James y yo tuvimos una cena bastante desagradable, y llegó Fred Sparks, y después de la cena, de vuelta a casa, lo comparé con [el] viejo y malvado transmigrante de cuerpos en *If I Were You*, de Julien Green: “¡Dios mío, qué cara! Qué cara más asquerosa. Marcada por la edad, la experiencia extrema y la maldad”. Bueno, siempre tuvo un aspecto indecentemente joven, como si hubiera hecho un trato del Diablo (creo que el Diablo se llevó la peor parte). Henri estaba [en] la vieja pandilla Zero, con Paul y Jane, Carson McCullers, buena cuadrilla. Era todo un personaje. Recuerdo el chili con carne en Ile Saint-Louis. Muy rico. El pollo con arroz en el Dakota (sin cócteles) fue atroz [...]

Finalmente, en una nota aclaratoria de la misma obra se señala que Ford tomó una foto de Burroughs en París en 1960, entre otros datos, como que tenían conocidos en común (además de haberse reunido en dos ocasiones como mínimo):

June 30, 1997 Charles Henri Ford was an avant-garde prodigy and for many years the protégé of émigré painter Pavel Chelitchew. With Parker Tyler, Ford wrote *The Young and Evil* (1933), a novel about gay life in New York City in the early 1930s. He founded the literary magazine *View* around that time, and stayed active in letters thereafter. A famous photograph of Burroughs was taken by Ford in Paris in 1960. Fred Sparks was a news photographer and bon vivant, of Ford's and Burroughs's mutual acquaintance (287 de 390.).

30 de junio de 1997 Charles Henri Ford fue un prodigio de la vanguardia y durante muchos años el protegido del pintor emigrado Pavel Chelitchew. Con Parker Tyler, Ford escribió *The Young and Evil* (1933), una novela sobre la vida gay en la ciudad de Nueva York a principios de los años treinta. Fundó la revista literaria *View* por esa época y se mantuvo activo en las letras a partir de entonces. Una famosa

fotografía de Burroughs fue tomada por Ford en París en 1960. Fred Sparks era un fotógrafo de noticias y *bon vivant*, conocido de Ford y Burroughs.

De las anteriores citas es destacable, en primer lugar, que a pesar de conocerlo como mínimo desde 1960, Burroughs sólo menciona a Charles Henri Ford, salvo error, en su última publicación en vida, cuando su propia obra y trayectoria artística están prácticamente cumplidas, y lo hace empleando expresiones en la primera cita como “enigmático”, poseedor de un “encanto inquietante”, perteneciente a una “elite espectral”, usufructuario de un “pacto diabólico”, en definitiva, lo define en términos similares en que otros definieron al propio Burroughs. En la siguiente cita, Charles Henri Ford aparece como anfitrión de dos cenas, una de ellas algo desagradable. Burroughs habla del rostro de Ford así: “Qué cara más sucia. Marcada por la edad, la experiencia extrema y la maldad,” y a continuación matiza un poco dicha opinión. Ahí Burroughs se explaya un poco más, y deja rienda suelta a cierto antagonismo en su retrato de Ford, de quien envidiaría tal vez en primer lugar el tener “siempre un pedacito de lo mejor”, y su apariencia juvenil, aunque su lozanía viniese acompañada de la marca del mal. Y lo más interesante de todo ello es que Burroughs se vale de una máscara literaria para describir a Ford, concretamente una cita de la obra del escritor Julien Green *If I were You* (1947), una obra que trata precisamente de transferencia de almas o de habitar un cuerpo que no es el propio, y parecer alguien que en realidad no se es. Nótese el parecido entre el título del libro de Julien Green y el título que le pone Kerouac a su versión del *affaire Carr-Kammerer: I Wish I Were You*.

Charles Henri Ford y Tyler Parks fueron dos jóvenes que abandonaron la secundaria para directamente dedicarse a la escritura y el arte con ferocidad, y fueron dos figuras tan relevantes dentro del surrealismo norteamericano como cruciales en la recepción de las vanguardias europeas en Estados Unidos. Tyler Parks fue uno de los más notables críticos cinematográficos en Estados Unidos, y ya en 1944 publica la colección de ensayos *The Hollywood Hallucination*, obra a la que siguieron títulos como *Magic and Myth of the Movies* (1947), o *The Three Faces of the Film: the Art, the Dream, the Cult* (1960). Charles Henri

Ford fue diletante en el sentido de multidisciplinar; fotógrafo, poeta, cineasta, y novelista, además de editor, terrenos en los que Burroughs hizo un recorrido similar durante su trayectoria artística, ampliando además dichos intereses.

Todo ello sugiere que Ford y Parks tenían ya un peso nada desdeñable en la vida cultural neoyorkina cuando los beat comienza a merodear las calles de la ciudad, además de un recorrido vital y artístico que de alguna forma los beat aprovecharon, y que, en el caso de Burroughs, sirvió tal vez de inspiración, como demuestran algunos paralelismos ya señalados.

Sobre al tratamiento de la homosexualidad, *Hippos* parte de un material problemático, pues retrata una obsesión amorosa, o si se prefiere, una relación tóxica, entre dos hombres (uno de ellos mucho más joven que el otro) que acaba con el asesinato del mayor. En lo conservador del tratamiento la novela se aproxima al tono de autores conocidos del género policiaco norteamericano. La trama homosexual no añade demasiado a la luz de obras anteriores al margen de *The Young and Evil*, salvo tal vez reflejar las presiones sociales generadas sobre el colectivo a partir de la segunda guerra mundial. Tampoco hay apenas sexo, y se deja bien claro que varios protagonistas tienen novia (el alter ego de Kammerer no tiene, mientras que los de Lucien Carr y Kerouac sí, y el de Burroughs parece más interesado en las drogas).

En general, la narración algo aséptica de Burroughs tiene su contraste en el algo más animado tono de Kerouac. Por supuesto, el relato oculta asuntos mucho más turbadores que los que enseña; Kammerer conoció a Carr cuando el primero era instructor de los boy scouts (y Carr uno de ellos), siendo Lucien era apenas un adolescente (12 años); Kammerer tenía 26 años entonces.³³ No consta que hubiera contacto sexual entre ellos, pero la suplantación de la figura paterna que ejerce Kammerer sobre Carr, alimentando y consintiendo durante años todos los caprichos y sinrazones del muchacho (quien evidentemente atraía mucho a Kammerer) posiblemente perjudicaron el estado mental de Carr.

³³ En su postfácio a *Hippos*, James Grauerholz reduce la edad de ambos en un año (*Hippos* 187). También señala Grauerholz, que el primer contacto de Burroughs (y sus amigos) con la morfina tiene lugar mes y medio después del crimen (*Hippos* 192), mientras que en la novela se nos muestra a un Burroughs bastante familiarizado con la sustancia. Si alguien conoce a fondo la biografía de Burroughs es su hijo adoptivo y secretario James Grauerholz, y lo que su comentario sugiere es que muchos biógrafos de Burroughs han leído sus obras en clave biográfica, cuando tal práctica irremediamente conduce al error.

En *Hippos* el *alter ego* de Lucien Carr (“Phillip Tourian”) halagado y repelido simultáneamente por el poder de fascinación que ejerce sobre el de Kammerer (“Ramsay Allen”), parece abocado al homicidio cuando el acoso empieza a ponerse serio. Pero en otras versiones del incidente, como la realizada por Ginsberg, más bien parece involucrado en un contrato sadomasoquista que le convierte en víctima, pero también en verdugo. No son incompatibles ambas visiones, aunque hay diferencias entre el acoso y un “contrato” sadomasoquista disuelto a puñalada limpia.

A lo descrito cabe añadir algún dato biográfico más, como la influencia de ciertas lecturas en los primeros beat. Kammerer era una especie de mentor literario para Carr hasta que ambos llegan a Nueva York; los posibles referentes contenidos en dicha mentoría no dejarían de poseer cierto sesgo de captación, adiestramiento, o programación.

Cuando Lucien Carr está matriculado en la Universidad de Chicago e intenta suicidarse, contempla el acto como una “obra de arte”; tal vez una de las confusiones más extremas resultado de mezclar de “arte y vida”. Si intentamos trazar los sucesos que jalonan esta historia de forma literaria o artística, no es difícil hallar conceptos como el del *amor loco* bretoniano, el *acto gratuito* de Gide, o la arrebatada relación entre Verlaine y Rimbaud, autor este último que ejerce una poderosa fascinación tanto en Carr como en el núcleo primigenio de la Generación Beat.

Expuesta la situación arriba descrita cabría preguntarse si los anteriores eran lectores discretos o siquiera buenos lectores. Aunque se trataba de un grupo reunido bajo la rúbrica de una universidad perteneciente a la Ivy League, seguramente no lo eran. Si bien eran cultos, inteligentes, y leían (que no es poco), la lectura, la escritura, el ejercicio de las artes, conllevan un aprendizaje de por vida, y algunos de los actores de esta historia todavía eran muy jóvenes: aunque precoces, no eran genios. Concretamente en el caso de Carr, todo parece indicar que era un joven demasiado inmaduro e inestable como para asimilar ciertas lecturas con provecho.

Hay otras cuestiones que tal vez parezcan irrelevantes, pero que resultan igualmente inquietantes: Si un amigo tuyo mata a un amigo común, ¿te pones a escribir una novela sobre

ello de inmediato *como ejercicio*? Si se tiene en cuenta el impacto que tuvo la noticia del homicidio ocurrido en el seno de la elitista Universidad de Columbia, también en el ámbito cultural, no es de extrañar que muchos escritores de un modo u otro lo acabasen reflejando en sus obras:

By fall 1944 Allen's friend the student poet John Hollander had already written a "Dostoyevskian" story about the killing for the *Columbia Spectator*, and the juicy details proved irresistible to many other writers in those years. Some version of the affair turns up in novels and memoirs written in the 1940s, or later, by Chandler Brossard, William Gaddis, Alan Harrington, John Clellon Holmes, Anatole Broyard, Howard Mitcham, and even James Baldwin—who is believed to have used the characters for a story he called "Ignorant Armies," a very early version of his gay-themed 1956 novel *Giovanni's Room* (*Hippos* 194).

En el otoño de 1944, el amigo de Allen y estudiante de poesía John Hollander ya había escrito una historia *dostoievskiana* sobre el asesinato para el *Columbia Spectator*, y los jugosos detalles resultaron irresistibles para muchos otros escritores en esos años. Diversas versiones del lance aparecen en novelas y memorias escritas en la década de 1940, o más tarde, por Chandler Brossard, William Gaddis, Alan Harrington, John Clellon Holmes, Anatole Broyard, Howard Mitcham, e incluso James Baldwin, quien se cree que utilizó los personajes para una historia que llamó "Ignorant Armies", una versión muy temprana de su novela de temática gay de 1956 *Giovanni's Room*.

Como aclara la cita referida, el suceso captó la atención de muchos escritores, unos en ciernes, otros en un momento más avanzado de sus carreras, lo que de algún modo dio carta blanca a un Burroughs azuzado por Kerouac para embarcarse junto a él en la descripción de un suceso que en definitiva había ocurrido en su círculo de amistades. Al gusto moderno por lo

biográfico, cabe añadir el interés norteamericano por el *true crime*, género conocido en España desde los *romances de ciego* a partir del siglo XVII.

Algo similar puede decirse de las motivaciones de Ginsberg; el hecho de que le parasen los pies ya dice mucho tanto del clima reinante como del proceder ingenuo de Ginsberg al mostrar a su tutor lo que estaba escribiendo. En último término, aunque se pueda comprender esos ejercicios literarios a modo de aprendizaje, ejercicio, o incluso de terapia, definitivamente también muestran una ambición literaria más o menos larvada en el caso de Burroughs o Ginsberg, y claramente manifiesta en el de Kerouac.

Sobre la ambición, hay que señalar que los autores de *The Young and Evil* eran igualmente ambiciosos, quizás más que los beat primeros, de hecho, Charles Henri Ford deja pronto la escuela porque está convencido de que va a ser un escritor famoso; algo similar le ocurre a Parker Tyler, quien rehúye una educación reglada universitaria a pesar de proceder de una familia pudiente. La diferencia que ha de apuntarse en contraste con los miembros del *círculo libertino* que les siguió, primeramente, en lo relativo a literatura, es que Ford y Tyler tienen las cosas muy claras y son anti- o extra- académicos, y en segundo lugar, respecto a sus actitudes vitales, sobre todo en el terreno sexual, su claridad de ideas también sería superior.

La siguiente cuestión que se propone incide un poco más en otra vertiente de las motivaciones: Aunque tu novela sea en efecto un ejercicio, pero tú tienes relaciones homosexuales ¿por qué pones en mal lugar a los homosexuales, entre ellos a tu difunto amigo? Esta pregunta tampoco tiene fácil respuesta, baste saber que en aquella época Burroughs, Kerouac, Ginsberg, y demás componentes del círculo libertino practicaban una especie de pansexualidad que no los obligaba exactamente a etiquetarse como homosexuales, y sobre ello se incidirá en las páginas que siguen, donde se han de formular preguntas similares a las anteriores a propósito de *The Young and Evil*.

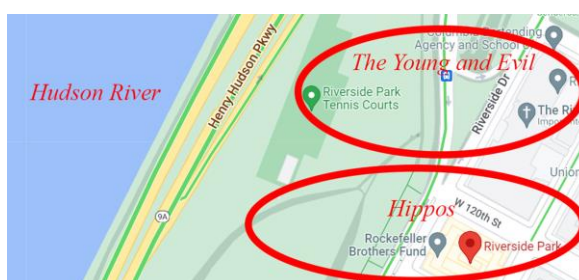
Ford y Tyler parecen vivir en (y no a través de) la literatura o el arte, pues se encuentran ya inmersos en ambos desde fecha temprana, y quizás por su arrojo cosmopolita, quizás porque durante la Gran Depresión había otras preocupaciones más acuciantes que en los años 40, viven de otra manera. Más que ir de modernos (como los blanquitos hípsters de

Columbia), Ford y Tyler eran genuinamente modernos. El afeminamiento intencionado y *camp* de Parker Tyler, por ejemplo, no dejaba demasiadas dudas sobre su orientación sexual, y algo similar podría decirse de Charles Henri Ford; por tanto, estos autores pasaron a ocuparse de otras cuestiones más vitales.



Henri Cartier-Bresson. *Charles Henri Ford, Paris, 1935*

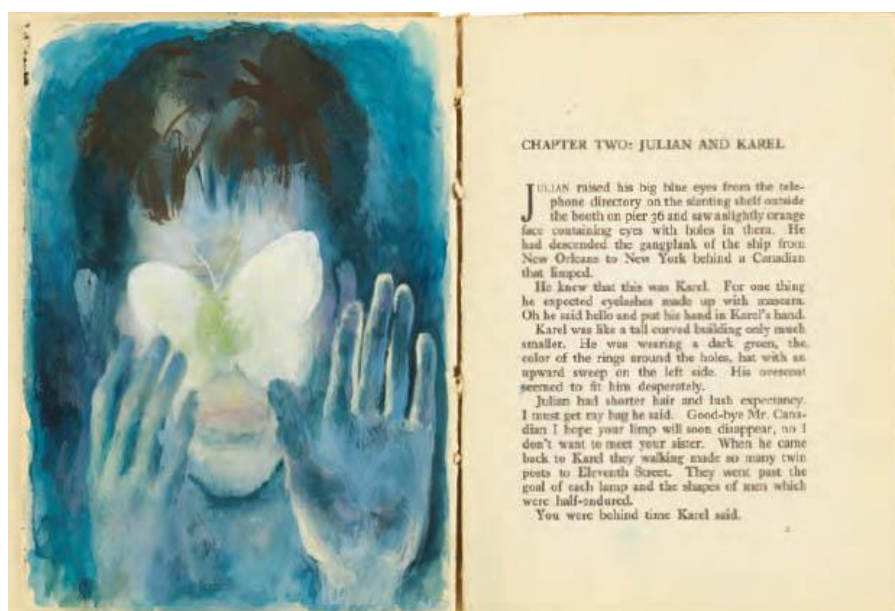
Si lo que se ha de tener en cuenta es cómo una novela retrata un qué, *Hippos* desmerece en comparación con *The Young and Evil*, ya no solo estilísticamente; *Hippos* se adhirió en cierta medida a la peligrosa narrativa de que estaba bien matar a un homosexual si se aproximaba demasiado amistosamente a un heterosexual. El período histórico donde se encuadra es un Hoover-macartismo donde *la caza de brujas* y el “pánico al rojo” o *red panic* se amalgama con el *lavender scare* o “pánico homosexual”. A pesar de ello, no es que los homosexuales estuviesen mucho mejor considerados en la época en que *The Young and Evil* se escribió; de hecho, dos personajes de la novela de Henri Ford y Parker Tyler son agredidos por marineros en Riverside Drive, bastante cerca del lugar donde Lucien Carr apuñaló a David Kammerer en la vida real.



Localizaciones de los episodios violentos referidos

Se ha argumentado que el tratamiento retrógrado de la homosexualidad en *Hippos* obedecía a que Keroauc, Burroughs, y Ginsberg querían evitar que su amigo Lucien Carr acabase siendo ejecutado en la silla eléctrica. Es un poderoso argumento (obviando eso de que la novela fue escrita como ejercicio), si lo unimos a que, en aquella época, los autores de la obra ya se estaban metiendo en líos tanto en la universidad como fuera de ella, y por lo tanto no querían acrecentar la mala fama que ya empezaban a tener.

Trazadas algunas diferencias entre ambas obras, procede señalar algunas conexiones entre ellas. Si *Hippos* es hoy considerada una obra menor, también parece ser el caso de *The Young and Evil*, al menos según el escritor y reseñista de literatura *queer* Felice Picano, quien afirma que “*The Young and Evil* no es una gran novela, pero es divertida”.³⁴ Picano hace el comentario al hilo de una reseña sobre una monografía de 2017 sobre Charles Henri Ford que apenas menciona a *The Young and Evil*, y pasa a defender (sobre todo), una serie de asuntos paratextuales que también merecen atención. Por ejemplo, concuerda Picano con Ann Reynolds en que la copia personal de Charles Henri Ford de *The Young and Evil* contenía seis gouaches originales del pintor Pavel Tchelitchev:



Charles Henri Ford and Parker Tyler.
The Young and Evil (Paris: Obelisk Press, 1933),
con seis gouaches originales por Pavel Tchelitchev

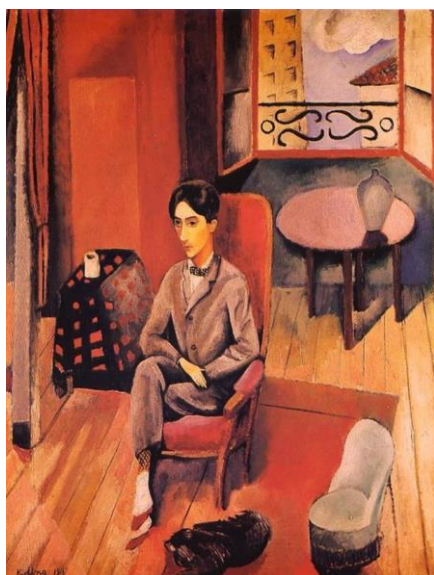
³⁴ <https://glreview.org/article/why-we-remember-charles-henri-ford/>

El capítulo diecisiete de la obra de Kerouac y Burroughs relata cómo los personajes correspondientes a Kerouac y Carr visitan el MoMA tras el homicidio, y contemplan, entre otros, un cuadro de Pavel Tchelitchew.

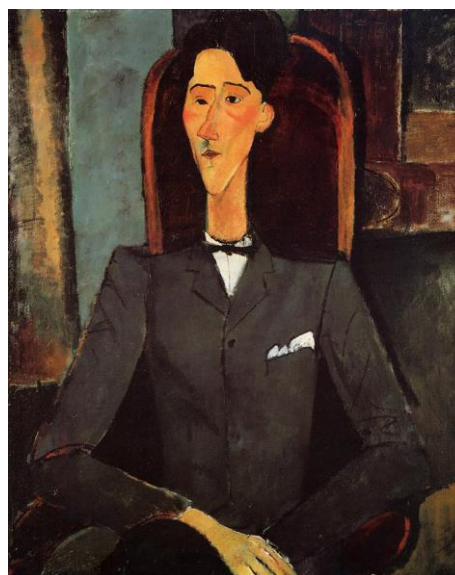
Se trata de un capítulo en el que interesa profundizar al hilo de las influencias literarias y artísticas del llamado *circulo libertino* beat, por otra parte, estrechamente vinculadas a Henri Ford y Parker Tyler. Antes de llegar al museo, los protagonistas callejean buscando un cine que visitar, y el texto menciona dos películas: *Le Quai des brumes* (1938), de Marcel Carné, y *The Four Feathers* (1939) de Alexander Korda. Irán a ver la segunda, aunque les parece demasiado truculenta dadas las circunstancias; lo que viene al caso es la fascinación de los protagonistas por el cine. La influencia del cine en la obra de Kerouac y Burroughs fue determinante, y sobre ello han incidido poco los estudios críticos. Burroughs escribió varios guiones y tratamientos filmicos de sus obras, y muchos textos de Burroughs podrían encuadrarse en lo que Christian Janicot llamó “cinema invisible”. La propia Véronique Lane habla en su monografía de las “bookmovies” de Jack Kerouac, y prueba de ello es el formato del libro dos de su obra *Doctor Sax* (1959). La definición más completa del término aparece en el libro de Kerouac *Some of the Dharma* (1997): “Bookmovies, or Mindmovies, prose concentration camera-eye visions of a definite movie of the mind with fade-ins, pans, close-ups, and fade-outs” (SD 342). “Libropelículas”, o mentepelículas, visiones cinematográficas en prosa concentrada de una película mental definitiva con fundidos de entrada, panorámicas, primeros planos y fundidos de salida”. Esta definición interesará recordarla más adelante cuando se examine el cine invisible de William S. Burroughs, y, por ende, el papel de los sueños en ambos autores.

Pero no sólo fue el cine algo que influyó profundamente la obra de la Generación Beat (y Parker Tyler posiblemente fue uno de los mejores críticos de cine que haya habido en Estados Unidos) sino que también la pintura fue determinante; por ejemplo, en la novela de Kerouac y Burroughs, una vez abandonado el cine y ya en el MoMA, serán tres cuadros los que llaman la atención de los protagonistas; en primer lugar “un retrato de Jean Cocteau hecho por

Modigliani” (174). Aunque el único retrato al óleo de Cocteau ejecutado por Modigliani localizable en Internet no se halla actualmente en el MoMA, sino en el Museo de la Universidad de Princeton, la historia que lo rodea es pertinente al ser dicho retrato el resultado de una especie de competición entre los pintores Amedeo Modigliani y Moïse Kisling, que pintaron el mismo tema de forma simultánea en 1916. Hay, por tanto, un interesante paralelismo entre las obras citadas y la forma en que Ginsberg, Burroughs y Kerouac escribieron diferentes versiones de los hechos relatados en *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*. La simultaneidad en la composición de dichos retratos interesa tanto como el tema retratado; la obra de Jean Cocteau ejerció una poderosa fascinación en los beat de Columbia, en particular su película *Le Sang d'un Poète* (1930). Como muestra de esta fascinación, Véronique Lane recuerda cómo en 1944 Kerouac decora su habitación en Columbia con una tarjeta en la que escribe con su propia sangre “The Blood of a Poet” (Lane 1). Otros cronistas señalan que sólo empleó su sangre para escribir la palabra “blood” (sangre), lo que tal vez tenga más sentido, tanto a efectos prácticos como artísticos.



Jean Cocteau, por Moïse Kisling



Jean Cocteau, por Amedeo Modigliani

El personaje de Kerouac se concentra a continuación en una obra del pintor antifascista de origen ruso Peter Blume, y por la descripción de la obra contemplada, se extrae que podría corresponderse con la siguiente imagen:³⁵



Peter Blume, *The Eternal City* (1934-37),
Óleo sobre tabla, 86,4x121,6 cm.

Kerouac describe la pintura en los siguientes términos: “Blume’s vast studies of the decline and fall of the West, with Corinthian pillars fallen and always the same underworld types plotting in cellars while priests wail at the sacrifice and Oriental-looking troops gut the city” (*Hippos* 174). “Los vastos estudios de Blume sobre la decadencia y caída de Occidente, con los pilares corintios derribados y siempre los mismos tipos del hampa conspirando en los sótanos mientras los sacerdotes se lamentan del sacrificio y tropas de aspecto oriental destripan la ciudad”

Aunque Kerouac se refiere a “los estudios” de Blume, cuadro *The Eternal City* contiene columnas derrumbadas y unos gánsteres en primer término; al fondo pueden verse tropas, precisamente de aspecto oriental, mientras que a medio término una figura verdosa saliendo de una caja sorpresa representaría a Mussolini; es muy interesante que Kerouac interprete el cuadro el clave del “decline y la caída de Occidente” (Ibid.), pues la cita se refiere también indirectamente a la conocida obra de Spengler que Burroughs recomendaba a todo

³⁵ <https://www.moma.org/collection/works/79988>

aquel dispuesto a escuchar sus lecciones de antropología. De un lado, la cita revela el papel de Burroughs como mentor intelectual del grupo, y de otro, la antipatía que sentían tanto Kerouac como sus amigos hacia los regímenes totalitarios.

El tercer cuadro al que se hace referencia en el capítulo diecisiete de *Hippos* también fue ejecutado por un emigrante ruso, el pintor Pavel Tchelitchev, y se titula *Cache-Cache* o *Hide-and-Seek*.³⁶



Pavel Tchelitchev, *Hide-and-Seek (Cache Cache)*. Derby, Vermont and New York, June 1940- June 1942. Óleo sobre lienzo (199.3 x 215.3 cm), MOMA.

Sobre Tchelitchev se puede comentar que fue pareja de Charles Henri Ford, uno de los autores de *The Young and Evil*, por tanto, una vez más hallamos en *And the Hippos were Boiled in Their Tanks* una referencia a las vanguardias europeas, a la obra de Henri Ford y Parker Tyler y, por extensión, a la cuestión homosexual. El cuadro en concreto oscila entre lo tétrico y lo obsceno, y sin embargo también es uno de los favoritos entre el público infantil del MoMA, que gusta de “buscar niños” en la imagen como si estuviesen jugando a “¿dónde está

³⁶ <https://www.moma.org/collection/works/79501>

Wally?». Véronique Lane comenta esta referencia intertextual de *Hippos* en clave de mise en abyme, dada la temática del cuadro y el momento de la novela en que se inserta, puesto que los personajes de Kerouac y Carr están metafóricamente “jugando al escondite con la policía” mientras contemplan el cuadro. Posiblemente el texto de Lane realice un empleo demasiado liberal del recurso de la regresión infinita, aunque en cambio sí aluda una intertextualidad bien traída. Finalmente, cabe añadir que este extraño cuadro fue objeto de culto para una secta neoyorkina que veneraba las drogas visionarias. Sobre ello ha escrito el farmacólogo y psiconauta Hamilton Morris, describiendo además con detalle algunos recursos empleados en el cuadro como pareidolias y triples imágenes.³⁷ A modo de aclaración, la doble imagen o pareidolia, y su fascinación en un Tchelitchev que según su biografía escrita por Parker Tyler bajo el título *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchev* (1967), de niño podría haber accedido a escritos sobre Freud, y la homosexualidad de Leonardo (*Divine* 143 y ss.), concretamente en referencia a *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1911), y la teoría de la doble imagen en el cuadro *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (1510) de Leonardo, cabe destacar que la influencia tanto de Freud como de dicho recurso en el círculo surrealista fue determinante, especialmente en Dalí.³⁸

Aunque Tchelitchev no se consideraba surrealista, dicha corriente tuvo un eco palpable en su pintura, y junto a otras vanguardias, como el dadaísmo, también influirán en diverso grado a diversos autores de la Generación Beat.

A modo de somero análisis comparativo entre el cuadro de Tchelitchev, y la proliferación de versiones que produjo Jack Kerouac sobre el trágico homicidio, se puede comentar que *Hide and Seek* posee, entre otras características, la de rechazar la perspectiva tradicional y adoptar múltiples puntos de vista. Este elemento sin duda está contenido en *Hippos*, pero Kerouac fue más allá, pues produjo al menos cuatro versiones diferentes del evento. La versión de Ginsberg añade ciertos datos sobre los personajes que en efecto hacen pensar en dobles y triples imágenes, habida cuenta del diferente tono en que son descritos.

³⁷ <https://www.moma.org/magazine/articles/73>

³⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/Un_reuerdo_infantil_de_Leonardo_da_Vinci

Describe Ginsberg, por ejemplo, cómo Kammerer (Ginsberg usa los nombres reales en su esbozo) recurre a actividades relacionadas con la prostitución para proporcionar dinero a Carr: “Well, you’re in luck today. I picked up \$10 in a bar last night. I had to roll a fag to do it. I had an idea you’d need it by now” (Martyrdom 94). “Bueno, hoy estás de suerte. Pillé 10 dólares en un bar anoche. Tuve que robar a un marica para hacerlo. Me imaginaba que hoy los necesitarías”. “To roll a fag”, es una expresión que alude tanto a “liarse un cigarrillo”, como (en argot), liarse con un homosexual para después robarle. La escena donde está contenido el fragmento describe una conversación entre Carr y Kammerer ante tres atónitos novatos universitarios entre los que se encuentra Ginsberg. El sumiso Kammerer no sólo le ofrece los diez dólares, sino que ha de bajar a hacerle la compra a Carr, quien como buen proxeneta administra sus ganancias, añadiendo: “How much will you need tomorrow? (Martyrdom 95) (“¿Cuánto necesitarás mañana?) a lo que Kammerer responde: “Oh,” [...] “I can always get more” (Ibid.). (“Oh,” [...] “Siempre puedo conseguir más”. Carr responde: “Then leave the change with me. Bring the food up and leave it at the door with the money. I’m too tired. You’d better crawl back to the Village” (Ibid.). “Entonces déjame el cambio a mí. Sube la comida y déjala en la puerta con el dinero. Estoy demasiado cansado. Será mejor que te arrastres de vuelta al Village”.

Ginsberg nos muestra, por tanto, un retrato muy diferente al de Kerouac (y Burroughs), quienes optan por describir al *alter ego* de Kammerer como depredador sexual, cuando la dinámica entre Carr y Kammerer podría haber sido bastante más compleja. Cualquiera que sienta curiosidad por el negocio de la prostitución en Norteamérica, las clases de proxenetas que hay; o los análisis que proponen sobre dicha actividad quienes la practican o han practicado, puede leer al autor Iceberg Slim o consultar los múltiples videos que hay alojados en la plataforma *Youtube* sobre el asunto.³⁹ El proxeneta se presenta en muchos de esos videos como alguien carismático, frío, narcisista, y poseedor del don de la palabra; alguien a quien la prostituta necesita en su vulnerabilidad. Algunos describen a la prostituta

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=5M-2opDzH0> El supuesto proxeneta “Sharpie” explica como “el juego” lo encontró a él (y no al revés) (4:00), las cualidades que ha de reunir un proxeneta (8:00). Las de una prostituta (9:27), lo que buscan las prostitutas: “algo que nunca han tenido” (10:45). Dicho individuo se muestra locuaz, compasivo, y poseedor de cierto magnetismo y considerable labia.

como alguien que no sabe gestionar sus ganancias, alguien lo suficientemente frágil como para estar dispuesta a creer en un sueño afectivo, económico, etc.⁴⁰

El *alter ego* de Kammerer que aparecen en la novela de Kerouac *The Town and the City*, que se llama Waldo Meister, es un hombre manco (su defecto ha sido causado por el alter ego de Carr), y el personaje de Ginsberg (Levinsky), lo describe como alguien malo, mientras que describe al de Carr (Kenneth Wood) como alguien aún peor.

El cuadro de Tchelitchev contiene un recurso que va más allá de las pareidolias surrealistas al incluir dobles y triples imágenes. Por ejemplo, la masa central que parece un árbol también recuerda a una mano; eso es una pareidolia.

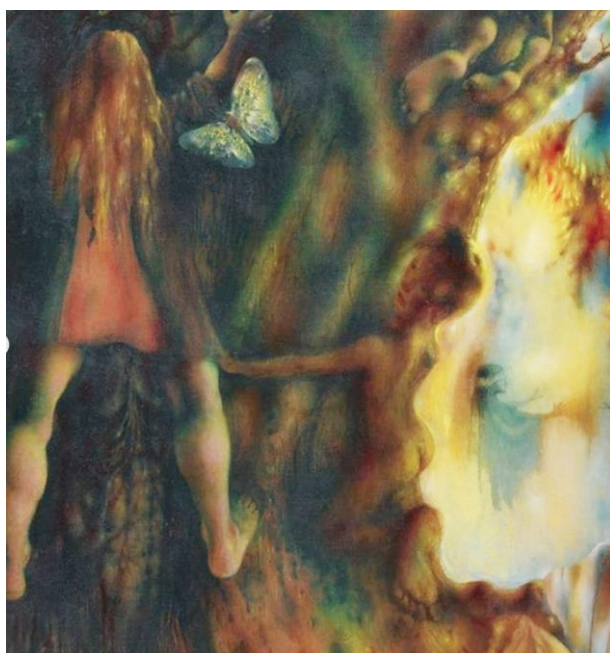


Pavel Tchelitchev. Tree into Hand and Foot with Children (Study for Hide-and-Seek). c. 1939⁴¹

Ese fenómeno se puede constatar con mayor claridad si se observan los dibujos preparatorios de Tchelitchev, como el anterior. También puede apreciarse cómo las raíces del árbol también se corresponden con la forma de un pie. Como ya se ha referido, el artista solía incluir más imágenes dentro de sus dobles imágenes. Para detectar esto es necesario observar el cuadro con más detalle. Por ejemplo, las cabezas de sendos niños a derecha e izquierda del árbol.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=gk-clyLcfN0> Otro supuesto proxeneta comenta cómo las prostitutas necesitan de sus conocimientos y asesoría financiera (9:32)

⁴¹ <https://www.moma.org/collection/works/36464>



Pavel Tchelitchew. *Hide and Seek* (detalle)

El perfil de muchacho a la derecha está definido por la figura de un niño desnudo, pero si miramos en la mejilla del muchacho, veremos una niña con los ojos vendados pintada en color azul. Algo similar ocurre con la cabeza de la izquierda. Veamos una imagen algo más detallada:

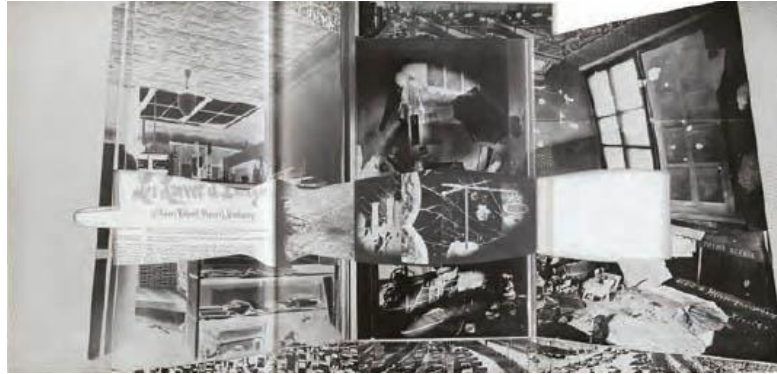


Pavel Tchelitchew. *Hide and Seek* (detalle)

Si observamos la oreja, veremos una imagen de una niña (en rojo) tanteando con los brazos alargados su entorno, como si también tuviese los ojos vendados. Como puede percibirse en dicha cabeza, su ejecución recuerda mucho a las imágenes anatómicas e incluso a las radiografías. Este interés de Tchelitchev por la imagen médica puede apreciarse en posteriores obras.

La aparición del cuadro de Tchelitchev en *Hippos* es efectivamente un guiño a los “entendidos” por parte de Kerouac y Burroughs como señala Véronique Lane (Lane 46), pero también marca la honestidad de Kerouac en desgranar sus referentes artísticos y literarios. Contemplar el asunto Carr/Kammerer desde la multiplicidad de imágenes que ofrecen los beats guarda ciertas concomitancias con la contemplación del cuadro de Tchelitchev; van apareciendo detalles, dobles imágenes (como la indeterminación en los contornos de relación Carr/Kammerer) o incluso triples, como sugieren las actividades homosexuales soterradas de sus personajes. Si se ahonda en las actividades de Charles Henri Ford y Parker Tyler, y del círculo de artistas que los rodeaban, surgen nuevas pistas.

Ann Reynolds comenta, por ejemplo, que la tercera colaboración de Ford y Tyler fue la revista “View”: “View’s first issue appeared in September 1940, and it ran until mid-1947” (Reynolds 26). “El primer número de View aparece en septiembre de 1940 y su producción se alarga hasta mediados de 1947”. En dicha revista de arte se publicaban imágenes de las vanguardias artística europeas, y en ella publicaron escritores como Jorge Luis Borges, Paul Bowles, Jean Genet, William Carlos Williams, y artistas como “Hans Bellmer, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Max Ernst, Morris Hirshfield, Wifredo Lam, Fernand Léger, René Magritte, André Masson, Joan Miró, Isamu Noguchi, Georgia O’Keeffe, Man Ray, Florine Stettheimer, and Pavel Tchelitchev etc.” (Ibid.).



Revista *View*, editada por Charles Henri Ford y Parker Tyler.
Marzo de 1945, interior por Frederick Kiesler⁴²

No sólo admiraban los beat a muchos de estos artistas, sino que en su día la revista de Ford y Tyler pudo otorgarles acceso a imágenes como la anterior. Cualquiera que conozca los álbumes de recortes y collages de William S. Burroughs y Brion Gysin se sorprenderá de la semejanza entre dichos artefactos y la imagen arriba referida. La publicación del catálogo *The Young and Evil: Queer Modernism in New York, 1930–1955* (2020) proporciona algunas novedades interesantes sobre la recepción de las vanguardias en los Estados Unidos, y la existencia de una corriente subterránea dentro de la comunidad artística homosexual inmediatamente anterior a la Generación Beat. En conexión con lo anterior, también desvela un fascinante vínculo entre los beat y sus predecesores vanguardistas de Nueva York; distintas biografías relatan que antes de conocer a Burroughs y sus amigos, el “muso” Herbert Huncke, tras viajar en autostop hasta Nueva York en 1939 y convertirse en un habitual de la calle 42, fue uno de los sujetos estudiados por Alfred C. Kinsey. Como comenta Hilary Holladay en su reseña de *The Times Square Hustler & the Sex Doctor* (2015):⁴³

Alfred C. Kinsey, the sex researcher from Indiana University, also viewed Huncke as an essential source of information. Huncke later introduced Kinsey to several of the future Beat writers, who obliged the professor by providing him with their sexual histories (*Holladay* 1).

⁴² <https://art.utexas.edu/sites/files/aah/download-ann-reynolds-4.pdf>

⁴³ <https://acrossthemargin.com/herbert-huncke/>

Alfred C. Kinsey, el investigador sexual de la Universidad de Indiana, también consideraba a Huncke como una fuente de información esencial. Más tarde, Huncke presentó a Kinsey a varios de los futuros escritores beat, que accedieron a facilitarle sus historias sexuales al profesor.

Según la reseña, el primer registro del contacto entre Kinsey y Huncke es una carta de agradecimiento a Huncke por parte de Kinsey fechada en 1943. Holladay añade: “[...] thanks to Huncke, Kinsey met and interviewed the future Beat writers as well as a great many other people. He became friends with Burroughs, Ginsberg, and Kerouac and enjoyed dining with them when he came to New York” (*Holladay* 1). “[...] gracias a Huncke, Kinsey conoció y entrevistó a los futuros escritores Beat, así como a mucha otra gente. Se hizo amigo de Burroughs, Ginsberg y Kerouac y disfrutaba cenando con ellos cuando venía a Nueva York”

Huncke acabó reclutando sujetos de estudio para el informe Kinsey a dos dólares por entrevista. La conexión entre Kinsey y los autores de *The Young and Evil* y editores de la revista “View” es puesta en relieve en el ensayo de Ann Reynolds contenido en *The Young and Evil: Queer Modernism in New York, 1930–1955* (2020), donde comenta:

Tchelitchew may not have used multiple perspectives or what came to be called “double-images” in the numerous erotic drawings he did for Alfred C. Kinsey (see pp. 36–37, 40–41), but these illusionistically rendered drawings referred to life, not fictions. These drawings—along with contributions by Paul Cadmus, George Platt Lynes, and others—were intended, in part, as research materials, but they were complemented by first-hand experience. After watching Lynes having sex in New York at a specially arranged sex party, Kinsey remarked on his great skill: “He made love better than anyone I have ever witnessed” (*Reynolds* 33).

Puede que Tchelitchew no utilizara perspectivas múltiples o lo que llegó a llamarse “imágenes dobles” en los numerosos dibujos eróticos que hizo para Alfred C. Kinsey (véanse las páginas 36-37, 40-41), pero estos dibujos de carácter ilusionista se

referían a la vida, no a la ficción. Estos dibujos —junto con las contribuciones de Paul Cadmus, George Platt Lynes y otros— estaban pensados, en parte, como material de investigación, pero se complementaban con experiencias de primera mano. Después de ver a Lynes practicando sexo en Nueva York en una fiesta sexual especialmente organizada, Kinsey comentó su gran habilidad: “Hacía el amor mejor que nadie que haya presenciado” (*Reynolds* 33).



Jean Cocteau. Retrato de George Platt Lynes, c. 1930. Tinta sobre papel, 24,1 x 18,4 cm.



George Platt Lynes. Retrato de Jean Cocteau, 1936. Impresión en gelatina de plata, 29,2 x 26,7 cm.

En definitiva, Kinsey estaba estudiando simultáneamente a los beats y a algunos de los artistas que publicaban en “View”, y aunque en agosto de 2022 contacté con expertos en Huncke como el poeta Clive Matson para explorar el asunto, hasta el momento no he recibido respuesta. Sobre los artistas que colaboraban en “View”, como muestran las imágenes *supra*, merece la pena recordar que estos sí trataron a gente que los beat admiraban, como Jean Cocteau.

Todo esto nos proporciona un bosquejo sobre lo que ocurría en Nueva York en el plano artístico y homosocial cuando coinciden Kerouac, Ginsberg, Burroughs, con personajes como Herbert Huncke, un individuo que perteneció a la calle toda su vida, y que les proporcionó con sus innumerables relatos orales y complots delincuenciales precisamente eso, “calle”. El primer esfuerzo literario de Ford y Parker parece más rotundo que el realizado por

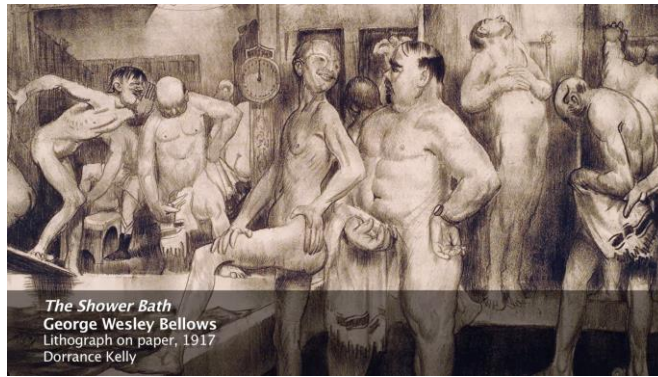
Burroughs y Kerouac, pero también las circunstancias a las que se enfrentaron los últimos fueron diferentes. *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* permanecerá inédito no tanto por pudor (aunque esto sea posible), o por el hecho de que hubiese un precedente literario similar (y tal vez más meritorio), sino sobre todo porque Lucien Carr pidió a los autores que metiesen el libro en un cajón, ya que, tras cumplir una breve condena a pesar de haber sido sentenciado a veinte años, Carr reencauzará su vida hacia el periodismo y una existencia aparentemente más tradicional.

Finalmente, la situación política en EEUU se había endurecido y el Nueva York de Ford y Parks había enconado un poco en su posición ante los homosexuales durante la década siguiente (cuando Burroughs y Kerouac escriben *Hippos*). Una fuente ideal de información sobre esta cuestión está, por ejemplo, contenida en la exposición *Hide/Seek difference and desire in American Portraiture* comisariada por Jonathan David Katz and David Ward para la National Portrait Gallery, Smithsonian Institution entre octubre y febrero de 2011. En una serie de videos alojados en la plataforma *Youtube* los comisarios explican la evolución histórica reflejada por artistas norteamericanos de diversas épocas en relación con la cuestión de la homosexualidad.

El título de la exposición coincide parcialmente con el del cuadro de Tchelitchev mencionado en *Hippos*, y la forma en la que los comisarios abordan este tema proporciona valiosa información en lo relativo a costumbres en Norteamérica desde Walt Whitman hasta prácticamente la actualidad.⁴⁴ Por ejemplo, Katz alude a una litografía de 1917 para bosquejar la situación a principios de siglo:⁴⁵

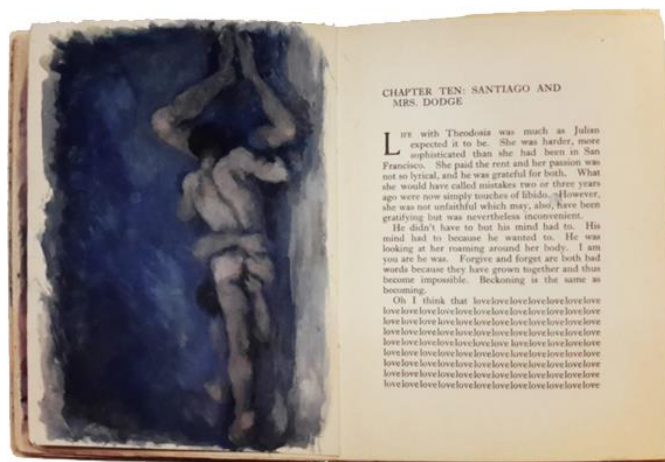
⁴⁴ https://youtu.be/L4Qn7mrH_qI

⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=L4Qn7mrH_qI&list=PLC271CAFAECCE0917



George Wesley Bellows. *The Shower Bath*. Litografía, 1917
Charla de Jonathan David Katz, video alojado en Youtube (1:14)

Sobre los personajes centrales de la imagen, comenta el comisario Jonathan Katz que en la obra de Georges Wesley Bellows se muestran unos códigos sociales diferentes a los actuales: “hoy comprendemos al homosexual como alguien que está interesado en otra persona del mismo sexo, pero en 1917 la categoría operativa no consistía en el género de la otra persona, si no el propio género en el acto íntimo: si te comportabas de acuerdo con tu género eras heterosexual sin importar con quién, si en cambio adoptabas el rol de otro género en la actividad sexual, entonces eras homosexual” (1:14-2:32); si hacemos caso a esa proposición, parece que se trataba de una cuestión de roles, pero si observamos el comportamiento de los escritores implicados en estas dos novelas sólo cabe concluir que Ford y Tyler la habían superado ampliamente, mientras que Burroughs (y sobre todo Kerouac) parecían más cómodos en un territorio nebuloso.



Charles Henri Ford y Parker Tyles.
The Young and Evil. Paris: Obelisk Press, 1933.
Copia personal de Ford con seis gouaches
originales de Pavel Tchelitchev

La diferencia crucial entre los personajes de *The Young and Evil* y *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, es que mientras en la primera los personajes parecen estar muy al tanto de ser bisexuales u homosexuales, en *Hippos* sólo el villano de la historia, Kammerer parece abiertamente homosexual, y acaba convenientemente “sacrificado”. Pero a pesar de que el criterio de 1917 seguía parcialmente operativo, y de hecho las oficinas de reclutamiento sólo excluían a los abiertamente afeminados, sus procedimientos de examen se vuelven cada vez más intrusivos en la década en que se escribe *Hippos*, y la homosexualidad se percibe ya como algo decadente y tan nocivo como el comunismo, consideración que viene acompañada de normas restrictivas en lo que respecta a locales de esparcimiento y demás.

Que el crimen Carr/Kammerer se vendiese como “cuestión de honor” con éxito ante los tribunales en los años cuarenta da una idea aproximada de cuál era el clima respecto a la homosexualidad, y el hecho de que los autores de *Hippos* hiciesen concesiones de todo tipo tanto en la narración de los hechos como en la (no) publicación del manuscrito también refleja dicha situación. Sobre este último particular, aunque a Burroughs le costó poco mantener la discreción, Kerouac pareció obsesionarse bastante con el asunto Carr-Kammerer, que mencionó siempre en clave, tanto en su primera novela, *The Town and the City* (1959), como en la última, *Vanity of Duluoz* (1968). Según el sitio web friendsofkerouac.com, Lucien Carr aparece bajo el nombre de “Kenneth Wood” en *The Town and the City* (1959), lo hace como “Damion” en *On the Road* (1957), será “Sam Vedder” en *The Subterraneans* (1958), “Julian” en *Big Sur* (1962) y “Claude de Maubris” en *Vanity of Duluoz* (1968). Aunque lo anterior probablemente no inquietase tanto a Lucien Carr como la insistencia de Kerouac en publicar su propia versión de los hechos tras el primer ensayo junto a Burroughs, que finalmente vio la luz bajo el título “I Wish I Were You”, como un mero apéndice en una colección de escritos muy posterior. Según Véronique Lane, Kerouac desgrana brevemente en *I Wish I Were You*, por ejemplo, el significado de la referencia al cuadro de Tchellichew, pues *cache-cache* es cómo se denomina en Francia al “juego del escondite”, y los personajes de Kerouac y Carr van al Museo de Arte Moderno de Nueva York a ver el cuadro, que era muy popular, después del crimen. Señala Lane que “Kerouac makes this *mise-en-abîme* fully explicit” (47). Y añade la

siguiente cita de Kerouac para apoyar su argumento: “Off they rushed, these kids, to see Tchelitchev’s Cache-cache at the Museum of Modern Art, to see themselves...” (*Unknown Kerouac* 419 de 512). “Los chicos salieron corriendo para ver el Cache-cache de Tchelitchev en el Museo de Arte Moderno, para verse a sí mismos...”.

Sobre la historia contada en *Hippos*, el homicidio en cuestión fue tema de versiones muy dispares en contenido, escritas por Allen Ginsberg (“The Bloodsong”), Jack Kerouac (cuatro versiones diferentes, como mínimo), y William Burroughs (la escrita al alimón con Kerouac). Esta disparidad recuerda a la estructura narrativa de la película japonesa *Rashomon*, donde varios testigos de un crimen ofrecen versiones completamente distintas. En *Hippos*, un joven mata a su maduro acosador con un hacha, mientras que en “The Bloodsong”, Ginsberg relata cómo el joven apuñala a su enamorado en una especie de “suicidio asistido”, y curiosamente Kerouac reescribirá *Hippos* con su extraordinaria versión de los hechos titulada “I Wish I Were You” donde nadie muere. Pero Kerouac siguió mencionando la tragedia en otros libros; en *The Town and the City* el personaje de Kammerer (Waldo Meister) “cae” al vacío desde el edificio donde vive el que representaría a Lucien Carr, y en *Vanity of Duluo*z Claude de Maubris apuñala a Franz Mueller doce veces en el corazón.

Ya en el título (que tanto recuerda al de la novela *If I were You* de Julien Green, que en una cita anterior mencionaba Burroughs), es fácil detectar cómo Kerouac se aleja de la novela negra más bien simple que propone Burroughs en *Hippos*, y opta por profundizar en ciertos asuntos relativos como las máscaras (como aquella de Rimbaud) y la reflexividad en el territorio de la ficción, examinando diversas obras pictóricas y filmicas ya referidas. A pesar de que ningún personaje muere en esa versión de los hechos, Kerouac lanzará al vacío al enamorado en *The Town and the City*, quien también sufrirá un ensañado apuñalamiento en *Vanity of Duluo*z, lo que invita a la reflexión.

I Wish I Were You posiblemente es la más interesante de las versiones escritas por Kerouac, pues es donde puede apreciarse su total determinación a hallar una voz y visión propias, alejándose de los dictados de Burroughs. Ello ya se aprecia en el título, que refleja una tensión tanto hacia el otro, como hacia la propia identidad, con Norteamérica bajo el “Red

Panic” comunista y el “Lavender Scare” homosexual; un título que describe un fracaso en la capacidad de amoldarse a una identidad impuesta.

Por otra parte, el hecho de que en *I Wish I Were You* se evite hablar del homicidio, y de hecho lo borre de la historia, nos devuelve la imagen de un Kerouac afectado profundamente por aquella desgracia. Hay dos momentos en la obra que revelan la habilidad de Kerouac como escritor y ambos están relacionados con la pintura y el cine. El primer momento se relaciona con el cuadro de Tchelitchev, y Kerouac muestra cómo el círculo libertino al completo conocía el cuadro, que describe de la siguiente forma:

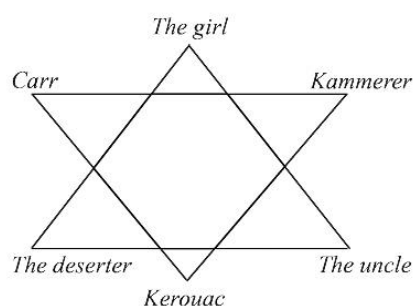
“It was, as the French say, très formidable! We had, at least,—(this is essential)—a little collective womb of our own ... in which to play hide and seek, cache-cache” (*Unknown Kerouac* 412 de 512) “Era, como dicen los franceses, ¡très formidable! Teníamos, al menos, (esto es esencial) un pequeño útero colectivo propio... en el que jugar al escondite, al cache-cache”.

De esta forma Kerouac se recrea sobre las cualidades reflexivas de la pintura, mientras que se percibe cómo juega ya con los elementos estructurales del relato tal y como lo haría un escritor profesional. También es perfectamente consciente del peligroso juego en el que él y sus amigos se recrean, un juego bioliterario de identificación y reflexión vis a vis sus artistas favoritos, reflejándolo además a través de recursos intertextuales. Finalmente, la metáfora del útero es muy llamativa en la cita referida, pues trae a primer término la potencia creadora femenina.

El otro momento clave en el texto aparece ya casi al final, cuando los personajes ficticios correspondientes *grosso modo* a Kerouac, Carr, y Kammerer van juntos a ver la película *Port of Shadows* (1938). Esto es algo que probablemente nunca ocurrió en realidad; de hecho, en *Hippos*, los personajes correspondientes a Kerouac y Carr van a ver el filme después del homicidio. *Port of Shadows* narra la historia de un desertor del ejército que busca un barco en el que huir (un poco como Kerouac y Carr en la vida real planeaban marcharse a Francia en la marina mercante cuando el homicidio ocurrió), y la historia de un señor que se arrima demasiado a su sobrina, la chica de la que se ha enamorado el desertor. La historia

acaba muy mal; véase el fragmento del texto que hay que destacar al respecto: “No one in the theater that night understood the film so well as they ... and none could project himself into it, but Ramsay Allen” (*Unknown Kerouac* 469 de 512). “Nadie en el cine esa noche entendió la película tan bien como ellos... y ninguno pudo proyectarse en ella, sino Ramsay Allen”

Esta cita prácticamente obliga al lector a interrogarse por qué solo Ramsey Allen (David Kammerer) podía proyectarse en el film, y sólo cabe concluir que sólo él podría porque Kerouac así lo desea, ya que cualquier otra proyección sería incómoda, por la propia condición del texto como *roman à clef*. A pesar de zanzar la trama con solvencia, dicho párrafo proyecta la sombra de la duda sobre todas las posibilidades combinatorias viables si se animase la lectora a proyectar a los personajes de la novela, o sus correspondientes modelos en la vida real, sobre los protagonistas de la película. El siguiente diagrama puede dar una idea de dichas posibilidades:



Girando un triángulo alrededor del otro podemos hacernos una idea del tipo de proyecciones que podrían obtenerse entre los personajes de la chica, el desertor, y el tío de la chica en relación con los modelos que sirvieron de inspiración para *Hippos*. Dicho de otro modo: ¿Quién se proyectaría en la figura del desertor? ¿Quién se proyectaría en el personaje de la chica bonita? ¿Quién sería el tío? Y finalmente, ¿No es un juego peligroso el que propone Kerouac mediante su tentadora interdicción? Por las razones ya argumentadas, posiblemente *I Wish I Were You* sea la versión más interesante del trágico evento que troqueló la imagen de la Generación Beat en las mentes de sus lectores, y sobre todo de sus escritores,

ya que muestra a un Kerouac decidido a pulir sus habilidades como escritor y revela una compasión que muchos admiraron e imitaron en la obra de estos escritores.

Para concluir esta sección e introducir la siguiente, las referencias a las vanguardias europeas traen a primer término otra obra que interesaba a Burroughs, Ginsberg, y Kerouac, donde sí se emplea con solvencia la mise en abyme, además de demostrar el interés de estos autores por la literatura francesa. Se trata de la antinovela de Gide *Les Faux-monnayeurs* (1925), que como señala en una nota al pie Lane:

Biographical accounts also record that Burroughs and Kerouac acted out scenes from *The Counterfeiters*, and these are supplemented by photographic evidence, such as the image of Kerouac “imitating a character from André Gide’s novel *The Counterfeiters*” reproduced in Bill Morgan’s *The Typewriter Is Holy* (between pages 200 and 201), and an entire series of unpublished images held in the Ted Morgan William Burroughs Papers at Arizona State University entitled “Acted Out Scenes from André Gide’s *The Counterfeiters* on Morningside Heights” (Ted Morgan Papers, 1983–1988) (*Lane* 225).

Los relatos biográficos también recogen que Burroughs y Kerouac representaron escenas de *Les Faux-monnayeurs*, y se complementan con pruebas fotográficas, como la imagen de Kerouac “imitando a un personaje de la novela de André Gide *Los falsificadores*” reproducida en *The Typewriter Is Holy* de Bill Morgan (entre las páginas 200 y 201), y toda una serie de imágenes inéditas conservadas en los Ted Morgan William Burroughs Papers de la Universidad Estatal de Arizona titulada “Acted Out Scenes from André Gide's *The Counterfeiters* on Morningside Heights” (Ted Morgan Papers, 1983-1988).

Veamos la foto que incluye el libro de Bill Morgan:



Kerouac representando un personaje
de la novela de André Gide *Les Faux-monnayeurs* (1925),
c. 1944. Allen Ginsberg Trust

Se trata de un dato a considerar al examinar el posterior desarrollo de la escritura de Burroughs; de la “representación” de un libro, al monólogo cómico, y de ahí a la *performance* hay tres pasos que Burroughs va a recorrer a lo largo de su carrera, y aunque las metalepsis de Gide parecen haber influido más a Kerouac en esa etapa inicial, será Burroughs quien emplee el recurso con frecuencia a partir de los años 60 tanto en el plano audiovisual como en el escrito, prácticamente impuesto por las propias características del método *cut-up*, del que se hablará más adelante. Hasta este punto, sin embargo, se han relatado una serie de influencias, referentes, y actitudes en el círculo beat originario que sin duda influyeron a Burroughs, aunque no de forma explícita, si se atiende a su escritura en esta etapa tan temprana. Todas estas influencias irán saliendo a la luz en obras posteriores, de las que a continuación se ofrece una información más detallada.

II.2 PASTICHE, EPÍSTOLA, AUTOFICCIÓN: *JUNKIE* Y *QUEER*

En mi verso rompo los yugos

Y hago la higa a los verdugos.

Yo anuncio la era argentina

De socialismo y cocaína.

De cocotas con convulsiones

Y de vastas revoluciones

—Ramón María del Valle-Inclán⁴⁶

Cuando me hice con el libro Junkie de William Burroughs,

supe que yo también sería heroinómano algún día

—Mark Lanegan⁴⁷

Fiction can serve as a vaccination to prevent or attenuate the very excesses that it explores

—William S. Burroughs⁴⁸

En esta sección se contemplan en términos generales algunos rasgos característicos de las tres primeras obras de Burroughs publicadas en solitario, y se subraya el papel determinante que tuvo su composición en la posterior génesis de su obra más conocida, *El Almuerzo Desnudo (Naked Lunch)*.

La primera obra publicada, *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict* (1953), es definida por el catedrático Chad Weidner en los siguientes términos: “Conventional in design but provocative in terms of content, *Junkie* pushed the limits of acceptability in 1950s America in dealing with the taboo subjects of homosexuality and addiction” (Weidner 1).⁴⁹ “Convencional en su diseño pero provocativa en su contenido, *Junkie* sobrepasó los límites de lo aceptable en la América de los años 50 al tratar los temas tabú de la homosexualidad y la adicción”. Mientras que la primera premisa que comenta Weidner es totalmente ajustada, tal vez la segunda requiera algunos matices, pues, si bien la obra trataba temas tabú, o poco habituales, tampoco es que “sobrepasase los límites de lo aceptable”. Se

⁴⁶ Valle-Inclán, Ramón María. *La pipa de kif*. Madrid: Sociedad general española de librería, 1919, p. 18

⁴⁷ Lanegan, Mark. *Sing Backwards and Weep: A Memoir*. New York: Hachette Books, 2020. Traducción mía.

⁴⁸ Burroughs, William S. Respuesta a carta remitida por Carlos Montero Vera. Cortesía de Carlos Montero (30/03/2012). BNE, signatura MSS/23269/4.

⁴⁹ <https://www.literaryencyclopedia.com/php/sworks.php?rec=true&UID=4259>

podrían citar algunas obras más transgresoras que *Junkie*, y de hecho dicha obra no generó ningún escándalo, sino que más bien pasó desapercibida.

El mismo autor comenta lo siguiente sobre la trama de la novela:

The basic problem the book dramatizes is the process of becoming an addict. Burroughs wrote the book under the pen name of “William Lee”. The account details the transformation of the main character into an addict, and the many problems that accompany a junky lifestyle (Ibid.)

El problema básico que dramatiza el libro es el proceso de convertirse en adicto. Burroughs escribió el libro bajo el seudónimo de “William Lee”. El relato detalla la transformación del personaje principal en un adicto, y los muchos problemas que acompañan a un estilo de vida del yonqui.

Esta síntesis, también esencialmente correcta, también requerirá ciertos matices, o tal vez sirva incluso para contrastar los análisis y conclusiones de otros especialistas en Burroughs que más adelante se irán contemplando.

Sobre la segunda obra, *Queer*, destacar una reseña escrita por Rona Cran, y publicada en 2011 en *The Litterateur*. Concretamente la reseña trata de la edición conmemorativa por el 25 aniversario de la novela, a cargo de Oliver Harris. La reseña de Cran sintetiza la novela en los siguientes términos:

Queer, written in 1952, published for the first time in 1985, and re-issued in 2010 on its 25th anniversary, is a strange, sad, autobiographical novel. Its style is tentative, paranoid, and unschooled; its protagonist, William Lee, a “frantic, inept Lazarus” grimly pursuing a love affair with the detached and impersonal Eugene Allerton. The setting is relentlessly cold, dirty, and windy, imbuing the novel with a chill, nightmarish despair manifested in a narrative made up of increasingly unsettling routines and tortured meanderings around the bars of Mexico City and the jungles of

Panama and Ecuador. The novel ultimately disintegrates, caving in on itself, the action ceasing abruptly only to begin again, in an anguished, dreamlike epilogue in which nothing is allowed to resolve (*Cran* 1).⁵⁰

Queer, escrita en 1952, publicada por primera vez en 1985 y reeditada en 2010 con motivo de su 25 aniversario, es una novela extraña, triste y autobiográfica. Su estilo es tentativo, paranoico e inculto; su protagonista, William Lee, un “frenético e inepto Lázaro” que persigue sombríamente una relación amorosa con el distante e impersonal Eugene Allerton. El escenario es implacablemente frío, sucio y ventoso, lo que impregna a la novela de una fría y pesadillesca desesperación que se manifiesta en una narración compuesta por rutinas cada vez más inquietantes y tortuosos meandros por los bares de Ciudad de México y las selvas de Panamá y Ecuador. Al final, la novela se desintegra, se derrumba sobre sí misma, la acción se detiene abruptamente sólo para comenzar de nuevo, en un epílogo angustioso y onírico en el que no se permite que nada se resuelva.

Sirva dicho extracto para introducir la temática de la novela, realizando una salvedad sobre algo que afirma la autora más adelante:

There is, however, a vulnerability and a naked sadness in *Queer*, providing a rare glimpse into the concealed territory of William Burroughs’ psyche, which became increasingly veiled following the accidental shooting of his wife Joan in 1951 (*Cran* 1).

Hay, sin embargo, una vulnerabilidad y una tristeza desnuda en *Queer*, que ofrece una rara visión del territorio oculto de la psique de William Burroughs. tras disparar accidentalmente a su esposa Joan en 1951.

⁵⁰https://www.academia.edu/3100303/Queer_by_William_S_Burroughs_the_25th_Anniversary_edition_edited_with_an_introduction_by_Oliver_Harris

Es difícil estar de acuerdo con la segunda cita, pues a pesar de que los textos del autor resulten en ocasiones algo bravucones, en su mayoría transpiran esa misma vulnerabilidad y tristeza a la que alude Cran, y si bien tal vez carezcan de la desnudez a la que alude la autora, sí profundizan en la psique del autor, y por extensión en la humana.

Junkie, *Queer*, y *The Yage Letters* son tres obras diferenciadas, pero estarían inicialmente diseñadas a modo de trilogía según argumenta el crítico Oliver Harris, idea posteriormente desechada por Burroughs. Sobre la historia genética de dicha trilogía fallida, la revisión de la literatura revela que quien ha profundizado con mayor provecho en ella es Oliver Harris, cuyo estudio *William Burroughs and the Secret of Fascination* (2003) aclara muchos de los pormenores que se contemplarán en las siguientes páginas. Para mayor concisión, se proponen algunos rasgos detectados en la monografía de Harris, y otros textos de su autoría, sobre las obras referidas al inicio:

A. Ciertas exigencias editoriales van a determinar que el primer rasgo que marque el proceso creativo de Burroughs sea el de la contingencia, que determinará, por ejemplo, la composición de la novela *Junkie*, pastiche narrado en clave policíaca. Sobre el intrincado proceso editorial de las tres primeras obras de Burroughs propuestas bajo el título de esta sección, basta consultar una charla de Oliver Harris en Columbia publicada en el sitio web *realitystudio.org* bajo el título “Confusion’s Masterpiece: Re-Editing William S. Burroughs’ First Trilogy”.⁵¹ En ella relata cómo Burroughs concibió en 1953 una trilogía compuesta por los manuscritos de *Junky* (publicada bajo el seudónimo de William Lee bajo el título *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict* 1953), *Queer* (1985) y *The Yage Letters* (1963). Sobre estas tres obras destaca Harris su sencillez en contraste con el desorden y la dificultad de *Naked Lunch*. Pero dicha sencillez (de lectura) no se corresponde ni con su proceso de composición ni con su recepción, y para desentrañar el asunto Harris se sumerge en su historia genética.

⁵¹ <https://realitystudio.org/scholarship/confusions-masterpiece/>

B. La evolución del proceso creativo del autor respecto a las tres obras referidas se destaca por la creciente importancia de la carta como interfaz de escritura, luego el aspecto intersubjetivo y colaborativo destacado en *Hippos* hallará nuevas estrategias heurísticas en las obras que siguieron. En lo relativo al proceso de escritura de *Queer* y *The Yage Letters*, se detecta la presencia de la carta como *máquina de escribir* (sobre todo en *Queer*); Burroughs emplea su correspondencia epistolar para generar textos que incorporar a su ficción. Las cartas que contienen sus monólogos cómicos generarán un flujo textual,⁵² también un bucle retroalimentación, y funcionarán como una herramienta libidinal, que como señala Oliver Harris en su monografía, alcanzará su punto álgido en la generación de *Naked Lunch*; la unidireccionalidad de dichas misivas –señala Harris– así como la unidireccionalidad del deseo en su autor, provocarán diversos efectos en la psique de Ginsberg que irán desde el rechazo hasta una fascinación masoquista (*Fascination* 192)

C. En el plano narratológico, la poca fiabilidad del narrador es un rasgo común a las tres obras. El libro de Harris analiza en profundidad la imagen del escritor William Burroughs como enigmática presencia/ausencia, que comenzaría a perfilarse con un Burroughs personaje literario (i.e., “Will Denison”, “Old Bull Lee”), pues también él fue modelo y “muso” para sus compañeros. El autor se mostrará ambivalente ante dicha imagen, que sin duda también explotará. Harris selecciona un segmento que retrata a Burroughs (vía Ginsberg) en la primera novela de Jack Kerouac, *The Town and the City* (1959), y que se restringe a la secuencia “malicious-looking smile”. La metonímica “sonrisa de apariencia maliciosa” que imita el personaje de Allen Ginsberg (Levinsky) alude a una presencia esquiva, fantasmal, simultáneamente terrorífica y graciosa, una imagen condensada que fascinará a varias generaciones de lectores, pero una imagen perteneciente a la ficción, a fin de cuentas, y muy equívoca. Se refiere Harris a una sonrisa de Burroughs proyectada, recibida, aprendida en el rostro de Levinsky, *alter ego* de Allen Ginsberg. Harris contempla dicha enigmática sonrisa

⁵² Marcial Souto opta por traducir el término “routine” como “número” para la edición española de *Queer: Edición definitiva del 25.º aniversario*, Anagrama, 2013, con introducción y notas de Oliver Harris. He optado por el término “monólogo” por parecerme más preciso.

acompañada de descripciones del personaje que, con matices, retratarían a Burroughs en términos de distancia, ausencia y desapego, lo que contribuiría a esa fascinación o magnetismo personal del autor que vertebra la monografía de Harris (*Fascination* 2-5). La “marca Burroughs”, en resumen, se crea con antelación al producto, y ello contribuirá tanto al relativo éxito del autor como a numerosas desviaciones interpretativas de su obra en clave biográfica. La poca fiabilidad del narrador es un rasgo extensible a *Naked Lunch*, obra que marca la primera cesura importante en la producción de su autor.

Por falta de mejor término, y para intentar despejar erróneas lecturas en clave biográfica, se aludirá en adelante a las “autoficciones” de Burroughs, aunque críticos como Oliver Harris no tengan reparo en hablar de “obras autobiográficas”, quizás con acierto, aunque ello conlleve ciertos problemas interpretativos y categoriales de los que el propio americanista es consciente. Seguramente “autoficción” no sea un término satisfactorio para definir estas obras, pero “obra autobiográfica” favorece aún más la confusión aludida. Prosiguiendo con lo poco fiable del narrador, y recordando la carta como interfaz de escritura, baste señalar que Harris destaca, por ejemplo, cómo la sección epistolar correspondiente a 1953 de *The Yage Letters*, publicada en España como *Las cartas de la ayahuasca* (2006), no es tal. Harris aporta evidencia documental demostrando que determinada sección no reproduce “las cartas auténticas” (*Confusion* 1). Dichos documentos (que a pesar de la baja resolución de las imágenes que aporta el ensayo del americanista parecen corresponderse con dichas cartas por formato y fecha, así como por la caligrafía y características correcciones de Burroughs a sus cartas) muestran diversos fragmentos textuales cortados y pegados sobre los originales, lo que evidencia que dichos artefactos son collages textuales, y que la carta fue una tecnología destinada a la producción de ficción en manos de este autor. Sobre el contenido de dichas cartas hay que añadir que relatan los viajes de Burroughs por Colombia, Ecuador, y Perú en los años 50 en busca de ayahuasca (yagé), cuando todavía no había publicado su primer libro. En el municipio de Pasto, departamento de Nariño (Colombia) Burroughs se encontrará con el etnobotánico Richard Evans Schultes, también educado Harvard, que informará a Burroughs sobre lo que busca, y que acabará encontrando.

Sobre la historia genética de las tres obras en cuestión comenta Harris:

Burroughs wrote his three manuscripts of “Junk,” “Queer,” and “Yage” during a period of under four years, back to back between early 1950 and late 1953. But they were published out of sequence and spread over four decades: *Junkie* appearing in 1953, *Queer* in 1985, and *The Yage Letters* in 1963. They really couldn’t have been written any closer together or published much further apart (*Confusion* 1).

Burroughs escribió sus tres manuscritos de “Junk”, “Queer” y “Yage” durante un periodo de menos de cuatro años, uno detrás de otro entre principios de 1950 y finales de 1953. Pero se publicaron fuera de secuencia y repartidos a lo largo de cuatro décadas: *Junkie* aparece en 1953, *Queer* en 1985 y *The Yage Letters* en 1963. La verdad es que no podrían haberse escrito más juntos ni haberse publicado más separados.

A esta separación atribuye Harris un especial sesgo en su recepción e interpretación; Burroughs mostraría ya en estas obras primerizas una incipiente inclinación a escribir trilogías, pero a duras penas son estas obras interpretables en su conjunto como una trilogía al ser publicadas fechas tan dispares. Harris sugiere, en cambio, que cualquier investigador que atienda al proceso de escritura de Burroughs no puede separar las tres obras propuestas, pues dicha producción involucraba a las tres, y así pasa a explicarlo en su ensayo.

Destaca Harris las diferencias formales entre las tres obras; mientras que el manuscrito de “Junk” (título original) estaba escrito en primera persona, “Queer” estaba escrito en tercera, y “Yage” reflejaba en esencia una correspondencia epistolar (*Confusion* 1). Pero añade: “[D]espite these basic differences in form, far from remaining separate, the three manuscripts became incestuously mixed up in the published texts due to the history of their editing” (*Confusion* 1). “A pesar de estas diferencias básicas de forma, lejos de permanecer separados, los tres manuscritos se mezclaron incestuosamente en los textos publicados debido a la historia de su edición”.

La cita ejemplifica uno de los problemas que hubo de confrontar Harris, y que todo investigador de la obra de Burroughs con el arrojo suficiente para sumergirse en sus archivos también ha de confrontar. Los libros de Burroughs, incluso los “sencillos”, esconden un proceso comparable a un collage; dicho rasgo irá ganando en complejidad con los años (a medida que crece su archivo y perfecciona su técnica), y además dicha complejidad irá expandiéndose hacia lo multimedia en la parte más experimental de su carrera, cuando no posteriormente. Para más inri, es raro encontrar un manuscrito íntegro de esa etapa inicial de su carrera en un archivo concreto, sino que lo más común es encontrar, tal vez un fragmento de dicho manuscrito en un archivo, y el siguiente fragmento en otra institución no necesariamente cercana (y existen bastantes archivos donde buscar).

Los meticulosos estudios genéticos de Harris ofrecen un dilema interpretativo respecto a la obra como objeto discreto o como proceso. Se trata de un problema que el arte contemporáneo resuelve a menudo describiendo la obra como proceso, y el objeto discreto resultante de su producción como “registro” de dicho proceso.

Siguiendo a Harris, Burroughs comienza a trabajar en el manuscrito “Junk” en Méjico durante el otoño de 1949 y hacia diciembre de 1950 ya casi lo tiene listo, pero más o menos lo aparca para comenzar “Queer”, en marzo de 1952. Allen Ginsberg hace las veces de agente literario para conseguir publicar ambas obras, pero en principio Ace Books (que publicaba novela negra) sólo parece interesada en “Junk”. Por indicación de Ginsberg, que media con la editorial, Burroughs adapta secciones en tercera persona del manuscrito “Queer”, pasándolas a primera persona para incluirlas el manuscrito de “Junk”; aquí comienzan las complicaciones para el genetista.

Harris aporta un segmento de un duplicado de “Queer” conservado en Stanford donde la tercera persona ha sido tachada y sustituida por la primera. Ahí se perciben dos cosas: primera, a Burroughs no le preocupa demasiado cambiar los rasgos que lo definen como narrador, pues definitivamente hay una diferencia entre narrar en primera o tercera persona, y segunda, Harris demuestra cómo la primera obra “canibaliza” a la segunda, dinámica que se

reproducirá de nuevo entre la segunda y la tercera. Es ese el principal rasgo en lo relativo a procesos respecto a las tres obras concernidas.

Dicho fragmento de *Queer* referido por Harris, que pasará a formar parte de su primera novela, llama la atención además por su contenido, que señala algunas claves conceptuales y estilísticas que se irán repitiendo en obras posteriores, asuntos que incumben más a esta tesis que la crítica genética, y que en consecuencia merecen atención:

One morning in April ~~Lee~~I woke up a little sick. ~~He~~ I lay there looking at shadows on the white plaster ceiling. ~~He~~ I remembered long time ago ~~he~~I lay in bed beside ~~his~~ my mother watching lights from the street move across the ceiling and down the wall. ~~He~~ I felt the sharp nostalgia of train whistles, piano music down a city street, burning leaves. A mild degree of junk sickness always brought ~~Lee~~ Me the magic of childhood (*Confusion* 1).

Una mañana de abril ~~Lee se desperté~~ me desperté un poco enfermo. ~~Se quedó~~ Me quedé tumbado mirando las sombras en el techo de escayola blanca. ~~Se recordé~~ Me recordé, muchos años atrás, tumbado en la cama junto a mi madre mirando cómo las luces de la calle recorrían el techo y la pared. ~~Sintió~~ Sentí una aguda nostalgia de silbatos de trenes, música de piano calle abajo, hojas ardiendo. Un síndrome de abstinencia leve siempre ~~le~~ me traía la magia de la infancia.

El texto traducido interesa en su integridad por la manera en que verbaliza a la nostalgia. Según la tesis doctoral de Sam Tett *Nostalgia's Others: Paramnesia in British and American Literature of the Nineteenth Century* (2022) la ciencia victoriana comienza a estudiar, como algo novedoso, tanto la nostalgia como ciertas perturbaciones asociadas a ella; la autora propone cuatro categorías a estudiar:

[T]he first is a fond but illusory mode of remembering that we now call “nostalgia”; the second and third are “déjà vu” (in which a novel context feels eerily familiar) and

its lesser-known opposite, “jamais vu” (in which a familiar context feels eerily novel); and the fourth is what the Victorians called “double consciousness,” a dissociative experience now known as “depersonalization” (Tett v).⁵³

[E]l primero es un modo tierno pero ilusorio de recordar que ahora llamamos “nostalgia”; el segundo y el tercero son el “dèjà vu” (en el que un contexto novedoso resulta inquietantemente familiar) y su opuesto menos conocido, el “jamais vu” (en el que un contexto familiar resulta inquietantemente novedoso); y el cuarto es lo que los victorianos llamaban “doble conciencia”, una experiencia disociativa que ahora se conoce como “despersonalización”.

Las nociones propuestas por Tett hacen al caso porque el papel de nostalgia y sus variantes es importante en la narrativa de Burroughs. Sobre la cuestión de la paramnesia en Burroughs publiqué un artículo en 2016 bajo el título “How Burroughs Plays with the Brain, or Ritornellos as a Means to Produce Dèjà-Vu”, donde describo el asunto en detalle.⁵⁴ Sobre otras disonancias cognitivas también presentes en su obra, como la pareidolia y la pseudoestesia, puede consultarse mi introducción a la obra *William S. Burroughs’ “The Revised Boy Scout Manual”: An Electronic Revolution* (2018).

Las impresiones y sensaciones que sufre el narrador al inicio de un período de carencia acotadas en *Junkie* serán descritas con mayor detalle en el apéndice de la edición española de *El almuerzo desnudo*:

Durante el periodo de carencia, el adicto es extremadamente consciente de su entorno. Las impresiones sensitivas se intensifican hasta llegar a convertirse en alucinaciones. Los objetos familiares parecen agitarse con una vida furtiva y temblorosa. El adicto sufre el asalto de una oleada de sensaciones externas y

⁵³ Tett, Sam. *Nostalgia’s Others: Paramnesia in British and American Literature of the Nineteenth Century* Sam Tett. Submitted to the faculty of the University Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in the Department of English, Indiana University May, 2022

⁵⁴ Bonome, Antonio José. “How Burroughs Plays with the Brain, or Ritornellos as a Means to Produce Dèjà-Vu.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 18.5 (2016): <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2962>>

viscerales. Puede experimentar fulgurantes momentos de belleza y de nostalgia, pero la impresión general es extremadamente dolorosa [...] He observado dos reacciones especiales al principio de un estado de carencia: 1) Todo parece amenazador; 2) Una paranoia no muy intensa (*Almuerzo* 265).

A destacar, por tanto, los rasgos de hipervigilancia, nostalgia, paranoia, alucinación, extrañeza ante lo familiar (que podría encuadrarse en el “*jamais vu*” enumerado por Tett),. Otro pequeño episodio de *jamais vu* similar al mencionado en el académico epílogo de *Naked Lunch* aparece en un momento anterior en la novela, entre otras acotaciones o impresiones ligadas por puntos suspensivos (empleados de forma especial, cosa que la traducción no respeta) donde se describe una intoxicación por ayahuasca, y lo cotidiano vuelve a desplegar una naturaleza furtiva:

The room takes on aspect of Near East whorehouse with blue walls and red tasseled lamps. . . . I feel myself turning into a Negress, the black color silently invading my flesh. . . . Convulsions of lust . . . My legs take on a well rounded Polynesian substance. . . . Everything stirs with a writhing furtive life. . . . The room is Near East, Negro, South Pacific, in some familiar place I cannot locate. . . . Yage is space-time travel. . . . The room seems to shake and vibrate with motion. . . . (*NL* 109)

La habitación toma el aspecto de un burdel del Cercano Oriente –paredes azules y lámparas de borlas rojas... siento que me convierto en una negra, el color oscuro va invadiendo silenciosamente mi carne... Convulsiones de lujuria... Mis piernas adquieren una forma bien torneada una calidad como polinésica... todo se agita, cobra una vida furtiva, temblorosa... La habitación es el Cercano Oriente, lo negro, Polinesia, algún sitio familiar que no localizo...El yagé es un viaje espacio-temporal...La habitación parece temblar, vibrar, entrar en movimiento... (*Almuerzo* 130).

No sólo los objetos de la habitación parecen desconocidos (*jamais vu*), sino que la habitación parece recordarle al narrador a un sitio conocido que no es capaz de localizar (*dèjà-vu*), y por añadidura, el autor entra en una especie de despersonalización (doble conciencia), al sentir que se está transformando en una mujer de otra raza.

Otro síntoma de dicho síndrome de abstinencia mencionado en *Junkie*, (y bastante embarazoso) es la ocurrencia de orgasmos espontáneos en períodos de carencia:

I lay on the narrow wood bench, twisting from one side to the other. My body was raw, twitching, tumescent, the junk-frozen flesh in agonizing thaw. I turned over on my stomach and one leg slipped off the bench. I pitched forward and the rounded edge of the bench, polished smooth by the friction of cloth, slid along my crotch. There was a sudden rush of blood to my genitals at the slippery contact. Sparks exploded behind my eyes; my legs twitched - the orgasm of a hanged man when the neck snaps (*Junkie* 78).

Permanecí tumbado en la estrecha cama de madera, retorciéndome a un lado y otro. Tenía el cuerpo duro, contraído, tumefacto, la carne helada en droga descongelándose en agonía. Me puse boca abajo y una pierna se me escurrió fuera del camastro. Me eché hacia adelante y el borde redondeado de la madera, pulido y suavizado por el roce de la tela, se deslizó a lo largo de la entrepierna. Hubo un repentino fluir de sangre a los genitales bajo ese ínfimo contacto. En mi cabeza, tras los ojos, explotaban chispas, las piernas se dispararon: el orgasmo del ahorcado cuando se parte el cuello.

El orgasmo del ahorcado será una imagen constantemente repetida en obras posteriores como *Naked Lunch*, y la *Nova Trilogy*, y si los párrafos anteriores sugieren algo, es que el autor sacó bastante provecho literario de dichos periodos de hipervigilancia asociados a la abstinencia.

Un breve análisis del fragmento de *Junkie* citado en el artículo de Harris arroja lo siguiente: el narrador describe el inicio de un síndrome de abstinencia durante el cual su atención se concentra en unas sombras en el techo; entra en funcionamiento una analepsis y el narrador se recuerda de niño tumbado junto a su madre en la cama (dislocación espacial y temporal, aunque siga tumbado en una cama) contemplando las luces de la calle que se mueven tanto en el techo como en la pared. Ha entrado en juego la nostalgia, pero esas sutiles formas que contempla el niño están asociadas (no sabemos por qué) con otras impresiones sensoriales de las que no hay muchos detalles, pues son descritas con la mayor brevedad: silbatos de tren, música de piano en la calle de su ciudad, hojas ardiendo (alusión indirecta al sentido del olfato). La imagen de las sombras en un techo se encadena con las luces de la calle moviéndose en el techo tiempo atrás, y estas últimas están a su vez asociadas a ciertos sonidos no motivados (silbatos de tren, música de piano), y de nuevo a una imagen (hojas ardiendo) que a su vez evocaría un aroma (el humo de hojas ardiendo): sinestesia asociada al pasado y a la nostalgia. Por la naturaleza de los sonidos y el aroma evocados, es difícil concluir si el niño los percibe desde el cuarto de su madre; bien podría ser el caso.

El narrador de *Junkie* que recoge todo esto en fecha tan temprana ya está viajando en el tiempo y el espacio a través de la memoria y registrando las más esquivas impresiones. Sería un narrador más sofisticado de lo que aparenta. Y ese registro de experiencias yuxtapuestas, asociadas, amalgamadas, recombinadas se revolucionará tanto en el plano formal como en el conceptual tras las experiencias de Burroughs con ayahuasca. Las anteriores citas de *Naked Lunch* corroboran el fenómeno, que se tornará aún más radical en el plano formal tras la incorporación de los métodos *cut-up* y *fold-in* a su escritura, y su materialización en la *Nova Trilogy*.

Lo llamativo del párrafo de *Junkie* referido por Harris es que las citadas acotaciones sensoriales, casi telegráficas, asociadas a un contexto de nostalgia, acabarán reapareciendo como estribillos o ritornelos en la obra de este autor; hay mejores ejemplos de ritornelo burroughsiano (mi artículo de 2016 abunda en uno bien conocido), pero este fragmento en concreto (“train whistles, piano music down a city street, burning leaves”/ “silbatos de trenes,

música de piano recorriendo una calle de la ciudad, hojas quemadas”) que inicialmente remite a una compleja amalgama de impresiones unidas a la idea de nostalgia, va a reaparecer (a menudo de forma incompleta) en diversos textos posteriores, y asociado a nuevos contextos. Cuando el lector pasa de un libro a otro, y sigue escuchando silbatos de trenes, u oliendo a hojas quemadas, pero en otros contextos y acompañado de toda clase de imágenes e impresiones literalmente ametralladas en su mente, esto genera una especial confusión.

Comenzando por *Naked Lunch*: “My dear, I’m working on the most marvelous invention . . . a boy who disappears as soon as you come! leaving a smell of burning leaves and a sound effect of distant train whistles” (NL 111). “Querido, estoy trabajando en el más maravilloso de los inventos... un chico que desaparece en cuanto te corres, y deja olor a hojas quemadas y un efecto sonoro como silbidos de un tren lejano” (*Almuerzo* 132).

Son percepciones inicialmente evocadoras asociadas al sonido y el olfato, asociables al tipo de manifestaciones que por su sutileza Marcel Duchamp categorizó como *inframine* (infraveles), pero ¿de qué hablan? ¿por qué se repiten? ¿se quedan grabadas porque se repiten o porque son sinestésicas y afectan al olfato? ¿qué efecto producen en la mente del lector familiarizado con la obra de este autor?

Como puede apreciarse en las anteriores citas, dichas acotaciones se van recontextualizando y produciendo nuevas imágenes en sucesivas obras, y como muestra del bombardeo de imágenes mencionado, puede constatarse en el siguiente fragmento de *The Ticket That Exploded* cómo Burroughs ya sustituye los puntos suspensivos por guiones enfatizando el efecto referido: “— word and image skin like a rubber toy dusted with grey spine powder — Blue notes of Pan trickled down silver train whistles — calling the imprisoned Jinn from copulation space suits that clung to his muscle lust and burning sex skin —“ (*TE* 31). “—Palabra e imagen piel como juguete de goma deslucido con polvo gris de espina dorsal—Azules notas de Pan caen silbidos de tren plateados—llamando al Djinn preso desde copulación trajes espaciales adheridos a su lujuria muscular y la piel de su sexo ardiendo—“

103

Este tipo de acotaciones, que pueden abarcar varias páginas, suelen aparecer al final de cada capítulo de los libros que componen la *Nova Trilogy*, y por su apariencia, serían el resultado de emplear las técnicas *cut-up/fold-in* a secciones textuales previas de cada capítulo.

A modo de recapitulación, recordar que estamos ante un narrador adicto a los opiáceos, y cuando estos (o el dinero) escasean, entra en un cuadro de abstinencia donde su memoria parece alterarse y su conciencia entra en un estado donde la nostalgia se combina con ciertas percepciones, sensaciones, o impresiones (en ocasiones asociadas a la sinestesia) y no siempre agradables.

La mirada del artista, y lo que hace con dichas impresiones, son dos cosas que otorgan interés a su obra, que como se ha visto, presta interés a la percepción, la memoria y la identidad. Todas las formas de alteración de la memoria relativas a la nostalgia mencionadas en la tesis de Sam Tett al hilo de lo victoriano tienen un papel fundamental en la obra de Burroughs, y esto tal vez obedezca a las primeras lecturas del joven Burroughs.

Es curioso que en la tesis de Sam Tett haya una sola referencia al opio, en una nota a pie de página, y al hilo de una cita de De Quincey. Si tenemos en cuenta que en la Gran Bretaña victoriana el comercio del opio era importante para la economía de la nación, y su presencia en las islas era notable, es llamativo que no abunden las referencias a dicho producto. De hecho, según Ellen Castelow:

Opium and other narcotic drugs played an important part in Victorian life. Shocking though it might be to us in the 21st century, in Victorian times it was possible to walk into a chemist and buy, without prescription, laudanum, cocaine and even arsenic. Opium preparations were sold freely in towns and country markets, indeed the consumption of opium was just as popular in the country as it was in urban areas (*Castellow 1*).⁵⁵

El opio y otros estupefacientes desempeñaron un papel importante en la vida victoriana. Aunque nos resulte chocante en el siglo XXI, en la época victoriana era

⁵⁵ <https://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofBritain/Opium-in-Victorian-Britain/>

posible entrar en una farmacia y comprar, sin receta, láudano, cocaína e incluso arsénico. Las preparaciones de opio se vendían libremente en mercados rurales y urbanos, y de hecho el consumo de opio fue popular tanto en unas zonas como en otras.

Se podría aventurar una conexión entre las paramnesias victorianas y lo bien surtido de las farmacias de entonces, aunque en una época tan aficionada a las drogas como la actual, la literatura científica debería contener muchas referencias al fenómeno, y no parece ese el caso. La tesis de Tett apunta a otras causas, sugeridas por la revisión de la literatura científica de la época, que son igualmente cruciales en la obra de Burroughs, tales como los bruscos cambios tecnológicos e industriales ocurridos en Gran Bretaña durante el siglo XIX, y la proliferación de la palabra escrita, que probablemente indujeron ciertas discontinuidades en la percepción de la realidad y de la propia identidad en muchas personas: “[S]cientists often cited the rise in literacy and the new ubiquity of the written word” (*Tett* 5). “[L]os científicos a menudo citaron el aumento de la alfabetización y la nueva ubicuidad de la palabra escrita”. Lo anterior resulta de especial interés, y más aún cuando la autora menciona la prensa. Cita la autora el artículo de Oliver Wendell Holmes “Bread and the Newspaper” (1861), que trata entre otras cosas de cierto tipo de noticias periodísticas que se graban involuntariamente en la memoria, repitiéndose una y otra vez, desviando los patrones naturales de pensamiento (*Tett* 6). Esto es algo que interesaba enormemente a Burroughs, pues Wendell Holmes se refiere en gran medida a cómo los medios programan, troquelan, o desvían la manera en la que pensamos y actuamos. El propio Burroughs propuso nociones similares cuando comparó al lenguaje con un virus.

La autora cita otros artículos de psicólogos de la época, como Arthur Allin, donde la repetición de ideas como nueva forma de estimulación mental podría provocar dichos estados (*Tett* 6). Burroughs fue lo suficientemente intuitivo como para construir una red de ritornelos con los que evocar (y tal vez provocar) estados análogos a los referidos, y entre otras cosas estudió los efectos de la tecnología en diversos ámbitos de la experiencia humana.

Otro factor que señala Tett es el viaje como generador de este tipo de estados, y aquí seguimos hablando de medios, en este caso de transporte. La nostalgia se asociaba y se sigue asociando con las profesiones militar y naval. Otras posibles causas de las paramnesias apuntadas por los científicos victorianos fueron la epilepsia o las lesiones cerebrales, en casos minoritarios (y extremos) (Tett 11). Yendo un poco más lejos, otros autores de aquella época conectaban dichas distorsiones con la clarividencia, la telepatía, o, en definitiva, fenómenos paranormales, temas todos ellos que fascinaban a Burroughs.

Si las revoluciones del siglo XIX afectaron de forma imprevista los patrones de pensamiento victoriano, es lógico preguntarse cómo afectaron las del siglo XX a los patrones de pensamiento occidentales, y cómo afectan las actuales revoluciones tecnológicas a los patrones de pensamiento contemporáneos. El filósofo *trans* Paul B. Preciado, autor de *Testo Yonqui* (2008), declara en una entrevista de 2021 al suplemento Babelia diario *El País*:

“Asistimos a un paso del modelo fordista de producción a una cultura digitalizada e inmaterial, lo que supone un borrado de la diferencia entre la fábrica y el hogar, que fue constitutiva de lo masculino y lo femenino. El teletrabajo, por ejemplo, es uno de los lugares donde se derrumba el régimen binario”, rebate con su acostumbrada iconoclastia. Para explicar el furor social que despiertan, de un tiempo a esta parte, los derechos trans, Preciado remite a un párrafo de su panfleto: “Hasta que un paradigma es totalmente desplazado por otro, los problemas no resueltos no dan lugar, paradójicamente, a una puesta en cuestión o a un proceso de crítica lúcida, sino a una temporal *rigidificación* de los presupuestos teóricos del paradigma en crisis” (Preciado 1).⁵⁶

Más adelante podrá cotejarse la cita *supra* a la luz de las posiciones de Burroughs sobre cuestiones biopolíticas similares precisamente en el cierne entre el fordismo y la revolución en las telecomunicaciones.

⁵⁶ <https://elpais.com/babelia/2021-03-12/paul-b-preciado-a-veces-se-me-olvida-que-soy-un-hombre.html>

Los científicos victorianos conectaban diversas formas de paramnesia con la ensoñación, y Burroughs, como se ha indicado, prestaba atención tanto a la ensoñación como a los sueños. Por ello merece la pena aportar la cita referida por Tett en conexión al opio y De Quincey:

Thomas De Quincey acknowledged a deep interest in dreamy states in general, and in “The Dark Interpreter,” from *Suspiria de Profundis* (1845), he briefly theorizes a simultaneous second self—a “dark figure” who appears to be “some fiend” existing outside of the self in moments of strife (9), but who turns out to be a “self-projection” (8).

Thomas De Quincey reconoció un profundo interés por los estados oníricos en general, y en “El intérprete oscuro”, de *Suspiria de Profundis* (1845), teoriza brevemente sobre un segundo yo simultáneo, una “figura oscura” que parece ser “un demonio” que existe fuera del yo en los momentos de conflicto, del yo en momentos de conflicto (9), pero que resulta ser una “autoproyección” (8) (*Tett* 113).

La nota al pie correspondiente a la cita de Tett aclara:

As Stephanie Schatz has pointed out, De Quincey’s intense interest in dreamy states was acknowledged even by himself, having admitted that *Confessions of an Opium Eater* (1821) was “written more as a treatise on dreams and dream-states than as an exposition on opium” (72) (*Tett* 113).

Como ha señalado Stephanie Schatz, el penetrante interés de De Quincey por los estados oníricos fue reconocido incluso por él mismo. *Confesiones de un comedor de opio* (1821) fue “escrito más como un tratado sobre los sueños y los estados oníricos que como un ensayo sobre el opio” (72).

La innovación que aporta Burroughs respecto a De Quincey será que, aunque inicialmente se conforme con describir ciertos estados asociados a la nostalgia, algunos bastante complejos, como en la cita de *Junkie* referida, más adelante intentará recrear dichos estados en la mente del receptor, por ejemplo, a través de las repeticiones citada por Tett, o mediante complejos procesos semióticos. Se podría aventurar que Burroughs realiza una ingeniería inversa de diversas formas de nostalgia para provocar efectos análogos a esta, o como mínimo “el fantasma” de dichos efectos, en el receptor de su obra. Los ritornelos de Burroughs acaban almacenados en la memoria del lector y cada vez que reaparecen en nuevos contextos (tal vez en otros libros del mismo autor) alteran la memoria de un lector que duda dónde ha visto, leído, o incluso percibido eso antes. Y esto es ya constatable en sus primeras obras; cuando Harris habla de “canibalismo” no es difícil percibir una maquinaria textual que ante la ausencia de alimento opta por la autofagia.

Harris confirma en su artículo cómo *Junkie* efectivamente devora una quinta parte del manuscrito de “Queer” en primavera de 1953 (*Confusion* 1). Comenta además el americanista cómo *Junkie* se revela como un texto híbrido (a pesar de su aparente simpleza), que además la editorial Ace encuaderna *tête-bêche* junto a las memorias de un agente de narcóticos (Ibid.). Se aprecia, por tanto, que a lo híbrido del texto se une otra contingencia editorial, paratextual en este caso, que sin duda la memoria del autor va a registrar como de interés; otra yuxtaposición de contenidos dispares, y otra posible red de conexiones fruto de dicha contingencia.



Junkie: *Confessions of an Unredeemed Drug Addict*. New York: Ace Books, 1953. Lomo de la primera edición

Harris pasa a describir cómo cuando se publica *Queer* más de tres décadas después, en 1985, Burroughs añade una introducción a petición de Viking Press, introducción directamente conectada con la muerte de su mujer, Joan, en 1951. Pero el agudo americanista

añade que, siendo ambas novelas “confesionales”, sus narradores no podrían ser más diferentes. El testigo frío y parco de *Junkie* poco tiene que ver con las rutinas histriónicas y *camp* del narrador de *Queer*, novela que, como bien apunta Harris, comienza en primera persona, pasa a tercera, luego a primera, y finalmente vuelve a emplear la tercera persona del singular en un epílogo que “no pertenecía a ‘Queer’”, sino que se había escrito para concluir el tercer manuscrito de la trilogía, que llamaba “Yage”, y que sólo aparece en la edición de 1985.

Los muy dispares narradores de *Junkie* y *Queer* (especialmente si se les contempla como parte de una trilogía) también remitirían al fenómeno conectado con las paramnesias categorizadas por la ciencia victoriana: la *double-consciousness*. Según comenta la tesis de Tett: “From the 1830s onward, British physicians used the term “double consciousness” to describe “a duality of person in the same individual,” or what was referred to at the time as “Multiple Personality Disorder” [...] (Tett 100). “A partir de la década de 1830, los médicos británicos utilizaron el término ‘doble conciencia’ para describir ‘una dualidad de persona en el mismo individuo’, o lo que entonces se denominaba ‘Trastorno de Personalidad Múltiple’” [...].

La doble conciencia aludida por Tett no deriva de la formulación del término propuesta por Du Bois, que describiría un conflicto interior sufrido por sectores oprimidos de la población; concretamente Du Bois empleaba el término a principios del siglo XX para aludir a una especie de escisión que percibía en la mente de los afroamericanos. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, es destacable que las dos primeras obras de Burroughs aludan a dos identidades proscritas, la del adicto, y la del homosexual, y tal vez debamos preguntarnos cuál de ellas parecía una mayor amenaza a la seguridad nacional durante la guerra fría, o como propone Harris en su monografía, es decir: ¿qué fue Burroughs antes, homosexual o adicto?

De un lado Burroughs anticipa o vaticina en *Junkie* la histeria en torno a las drogas y su punitiva respuesta al asunto en Norteamérica en décadas posteriores, de otro, el pánico homófobo, relata Harris, “dominaba la agenda nacional” (*Fascination* 88). También alude Harris a cómo los editores de *Junkie* “no se conformaron con elegir el título, sino que controlaron el texto empaquetándolo con *Narcotic Agent*” (Ibid.) precisamente para que no

hubiese dudas de lo que realmente trataba la novela. Teniendo en cuenta el propio Burroughs alguna vez negó una lectura de *Queer (Marica)* en términos sexuales, no cabe sino concluir que no sólo los narradores de Burroughs son de poco fiar, sino que las opiniones del propio autor sobre su obra han de tomarse con cautela. Según Harris:

In fact, it would make more to argue [...] that *Junkie* is less about the presence of junk and more about keeping at bay the trauma of being queer, that Burroughs' first novel is really his second. Indeed, there is an enticing parallel between the way in which heroin appears to displace Lee's crisis of sexual identity and the way in which the junkie image has conveniently displaced Burroughs' queer identity" (*Fascination* 89).

De hecho, tendría más sentido argumentar [...] que *Junkie* trata menos de la presencia de la droga y más de mantener a raya el trauma de ser *queer*, que la primera novela de Burroughs es en realidad su segunda. De hecho, existe un atractivo paralelismo entre el modo en que la heroína parece desplazar la crisis de identidad sexual de Lee y el modo en que la imagen del yonqui ha desplazado convenientemente la identidad *queer* de Burroughs.

En el plano narratológico, que un narrador oscile entre la primera y tercera persona en *Queer* (contemplándose desde dentro y fuera), o que el mismo narrador de dos textos pretendidamente autobiográficos muestre diferencias tan notables, sin duda parece indicar la presencia de un estado disociativo, una doble (o incluso triple) conciencia.

Hasta el momento se ha señalado que Burroughs despliega una serie de narradores diversos, poco fiables, y que su manera de trabajar distintos manuscritos es poco convencional, pues no tiene inconveniente en trasplantar fragmentos textuales de un manuscrito a otro. Después de la publicación de *Naked Lunch*, y a partir de su adaptación de diversas interpretaciones del collage a la escritura, Burroughs potenciará ese "defecto" al máximo para lograr unas textualidades que van a ser su firma; mejores o peores, pero siempre

reconocibles, como un cuadro de Miró, por poner un ejemplo: todo el cuadro es firma, y ahí ya reside parte de su valor.

Siguiendo con Harris y el proceso editorial de las obras en cuestión, las editoriales “Ace, City Lights, y Viking solicitaban textos más amplios, y por tanto *Junkie* incluyó partes de *Queer*, *Queer* incluyó partes de “Yage”, y “Yage” se mezcló con textos posteriores para componer *The Yage letters*” (*Confusion 1*).

Para editar estas obras, Harris comenta cómo hubo que enfrentarse a este extraño proceso editorial. Por ejemplo, en *Queer* tuvo que plantearse deshacer las extracciones textuales de 1953, y las adiciones de 1985, por un lado, y completar el manuscrito de otra forma, por otro (*Confusion 1*). Teniendo en cuenta que los narradores de *Junkie* y *Queer* parecen personas distintas, esto tendría repercusiones, y por lo tanto intervino lo menos posible en el manuscrito; y eso está muy bien, pero no se percibe con claridad la tesis del artículo de Harris hasta que declara:

[E]stablishing the material history of Burroughs’ writing is important not so much for producing an accurate base for textual interpretation, but as itself a *basis to* interpretation. This materiality would become visible on the page in the chaotic montage form of *Naked Lunch* and more radically still in the texts produced by his cut-up methods (*Confusion 1*).

Establecer la historia material de la escritura de Burroughs es importante no tanto para producir una base precisa para la interpretación textual, sino como una base en sí misma para la interpretación. Esta materialidad se haría visible en la página en la forma de montaje caótico de *El almuerzo desnudo* y, de forma aún más radical, en los textos producidos por sus métodos de recorte.

Las referidas más arriba, son cuestiones que se intentarán elucidar en esta tesis en la medida en que sea posible, pero siempre sin desmerecer el meticuloso trabajo realizado por Harris con la historia material de textos como *Junkie*, *Queer*, y *The Yage Letters*.

Si el interés de Burroughs por el género detectivesco y la autoficción ya quedan señalados en la obra *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks*, cuya escritura coincide más o menos con la etapa en la que el autor trabaja brevemente como camarero y detective privado en Nueva York, será otro hecho ocurrido en esa misma época el que le proporcione a su autor un tema sobre el que escribir, aunando de nuevo ambas formas narrativas.

Burroughs detecta a una serie de individuos en el centro de Nueva York a mediados de los años cuarenta, que hoy conocemos como “yonquis”. Dicho término se adopta en nuestro país como resultado de la traducción y difusión de la obra *Junkie* de Burroughs en la España de los años 80. La subcultura urbana que pulula a mediados de los años cuarenta por la zona de Times Square y las calles 42 y 43 de Nueva York capta la atención de Burroughs hasta el punto de alquilar un estudio en la zona para poder observarlos.

Entre 1945 y 1946 Burroughs prueba la morfina por primera vez de la mano de uno de aquellos sujetos, el “muso” beat Herbert Huncke. La fascinación inicial de Burroughs por el opio derivada de sus lecturas, algún antecedente familiar de toxicomanía, y una personalidad adictiva harán que pesar de acercarse al tema con cierta distancia, acabe aficionándose a la morfina hasta volverse adicto. Dicha adicción es algo que su amigo Allen Ginsberg (que prueba la sustancia de forma casi simultánea) esquivó simplemente espaciando debidamente sus autoensayos con opiáceos, tras observar el patrón repetitivo de consumo de su amigo Burroughs:

Around that time Burroughs ran into Huncke in a bar [on Eighth Avenue] at 43rd Street called the Angle.⁵⁷ Burroughs gives an account in *Junkie* of the transaction where he tried to sell Huncke some morphine syrettes. That was the beginning of Burroughs’s junk habit. I was hanging around and tried out some of those syrettes at

⁵⁷ Ginsberg inicia el capítulo 18 señalando que el año es 1946.

the same time. I might have turned out to be a junkie except that I observed Burroughs. I took a lot of junk over the years thereafter, but always irregularly and made sure I simply didn't take it twice in the same week, always irregularly, like ten days in between. I'm not a habit type anyway, I'm a workaholic (*Best Minds* 62).

Por aquel entonces, Burroughs se encontró con Huncke en un bar [de la Octava Avenida] de la calle 43 llamado Angle. Burroughs relata en *Junkie* la transacción en la que trató de vender a Huncke unos inyectables de morfina. Ese fue el comienzo del hábito de opiáceos de Burroughs. Yo andaba por allí y probé algunos de esos inyectables al mismo tiempo que él. Podría haberme convertido en un yonqui si no hubiera observado a Burroughs. Tomé muchos opiáceos a lo largo de los años siguientes, pero siempre de forma irregular y asegurándome simplemente de no hacerlo dos veces en la misma semana, siempre de forma espaciada, como diez días entre autoensayos. De todas formas, no tengo una personalidad adictiva, sólo soy adicto al trabajo.

Aunque el método de Ginsberg podría no haber funcionado, fue lo bastante astuto como para observar cómo operaba el mecanismo de adicción en su amigo Burroughs, y alejarse de patrones de consumo abusivos.

La primera obra que escribirá Burroughs en solitario también tomará prestado mucho de la novela negra, y sobre este subgénero irá actuado de forma creativa a lo largo de su carrera en clave de pastiche, cada vez más consciente de lo que se puede lograr con la escritura por tal medio. En 1953 Burroughs publica *Junkie*, obra que se aproxima a la autoficción, neologismo aparecido con fecha posterior que define una narración donde autor, narrador, y personaje principal coincidirían como en la autobiografía, pero donde la narración no tendría por qué ser factual. La autoficción debería en principio desactivar el número de espejismos ya presentes en la autobiografía y en la ficción, pero el término se ha ampliado hasta el punto de perder esa connotación, sobre todo en el ámbito anglosajón. Se ha escogido dicho término porque intentar leer autobiografía en los textos supuestamente confesionales de Burroughs no

da buenos resultados, especialmente si se cotejan con otros documentos como su correspondencia, o las biografías escritas sobre este autor. A pesar de la existencia de la categoría de autoficción, propuesta por Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977) muchos de los reseñistas del Burroughs confesional caen en las trampas del pacto autobiográfico, y perciben que se les propone que lo narrado es esencialmente verdadero. Esto no debería ocurrir en un texto de autoficción propiamente dicho, donde el lector sería consciente de que está ante una ficción a pesar de los rasgos referidos. Tal vez baste recordar que la ficción de ese Burroughs confesional es bastante tramposa, pues, de entrada, por ejemplo, en *Junkie*, emplea su nombre real (William) y el apellido de su madre (Lee) como seudónimo en el título de la obra, y el narrador de dicha obra también se apellida “Lee”. Para añadir leña al fuego, la primera edición de *Junkie*) venía cosida con otro relato titulado *Narcotic Agent* escrito por el antiguo policía Maurice Helbrant; salvo error, no se trataba de un seudónimo. En definitiva, Burroughs no se adhiere en *Junkie* al pacto novelesco donde el novelista se distancia del narrador, y los detalles de la edición tampoco arrojan luz sobre si la obra es ficción o no. Aunque el término “autoficción” no sea, por tanto, del todo gustoso para definir este fenómeno, sí va a servir como telón de fondo para desgranar la obra en cuestión, y otras obras en las que influyó.

Sobre la influencia de *Junkie* en nuestro país, y su relevancia en suelo patrio, baste citar un fragmento de la primera novela de Lucía Echevarría, publicada en 1997:

“Rasgó una larga tira de papel, la mojó con la boca y la enrolló alrededor del extremo de la chuta. Abrió la bolsita del jaco cuidando de no derramar el contenido, lo vació con un movimiento de muelle sobre la cucharilla y añadió un poco de agua mineral de la botella que, como buen pastillero, siempre llevaba en el coche”
(*Prozac* 89).

Este fragmento resulta poco plausible como descripción en sí, y más aún como descripción de una escena ocurrida en el contexto español durante los años 90. Además,

“sonaba a Burroughs” así que consultando la novela *Junkie* no fue difícil localizar el siguiente fragmento:

Ole Ike tore a long strip of paper and wet it with his mouth and wrapped it around the end of the dropper. He fitted the needle on over the wet paper collar. He opened one of the papers, with care not to flip the contents out by a spring motion of the waxed paper (*Junkie* 37).

Cotejando el original con la traducción realizada para Anagrama, resultó evidente que la autora se había apropiado de un fragmento de dicha traducción, incluido un error en la misma:

El viejo Ike rasgó una larga tira de papel, la mojó con la boca y la enrolló alrededor del extremo del cuentagotas. Colocó la aguja en medio del anillo del papel mojado. Abrió uno de los sobrecitos, cuidando de no derramar el contenido, y lo echó con un movimiento de muelle sobre el papel brillante (*Yonqui* 110-111).

En el texto original de *Junkie*, Ole Ike intenta evitar que al abrir su papelina esta haga un brusco “movimiento de muelle” y así evitar que su contenido se desparrame, mientras que, en la traducción de Martín Lendínez (el seudónimo empleado por el equipo que formaban Mariano Antolín Rato y Fernando Corugedo),⁵⁸ Ike está realizando un “movimiento de muelle” para poner su droga en un nuevo papel, en este caso brillante, lo que no tiene mucho sentido, y definitivamente apunta a un error de traducción. Etxebarria cambia un poco la traducción, la papelina es ahora una bolsita, con lo que el “movimiento de muelle” que toma prestado ya suena del todo absurdo. El fragmento de la novela de Etxebarria resulta también incongruente respecto al contexto en que está inserto; la elección de una sola jeringuilla a compartir entre tres universitarios en la era del VIH (y con una aguja que no encaja) resulta

⁵⁸ <https://artecultural.info/artecultural/mariano-rato-el-rebelde-de-la-literatura/>

del todo inusual, cuando en los años 90 no había ningún problema en entrar en una farmacia y comprar jeringuillas de insulina, farmacia como la que en el relato de Etxebarría posee la madre de Cristina, su protagonista.

La referida obra de Etxebarría viene también al caso por dos razones; en primer lugar es una buena forma de entrar en las perversiones de la autoficción, pues *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) también toma cosas prestadas de una autora norteamericana que se hizo célebre por cultivar ese tipo de escritura: Elizabeth Wurtzel, autora de *Prozac Nation Prozac Nation: Young and Depressed in America* (1994), o *More, Now, Again: A Memoir of Addiction* (2001), dos obras que emplean ese modo de escritura a caballo entre la ficción y la autobiografía. Aunque la obra de Etxebarría falla en ocasiones en verosimilitud, es interesante la operación que hace de apropiarse de autoficciones ajenas para crear algo parecido a una propia, realizando una lectura del género en clave de pastiche a la vez que lo devuelve a todos sus espejismos, violando además el llamado “pacto ambiguo” que conciliaba autoficción y ficción.

II.3 NARCO-PICARESCA, MONÓLOGO, ESCÁNDALO: *THE YAGE LETTERS Y NAKED LUNCH*

Los poco fiables narradores en las primeras ficciones de Burroughs, y su ambigua narrativa de apariencia autobiográfica llevaron a muchos lectores (cuando no a la crítica) a identificar totalmente al narrador de *Junkie*, *Queer*, o *Naked Lunch* con el propio Burroughs, y a interpretar buena porción de lo narrado como factual. En las páginas que siguen, se examinará la recepción de estas obras en el contexto histórico en el que se publicaron en España, ya que en los años 80 nuestro país sufrió un grave problema de salud pública debido a la heroína, que unido a la aparición del SIDA causó numerosas bajas en varias generaciones.

Como muestra de la confusión referida, reforzada muy a menudo por acercamientos biográficos a la obra de este autor, se comenta a continuación una reseña publicada con motivo del centenario del nacimiento de William S. Burroughs (1914). Se ha escogido esta reseña como muestra representativa de los múltiples muestreos realizados a lo largo del tiempo en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España. El hecho de que sea relativamente reciente dicha reseña refuerza la idea de que la crítica española (en mayor o menor medida especializada) a menudo se ha centrado en asuntos biográficos a la hora de evaluar críticamente la obra de este autor. A la postre, dicha reseña también servirá para comentar la relevancia que tuvieron los paratextos (introducciones, apéndices, postscripta, y demás añadidos a la primera edición original de *Naked Lunch*) en diversas interpretaciones equívocas de la obra.

El diario *El Español* publica en 2014 una conversación recogida por Javier Yuste entre el filósofo y ensayista Antonio Escohotado, el poeta y novelista Carlos Zanón, el crítico de cine Jesús Palacios, el poeta y periodista musical Francisco Javier Irazoki, y el poeta y licenciado en clásicas Juan Antonio García-Iglesias, bajo el título “William S. Burroughs el poeta insensato”.⁵⁹ Buscando quién es cada uno de los contertulios resulta sorprendente constatar que sólo uno resulta ser filólogo. Ni un solo especialista en literatura norteamericana entre los convocados, y mucho menos en la Generación Beat. Tiene cierto sentido que entre

⁵⁹ https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20140205/william-burroughs-poeta-insensato/17248650_0.html

los entrevistados se hallase el profesor Antonio Escohotado, pues además de escribir la voluminosa *Historia general de las drogas* (1989), Escohotado formó parte del conjunto de filósofos, escritores, artistas visuales, y traductores que conformaban el sector contracultural patrio desde finales de los años sesenta. Escohotado fue amigo del primer traductor de Burroughs, Mariano Antolín Rato, y ambos conocían, por ejemplo, a Eduardo Haro Ibars, autor de *De qué van las drogas* (1979).

El título del artículo ya lleva un poco a engaño, pues Burroughs publicó sobre todo novela y ensayo, luego se entiende aquí “poeta” como “escritor”, en sentido aristotélico. Comienza Javier Yuste dudando de si hay un “consenso real sobre el lugar que ocupa el escritor en la historia de la literatura contemporánea”, una pregunta tal vez excesivamente ambiciosa, pues Burroughs fue un escritor norteamericano calificable como “experimental”, y además perteneciente a eso que se llamó “contracultura”. Fue en la anterior, la “contracultura”, donde sí tuvo un lugar privilegiado, como icono, imagen, o espectro en primer lugar, y como escritor y artista multimedia, en segundo lugar. En definitiva, Burroughs fue una figura “minoritaria” de cierto éxito, y el interés tanto de su narrativa (parte de ella perteneciente al género de ciencia-ficción), como de sus ideas, estriban en la frialdad científica con la que contemplan asuntos a menudo desagradables, insensatos, o incluso inauditos —siempre polémicos— con el objeto de obtener conocimientos útiles. Dichas cualidades han revertido en que hasta la fecha este autor sólo ha encontrado acomodo en la heterodoxia. Hablar de “historia de la literatura contemporánea” implica algo parecido a un canon, con lo que casi sobra seguir argumentando contra semejante tema de discusión. Cosa muy distinta es intentar poner en cuestión la heterodoxia o contracultura a toro pasado, algo que en cierto modo asoma en la reseña a comentar, y que se muestra como tarea fútil e igualmente ambiciosa en exceso para comentar en tan escaso espacio, habida cuenta que muchas de las ideas propuestas en los años 60 han sido —en diverso grado— incorporadas a la cotidianeidad en la mayoría de los países occidentales.

Precisamente para los comentaristas reunidos a discutir sobre semejantes cuestiones llama la atención una ausencia temática: la vertiente geopolítica de la escritura de Burroughs

cuyos encubiertos análisis poseyeron la rara capacidad de vaticinar ciertas tendencias y eventos ocurridos mucho después; más que de clarividencia, ahí convendría hablar de certeros pronósticos sobre los efectos de diversas tecnologías en el ser humano. La faceta prospectiva de su escritura (en algunos casos bastante sorprendente y meritoria) no merece la consideración de los expertos reunidos, dato a tener muy en cuenta.

Seguidamente, buscar un consenso sobre el lugar que ocuparía Burroughs (y por extensión, la Generación Beat) en la historia de la literatura contemporánea entre los invitados a debatir sobre su obra sin caer en generalizaciones o falacias, y en espacio tan reducido, parece poco cabal. Pasa directamente Yuste (tal vez parafraseando a Escotado) a recordar las alabanzas que el también periodista (sobre todo) Norman Mailer dedicó a Burroughs, y a dudar de ellas, con razón, pues Mailer tendía hacia la grandilocuencia y el exceso. Y prosigue Yuste afirmando “a día de hoy, las dudas sobre el valor literario de toda la generación beat, de la que Burroughs siempre se consideró antecedente y gurú, son múltiples pero la gran mayoría de hallazgos tienen la firma del escritor de San Luis” (*El Español* 1); no es una prosa clara, la del redactor. Es evidente que Burroughs formó parte del núcleo primigenio de la Generación Beat, pero ¿gurú? Si la frase se refiere a la concepción de sí mismo como autor, no hay noticia de que Burroughs se considerase antecedente ni gurú de nadie; concretamente siempre tomó distancia respecto a su pertenencia a dicha generación, compuesta por escritores muy diferentes entre sí. Si por el contrario se refiere a dónde se ha situado a Burroughs en cuanto a generaciones literarias, su ubicación habitual es en el seno la Generación Beat, y no exactamente como “antecedente”. Por lo anteriormente expuesto resulta también ilógico intentar pretender despachar a un grupo de escritores y escritoras (y sus muy diversos intereses) partiendo de un conocimiento incompleto de la obra de un solo elemento afín a dicho grupo: “Técnicas como el *cut copy* o el collage provocaron una ruptura radical con los convencionalismos narrativos e inspiraron a Kerouac, Corso o Ginsberg” (Ibid.). Si por *cut copy* (corta copia), se refiere el autor al *cut up* (recorte), no está nada claro que Jack Kerouac o Gregory Corso fuesen favorables ni se inspirasen directamente en las técnicas de Burroughs, aunque sabían que estaban a su disposición, y Corso, salvo error, la probó en una sola

publicación junto a Burroughs y Sinclair Beiles antes de rechazarla manifiestamente en dicha obra colectiva (*Minutes to Go*, 1960); no es esta una técnica que practicasen con asiduidad los escritores de la Generación Beat, aunque algunos, como Harold Norse, sí la emplearon.

A continuación, el cronista se refiere (ya con claridad) a Burroughs en palabras del filósofo antiprohibicionista Antonio Escohotado:

El primero de ellos, el filósofo Antonio Escohotado (que, según sus palabras, llegó a cartearse con el 'angelito') opina que la obra de Burroughs es un vivo retrato del dolor unido a ignorar valores éticos. “Ajeno a lo que el espíritu anglosajón llama *simpathy* [sic], fue por la vida intentando un salirse con la suya que reforzó el vacío en el centro de su ser”, explica Escohotado (ibid.).

El término “angelito” habla por sí mismo en lo que respecta al tono general del artículo o reseña, y se ha de tolerar un redactor que no mira el diccionario ni para escribir correctamente el término inglés “sympathy” (piedad, compasión, afinidad) que sugiere Escohotado, antes de añadir: “la obra de Burroughs es un vivo retrato del dolor unido a ignorar valores éticos” (Ibid.). No es del todo chocante que Escohotado comience hablando de ética en una reseña que podría justificarse como onomástica, a pesar de estar recogida en la sección “letras” del suplemento de “cultura”, aunque como se verá, *Naked Lunch* contiene una sátira moral al modo de la novela picaresca o la obra del clérigo Jonathan Swift (que la propia obra cita en relación con sus frecuentes alusiones a la pena capital y el linchamiento), y un análisis de los medios que fascinó a McLuhan en su día. Baste recordar cómo comienzan las Notes on Burroughs de este último, escritas para *The Nation* en 1964:

1. Today men’s nerves surround us; they have gone outside as electrical environment. The human nervous system itself can be reprogrammed biologically as readily as any radio network can alter its fare. Burroughs has

dedicated *Naked Lunch* to the first proposition, and *Nova Express* (both Grove Press) to the second (McLuhan 517).⁶⁰

1. Hoy en día, los nervios del hombre están a nuestro alrededor; han salido al exterior como entorno eléctrico. El propio sistema nervioso humano puede reprogramarse biológicamente con tanta facilidad como cualquier red de radio puede alterar su frecuencia. Burroughs ha dedicado *Naked Lunch* a la primera proposición, y *Nova Express* (ambos de Grove Press) a la segunda.

Se podrá acusar a McLuhan de muchas cosas, o argumentar sus ideas están ya traspasadas, pero no cabe duda de que sabía leer (con atención), extrayendo lo que le era útil, es decir, leer desde su disciplina y con provecho. Antonio Escotado, que ejerció de docente de ética y sociología en la UNED, opta por leer a Burroughs desde su disciplina, pero de modo no análogo a McLuhan, y además con unas preocupaciones diferentes a las literarias. Si Burroughs estudió el control, Escotado estudió la libertad, pero el hecho de que comience el segundo hablando de ética y en los términos expuestos no resulta halagüeño. Más llamativo aún es que se refiera a una obra de ficción como *Naked Lunch*, y en concreto a la introducción añadida a la segunda edición de la obra (1960, Grove) bajo el título “Declaración: testimonio sobre una enfermedad” (*Almuerzo 5*) como si se tratase de un manual de uso y conducta para el yonqui a pie de calle:

Su famoso álgebra de la necesidad (consumir ávidamente algún analgésico para poder 'trotar la calle' en busca de más) consolidó la coartada victimista del yonqui. Goethe, Wagner, Bismarck o Goya, por ejemplo, usaron regularmente opio o morfina, para trabajar más y mejor. Desde Burroughs dicha costumbre justifica ser una piltrafa humana, por supuesto con la ayuda inestimable de la prohibición farmacológica (ibid.).

⁶⁰ McLuhan, Marshall. “Notes on Burroughs”. *The Nation*, Dec. 28, 1964 (517-519). Accesible en : <https://beatpatrol.wordpress.com/2008/11/09/marshall-mcluhan-notes-on-burroughs-1964/>

Lo cierto es que aun interpretando el texto en los términos que propone el filósofo español es imposible llegar a la misma conclusión que él. Concretamente, la mención al “álgebra de la necesidad” en dicha introducción reza:

La droga produce una fórmula básica de virus “maligno”: *El álgebra de la necesidad*. El rostro del “mal” es siempre el rostro de la necesidad total. El drogadicto es un hombre con una necesidad absoluta de droga. A partir de cierta frecuencia, la necesidad no conoce límite ni control alguno (*Almuerzo 7*).⁶¹

Sin duda, el párrafo citado suena bastante dramático y desesperanzado, sin embargo, lo primero que hay que destacar es que, como (precisamente) señala McLuhan en el apartado final de sus “Notes on Burroughs”:

11. It is amusing to read reviews of Burroughs that try to classify his books as nonbooks or as failed science fiction. It is a little like trying to criticize the sartorial and verbal manifestations of a man who is knocking on the door to explain that flames are leaping from the roof of our home. Burroughs is not asking merit marks as a writer; he is trying to point to the shut-on button of an active and lethal environmental process (*McLuhan 1*).

11. Es divertido leer reseñas de Burroughs que intentan clasificar sus libros como no-libros o como ciencia ficción fallida. Es un poco como intentar criticar las manifestaciones sartoriales y verbales de un hombre que llama a la puerta para explicar que están saltando llamas del tejado de nuestra casa. Burroughs no está pidiendo que se le califique como escritor; está intentando señalar el botón de apagado de un proceso ambiental activo y letal.

⁶¹ *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Bruguera, 1980.

Tengamos en cuenta que *Naked Lunch* se publica en 1959, y que en esa primera introducción o Testimonio el autor escribe, y además destaca en cursiva: “*The junk virus is public heal problem number one of the world today*” (*Naked Lunch Restored* 205). “*El virus de la droga es el principal problema de salud pública en el mundo de hoy [sic]*” (*Almuerzo* 11). En el momento en que el autor escribía lo arriba citado, la adicción a los opiáceos no constituía tal problema, luego una interpretación viable de tal afirmación es que se trata de una advertencia de lo que estaba por venir. Afirmar que el narrador de dicho “Testimonio”, o, mejor dicho, el autor —como sugiere Escohotado— carece de compasión, cuando además de advertir —con veinte años de antelación— de un peligro que juzga inexorable, aportando algunas posibles soluciones a escala personal (para los ya adictos), políticas, etc. con el objeto de resolver dicho problema en ciernes, resulta del todo aventurado por parte de Escohotado. El narrador de dicho testimonio sugiere un método, una cura, que al autor le funcionó —al menos temporalmente— un tratamiento de aversión con apomorfina (que tuvo que repetir) bajo la supervisión del Dr. John Yerbury Dent:

The vaccine that can relegate the junk virus to a landlocked past is in existence. This vaccine is the Apomorphine Treatment discovered by an English doctor whose name I must withhold pending his permission to use it and to quote from his book covering thirty years of apomorphine treatment of addicts and alcoholics (*Naked Lunch Restored* 202).

La vacuna que puede relegar el virus de la droga a un pasado sin futuro existe ya. Esa vacuna es el tratamiento de apomorfina descubierto por un médico inglés cuyo nombre debo ocultar hasta que me autorice a usarlo y a citar pasajes de su libro, que cubre treinta años de tratamiento de alcohólicos y adictos con apomorfina (*Almuerzo* 8).

Como buen pícaro, Burroughs escondía las cosas a primera vista, pues otro de los paratextos incorporados a la obra, su “Carta de un experto adicto a las drogas peligrosas’, Publicada en *The British Journal of Addction*, Vol. 53, Núm 2” (*Almuerzo* 261), también incorporada a la segunda edición de la obra, había sido publicado con anterioridad en una revista científica en la que el Dr. Dent colaboraba como editor.

Abundando en el tema, el narrador habla de los opiáceos en términos víricos y emplea terminología asociada a la virología: “Los adictos pueden ser curados o puestos en cuarentena” (*Almuerzo* 8), y no sólo habla de una posible “vacuna”, sino que además propone otras vías de investigación: “porque hay muchas formas de adicción, creo que todas ellas obedecen a ciertas leyes elementales (*Almuerzo* 12). El narrador de *Naked Lunch* contempla el fenómeno de la adicción a los opiáceos como una enfermedad muchísimo antes de que la OMS la reconozca como tal, e intenta formular una teoría (o al menos ciertas hipótesis) al respecto, que —y aquí viene lo importante— extrapola a otras actividades humanas ajenas al consumo de drogas, y donde el control, y la necesidad de controlar, tienen un papel fundamental.

También sugiere que hay una cura a la adicción a los opiáceos, y lo hace dicha introducción empleando un registro formal y un lenguaje científico que contrastan abiertamente con el lenguaje callejero y el tono algo mefistofélico contenido en el *post scriptum* que le sigue inmediatamente en la edición española de la novela. Parece que el *post scriptum* invalidaría, al menos parcialmente, la fiabilidad la introducción, o como mínimo sería indicativo de una “double consciousness”, bipolaridad, o una extraña bifurcación en la personalidad del narrador, hecho ya referido con anterioridad. Dicha disociación en la personalidad del narrador anunciaría, como mínimo, su poca fiabilidad, y debería servir como caución para todo lector avisado. El narrador del capítulo titulado “*Atrophied Preface WOULDN’T YOU?*” (“prefacio atrofiado ¿Y TÚ NO?”) es consciente de dicha disociación cuando afirma: “Anyone who has ever looked into a mirror knows what this crime is and what it means in terms of lost control when the reflection no longer obeys... Too late to dial Police...” (*Naked Lunch Restored* 186). “Cualquiera que haya mirado un espejo sabe lo que

este delito es y lo que significa en términos de pérdida del control cuando el reflejo ya no obedece... Demasiado tarde para llamar por teléfono a la *Policía*... (*Almuerzo* 245-246)

No se entiende muy bien, por tanto, lo que Escohotado parece querer dar a entender, salvo que demuestra, sin dejar mucho margen a la duda haber leído un texto de ficción como si no lo fuese, y además de forma sesgada, proponiendo que aquella fuese la más lógica forma de hacerlo. Escohotado se refiere a una introducción que no figura en la primera edición de la novela (fue añadida en la edición de 1960), y que interesa porque unida a los otros paratextos de la obra expone a los narradores tramposos de Burroughs; sobre ella comenta Oliver Harris:

The “Deposition” itself is divided into two halves to insist on the inevitable falsifications of narrative, to make plain both its epistemological limits and its self-interested motivations. The second half—subtitled, with a surreptitious wink at the epistolary form, “Post Script” (207)—brazenly comes on to the reader with carnal delight—“*Bill’s Naked Lunch Room*....Step right up” (208)—so as to undermine the trust we have invested in Burroughs’ apparently straight narration of facts in the first (*Naked Lunch*@ 21-2).

El “Testimonio” se divide en dos mitades para insistir en las inevitables falsificaciones de la narrativa, para dejar claros tanto sus límites epistemológicos como sus motivaciones interesadas. La segunda mitad –subtitulada, con un guiño subrepticio a la forma epistolar, “Post scriptum” (207)– se dirige descaradamente al lector con deleite cómico –“El salón del almuerzo desnudo de Bill...Pasen ustedes...208)–⁶² para socavar la confianza que hemos depositado en la narración aparentemente directa de los hechos por parte de Burroughs en la primera.

A pesar de que el tono del “Post scriptum” socavaría la confianza depositada en la narración, lo que hace de *Naked Lunch* un libro de difícil lectura es que el narrador de dicho paratexto hace dudar (también) sobre su poca fiabilidad. No importa el tono callejero o

⁶² Burroughs, William S. *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Bruguera, 1980. P. 13.

mefistofélico que emplea, se trata de un narrador inusualmente culto que, por ejemplo, contempla al cuerpo del adicto en clave sistémica: “Some entities are on thermodynamic kicks. They invented thermodynamics.... Wouldn’t you?” (*Naked Lunch Restored* 208). “Algunos individuos van de sensaciones termodinámicas. Inventaron la termodinámica... ¿No lo harías tú? (*Almuerzo* 13). Dicha referencia a la termodinámica se añade al hilo de que los adictos se quejen a menudo de frío, y el narrador puntualiza que se quejan del frío que hace... fuera, cuando el frío lo quieren dentro. Se trata de una observación muy perspicaz, y además trazando una analogía con la física, y sugiriendo un interés por toda clase de sistemas. Tampoco faltan referencias a la navaja de Ockham, o a una obra de Wittgenstein (*Almuerzo* 12-13), con lo que ahondando un poco, el discurso de feriante se haya en realidad sostenido por referencias cultas, tal vez parodiando el discurso académico.

Harris abunda en lo anterior cuando afirma:

From tempting credulity to inviting skepticism, the “Deposition” warns the reader to steer between the false choices and equal seductions of Scylla and Charybdis (209), between the hard rock of authoritative, objective knowledge and the whirlpool of total subjectivity and relativism. Offering a “Word to the wise guy” (210), the “Deposition” ends by insisting that we do not know what we think we know (*Naked Lunch@* 21-22).

Tras tentar la credulidad y pasando a invitar al escepticismo, el “Testimonio” advierte al lector de que debe orientarse entre las falsas opciones e iguales seducciones de Escila y Caribdis (209), entre la dura roca del conocimiento objetivo y autorizado y el torbellino de la subjetividad total y el relativismo. Ofreciendo “palabras para el que sabe” (210),⁶³ el “Testimonio” termina insistiendo en que no sabemos lo que creemos saber.

⁶³ Burroughs, William S. *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 15

Sobre el significado de dicho “Testimonio” y su relevancia en la interpretación de la obra, añade Harris en su libro *William S. Burroughs and the Secret of Fascination* (2003):

The production history offered in the introduction has guided the text’s reception in numerous ways but two in particular. First, it has installed opiate addiction as the sole and self-evident *biographical* ground for the writing that took place in Tangier and as the equally self-evident basis to the *metaphorical* “Junk Virus” that gives the text its central interpretative principle. Second, it has promoted addiction as not just the subject of the text but as the key determinant of *textual production itself* [...] At this point, it is tempting to state quite baldly that Burroughs’ account falsifies the history of the text and then to establish how [...] In fact, the question of credibility is subject to a systematic deconstruction in the “Deposition,” which mimic and belongs to that Romantic tradition of false prefaces perfected by Coleridge [...] It is, as Michael Leddy has ably demonstrated, a flagrant “attempt to deceive the audience [...]” (*Fascination* 186-7).

La historia de la producción ofrecida en la introducción ha guiado la recepción del texto de numerosas maneras, pero dos en particular. En primer lugar, ha instalado la adicción a los opiáceos como el único y evidente fundamento *biográfico* de la escritura que tuvo lugar en Tánger y como la base igualmente evidente del *metafórico* “virus de la droga” que da al texto su principio interpretativo central. En segundo lugar, ha promovido la adicción no sólo como tema del texto, sino como determinante clave *de la propia producción textual* [...] Llegados a este punto, resulta tentador afirmar sin rodeos que el relato de Burroughs falsifica la historia del texto y, a continuación, establece cómo [...] De hecho, la cuestión de la credibilidad es objeto de una deconstrucción sistemática en el “Testimonio” que imita y pertenece a esa tradición romántica de falsos prefacios perfeccionada por Coleridge [...] Se trata, como ha demostrado hábilmente Michael Leddy, de un flagrante “intento de engañar al público [...]”.

Oliver Harris toma distancia de las leyendas sobre la composición de *Naked Lunch*, propiciadas por el propio Burroughs para definirlo como deconstructivista *avant la lettre*, cosa con la que es difícil no estar de acuerdo, y añade:

Since Burroughs himself introduces the circumstances of writing—addiction—the method of writing—notes—and his text’s debt to a Beat relationship—Kerouac—it makes all the more dramatically significant the circumstances, method, and Beat relationship he disregards: the fact, in his own words, that “a great deal of *Naked Lunch* was actually written in these letters to Allen Ginsberg” (*Fascination* 188).

Dado que el propio Burroughs introduce las circunstancias de la escritura (adicción) el método de escritura (notas) y la deuda de su texto con una relación Beat (Kerouac) hace aún más dramáticamente significativas las circunstancias, el método y la relación Beat que ignora: el hecho, en sus propias palabras, de que “gran parte de *El almuerzo desnudo* se escribió en realidad en estas cartas a Allen Ginsberg”.

En definitiva, tras observar la historia genética del texto, Oliver Harris proporciona argumentos válidos sobre lo poco fiable del narrador de *Naked Lunch*, un narrador que dice lo que conviene sobre los detalles de la composición de su propia narración. El hecho de que una buena porción de la novela tuviese una génesis epistolar, y que las cartas que contribuyeron a su gestación contuviesen monólogos, es igualmente destacable si se atiende a la evolución en su proceso de escritura.

Harris achaca al “Testimonio” adosado a modo de introducción al texto el haber generado diversas confusiones en los intérpretes del texto:

This is the other great mystifying effect of the “Deposition”: *to reduce everything to junk* [...] Junk may be central to *Naked Lunch*, but we have to kick the junk paradigm if we are to reinstate the material, not metaphoric, origins and economy of

the “yen to control.” Only then can we recognize *Naked Lunch’s* technological and economic extensions of the epistolary, its aesthetic consequences, and its textual politics (201-202).

Este es el otro gran efecto mistificador del “Testimonio”, *reducirlo todo a droga* [...] La droga puede ser central en *El almuerzo desnudo*, pero tenemos que despejar el paradigma de la droga si queremos reinstaurar los orígenes materiales, no metafóricos, y la economía del “deseo de control”. Sólo entonces podremos reconocer las extensiones tecnológicas y económicas de *El almuerzo desnudo*, de lo epistolar, sus consecuencias estéticas y su política textual.

A la luz de estas afirmaciones, da la impresión de que Escohotado ataca dicho “Testimonio” como pretexto para hablar de lo que le interesa a él: que Burroughs propone y refuerza el estereotipo del yonqui. Aunque la novela de Burroughs contiene informaciones inexactas y efectivamente es la obra de un adicto en plena adicción (y esto es extensible a una porción nada desdeñable de su obra) el calado del pensamiento de este autor va más allá de proponer un estereotipo por lo demás ya existente en su época, y anteriores. La descripción de Escohotado evoca, en definitiva, la imagen de los depauperados yonquis pertrechados de chándal y litrona —muchos enfermos de sida— que habitaban nuestras calles y plazas en décadas pasadas. Ese yonqui que viene a la mente como estereotipo de cualquiera que haya vivido entre los 80 y 90 nada tiene que ver con la imagen de banquero con traje gris de tres piezas y sombrero que siempre proyectó Burroughs (a pesar de ser igual de yonqui que los del chándal), precisamente para acceder a los productos ofrecidos por todo médico y boticario en su radio de acción sin despertar suspicacias. Burroughs jugó la carta de la clase toda su vida, su estereotipo fue el del respetable caballero aquejado por diversas dolencias (aunque no siempre se salió con la suya).

Entrando de lleno en la cita de Escohotado, Burroughs adquiere su primera adicción a los opiáceos ya en plena prohibición; la Harrison Narcotic Act se aprueba en 1914, año de nacimiento del autor, y aunque parezca raro, ya había yonquis entonces (y mucho antes).

Escohotado parece referirse, por contra, a cuando ser yonqui estuvo de moda en España (hubo varias oleadas); es decir a *una actitud*, y aquí habría que ver quién la puso de moda (creando la demanda), quién trajo el producto para satisfacerla, quién salió ganando con ello, etc.

Oliver Harris aclara, por su parte, que el alcance de *El almuerzo desnudo* comprende otros muchos asuntos cuya percepción el “Testimonio” en parte difumina, como los mecanismos de control social mediados por la tecnología, y la necesidad (o ansiedad) total del adicto que en general abarca otras esferas como la comunicativa, afectiva, o material; particularmente la necesidad de Burroughs de hallar un interlocutor, y sobre todo un receptor, de su escritura. La dinámica de dependencia respecto a los medios que señalaba entonces Burroughs es muy fácil de comprender si examinamos hoy la dependencia existente entre jóvenes y no tan jóvenes de las redes sociales, y el demoledor efecto que pueden ejercer en ocasiones sobre nuestras subjetividades. La necesidad de anestesia generada por el entorno eléctrico preconizada por McLuhan al hilo de *Naked Lunch*, es fácilmente constatable en el alarmante consumo de benzodiacepinas en la era de las redes sociales, por ejemplo, en nuestro país.

La prohibición alimentó sin duda el oscurantismo, y dificultó el consumo seguro de opiáceos, a la vez que funcionó como publicidad involuntaria —o incluso indirecta— para el consumo poco cabal de estas drogas. Los adictos que rodean a Burroughs a mediados de los años 40 también adquieren sus hábitos en plena prohibición, y no todos disponen de la información, el dinero, o la sensatez indispensable para costear o mantener sus hábitos de forma salubre. Poco tienen en común con Goya, Bismarck, o Wagner, a quienes bastaba acudir a cualquier droguería para adquirir sus sustancias de preferencia a buen precio y de forma segura. Esto lo ha argumentado el propio Escohotado en sus diversas participaciones en debates televisivos a lo largo de los años, y sobre ello también hay que hablar. Pero lo anteriormente referido no quiere decir que, en la época de Goya, Wagner, o Goethe no hubiese consumidores “ávidos” que efectivamente acabasen teniendo un serio problema de adicción. La novela *Morfina* (1926) de Mijaíl Bulgákov, por ejemplo, describe en clave ficticia y

dramática un problema de adicción que, al parecer, el propio autor sufrió cuando Escotado aún no había nacido. Otro asunto bien distinto es referirse a estéticas y actitudes.

La estética propuesta por simbolistas y decadentistas galos del siglo XIX posiblemente también contribuyó a las poses de “maldito” y esa especie de nihilismo que tuvieron a gala muchos jóvenes en los años 70 y 80, sin obviar cuestiones económicas y sociales. De hecho, las afirmaciones de Escotado sugieren un tono clasista larvado, una fuga hacia adelante (o hacia el liberalismo) de un izquierdoso desencantado, actitud que el paso de los años, y algunas desafortunadas apariciones en *Youtube*, ya en la senectud, parecerían confirmar.

Precisamente en plena plaga nacional de heroína (año 1983), y justo un año después de un debate en el que interviene Escotado hablando de drogas (marzo de 1982),⁶⁴ *El País* informa que el filósofo ha sido detenido por hacer de intermediario en una compraventa de “360 gramos de cocaína y 40 de heroína”.⁶⁵ En su obra *Mi Ibiza privada* (2019) el autor incide sobre dicho episodio, donde un amigo bajo presión policial lo involucró en una presunta trampa financiada con fondos reservados. Precisamente dicho amigo, “El Pirata”, y al hilo del malditismo nihilista de la época, cuando reciba la mala noticia de portar el VIH comenta:

—Tuvo que ser en una de las misas negras montadas por Eduardo (Haro Ibars), aunque me juró que la aguja era nueva.

No iba a ser la primera ni la última vez que este amigo común mintiese sobre la virginidad del pico, quizá movido por el impulso a contagiar que Freud detectó originalmente como pulsión de sifilíticos; pero en aquel momento el diagnóstico era una invitación a morir sin remedio, y así lo hicieron unos dieciséis millones de personas, hasta que su mal se declaró enfermedad crónica, y dejaron bruscamente de cumplir lo pronosticado (*Ibiza* 73/110).

⁶⁴ https://www.youtube.com/watch?v=x_qJ_hFpza4

⁶⁵ https://elpais.com/diario/1983/03/25/espana/417394824_850215.html

La anterior cita nos proporciona algún indicio sobre por qué no se menciona a Eduardo Haro Ibars en la *Historia general de las drogas* de Escohotado a pesar de lo exhaustivo de su bibliografía, y también sobre la lógica antipatía que le tenía Escohotado a los yonquis “draculinos”, tal vez personificados en la figura de Haro Ibars, que imitó en alguna de sus obras el estilo de Burroughs.⁶⁶

La evidencia de aquellos «adictos estabilizados», longevos y sin problemas de socialización, contrasta con la vida breve y la destructividad de los pseudoadictos contemporáneos, consumidores de sucedáneos como parte de un ritual draculino que compra irresponsabilidad, porque las circunstancias impuestas por la ley a la satisfacción de su vicio así lo sugieren (*Historia general* 1032).

Dice Escohotado en la entrevista que “desde Burroughs” usar opiáceos “justifica ser una piltrafa humana”, cuando en realidad el propio Escohotado se cansó de decir por activa y por pasiva que en buena medida fue la prohibición la que parcialmente generó dicho estereotipo. La queja de Escohotado parece más bien una especie de añoranza de una época en que los yonquis eran “gente de orden” (médicos, boticarios, enfermeros, excombatientes, y algún que otro célebre artista) o al menos, “buena gente”. Burroughs escribió sobre todo novelas; no hay constancia de que escribiese ningún manual de consumo de drogas. Bien es cierto que Burroughs consumió opiáceos hasta su muerte a los 83 años; Escohotado también lo hizo (según insinuó) hasta su fallecimiento a los 80; ambos llevaron vidas productivas. Pero sorprende cómo el filósofo español confunde narrador y autor (o simplemente lee de forma parcial) cuando interpreta ciertas obras.

No es un caso aislado, ya que todavía en su obra *Mi Ibiza privada* el autor confiesa haber leído a Carlos Castaneda sin dudar de su honestidad académica. Castaneda fue un gran escritor (de ficción, aunque su primera obra se siga vendiendo como “no ficción”),⁶⁷ y su

⁶⁶ Haro Ibars, Eduardo. *El polvo azul: Cuentos del nuevo mundo eléctrico*. Madrid: Libertarias/Prodhufl, 1985

⁶⁷ <https://www.casadellibro.com/libro-the-teachings-of-don-juan/9780520022584/746115>

poder de fascinación alcanzó a varias generaciones de lectores a nivel mundial, hasta el punto de vender alrededor de veintisiete millones de libros en diecisiete idiomas. A pesar de su cautivadora narrativa, que embaucó incluso al tribunal de doctorado que lo examinó (otros dirán que su universidad quiso capitalizar la incipiente fama del autor), su tesis doctoral hoy no soportaría un análisis riguroso. Dicha investigación trataba sobre empleo de drogas visionarias en el contexto chamánico (tema sobre el que Escohotado estaba, o debería haber estado, bien informado), asunto novedoso y de moda entonces, cuyo tratamiento por Castaneda posteriores estudios antropológicos y botánicos han puesto en cuestión. Escohotado defiende incluso las dudosas publicaciones de la red de “brujas” tejida por Taisha Abelar, una de las albaceas de Castaneda (quien acabó dirigiendo una estructura muy parecida a una secta destructiva) (Ibiza 37/110). Más adelante añade Escohotado:

No sabemos siquiera si Castaneda murió efectivamente en 1998, porque nadie le ha dado menos importancia a la notoriedad y el halago. Todo cuando nos consta lo expuso tiempo atrás Albert Hofmann, explicando que los hongos psilocibios no funcionan fumados [...] Algunos dirán que su móvil fue crematístico, y otros se rasgan las vestiduras como el antropólogo Marvin Harris, cuyas objeciones “metodológicas” delatan celos profesionales justificados, porque no se acerca remotamente a la profundidad lograda aquí y allá por Castaneda (38/110).

Para contrastar esta visión un tanto edulcorada de Castaneda propuesta por Escohotado en 2019, basta contrastarla con la voluminosa biografía de Castaneda (606 páginas) publicada por el criminólogo gallego Manuel Carballal en 2018, que por cierto aporta una imagen de su partida de defunción. Escohotado resta importancia, por ejemplo, a la aclaración aportada por el químico Albert Hoffman respecto a la ruta de administración de hongos psilocibios descrita por Castaneda, y sin embargo da crédito a la tesis doctoral de Castaneda, un relato bastante colorido y presentado como una investigación en antropología, donde narra su aprendizaje con el brujo yaqui don Juan Matus.

Manuel Carballal detalla en su obra *La vida secreta de Carlos Castaneda: antropólogo, brujo, espía, profeta* (2018) cómo tras entrevistarse con Oscar Rubio, amigo de Castaneda a su llegada a Estados Unidos, concluye, por ejemplo, que el brujo don Juan no tenía nada que ver con el ejercicio de “borrar la historia personal” (de sus encuentros con chamanes Carballal nunca halló semejante enseñanza, más típica del oficio de espía que del de chamán, como bien sugiere el gallego) pues esto era algo que Castaneda hacía sistemáticamente desde su llegada a Estados Unidos por razones personales (como haber dejado atrás a su mujer e hija en Perú y hacerse “el misterioso” con las chicas norteamericanas). De la pormenorizada biografía de Carballal se extrae que el brujo yaqui don Juan posiblemente nunca existió, sino que seguramente fue un personaje compuesto, derivado de las entrevistas de Castaneda con diversos chamanes indígenas. Según Manuel Carballal, Castaneda conoce en 1960 al chamán cahuilla Salvador López, perteneciente a una tribu que, a diferencia de la yaqui, sí usaba datura (luego algo sí investigó Castaneda). En Sonora conoce al brujo yaqui Tata Cachora, pero según Carballal, los brujos yaquis no usan peyote, como pretende Castaneda (y en esto Escohotado tampoco abunda). Quienes efectivamente usan peyote son los chamanes huicholes, y Castaneda fue amigo de Peter Furst y Barbara Myerhoff, que en aquella época estudiaban la cultura huichol. Jay Courtney Fikes propone en su libro *Carlos Castaneda: academic opportunism and the psychedelic sixties* (1993) que Castaneda accedió a las poco fiables fuentes de los estudios de Furst y Myerhoff sobre la cultura huichol, para en este caso convertirlas en las ficticias hazañas de otro brujo, don Genaro, entre otras cosas (382). Para finalizar con la posible existencia de don Juan Matus, y las supuestas aportaciones de Castaneda a la antropología (o la filosofía), según lo recogido por Manuel Carballal, Leah Bella Attie, colaboradora del investigador mejicano Jacobo Grinberg revela lo siguiente sobre el misteriosamente desaparecido investigador mexicano:

Buscó al famoso Juan Matus por todos lados, hasta actas de nacimiento fue a buscar. Jamás lo encontró. Su último comentario fue: Juan Matus no existe, es un invento de Castaneda, un personaje ficticio. Y lo que Castaneda escribe está plagado de teorías

ancestrales hindúes, pero cambió los escenarios, plantas, etc. Lo hizo mexicano. Las enseñanzas que supuestamente da Matus son enseñanzas de yoquis [sic] y están en los libros de Patanyali, etc.” (498).

También relata Carballal cómo el célebre micólogo Gordon Wasson se quedó muy poco convencido cuando tras exigir por carta a Castaneda el 26 de agosto de 1968 que le mostrara sus notas de campo, el peruano le ofreció doce páginas sin tachaduras ni errores tipográficos, que en modo alguno podrían corresponderse con las anotaciones del investigador durante sus entrevistas con don Juan Matus (409-410). Sobre estas cuestiones, y el entramado sectario organizado por Castaneda y sus seguidoras, merece la pena consultar el libro de Carballal. Baste añadir que si medimos a Castaneda con el rasero ético aplicado por Escohotado a Burroughs vamos mal; si bien la astucia y el talento literario de este autor peruano (que como mérito añadido no escribía en su lengua materna) son indudables, los equívocos que sus textos “antropológicos” y de ficción incubaron en sus melencólicos lectores fueron incontables.

Por todo lo anterior, cabe destacar que Escohotado, como muchos otros, escogieron creer a Castaneda, tal vez por sus fascinantes logros narrativos y personales; con una primera gran obra de éxito inmediato que prácticamente le brinda un doctorado en Antropología, posición académica, bastante dinero, y el respaldo de autores como el nobel Octavio Paz, el peruano fue la encarnación del éxito psiquedélico. Otro escritor que estuvo fascinado por Castaneda fue el propio William S. Burroughs, lo bastante como para citarlo en diversas obras, y siguiendo con Burroughs y el artículo de *El Español*, parafrasea Javier Yuste a Escohotado cuando pasa a hablar de la cosa literaria añadiendo:

“Para Escohotado que Burroughs sea considerado uno de los grandes escritores norteamericanos solo se explica por el hecho de que fuera Norman Mailer quien empezara a decirlo. **“Su legado está relacionado con procedimientos mecánicos como el 'doblado' y el 'pegado', con los que intenta suplir una falta de aliento**

narrativo. El éxito de Burroughs solo se explica por el interés de Mailer, dice Escohotado *El almuerzo desnudo*, su obra más celebrada, es una sucesión de alucinaciones truculentas hilvanadas por una idea conspiratoria de la realidad, donde ni las descripciones ni los diálogos evocan admiración”.

1962 fue un buen año para la carrera de Burroughs; en agosto de dicho año se celebra la Edinburgh Writer’s Conference donde diversos académicos como Mary McCarthy validan su obra. También tiene lugar una posterior controversia literaria en el suplemento literario del *Times*, que le otorga una mayor notoriedad, y también (a petición de Grove Press), Norman Mailer reseña *Naked Lunch* en un prospecto de la editorial en los siguientes términos: “Naked Lunch is a work of great beauty, great difficulty, and manically exquisite insight. I think that William Burroughs is the only American novelist living today who may conceivably be possessed by genius.”⁶⁸ “*El almuerzo desnudo* es una obra de gran belleza, gran dificultad y una perspicacia maníacamente exquisita. Creo que William Burroughs es el único novelista norteamericano vivo en la actualidad que puede concebirse poseído por el genio”. Si bien es cierto que Mailer apoyó el ingreso de Burroughs en la American Academy of Arts and Letters en 1983, su apoyo a Burroughs en los años 60 tiene bastantes matices ya vistos, y posiblemente fue un factor más, pero no el determinante, en el reconocimiento de su obra, como pretende Escohotado.

Hablemos de ideas conspiratorias de la realidad; el 31 de marzo de 1983 Escohotado publica afanosamente su defensa ante el artículo donde *El País* informa de su detención, y habla de “supuestas erratas”, de “miedo [...] a la policía”, y más o menos achaca su captura a asistir al programa ‘La clave’ para debatir sobre el asunto de las drogas. Sobre su invitación a debatir, relata Escohotado que, tras su rechazo inicial, “volvieron a ofrecérmelo, ahora con el cebo de sugerir que no osaría exponer públicamente mis opiniones, sumado a la promesa de tener, entre otros interlocutores, a Allen Ginsberg y William Borroughs [sic]. Acepté, desde luego, pero la concurrencia fue muy otra” (*El País* 1). La respuesta de Escohotado en *El País*,

⁶⁸ <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/ephemera/naked-lunch-prospectus/>

publicada con muchas erratas, señala un dato importante; sólo acepta Escohotado acudir al programa cuando le tientan con que dos miembros de la Generación Beat van a estar presentes.⁶⁹

El filósofo se explica mucho mejor cuando se defiende a sí mismo que cuando habla de literatura: “Nadie parece darse cuenta del *enorme* apoyo que representa para el heroinómano y el toxicómano en general sentirse héroe maldito de una sociedad (la general) que le persigue, y otra sociedad (la subterránea) que le acoge por eso mismo” (ibid.).

La posición de Escohotado ante el yonqui es demoledora aquí:

“Dije, y man tengo [sic] [...] que tan importante para el heroinómano es la materia de su vicio como el papel o rol que se procura declarándose adicto, y que -finalmente- lucha por lo grar [sic] una simple ocupación de los minutos de vigilia de su día. Eso es lo que realmente *compra*. Si le quitamos al adicto su obsceno *mérito*, si le privamos además del escaparate para la escenificación del hipócrita cortejo de la muerte, pienso seriamente que no incrementa remos [sic] [...] su número, que mejoraremos sensiblemente su condición y que defenderemos a la sociedad civil de innumerables atracos, traiciones y canalladas; principalmente, me parece, que protegeremos mejor a las generaciones todavía sin contaminar” (ibid.).

Muy interesante su elección del término “contaminar”, pero mucho más su alusión a la oferta y la demanda, a la exposición social de una sustancia en buenas cantidades y bajo una publicidad encubierta: “El puro suministro -insistí e insisto- queda impeca bleme-te [sic] asegurado por el lucro, inducido a su vez por la prohibición” (ibid.). No es normal la cantidad de erratas que contiene el texto de Escohotado, pero sobre su contenido cabe que añadir que se

⁶⁹ Ignoro cuánto le pagaron a Escohotado por acudir a la clave, pero por una conversación personal con Gerry Nicosia, biógrafo de Jack Kerouac, y conocido de Ginsberg, el segundo desde fecha temprana comenzó a exigir un elevado caché por acudir a los medios de comunicación. Nicosia me comentó que, como el consumado publicista y relaciones públicas que era: “Ginsberg [...] would not appear anywhere for les tan ten thousand dollars.” (Conversación en Facebook Messenger 2/01/2023).

echa en falta un análisis sociológico y político del asunto, donde carga contra el yonqui insistentemente:

Soy mucho más opuesto a la heroína y sus usuarios que el conjunto de quienes proponen darles metadona (igualmente adictiva) o perseguir con golpes y amenazas a la caterva creciente de miserables masoquistas, mientras se, engrosan las arcas del hampa (Ibid.).

Las preguntas que suscitan los comentarios más arriba parecen lógicas: ¿a qué obedeció esa epidemia de masoquismo que acabó con varias generaciones de jóvenes españoles? ¿quién incubó esa neurosis colectiva? ¿quién les metió la droga por ojos? ¿quién importaba la heroína en España? ¿quién la puso de moda?

A continuación, inopinadamente, Escohotado pasa a hablar de las centrales nucleares, para apuntar sobre la prohibición: “Por una inversión dialéctica, históricamente no infrecuente, el remedio podría haberse convertido en causa coadyuvante del mal” (ibid.), para proceder a explicar su caso, precisamente como una conspiración. Recordemos que treinta años después Escohotado mantiene sobre la obra de Burroughs: “*El almuerzo desnudo*, su obra más celebrada, es una sucesión de alucinaciones truculentas hilvanadas por una idea conspiratoria de la realidad, donde ni las descripciones ni los diálogos evocan admiración” (*El Español* 1). No hay más que tirar de hemeroteca para vivir en la perplejidad.

Contemplando las opiniones de Escohotado sobre el citado “álgebra de la necesidad”, ya desde otro ángulo, cabría preguntarse si una porción nada desdeñable de la juventud española, alienada, neurótica, o aburrída encontró una coartada en los relatos de Burroughs (veinte años después de publicadas sus obras en nuestro país) para adoptar la actitud tan reprobada por Escohotado, o si por el contrario Burroughs vaticinó una epidemia a raíz de la prohibición, que efectivamente acabó cumpliéndose. No hay que desestimar el talento de Burroughs para predecir tendencias, especialmente en lo relativo a virus. Considérese este párrafo de *Naked Lunch* (1959) a la luz de aquel virus que presuntamente atacaba a haitianos,

drogadictos y homosexuales a partir de 1981: “A viral venereal disease indigenous to Ethiopia [...] sneers an Ethiopian mercenary as he sodomizes Pharaoh, venomous as the King’s cobra [...] shows a distinct predilection for Negroes [...] but these are modern times, One World [...] Not that Caucasians are immune” (NL 36).⁷⁰ “Una enfermedad vírica venérea autóctona de Etiopía [...] se mofa un mercenario etíope mientras sodomiza al faraón, venenoso como la cobra del rey [...] muestra una clara predilección por los negros [...] pero estos son tiempos modernos, Un Mundo [...] No es que los caucásicos sean inmunes” (*Naked Lunch Restored* 36).

De hecho, cuando en 1981 publica la novela *Cities of the Red Night*, el autor menciona la idea de crear “pestilencias selectivas”, que recuerdan no solo a la ya mencionada, sino a otra aparecida en 2020:

...a selective pestilence is the most humane solution to overpopulation and the attendant impasses of pollution inflation, and exhaustion of natural resources. A plague that kills the old and leaves the young, minus a reasonable percentage ... one might be tempted to let such an epidemic run its course even if one had the power to stop it (*Cities of the Red Night* 86).

...una peste selectiva es la solución más humana a la superpoblación y a los atolladeros concomitantes de inflación por contaminación y agotamiento de los recursos naturales. Una plaga que mate a los viejos y deje a los jóvenes, menos un porcentaje razonable... uno podría sentirse tentado a dejar que una epidemia así siguiera su curso, aunque tuviera el poder de detenerla.

No hay por qué otorgarle a Burroughs el don de la profecía (otros dirían que simplemente era un gafe, un cenizo, y que en definitiva traía *mal bajo*), pero lo que está claro es que, sin obviar su talento como escritor, este autor mostraba una inusitada capacidad para

⁷⁰ Burroughs, William S. (1959). *Naked Lunch: The Restored Text*. London: HarperCollins, 2003.

analizar diversos teatros de operaciones, y contemplar muchas variables o posibilidades geopolíticas que muchos servicios de inteligencia estimarían.



Gerard Malanga (1943).
William Burroughs Takes Aim at the Twin Towers from Brooklyn (1978).
Fotografía (10.2 x 14.4cm)

Siguiendo con el artículo, los párrafos dedicados a Mailer al inicio de esta tesis proporcionan suficiente información sobre la relación entre los beat y Mailer; Escohotado argumenta que los métodos de Burroughs de ‘doblado’ (fold in) y el ‘pegado’ (aquí o se equivoca el periodista o Escohotado) intentan suplir una carencia, es decir Escohotado pretende leer determinadas intenciones o carencias en el posterior desarrollo de ciertas técnicas experimentales del autor. De estar en lo cierto, ese “hacer del defecto virtud” de Burroughs acabó resultando en una considerable producción, donde se alternan textos más o menos lineales (tal vez el aliento narrativo se refiera a eso) con los experimentales, que sin duda se adelantaron a la muchísimas otras producciones híbridas y multimodales. Por si la cita de Escohotado genera dudas, Burroughs no empleó el método *cut-up* en *El almuerzo desnudo*; que la novela (o su estilo) no despierte la admiración de Escohotado es ya harina de otro costal, pues ahí entran cuestiones de gusto.

Los otros participantes de la reseña de El Español son más comedidos que Escohotado, si bien el recurso a la biografía es recurrente en algunas de sus opiniones. Si se le ha prestado atención aquí sobre todo a las opiniones de Escohotado, es precisamente por su indiscutible peso intelectual, y la relevancia que ha tenido su obra y persona pública para

varias generaciones de lectores, no todos ellos *yonquis*. Ironías aparte, y para finalizar, el artículo anteriormente examinado tal vez suscite interés en la(s) epístola(s) que se cruzaron Escohotado y Burroughs, cuya contingente publicación o cesión a algún archivo nacional seguramente ayudarían a clarificar esa atracción-repulsión que mostraba el filósofo hacia la obra del norteamericano.

Como añadido a lo comentado sobre la picaresca de Castaneda, y la narcopicaresca de Burroughs, la importancia que tuvo en la imaginería de *Naked Lunch* el trabajo de investigación previo realizado por el norteamericano sobre el yagé, comenta Oliver Harris en la introducción a *The Yage Letters: Redux* (2006), edición de *The Yage Letters* (1963) resultante de su investigación como genetista:

It is, too a work of equally intriguing genre confusion, even its first part being a hybrid of the comic picaresque tradition, travel writing, the ethnobotanical field report, political satire, psychedelic literature, and epistolary narrative. It reads at times like *A Yaqui Way of Knowledge* by Carlos Castaneda—who was half way through apprenticing himself to Don Juan the year *The Yage Letters* was published—and at other times like Che Guevara’s *Motorcycle Diaries* [...] (*Yage Redux* xi)

También es una obra de confusión de géneros igualmente intrigante, ya que incluso su primera parte es un híbrido de la tradición picaresca cómica, la escritura de viajes, el informe de campo etnobotánico, la sátira política, la literatura psicodélica y la narrativa epistolar. A veces parece *Una forma yaqui de conocimiento* de Carlos Castaneda -que estaba a medio camino de convertirse en aprendiz de Don Juan el año en que se publicaron *The Yage Letters*- y a veces como los *Diarios de motocicleta* del Che Guevara [...]

El estudio genético de *Yage* por parte de Harris (de la edición “restaurada” de *El almuerzo desnudo* se encargaron James Grauerholz y Barry Miles en 2001) desvela que la misma contiene material de los años 50 y 60; de hecho, incluye un *cut-up* de Burroughs bajo el

título “I Am Dying, Meester?” Por lo tanto, a las peculiares estrategias editoriales del autor, que continúan en esta obra, cabe añadir al rasgo de intergenericidad, que será más claro aún en la posterior *Naked Lunch*.

El nomadismo psíquico de Burroughs tiene su correlato en el plano geográfico, que desde finales de los años 40 va a estar ligado a sus problemas con la ley. Su primera fuga geográfica internacional ocurrirá cuando se instale junto a su familia en Ciudad de Méjico en 1949. Desde Méjico hará dos expediciones en busca de yagé; la primera entre julio y agosto de 1951 con Lewis Marker, descrita en *Queer*. La segunda expedición tiene lugar en 1953 y abarca siete meses (*Yage Redux* xiii). Harris destaca en la introducción de su edición cómo Burroughs había mostrado interés en materias como la antropología desde sus cursos de doctorado en Harvard y luego en Columbia, para una vez expatriado, recibir clases en el Mexico City College de antropología, arqueología y etnología (*Yage Redux* xiii). La historia botánica del yagé posee, según Harris, un origen victoriano; el naturalista Richard Spruce identificó la *Banisteriopsis caapi* en el siglo XIX. Harris sostiene la hipótesis de que Burroughs podría haber leído en Harvard las descripciones del estudio *Phantastica* escrito Louis Lewin en su estudio (1924),⁷¹ publicado en lengua inglesa por primera vez en 1931, pero será Richard Evans Schultes quien en los años 60 dé a conocer la preparación a través de su papel de divulgador científico. Schultes tendrá en el micólogo Gordon Wasson un precedente de divulgador respecto a las sustancias visionarias, pues el segundo publica ya en 1957 un atractivo relato de su búsqueda de “setas mágicas” (hongos visionarios). Todos estos datos revelan que las expediciones de Burroughs lo colocan en el lugar preciso y el momento adecuado; de hecho, conocerá a Schultes en persona cuando viaje a Sudamérica); va a tocar un tema sobre el que hay interés, y a ensayar con una sustancia que cambiará su escritura de forma determinante.

Aunque los conocimientos de botánica de Burroughs eran limitados, Harris destaca cómo, misteriosamente, fue el primero en identificar (en Perú) la planta añadida a las

⁷¹ Louis Lewin. *Phantastica*. Die Betaubenden und Erregenden Genussmittel für Ärzte und Nichtärzte. Berlin: Verlag von Georg Stilke, 1924.

preparaciones de los brujos que potenciaba el efecto alucinógeno de la *Banisteriopsis caapi*. Será en Pucallpa donde el norteamericano, tras varias experiencias desagradables con la pócima, experimente las visiones más productivas, y, siguiendo a Harris, defina el yagé como "viaje espacio-temporal", pero lo más importante es algo que señala el americanista y con lo que concuerdo: "This in turn became Burroughs' definition of *writing*, and the rest of his oeuvre is governed by this understanding" (*Yage Redux* xxiv) "A su vez, esto se convirtió en la definición de *escritura* de Burroughs, y el resto de su obra se rige por este concepto".

Cuando hablamos de la ingeniería inversa de Burroughs, conviene recalcar que la experiencia visionaria siempre va a propiciar reflexión, y que la escritura es una forma de pensar. También se ha de hacer notar que un *cut-up* de los años 60 cierra el texto, cuya primera edición es de 1963. Si el escritor Burroughs escoge precisamente un *cut-up* para concluir su libro sobre la ayahuasca, no es desatinado afirmar que la forma del *cut-up* se acomodaría en cierta medida a la experiencia visionaria. *Yage* es un libro de viajes en todas las acepciones del término, y el *cut-up* que cierra el libro en cierto modo muestra la culminación de una tendencia progresiva a la fragmentación textual, que en sus primeras obras obedece a cuestiones editoriales. Aunque todavía no posea la herramienta del *cut-up* o recorte (que le hará consciente de lo que sabe, y no sabe que sabe), de aquellos viajes resulta un Burroughs que lleva en su cerebro el germen de la Interzona tangerina, territorio extraño que parcialmente describe la zona internacional de Tánger en *Naked Lunch*, un lugar irreal y futurista estrechamente ligado a su visión de la "Composite City" descrita en *The Yage Letters*). Debe hacerse notar que la primera referencia a una "ciudad compuesta" aparece en la segunda precisamente en un sueño, tras una primera toma de ayahuasca que el autor no juzga efectiva, aunque duda: "Incidentally you are supposed to see a city when you take Yage" (*Yage Redux* 18). "Se supone que debes ver una ciudad cuando tomas Yage".

Harris recalca una vez más la relación de Burroughs con la tradición picaresca, como el propio autor declara, pero no dice *cuándo* admite Burroughs que su obra estaría inserta en dicha tradición. Por supuesto, menciona la obra de Thomas Nashe *The Unfortunate Traveller*, y el estribillo de su personaje Jack Wilton "which of us all is not a sinner?" ("¿quién de

nosotros no es un pecador?") que según Harris el narrador Lee adaptaría con su "Who am I to talk?" ("¿Con quién hay que hablar?") (*Yage Redux* xxv).

Hallar concomitancias entre las primeras obras de Burroughs y el género picaresco no es difícil y resulta hasta cómodo; reviste su obra de cierta respetabilidad, y proporciona unos antecedentes literarios que la justifican. La ausencia de referentes hispánicos respecto a este género en su obra (y en la crítica) podría obedecer tal vez a que o bien Burroughs no estaba muy familiarizado con ellos o bien prefería entroncar su obra con la literatura inglesa. Una tercera posibilidad radica en la voz del narrador de *Yage*; las descripciones de Lee retratan a un individuo que juega la carta de la clase, retratando el narrador a la propia, y por extensión al imperialismo norteamericano: sus observaciones sobre América del Sur tampoco obvian su ácida visión sobre el pasado imperial español.

De la ayahuasca se decía que otorgaba poderes telepáticos, y cabe recordar que el norteamericano proyecto MK-Ultra entra oficialmente en vigor en 1953, orientado entre otras cosas a estudiar diversas técnicas de control mental, en respuesta a análogos esfuerzos hechos por los rusos con bastante anterioridad. Harris menciona el trabajo de campo de Varanof y Juzepczuk en Colombia, precisamente en torno a la ayahuasca (*Yage Redux* xxvi). En la misma página refiere Harris el fallido intento de Burroughs "de alistarse en la OSS", antecesora de la CIA. El desvergonzado pícaro Lee es consciente de asuntos geopolíticos y su mirada es amplia, pero matiza su antimperialismo mirando hacia el pasado (español). A pesar de ello, Lee ejemplifica al Ugly American, el molesto turista yanqui que todo lo resuelve a base de dólares (*Yage Redux* xxviii). La muy próxima distancia entre el autor y el ladino narrador de la obra se refleja también en la poca fiabilidad del segundo; Harris desmiente el carácter epistolar de la obra atendiendo a una estadística, teniendo su edición de la obra como referente: "of this 9,500 word manuscript, which is a sort of first-person travelogue journal, only 320 words definitely came from real letters" (*Yage Redux* xxxii). "De este manuscrito de 9.500 palabras, que es una especie de diario de viaje en primera persona, sólo 320 palabras proceden definitivamente de cartas reales". También atiende a los manuscritos para concluir

que Burroughs “falsifica” el formato epistolar de la obra, proporcionando además ciertos “despistes” autoriales que confirman su tesis (xxxiii).

Los amigos de Burroughs ayudaron a sacar *Yage* adelante; Kerouac aportó sus opiniones, y su novia Alene Lee (la Mardou Fox de *The Subterraneans*) ayudó a mecanografiar su manuscrito (que todavía era un borrador), según comenta Harris en su prólogo, y Ginsberg (coautor), también actuó de agente literario. Comenta Harris que las contingencias editoriales tuvieron tanta importancia como las decisiones de Burroughs en la edición final de la obra; sin embargo, hay un detalle que a Harris no se le escapa y que tiene especial relevancia para esta tesis: Burroughs quiere tener la última palabra en el diseño de la cubierta del libro.

[I]nspired by the format of another project recently published by City Lights that Ginsberg had helped get going—Paul Bowles’ collection of wonderful, kif-inspired Moroccan stories, *A Hundred Camels in the Courtyard* [...] “Liked the Bowles cover very much indeed,” Burroughs told Ferlinghetti in September, adding, “I can send you a photomontage of my South American pictures” (*Yage Redux* xlv).

[I]nspirado en el formato de otro proyecto publicado recientemente por City Lights y que Ginsberg había ayudado a poner en marcha: la colección de maravillosos relatos marroquíes inspirados en el kif, *A Hundred Camels in the Courtyard*, de Paul Bowles [...] “Me gustó mucho la portada de Bowles”, le dijo Burroughs a Ferlinghetti en septiembre, y añadió: “Puedo enviarte un fotomontaje de mis fotos sudamericanas” (*Yage Redux* xlv).

Por otra parte, el hecho de que el autor portase una cámara a expedición, es algo que le proporciona un material de partida con el que trabajar, unido a su cuaderno de notas.

De lo anterior se deduce que para comenzar a desgranar el proceso creativo de Burroughs es necesario mencionar una de las tecnologías más sencillas empleadas por este autor en la composición de estas obras: la carta. Burroughs con frecuencia empleó la carta

para *ponerse a escribir*, y al archivar duplicados de esas misivas, en ocasiones los empleó para tejer sus manuscritos, informado por las observaciones de sus receptores incluidas en las respuestas a sus cartas. Para comprender los orígenes del estilo fragmentario de Burroughs es importante hablar de dichos manuscritos, y para hablar de sus manuscritos, es imprescindible hablar del profesor Oliver Harris.

Tal vez los anteriores párrafos sirvan para bosquejar, y tal vez recordar, la “figura oscura” y “demoníaca” referida en la anterior cita de De Quincey, y con ello reflejar una dinámica de proyecciones y mitificaciones con que la imagen de Burroughs comienza a desdoblarse, en primer lugar, mediante los retratos ficcionales que hacen de él sus compañeros de viaje, una imagen que precederá a la creación y recepción de su escritura, y una imagen que, en segundo lugar, el autor irá paulatinamente retejiendo con sus tramposos narradores, lo que lleva a autores como Oliver Harris a equipararlo en ciertos momentos con “el Mago de Oz” (*Fascination* 24).

II.4. REVISIÓN DE LA LITERATURA RELATIVA A *NAKED LUNCH*

El título de la sección anterior contenía una doble referencia, primero a un género literario típicamente español encuadrado en una profunda crisis económica, moral, y política, y en segundo lugar, a un neologismo que el psiconauta Terence McKenna emplea (“pharmopicaresque”) y con el que define la obra *The Yage Letters*, neologismo también extensible a sus primeras obras.⁷² La relevancia de las anteriores obras (y de ciertas experiencias del autor) en la génesis de *Naked Lunch* ya ha sido referida. La siguiente obra de Burroughs ofrece una visión distorsionada de un territorio donde vivía una importante colonia española, Tánger, ciudad descrita en la novela bajo el nombre de “Interzona”. A modo de continuación con la anterior sección, en primer lugar, se describirá brevemente la raigambre picaresca de la novela, luego se revelarán algunas conexiones entre los españoles de Tánger y los beats, y finalmente se hará una revisión de la literatura relativa a *Naked Lunch*. Una buena manera de introducirse en el alucinado reflejo de la realidad que ofrece Burroughs en la novela es el excelente cómic-ensayo de Rubén Mira y Sergio Langer titulado *Burroughs para principiantes*, en particular lo contenido entre las páginas 56 y 104.⁷³

En *Naked Lunch* Burroughs actualiza el género de la novela picaresca e instaura definitivamente la figura del “pícaro farmacológico”, dándole una vuelta de tuerca al género, pues el texto amalgama otros subgéneros, como el detectivesco, o el de ciencia-ficción. Releer ciertas obras de la picaresca española desde Burroughs puede aclarar ciertos excesos interpretativos que han ocurrido en la crítica literaria; pensemos en la novela ejemplar de Cervantes *El licenciado vidriera*: todavía hoy en día se buscan tres pies al gato con interpretaciones sexuales del “membrillo” que enloquece a Tomás Rodaja, cuando la novela informa que una hechicera morisca ha preparado dicho membrillo en Toledo, capital mundial de la brujería en aquella época, y con un propósito concreto. El arsenal farmacológico del que dispondría la morisca sin duda contaría con existencias para enloquecer a la provincia entera.

⁷² <https://extractionmagazine.com/2020/11/26/let-them-eat-hash/>

⁷³ Mira, Rubén, y Sergio Langer. *Burroughs para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2001.

Relata Federico Ruiz Morcuende en el prólogo a la segunda edición de *La novela picaresca* (1922, 1935): “En este ambiente de penuria económica, moral y política nació la novela picaresca para narrar la vida, aventuras y malas costumbres de los *pícaros*, fauna miserable de la decadencia, que por todas partes pululaban como parásitos” (*Morcuende* 8).

Las peripecias y desventuras del adicto Lee en diversas ciudades norteamericanas narradas en *Junkie*, se corresponden con un primer tanteo de Burroughs con el género, que de una “narcopicaresca” detectivesca evoluciona hacia el “narcoturismo” en *Queer*, y a una combinación de las dos anteriores con el cuaderno de campo botánico (y algún apunte de turismo sexual) en *The Yage Letters*. El formato (pseudo) epistolar de esta última obra coincide con el proceso epistolar —y formato novelesco— de la episódica *Naked Lunch*, obra que sitúa al lector ante un poco fiable narrador, un pícaro ilustrado y *licenciado vidriera* que relata sus experiencias en espacios liminales, heterotopías donde el estilo de escritura marca ya una notable diferencia respecto a obras anteriores. En contraste con las afirmaciones poco exactas de Antonio Escohotado respecto a Burroughs y las drogas visionarias (“A diferencia de Burroughs y Kerouac, que celebraron con Leary «viajes» decepcionantes, Ginsberg era un tripper entusiasta y cordial [...]” (*Historia general* 881-882), hay que puntualizar que la experimentación de Burroughs con sustancias visionarias fue más amplia y dilatada de lo que señalaba Escohotado, y que de dichos “viajes” al espacio interior sacó numerosos réditos en cuanto a imaginiería y estilo. Probablemente, *Naked Lunch* no habría sido posible en términos estilísticos y de imaginiería si Burroughs no hubiese hecho las expediciones en busca de yagé ya relatadas y probado los efectos de la ayahuasca, entre otras drogas visionarias. Esto se percibe en primero lugar en la cantidad de metamorfosis, muchas de ellas monstruosas, que sufren algunos personajes de en la obra, como Bradly “el comprador”, un policía de narcóticos que acaba mutando en una extraña criatura que se “alimenta” de adictos (a las drogas, al control, etc.). Dichos personajes realizan acciones que se escapan a la lógica, y que recuerdan más a lo que ofrecen películas como *Alien: el octavo pasajero* (1979). Muchos de los espacios descritos son en gran medida imaginarios u oníricos. El cambio radical que se percibe en *Naked Lunch* en cuanto a estilo y enfoque no se comprende sin las tentativas narrativas

anteriores (y lo accidentado de su edición), ni obviando las experiencias narradas en las *Cartas de la Ayahuasca* y que posteriores ensayos con la versión sintética de dicho brebaje (DMT), que unidos a la experimentación esotérica junto a Brion Gysin en París, y el descubrimiento del método *cut-up*, definitivamente revolucionarán todavía más la escritura de Burroughs a partir de 1960.

En relación a los enteógenos, es cierto Burroughs sí mostró cierta precaución, desapego, o respeto tal vez por ser consciente tanto de la potencia de dichas sustancias como de la fragilidad de la mente humana, o quizás porque vivió la época de las “dosis heroicas” que algunos individuos consumieron en su osadía o ignorancia, a veces con consecuencias lamentables. Baste recordar la experiencia con mescalina que tuvo Jean-Paul Sartre en 1929 cuando asistía a la *École Normale Supérieure*. Al parecer, su experimento vino acompañado de una crisis nerviosa, y durante un año completo Sartre sufrió un extraño efecto secundario. John Gerassi lo recoge en un libro de entrevistas con el autor:⁷⁴

Sartre: Yeah, after I took mescaline, I started seeing crabs around me all the time, I mean they followed me in the streets, into class [...] I got used to them. I would wake up in the morning and say, “Good morning, my little ones, how did you sleep?” I would talk to them all the time. I would say, “O.K., guys, we’re going into class now, so we have to be still and quiet,” and they would be there, around my desk, absolutely still, until the bell rang.

Gerassi: A lot of them?

Sartre: Actually, no, just three or four.

Grassi: But you knew they were imaginary?

Sartre: Oh, yes [...] But after I finished school, I began to think I was going crazy, so I went to see a shrink, a young guy then with whom I have been good friends ever since, Jacques Lacan. In fact he became a psychoanalyst and once, much later, he tried to psychoanalyze me.

⁷⁴ Se añaden los nombres de los participantes en la entrevista para facilitar la comprensión del texto.

Gerassi: With what result?

Nothing that I or he valued very much, except with the crabs, we sort of concluded that it was fear of becoming alone, or to put it more in context, fear of losing the camaraderie of the group. You know, as soon as I got my *agrèg* my life changed radically from being one of a group of ten or so, a group that included peasants and workers as well as bourgeois intellectuals, to being just me and Castor (*Gerassi* 62-63).

Sartre: Sí, después de tomar mescalina, empecé a ver cangrejos a mi alrededor todo el tiempo, quiero decir que me seguían por la calle, a clase [...] Me acostumbré a ellos. Me despertaba por la mañana y les decía: “Buenos días, mis pequeños, ¿cómo habéis dormido?”. Les hablaba todo el tiempo. Les decía: “Muy bien, chicos, vamos a entrar en clase, así que tenemos que estar quietos y callados”, y ellos se quedaban allí, alrededor de mi pupitre, absolutamente quietos, hasta que sonaba el timbre.

Gerassi: ¿Muchos?

Sartre: En realidad, no, sólo tres o cuatro.

Grassi: ¿Pero usted sabía que eran imaginarios?

Sartre: Oh, sí [...] Pero después de terminar la escuela, empecé a pensar que me estaba volviendo loco, así que fui a ver a un psiquiatra, un chico joven entonces con el que he sido buen amigo desde entonces, Jacques Lacan. De hecho, se hizo psicoanalista y una vez, mucho más tarde, intentó psicoanalizarme.

Gerassi: ¿Con qué resultado?

Sartre: Nada que yo o él valoráramos mucho, excepto con los cangrejos, más o menos concluimos que era miedo a quedarme solo, o para ponerlo más en contexto, miedo a perder la camaradería del grupo. Sabes, en cuanto conseguí mi *agrèg* mi vida cambió radicalmente, de ser uno más de un grupo de diez o así, un grupo que

incluía tanto a campesinos y obreros como a intelectuales burgueses, a ser sólo yo y Castor (*Gerassi 62-63*).^{75 76}

Burroughs nunca dejó de experimentar; esto es constatable en un sinnúmero de entrevistas y publicaciones a lo largo de su trayectoria, y si bien los opiáceos nunca los tuvo lejos, su curiosidad respecto a las drogas visionarias sin duda revirtió en la evolución de su escritura. Por ejemplo, al hilo de una historia publicada en septiembre de 1961 por Ahmed Yacoubi en *Evergreen Review*, comenta Burroughs en el mismo número de la revista:

When the story of Yacoubi came to the attention of this department Doctor Benway was conducting experiments with some of the new Hallucinogens and had inadvertently taken a slight overdose of N-dimethyltryptamine dim-N for short class of South American narcotic plants *Prestonia* related to *Bufotina* which a species of poisonous toads spits out its eyes. There is also reason to suspect a relation to a poison injected by certain fish from sharp fin spines. The fish poison causes a pain so intense that morphine brings no relieve. Described as fire through the blood (*Evergreen 31*).

Cuando la historia de Yacoubi llegó a la atención de este departamento el Doctor Benway estaba llevando a cabo experimentos con algunos de los nuevos alucinógenos y había tomado inadvertidamente una ligera sobredosis de N-dimetilriptamina dim-N para abreviar clase de plantas narcóticas de América del Sur *Prestonia* relacionados con *Bufotina* que una especie de sapos venenosos escupe sus ojos. También hay razones para sospechar una relación con un veneno inyectado por ciertos peces de espinas de aletas afiladas. El veneno de los peces provoca un dolor tan intenso que la morfina no alivia. Se describe como fuego a través de la sangre,

⁷⁵ Con ese apelativo se refiere Sartre a *Simone de Beauvoir*.

⁷⁶ John Gerassi, Ed. *Talking with Sartre: Conversations and Debates*. New Haven & London: Yale University Press, 2009.

A continuación, Burroughs añade un *cut-up*. La cita viene al caso por varias razones; en primer lugar, conoce los detalles del cuento de Yacoubi, grabado (por Paul Bowles), “en 1956, Tiempo Pasado” (Ibid.). Bowles empleaba la grabadora con frecuencia, por ejemplo, para recoger las historias de amigos marroquíes como Yacoubi, muchos de ellos auténticos buscavidas (o pícaros), en ocasiones ágrafos. En segundo lugar, el texto de Burroughs, publicado en 1961, recoge que alrededor de su fecha de publicación el autor sigue experimentando con sustancias visionarias, dato que señala el papel que tuvieron en la composición de obras posteriores. Finalmente, una parte de la cita me resultaba familiar y de hecho aparece en el texto *The Revised Boy Scout Manual*, cuyo origen se remonta a tres cassettes grabados por Burroughs en 1970: “Two types of pain are not relieved by any known analgesics: these are leprosy of the eye and certain fish poisons described as like fire in the blood. Now imagine the degree of pain that could not be relieved by a drug ten times stronger than heroin” (*RBSM* 37). “Hay dos tipos de dolor que no se alivian con ningún analgésico conocido: se trata de la lepra del ojo y de ciertos venenos ictícolas descritos como fuego en la sangre. Ahora imagine el grado de dolor que no podría ser aliviado por una droga diez veces más fuerte que la heroína”. Ello muestra la maquinaria multimedia de Burroughs en acción, reciclando contenidos previos, y llevando más lejos sus reflexiones de los años 60 para la *Evergreen Review*.

Naked Lunch supone un paso adelante respecto a las tecnologías empleadas en las anteriores obras; las canibalizaciones textuales descritas por Harris en citas anteriores se llevarán aún más lejos y será Harris quien las describa en su fantástica monografía:

For *Naked Lunch* Burroughs would select favored elements of these routines—Tetrazzini, the Duc de Ventre (Q 61, 165)—and put them in the mouth of Dr. Benway. This is conventional cannibalization of unpublished material, but it is also a deliberate textual gutting, another kind of rewriting and undoing. Burroughs’ selective use of *Queer*’s routines is a method of decontextualization, whose effect is to confirm the emergent autonomy of the routine, its capacity to be taken out of an

intersubjective narrative context. This move therefore rids the routine of its unwanted autobiographical foundation, one that would have naturalized it as only a fantasy mode of personal expression (*Fascination* 188-189).

Lo que Harris señala más arriba es el momento en que Burroughs pasa a ser consciente del contexto a la hora de incorporar en sus narrativas fragmentos textuales preexistentes, poniendo sus rutinas en boca de sus demenciales personajes.

Aunque una gran distancia separa al Pablos retratado por Francisco de Quevedo en *El buscón* (1626), y el Dean Moriarty retratado por Jack Kerouac en *On the Road*, si comparamos los pasajes más esperpénticos de la novela de Quevedo, o de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) con ciertas secciones de la novela *Naked Lunch* de Burroughs no es difícil hallar rastros en la obra del norteamericano del espíritu cáustico y truculento de la picaresca, y muy próximo a la sátira menipea, también presente en la filosófica obra *Los sueños* de Quevedo (1627)⁷⁷, por ejemplo. Cuando la crítica se refiere al posthumanismo o incluso antihumanismo en la obra de Burroughs, cabe argumentar que este autor en ocasiones emplea temas y recursos —como el de la “posesión”— que no proceden de la tradición humanista, sino medieval. Y aunque ciertos críticos defienden el humanismo de la picaresca, dicha corriente está ya presente en manifestaciones anteriores, también medievales (baste recordar a François Villon). Que *Naked Lunch* sea un mosaico textual (y que la palabra “mosaico” aparece en la obra en trece ocasiones) también obedecería a que su autor “respiró” mosaicos desde su llegada a la laberíntica Tánger, ciudad donde el cosmopolitismo de la zona internacional se amalgamaba con arquitecturas, escenarios, y formas de pensar y actuar de orígenes muy remotos.

La influencia de *Los Sueños* de Quevedo en la obra de Burroughs la revela un tangerino, Emilio Sanz de Soto, en un artículo periodístico sobre el pintor José Hernández (también tangerino), en un diálogo junto a Carmen Laforet para el País. En la Residencia de

⁷⁷ Quevedo y Villegas, Francisco de. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Barcelona: Esteban Liberos, 1627

Estudiantes se conserva la correspondencia entre Emilio Sanz de Soto y Carmen Laforet, Luis Antonio de Villena, Paul Bowles, y José Hernández. Allí fueron tan amables como para facilitarme en enero de 2023 una fotocopia de la versión original mecanografiada, algo más amplia que el artículo publicado en 1983 por *El País*.⁷⁸ La copiosa correspondencia entre Laforet y Emilio Sanz de Soto conservada por la institución revela, por ejemplo, la fascinación de la escritora por la obra de Huxley, y el manuscrito que se comenta a continuación proporciona valiosa información sobre las conexiones entre los beat y los artistas tangerinos y españoles. José Hernández expone por primera vez en la Librairie des Colonnes, epicentro literario de lo beat en Tánger, precisamente gracias a Emilio, y a raíz de esa exposición Hernández conoce a muchos amigos de Sanz de Soto como Francis Bacon, Ahmed Yacoubi, Gregory Corso, Allen Ginsberg, o el propio Burroughs:

Emilio lleva a José Hernández a una exposición del también escritor Brion Gysin. ‘Tras la exposición -recuerda José Hernández- nos fuimos a un café a charlar con William Burroughs y al afirmar Burroughs que en España no se había producido ninguna obra literaria realmente onírica, Emilio se levantó, fue a su casa y trajo un ejemplar de “Los Sueños” de Quevedo. Burroughs quedó tan fascinado, que sin decir palabra, se fue a otra mesa y se enfrascó en su lectura’ (*Diálogo genial 2*).⁷⁹

La cita anterior revela en primer lugar cierto contacto entre algunos españoles de Tánger y los beats, en segundo lugar, que Burroughs no conocía a fondo la novela picaresca española, pero que era lo bastante humilde (o curioso) como para ponerse a estudiar cuando le hablaban de algo que podía resultarle de utilidad. A pesar de lo anteriormente descrito, no constan referencias de Burroughs a Quevedo. Finalmente, hay que comentar que en Tánger había cierta manga ancha respecto a España en lo relativo a cannabis y homosexualidad, y ello unido al toque cosmopolita de la ciudad (y el bajo coste de vida), atrajo a bastantes artistas.

⁷⁸ https://elpais.com/diario/1983/04/22/cultura/419810402_850215.html?event_log=fa

⁷⁹ Manuscrito colección Emilio Sanz de Soto, ESS/6/4, Archivo Residencia de Estudiantes.

Pero el atractivo de Tánger para escritores (como Mark Twain) o pintores (como Delacroix) es del dominio público. En enero de 2016 me entrevisté en Málaga con uno de los tangerinos que menciona el artículo de Laforet, el músico Alberto Pimienta, y lo hice precisamente por sugerencia de Raquel Muyal, que trabajaba en la Librarie des Colonnes, con quien también me entrevisté en 2014. Los sefardíes en Tánger tuvieron una presencia importante en la ciudad a partir del siglo XV. Raquel Muyal, fallecida en 2020, era una joven judía de Tánger, que trabajó en la Librerie des Colonnes. Según una publicación reciente: “Raquel, en la intimidad, admitía que ella era la Juanita de la novela *La vida perra de Juanita Narboni*”⁸⁰; una gran novela escrita por el también tangerino Ángel Vázquez, quien precisamente también trabajó en dicha librería, y que era amigo de Emilio Sanz de Soto y Carmen Laforet. Los sefardíes también fueron muy importantes como portadores de la tradición cabalística y ocultista a la ciudad, y de ello se hablará más adelante. Al hilo de la importancia de la música étnica marroquí, y por extensión, sobre papel de la grabadora en la obra de Bowles (y por extensión de Burroughs), Pimienta recordaba: “Quien verdaderamente conoció la música a fondo es Paul Bowles [...] quien investigó, estuvo en todo el Sáhara y en todos los pueblos y provincias fue él, amén de que recogió muchas cosas de carácter judeo-marroquí”.⁸¹ Alberto Pimienta me ayudó enormemente a situar el fenómeno beat en Tánger, y una serie de mitos sobre los allí expatriados y el supuesto relumbrón de libertades que la ciudad ofrecía:

Date cuenta que con el tiempo todo se ve con un prisma muy diferente de la realidad como fue eh, el tiempo lo agranda, lo achica, lo alarga, entonces...hay mucho, mucho inventado sobre Paul, sobre Jane, sobre Allan Sillitoe, sobre Capote, sobre...todo esto, que en la época, sí, eran unos locos que estaban en Tánger, pero poca gente se atrevía a acceder a estos personajes, en principio porque el noventa por ciento eran homosexuales, entonces, hay que reconocer, y hay que recordar que aunque dicen ‘la libertad de Tánger, y de Tánger...’ ¡un cuento chino! Un cuento

⁸⁰ <https://www.enlacejudio.com/2020/04/12/muyal/>

⁸¹ Entrevista personal realizada en Málaga, el 23 de enero de 2016.

chino, porque todo el mundo, uy, cualquiera se atrevía...porque a penas te veían, incluso, incluso con mi adorado Emilio Sanz...ya te catalogaban, y no digamos la colonia española, la colonia judía, así quien pueda presumir de haber conocido y de haber hecho...hay mucho cuento sobre eso [...] (*Pimienta* 1).

Cuando le pregunté por Jane Bowles, Alberto respondió:

Hablé con ella, pues, creo que dos semanas antes de morir [...] ella murió aquí en Málaga, porque bueno, yo la había conocido antes de que se volviera...ya con la cabeza ida, la había conocido no mucho, tampoco voy a presumir de que conocía a Janey...conocía tremendamente y me quería mucho Marta Ruspoli, la princesa Ruspoli [...] y ella estaba muy ligada a Janey y a Paul, y Marta Ruspoli vino aquí, a la residencia donde estaba cuidada por las monjas estas, y la llevó a Tánger, fue su último viaje a Tánger, y la llevó a ver una representación teatral mía, mi último Don Juan Tenorio, que yo había hecho en Tánger [...] cuando terminó la obra vinieron las dos a felicitarme tanto Marta como Janey, y Janey me habló de la manera más normal, como si no...ella hablaba muy bien español, bueno muy bien...con su acento y esto, pero me felicitó y me habló, que conocía mucho la obra...cinco minutos, diez minutos con ella. Esto era un sábado por la noche, creo, el lunes se marcharon, la acompañó Marta Ruspoli aquí, y a las dos semanas falleció, así que tangerino que haya conocido ella he sido yo el último. Ya se encerró aquí, ya no volvió nunca más a Tánger, pero yo no puedo contar muchas anécdotas como podría contar Emilio Sanz de Soto sobre Janey, y mucho, mucho más Pepe Carleton [...] Pepe Carleton es un personaje muy, muy tangerino también y me parece que es él quien despluma un poco a estos personajes [...] tenía un don, era una persona exquisita, aparte de su belleza física, un interior de cultura, de lenguas, de literatura de pintura, íntimo amigo de Jean Cocteau, fue quien le trajo a Tánger...y Pepe Carleton es, digamos, el lazo de Janey y de toda esta generación con Emilio Sanz

[...] eran lo que llamaban “estos maricones”, y te vuelvo a repetir, te veían con Emilio y te catalogaban, entonces el refugio que había de estos personajes era la Librairie des Colonnes, cuando la tenían las Gerofi, Yvonne e Isabelle, antes de Rachel Muyal, de Raquel Muyal” (Ibid.).

Sobre Burroughs decía Pimienta:

Burroughs no te digo, Burroughs es que no te podías acercar a él cuando estaba pasando por el Bulevar con dos moritos que eran lo más denigrante posible [...] en ese momento no era una cosa interesantísima [Tánger] ni ¡uy! y qué maravilla [...] llega Carmen Laforet a Tánger, y vive en Tánger porque el marido, Cerezales, fue director del diario *España* antes de Eduardo Haro y todo esto: pues también era un personaje maldito, visto por la colonia española, entre paréntesis: (“colonia española”, 80-90% de derechas)” (Ibid.).

Al hilo de lo que los propios tangerinos como Mohamed Choukri o Mohamed Mrabet en la actualidad comentan sobre Paul Bowles, Alberto Pimienta añadía:

Sí, con Mrabet era una relación sadomasoquista. Yo hablaba con Mrabet, era una relación sadomasoquista. Yo hablaba con Mrabet, y Mrabet me decía que Paul Bowles era un ladrón, que todas las ideas eran suyas -de Mrabet- y Choukri no digamos -no lo podía ni soportar, ni ver- porque decía que también le había robado ideas, o incluso manuscritos [...] pero a Paul hay que respetarlo [...] y como músico a mí me parece una persona impresionante [...] date cuenta que es alumno de Aaron Copland, lo máximo en los años 30 [...] El humor de Janey no lo tenía Paul, Paul era un *malaje* [...] Janey Bowles: americana judía, entonces hay que ver esa especie de humor de reírse de uno mismo, el humor de Charly Chaplin o de cualquiera de estos cómicos [...] Paul no lo tenía [...] Truman Capote era muy, muy, muy mariquita lo

que se llamaba, así que tú te das cuenta en un Tánger... tú lo habrás conocido ahora, grande, enorme, todos esos edificios todos esos barrios, olvídate de todo eso y reduce todo eso a nada [...] al Bulevar, la Avenida de España, y sitios espectaculares que había en la época donde se reunían todos [...] entonces no hay que ver el Tánger de ahora (Ibid.).

Sobre Burroughs añade:

[...] La primera vez que conocí [a Burroughs], le conocí, como te dije por teléfono, le conocí en el Hotel Continental en esta fiesta, no era fiesta, era una reunión con un té y unas pastitas que ofreció Emilio Sanz de Soto en honor a Imperio Argentina que había llegado a Tánger para actuar en aquel mes del Hospital Judío que existía en Tánger [...] y allí estuve hablando con él [...] la única fotografía que hay está Pepe Hernández y Burroughs, que están hablando [...] pero ya te digo, no, no era un personaje en Tánger que [...] con el tiempo se han dignificado ciertas cosas [...] el paso de Tennessee Williams, pues sí le hacía gracia [...] Tennessee con Marlon Brando, se acercó a Emilio a saludarle [...] pero eran aves de paso.

Alberto Pimenta realiza este retrato excepcional del Tánger de la época, que se ataja aquí con la presencia en Tánger de Marlon Brando, estereotipo beat de la época, y culpable, junto a Kerouac, de los miles de variaciones actuales de un simple atuendo basado en unos vaqueros y una camiseta, y por supuesto, de una actitud. Sirvan sus palabras para situar el Tánger de Burroughs en unas coordenadas muy concretas, y recordar el pasado colonial de una ciudad atravesada por varias culturas, entre ellas la española.

Sobre la novela picaresca española afirma Morcuende en el prólogo de su monografía: “Fue la novela picaresca en sus comienzos la más airada protesta contra la corrupción contemporánea, reflejando con implacable crudeza vicios y lacras, disimulando la tremenda acritud de la censura bajo la ficticia alegría de donosos lances y divertidos chistes”

(*Morcuende* 9-10). Otro tanto puede decirse de las descripciones que hace Burroughs en su obra, especialmente en *Naked Lunch*, sobre ese mundo automatizado, electrificado, y paranoide del que huye para aterrizar en un Tánger donde lo medieval y cosmopolita conviven sin problema, la “Interzona” alucinatoria de la novela. La clave del asunto es que mientras todos piensan que el siglo XX es el siglo norteamericano (y lo fue), Burroughs ve ya en dicha pujanza el comienzo de un declive, también espiritual, rasgo definitorio de la picaresca.

En contraste, la improvisación del pícaro español tiene algo de pesimista, pues “fracasa de continuo en aquello que emprende” (*Morcuende* 8), mientras que para los beat la improvisación poseía otras connotaciones más positivas, ligadas a un espíritu vital, también al jazz, a una unión algo pantanosa entre el arte y la vida, y un afán de redención. Si la novela picaresca fue “piedra angular sobre la que mucho después se erigiría la novela moderna” (*Morcuende* 11), es lógico que cuando los norteamericanos se aproximan a dicha forma artística o a posteriores elaboraciones, y tras realizar las lecturas pertinentes, produzcan algo que contenga trazas del genoma picaresco español.

No voy a proponer aquí que los beat leyeron a Quevedo (aunque parece demostrado que Burroughs sí le echó una ojeada a *Los sueños*); lo que sí consta es que sin duda había leído atentamente *The Unfortunate Traveller* (1594) de Tomas Nashe, y admiraba tanto el *Satyricon* de Petronio como la escritura de Celine. Y por mucha hispanofobia que hubiese o no en las aulas de Harvard o Columbia cuando los beat iniciaron sus estudios, sin duda todos ellos sabían quién era Miguel de Cervantes. No se trata, por tanto, de una hipótesis forzada, la que asocia la figura del pícaro del Siglo de Oro con la de algunos personajes que describen algunos autores de la Generación Beat. En el archivo de Burroughs conservado en Ohio State University, se conserva, por ejemplo, un ensayo de Grahame White sobre Burroughs bajo el título “Picaresque Transfigurations”, recibido en mayo de 1978.⁸² En España será un cronista de la *movida*, por más señas también tangerino, quien ponga de manifiesto la conexión entre algunas obras de la Generación Beat —y particularmente de las de Burroughs— con la novela picaresca; Escribe Eduardo Haro Ibars en 1981:

⁸² White, Grahame. “Picaresque Transfigurations”. CMS 40. Box 7. Folder #34.

Poco es lo que aquí podemos y debemos contar de William Burroughs, pues su conexión con el beat es puramente tangencial y amistosa, como él mismo ha dicho ya. Sin embargo, tiene con ellos, al menos, dos puntos en común: su cultivo de una forma moderna y evolucionada de la picaresca [...] pues se le podría considerar (con Jean Genet) heredero legítimo de esta corriente literaria tan española [...] La picaresca, forma literaria que tiene momentos álgidos en tiempos y Estados en plena expansión imperial —la Roma del Satiricón, la España donde nunca se pone el Sol, el Imperio Americano, por último, pasando por las “Moll Flanders” y los “Tom Jones” que florecen en el Imperio Británico [...] (*A la contra* 133).

En dicho artículo, Haro Ibars habla de la literatura beat desde lo patrio, y como buen lector, no halla dificultad en establecer una serie de conexiones políticas, económicas, e incluso morales entre la España que generó la picaresca y la Norteamérica de la que surgen los beats. Pensemos que estamos en la segunda oleada contracultural española, que, en palabras de Mariano Antolín Rato, “acabará reafirmando lo hispano”.⁸³ Al macartismo se le llamó “caza de brujas” por algo, y aunque la analogía sea imperfecta, sí sugiere concomitancias evidentes. Ibars no niega otras muchas corrientes que atravesaron la literatura beat, como la oriental, (el budismo de Kerouac y Gary Snyder), la trascendentalista (Emerson, Whitman), la de un Lorca de ida y vuelta de Nueva York, la romántica, la de las primeras vanguardias, etc. El otro punto de conexión que encontraría Haro Ibars entre Burroughs y los escritores de la Generación Beat (separación por lo demás, forzada), sería “la utilización de distintas drogas, consideradas –o no– expansoras de conciencia, en la literatura y en la aventura personal” (*A la contra* 134). Haro Ibars gustaba de matizar mucho las cosas en sus escritos periodísticos, y su análisis del fenómeno beat resulta hasta granular (habla, por ejemplo, del “movimiento poético y supraliterario que llamamos *beat*” (*A la contra* 127). El autor nos ofrece en la colección de artículos escritos en el período (1975-1982), y recopilados por Aránzazu Sarría (2015), una

⁸³ <https://www.jotdown.es/2018/10/mariano-antolin-rato/>

crónica lúcida de asuntos que ocuparon a los primeros beat casi cuarenta años antes: la homosexualidad, las drogas, la locura, y por supuesto la literatura.

Son dos los textos fundamentales a estudiar para comprender la recepción temprana de la obra de William S. Burroughs en el ámbito anglosajón. Jennie Skerl y Robin Lydenberg publican en 1991 *William S. Burroughs at the Front. Critical Reception, 1959-1989*, donde se recoge una selección de las críticas que las editoras estiman relevantes en el espacio temporal comprendido entre esos años. Otro texto fundamental, de 1984, es un número especial de la *Review of Contemporary Fiction* donde se compendian una serie de artículos y entrevistas alusivas a la obra de este autor. Ambos textos proporcionan una visión muy certera de lo que ha sido la recepción del autor por parte de la crítica, pero por razones evidentes carecen de referentes críticos amplios producidos durante el último cuarto de siglo.

Son diversos los factores materiales que han propiciado los múltiples cambios que se han operado en la recepción de William S. Burroughs durante los últimos veinticinco años:

Un factor importante ha sido la acogida y aceptación de lo que los norteamericanos llaman “teoría francesa”, es decir, de los pensadores *grosso modo* adscritos al postestructuralismo desde finales de los años 70, y de la mano del editor Sylvère Lotringer, quien tuvo una poderosa influencia en la esfera radical universitaria a partir de esa década. Si se tiene en cuenta que no es hasta los años 80 cuando el postestructuralismo adquiere entidad en ese país, la crítica norteamericana anterior carga con la impedimenta de que para ella “texto” equivale a “libro”.

El enfoque de la literatura publicada sobre este autor también evolucionó desde finales de los años 80, a raíz de la práctica pictórica de Burroughs, lo que le franqueó la entrada al circuito del arte contemporáneo como artista multimedia, y su presencia en museos como el LACMA o el ZKM, además de la de las más prestigiosas galerías de arte, y el reconocimiento de su obra por parte de un sector que ha demostrado con frecuencia una mejor comprensión de ella que la crítica literaria al uso. Son honrosas las excepciones con anterioridad a esta fase, y no siempre pertenecientes al ámbito de la crítica literaria norteamericana, las que arrojarán nuevas perspectivas de la obra de este autor.

El enfoque comparatista trae como novedad, por un lado, que los criterios para el análisis de obras de arte contemporáneo a menudo difieren de la crítica literaria al uso, prescindiéndose a menudo, por ejemplo, de nociones como “falacia biográfica” o “falacia intencional”, cuando no privilegiando su uso. El análisis de cualquier artefacto estético contemporáneo ya sea una pintura, un video, un objeto apropiado (*readymade*) o un objeto diseñado para un emplazamiento concreto (*site-specific*) ha privilegiado, en ocasiones — tal vez en demasía— su posible intención, así como el peso de la biografía del autor en la interpretación final de la obra. Esto no quiere decir que las opiniones e intenciones de Burroughs —o de cualquier artista, para el caso— en el caso de ser manifiestas, sean relevantes en la evaluación de su producción, pero la evolución y el surgimiento de nuevas textualidades traen a primer plano no sólo la evaluación de un texto tras su atenta lectura, sino también del medio, el contexto, el paratexto, y la intención (amén de la biografía).

La escritura de Burroughs comparte con la escultura contemporánea un componente de apropiación, luego la ubicación (o contexto) tiene un papel clave en la resignificación de lo apropiado. Si se erradica una intención estética —o como mínimo artística— en dicha operación, o si el crítico literario que aborda la obra de Burroughs no está al tanto de la evolución de las artes plásticas en los últimos cien años, su visión del texto posiblemente carezca del calado deseable.

También hay que tener en cuenta que la colección de Burroughs en la Universidad Estatal de Arizona es adquirida en 1984, la Universidad Estatal de Ohio comienza a adquirir archivos de Burroughs a partir de 1988, y mientras que la Universidad de Emory recibe la donación de su colección de Burroughs en 2004, la Biblioteca Pública de Nueva York realiza una fuerte apuesta al comprar una parte muy importante de sus archivos en fecha tan reciente como 2006. Finalmente, el heredero del legado literario del autor donó a la Universidad de Kansas los materiales que conforman su colección de Burroughs en 2014. Estas instituciones custodian documentos que estaban en manos privadas hasta la fecha, lo que en parte ha dificultado su análisis por parte de los investigadores, al estar restringido su acceso al criterio de diversos coleccionistas. Precisamente desde los años 80 ha tenido lugar una revolución

tecnológica que ha generado términos como “meme”, “código abierto”, “virus informático”, “hipertexto”, “realidad virtual”, o incluso “fake news”. Dichos términos facilitan la comprensión de fenómenos que describía Burroughs en sus ficciones, y para los que ni siquiera había definición. Aquí cabe mencionar que los primeros programadores de Silicon Valley sin duda eran lectores de Burroughs. Prueba de ello es el primer post publicado en un tablón de anuncios de Internet (ca. 1973), citado en un artículo de Ian Macfadyen sobre las voces de *Naked Lunch*:

***** IEF XQPRSTQXL SYSPRINT OFFSET INTERRUPT *****

APPLIESTO: ALL BOOGIES, BEANERS, BOLOS & BOZOS

DOC BENWAY HERE NURSE, SLIP ME ANOTHER AMPULE

OF LAUDANUM RECOLLECT ONCE ME AND CLEM CLONE
WAS CHEWIN

JOHIMBE BARK OUT BACK OF JODY'S ALL-NIGHT PET SHOP

NOT A FINER MAN IN THIS WHOLE ZONE

THAN OL' CLEM 'N JODY CLONE

****WHERE WAS WE, YEAH ---- USE AUTHORIZED DATA BASE
ACCESS

PROTOCOLS ONLY SENSUOUS KEYSTROKES FORBIDDEN
DO NOT

STRUM THAT 33 LIKE A HAWAIIAN STEEL GUITAR GRAND
CONCLAVE

OF THE PARTIES OF INTERZONE: CHECK YOUR BOX FOR
DETAILS.....

PERSONAL ATTENDANCE REQUIRED; SEND NO REPLICA.
BENWAY OUT.

TLALCLATLAN

(Benway 1).⁸⁴

***** IEF XQPRSTQXL SYSPRINT OFFSET INTERRUPT *****

SE APLICA A: BOOGIES, BEANERS, BOLOS & BOZOS

DOC BENWAY AQUÍ ENFERMERA, PÓNGAME OTRA
AMPOLLA

DE LÁUDANO RECUERDO UNA VEZ QUE CLEM CLON Y YO
ESTABAMOS MASTICANDO

CORTEZA DE YOHIMBE EN LA TIENDA NOCTURNA DE MASCOTAS
DE JODY

NO HAY MEJOR HOMBRE EN TODA LA ZONA

QUE EL VIEJO CLON DE CLEM Y JODY

***DÓNDE ESTÁBAMOS, SÍ ---- USE ACCESO AUTORIZADO A
BASE DE DATOS

SÓLO PROTOCOLOS PROHIBIDO PULSAR TECLAS SENSUALES
..... NO

RASGUEE ESE 33 COMO UNA STEEL GUITAR HAWAIANA GRAN
CONCLAVE

DE LOS PARTIDOS DE INTERZONE MARQUE SU CASILLA PARA
MÁS DETALLES.....

SE REQUIERE ASISTENCIA PERSONAL; NO ENVIAR RÉPLICA.
BENWAY FUERA.

TLALCLATLAN

Fue un personaje de Burroughs, el Doctor Benway, el *alias* o *Nick* de quien publicó algo por primera vez en Internet (la antigua red militar Arpanet) cuando comenzó a abrirse al

⁸⁴<http://web.archive.org/web/20190518172522/https://people.well.com/user/szpak/cm/benway.html>
Mencionado en: <http://realitystudio.org/criticism/the-mouth-inside-the-voices-of-naked-lunch/>

público universitario. Estos cambios, tanto tecnológicos como conceptuales, generaron una serie de cuestiones que requieren atención.

El primer problema que hubo de confrontar la crítica fue qué textos considerar a partir de los años 60, y aquí cabe recalcar que por texto también pueden (y deben) incluirse grabaciones, películas, o collages. Si el crítico sólo considera que ha de examinar manuscritos, tal vez ello resulte en una visión terciada sobre un autor que va paulatinamente cuestionándose la noción de “texto” en su carrera, generando además una producción multimodal. Una posición de este tipo no es siquiera del todo segura para analizar las primeras obras del autor, cuando todavía no había comenzado a aplicar el método *cut-up* o de recorte; Oliver Harris proporciona suficientes argumentos que soportan lo anterior tanto en su artículo ya examinado como en la monografía que escribe sobre Burroughs. A partir de ese punto todo depende de lo restringido del enfoque del crítico. De esta visión restringida resulta que quienes entienden mejor a Burroughs en los años 50 y 60 son otros artistas de vanguardia, y también las personas que lo observan trabajar, como por ejemplo Alan Ansen, quien ya en 1959 en su artículo para la revista *Big Table* “Anyone who can pick up a frying pan owns death” (*Burroughs File 17*), realiza una semblanza biográfica del autor sin sensacionalismos, para resaltar, a propósito de su escritura: “And, in the case of Burroughs, the writing is a by-product, however, brilliant, of a force (*Burroughs File 20*)”. “Y en el caso de Burroughs, la escritura es un subproducto, sin embargo, brillante, de una fuerza”. También destaca un rasgo a recordar en lo relativo a esta tesis: “All of us who failed to participate in the war effort owing to one form of unclubbability or another have, I think, felt the necessity to conduct private wars of our own” (17). “Aquellos que no hemos podido participar en la guerra debido a nuestra incapacidad de pertenecer a este o aquel club, creo, hemos sentido la necesidad de conducir nuestras propias guerras privadas”. Sobre este particular baste recordar los manuales de guerrilla electrónica y urbana del autor escritos durante los años 70, tales como *The Job* o *The Electronic Revolution*.

Superado en cierta medida ese primer escollo de considerar la hipótesis de la literatura como “subproducto”, y esto lo dijo el brillante investigador y escritor Alan Ansen, que ayudó a editar *Naked Lunch in situ*, una parte de la crítica hubo de lidiar con la búsqueda de

herramientas epistemológicas con las que abordar los textos, surgiendo lecturas informadas por teorías de la intertextualidad y la deconstrucción como las de Robin Lydenberg, quien abre el campo en esta dirección, seguida de otros investigadores a destacar, como Michael Sean Bolton quien lee el parasitismo en la obra de Burroughs en clave de Michael Serres. Estas lecturas proporcionan un soplo de aire fresco a la recepción de este autor, pero todavía han de ser complementadas con una perspectiva que aborde otros dos problemas básicos en la escritura de este autor: procesualidad y multimedialidad. Porque una serie de coincidencias y accidentes hacen que *Naked Lunch*, obra que ya tiene la performance, la carta, la voz, la imagen fotográfica, y lo aleatorio en su génesis marque un cambio radical en la narrativa de Burroughs. Oliver Harris ha contemplado el asunto de la procesualidad en algunas obras del autor desde la crítica genética. Su minucioso trabajo filológico le ha valido una reconocida reputación, y sus ediciones críticas dan muchas pistas sobre una vertiente que todavía requiere análisis. El segundo problema, el de la multimedialidad, estará asociado al primero a partir de *Naked Lunch*, y serán varios los autores que se han referido a la escritura de este autor en clave hipertextual, sugiriendo de soslayo el factor multimodal en la escritura de este autor. Investigadores como S.E. Gontarski, editor del volumen Burroughs *Unbound: William Burroughs and the Performance of Writing* (2021),⁸⁵ podrían ser incluidos en esta línea de investigación. El propio título de la colección (“Burroughs desencuadernado”), hace referencia a los problemas que ofrecía y ofrece la obra de Burroughs a los editores de su obra:

Burroughs’ biographer Barry Miles notes how all his texts are “fugitive,” where “no fixed text seems possible.” Burroughs was constantly rewriting his published work. Thus, the traditional genetic model that moves progressively, linearly from notes, to manuscript to final sales product, the commodity, becomes complicated, if not subverted, as Burroughs continued to return, play back, rewrite, cut-up, fold-in, and generally reconfigure these ostensible finished works, collapsing the differences

⁸⁵ Reviewing *Naked Lunch* (under its British title, *The Naked Lunch*) for the first issue of *The New York Review of Books* in February of 1963, that is, before the successful appeal of the ruling that banned the novel in Boston, Mary McCarthy would compare Burroughs’ humor and satire to that of Jonathan Swift: “There is a great deal of *Laputa* in the countries Burroughs calls *Interzone* and *Freeland*” (*Gontarski* 3)

among archived notes and scraps, manuscript versions, and published texts (Gontarski 10).

El biógrafo de Burroughs, Barry Miles, señala que todos sus textos son "fugitivos", donde "ningún texto fijo parece posible". Burroughs reescribía constantemente su obra publicada. De este modo, el modelo genético tradicional que pasa progresiva y linealmente de las notas al manuscrito y del manuscrito al producto de venta final, la mercancía, se complica, cuando no se subvierte, ya que Burroughs continuó devolviendo, reproduciendo, reescribiendo, recortando, doblando y, en general, reconfigurando estas obras aparentemente acabadas, colapsando las diferencias entre las notas y los retazos archivados, las versiones manuscritas y los textos publicados.

De la cita anterior se concluye que la crítica genética es solo una de las posibles herramientas posibles con las que examinar la obra de Burroughs, y que, en el caso de la etapa más experimental del autor, puede que incluso no sea la más adecuada. Para comprender la postura que defiende Gontarski en su colección de 2022, y que en cierta medida se acerca a la que frecuentemente quien esto escribe ha defendido en algunas publicaciones y comunicaciones en congresos, dichos espacios de investigación, así como sus resultados, han de ser examinados con detalle. Tómese como ejemplo la celebración del 50 aniversario de la publicación de la novela *Naked Lunch*. Este evento culmina con la publicación del volumen *Naked Lunch@50 anniversary essays*, editado por dos investigadores británicos, el catedrático Oliver Harris, y el investigador independiente Ian MacFadyen, hecho significativo en sí, pues la Generación Beat en general, y la figura de Burroughs en particular reúnen un elenco de entusiastas y minuciosos investigadores que no siempre pertenecen a la esfera académica. La celebración del 50 aniversario dio la voz a algunos de los expertos más veteranos a la vez que congregó a una nueva generación de investigadores. Este evento también fue el germen de la creación de la European Beat Studies Network, organización presidida por Oliver Harris y Polina Mackay, organismo que congrega a muchos investigadores y productores culturales interesados en la Generación Beat.

Otro evento importante sobre la obra de este autor en Europa fue la exposición, *The Name is Burroughs –Expanded Media* (2012) comisariada por Udo Breger, Axel Heil, y Peter Weibel, con el apoyo de James Grauerholz y su personal, para el ZKM (zentrum für kunst und medien Karlsruhe), institución que publicó el catálogo *William S. Burroughs/Cut* (2013) a cargo de Axel Heil y Ian MacFadyen. A continuación, se presentan las aportaciones más relevantes realizadas en cada uno de los eventos y sus correspondientes publicaciones, comenzando por la celebración de *Naked Lunch@50* en París, ciudad donde se publica la primera edición de la última obra literaria censurada en los Estados Unidos, publicada en 1959 por William S. Burroughs. La celebración coincidió con la publicación de una edición conmemorativa de la obra a cargo de James Grauerholz y Barry Miles *Naked Lunch 50th Anniversary Edition* (Grove Press, 2009), que dos editoriales (HarperCollins y Penguin) sacaron bajo el nuevo título *William Burroughs Naked Lunch: The Restored Text* (2010).

El evento conmemorativo de París amalgamó música (Steve Tromans, Louise Landes-Levi, Underwires), cine (se proyectaron las películas *Pink Narcissus* de James Bidgood, los cortos *ILYA V* y *La femme aus Lys rouge* de Frédéric Fenollabatte, y un avance de la obra en proceso *Beat Hotel* de Alan Govenar, entre otras), también se mostraron las pinturas del amigo y experto en Brion Gysin Bryan Mulhvihill, y hubo performances (como la de CP Lee, antiguo integrante de la banda paródica de Manchester *Alberto y los Trios Paranoias*). Docentes como el muy estimado Jaap van der Bent se codearon con traductores como Michael Kellner, colaboradores de Burroughs como Udo Breger o Terry Wilson, investigadores/cineastas como Lars Movin o Thomas Antonic, biógrafos como Barry Miles, y músicos como el legendario Eric Andersen. También hubo lamentables ausencias como la del catedrático Eric Mottram (1924-1995), que publicó el primer ensayo extenso sobre la obra de Burroughs bajo el título *William Burroughs The Algebra of Need* (1971), abriendo el campo de estudios sobre la Generación Beat en el Reino Unido. Mottram estaba en contacto con los escritores de la Generación Beat, y sabía de las actividades experimentales de Burroughs a partir de la publicación de *Naked Lunch*: supo prestarle atención a las publicaciones alternativas donde el autor sacaba a la luz sus textos experimentales para desentrañar su

Trilogía Nova, y contempló dichos textos “menores” con detalle, lo que revirtió en un excelente conocimiento de la obra de este autor, con diferencia. Esta línea de investigación la ha intentado retomar (salvando las distancias) Jed Birmingham, quien en su presentación de París (“Burroughs & Little Magazines”) desgranó en París la relación de Burroughs y *Naked Lunch* con publicaciones alternativas como *Big Table*, *Interpol* (1959), *New Departures* (1959), *Jabberwock* (1959), *Sidewalk* (1960), *Evergreen Review* (1960), *Kulchur* (1969), *Swank* (1961).

La celebración de París estuvo marcada por la aportación de novedosos análisis de *Naked Lunch* en términos contemporáneos. Allen Hibbard, autor de *Conversations with William S. Burroughs* (2000), comentó en su comunicación “Globalisation and *Naked Lunch*” los contenidos de la obra bajo la luz de asuntos como la globalización, cuestionando por ejemplo, el grado de participación/denuncia del autor ante la dominación geopolítica norteamericana, o los particulares de la huida de los beats a lugares como México, la India, o Marruecos, proporcionando múltiples ejemplos del asunto en la obra de Burroughs con personajes como el arquetípico petrolero tejano, o el Ugly American, trasunto del irritante turista norteamericano. El ángulo biopolítico en su vertiente ecológica también tuvo eco en su presentación, al referirse a la expedición burroughsiana en pos del alucinante *yagé* en una época en la que las agencias de inteligencia buscaban una droga con la que obtener obediencia absoluta. Anne Coppel, con su presentación “Burroughs, subjectivity, and drugs”, abrió una discusión sobre mujeres y droga en la literatura (Victor Marguerille y *La garconne*; Anne-Marie Schawarzenbach) con un énfasis especial en asuntos como identidad y género tal y como se presentan hoy en las artes visuales (la obra de Claude Cahun), o la combativa fotógrafa Nan Goldin.

Udo Breger, con “Brion Gysin and William Burroughs”, trazó las productivas estrategias de colaboración del autor con otras mentes afines, haciendo hincapié en la tríada Burroughs/Gysin/Sommerville, y subrayando la importancia de los sueños en Burroughs como generadores de escenarios y personajes.

Barry Miles, biógrafo de Burroughs, mencionó la importancia de la carta en la génesis

de *Naked Lunch*, así como el papel que tuvieron las teorías de Freud en la relación de Burroughs y Allen Ginsberg.

Michael Sean Bolton, autor de la posterior monografía *Mosaic of Juxtaposition: William S. Burroughs' Narrative Revolution* (2014), también contribuyó su acertada visión en “Naked Lunch as Interzone”.

La celebración de París produjo así mismo una publicación, editada por Oliver Harris e Ian MacFadyen: *Naked Lunch@50 Anniversary Essays* (2009). Se trata de un cuidado volumen con páginas de cortesía creadas por Philip Taaffe, pintor que colaboró con Burroughs en 1987 en una serie de obras hechas al alimón, y cuyos resultados generaron un catálogo y una exposición en la Pat Hearn Gallery de Nueva York. Los textos contenidos en *Naked Lunch@50 Anniversary Essays*, de forma pareja a la celebración de París, combinan la presencia de personajes históricos del entorno de Burroughs con la concurrencia de investigadores, artistas, y teóricos que han estudiado su obra. Abre el libro un ensayo de Jonas Mekas, luminaria del cine experimental en Estados Unidos, titulado “In Defense of Perversity: Diary Entry, 1958”, y lo cierra un poema-retrato del británico Jeremy Reed.⁸⁶ El libro está salpimentado con cinco dossiers de Ian MacFadyen, donde examina el valor de *Naked Lunch* y la producción de su autor en diversos contextos espaciotemporales, incluido el presente. Los ensayos retratan a Burroughs y al propio MacFadyen como artistas-investigadores, merodeando con urgencia y sin concesiones lo innombrable; en los dossiers se concatenan las imágenes de cuerpos colonizados, la deslizante Interzona (no-Tánger) donde múltiples espacios y máscaras se amalgaman; no en vano afirma MacFadyen en su “dossier dos”:

It may be that this “heroin book” is really a *yagé* book, Burroughs sloughing off his junkie skin, changed utterly. His old version of himself, Lee, is a ghost who doesn't even realize that he is truly a revenant—Burroughs has made him so and then takes leave of that character (*Naked Lunch@* 38).

⁸⁶ <http://www.jeremyreed.co.uk/> (ultimo acceso 23/06/2015)

Bien podría ser que este “libro de heroína” sea en realidad un libro del *yagé*, con Burroughs mudando su piel de yonki. Su vieja versión de sí mismo, Lee, es un fantasma que no es consciente siquiera de su condición de espectro; Burroughs lo ha concebido así para acabar abandonándolo.

En el anterior párrafo MacFadyen por un lado resalta la importancia de la droga visionaria tomada por Burroughs en sus expediciones a Sudamérica durante su etapa mexicana. Las visiones que el autor retrata en Tánger sustraerían material visual de sus experiencias como etnobotánico *freelance*. También se subraya la importancia del doble, sosias, reflejo, hecho que ya figura en sus primeras novelas en su uso de pseudónimos que suscitan la duda en el lector, al saltar de libro en libro, pero con personalidades aparentemente diferentes. El comentario de MacFadyen respecto al doble trae a la memoria el tema de la “double consciousness” y demás paramnesias que mencionaban los estudiosos británicos del siglo XIX, pues MacFadyen va más allá afirmando: “If Lee is the old ghost self, then Burroughs the writer of *Naked Lunch* is now someone quite other [...] He has become writer as *seer*” (Ibid.). “Si Lee es el viejo yo fantasma, entonces Burroughs, el escritor de El almuerzo desnudo, es ahora alguien muy distinto [...] Se ha convertido en escritor como vidente”.

Oliver Harris en su artículo “The Beginnings of “*Naked Lunch*, an Endless Novel”” también incide en un Burroughs investigador, que publica una carta en el *British Journal of Addiction* antes de incorporarla como apéndice a la novela. Sobrevuela el ensayo de Harris la importancia de la documentación, de combinar realidad y ficción, de mitificar la realidad, que aborda la génesis de la novela con la precisión que le caracteriza. Su trabajo editorial con la obra temprana de Burroughs revela un esfuerzo por mostrar todos y cada uno de los pliegues de los textos considerados; lo inquietante no es que trabaje con “los otros” del texto, sino el estatus ontológico de los productos que genera su legítimo proceso analítico, formalizado en nuevas ediciones de obras como *Junky* (1953) (ahora *Junky: The Definitive Text of ‘Junk’* (2003), *The Yage Letters* (1963) (ahora *The Yage Letters Redux* (2006) *Queer* (1985) (ahora,

Queer: 25th-Anniversary Edition (2010) o su reciente reedición de la *Trilogía Nova* compuesta por las novelas *The Soft Machine* (1961, 1966, 1968), *The Ticket That Exploded* (1962), y *Nova Express* (1965) (ahora *The Soft Machine: The Restored Text* (2014), *The Ticket That Exploded: The Restored Text* (2014), y *Nova Express: The Restored Text* (2014)). Sin duda Burroughs, autor de una trilogía dentro de una trilogía —pues las tres ediciones de *The Soft Machine* pueden considerarse tres novelas diferentes bajo un mismo título— hallaría interés en el trabajo que transpiran las ediciones definitivas de Harris.

El texto del catedrático Robert Holton se fija, como el de Harris, en el ensayo introductorio con el que Burroughs abre *Naked Lunch*, y su condición de señuelo, y no de descripción veraz de la génesis de la novela. Holton también presta atención al hipotético receptor de la novela en el momento de su publicación: un receptor inmerso en la uniformización de la Guerra Fría, que busca recodificar una subjetividad impuesta y de serie, posicionándose a través de la lectura en lo excéntrico, lo anómico, y lo *lumpen*. Por supuesto, Burroughs reúne las anteriores características, y *Naked Lunch* contiene material de sobra para horrorizar y fascinar a los lectores de su época, y posteriores. Holton se vale de la teoría de la abyección de Julia Kristeva para enfatizar el subtexto radicalmente opuesto a la nota disuasoria en lo relativo a la heroína con la que abre el texto el autor. Sin embargo, matiza: “The textual immersion in the abject is thus a second-order abjection in which readers confront that truth without actually enduring it” (*NL@* 33). “La inmersión textual en lo abyecto es, pues, una abyección de segundo orden en la que los lectores se enfrentan a esa verdad sin llegar a soportarla”.

A destacar, pues ese juego de atracción-repulsión que el autor ejerce con el lector, enfatizado por el uso de la segunda persona, además de otro interesante elemento del prefacio: la autoreflexividad con la que dicho proemio introduce la obra: “I have no precise memory of writing the notes which have now been published under the title *Naked Lunch*” (*Naked Lunch Restored* 199). “No tengo un recuerdo preciso de haber escrito las notas publicadas ahora con el título de *El almuerzo desnudo*” (*Almuerzo* 5).

Rob Johnson, autor de *The Lost Years of William S. Burroughs. Beats in South Texas* (2006), aporta el artículo titulado “William S. Burroughs as “Good Ol’ Boy”: Naked Lunch in East Texas”. Johnson incide en un nuevo ángulo, el autobiográfico, que también se percibe en la crítica en la reunión de París; el rancho que tuvo Burroughs cerca de Coldspring, Texas fue una parada poco conocida en la constante fuga geográfica del autor: Mexico, Texas, Louisiana, New Orleans... en Texas conoce a los personajes de la América profunda que retrata con buen oído en *Naked Lunch*, y para eso hay que escuchar —y confraternizar— con los paisanos del lugar. El cáustico retrato del racista americano medio contenido en el capítulo “The County Clerk” de *Naked Lunch* remeda el dialecto sureño a la perfección, y como bien apunta Johnson, en el juicio por obscenidad sirvió como argumento sobre la *moralidad* de la novela: “Images of lynching and human immolation in the novel recur as regularly as images of needles and drug addiction” (*NL@* 48). “Las imágenes de linchamientos e inmolación humana aparecen en la novela de forma tan recurrente como las de agujas y drogadicción”.

El registro gráfico de la salvaje práctica del linchamiento en masa en Estados Unidos no comienza a remitir hasta 1968, por lo que no hay duda de que Burroughs creció viendo fotografías de gente de raza negra, o de otra raza, quemada y ahorcada en los periódicos locales de su Misuri natal. La historia también relata cómo en la época posterior a la Guerra Fría, se destinaban mayores recursos a investigar las conexiones comunistas de cualquier organización, incluidos los grupos contrarios al linchamiento, que a las actividades de otros grupos como el Ku Klux Klan. Esta situación fue cambiando paulatinamente, pero el clima en los estados más afectados seguía siendo de odio; véase sino este artículo de un periódico de Missouri (2 de febrero de 1942), donde son “los negros” los que exigen que se investigue un linchamiento.⁸⁷

⁸⁷<https://news.google.com/newspapers?id=LdYoAAAAIIBAJ&sjid=JdIEAAAAIIBAJ&hl=es&pg=3381%2C5121461> (último acceso 24/06/2015)



Cape Girardeau Southeast Missourian (2/2/1942): 3.⁸⁸

Aunque Burroughs en esta época no escribía, recreaba en conversación todo tipo de personalidades odiosas para desconcierto de sus amigos; Johnson alude como fuente a una grabación de Neal Cassady y Jack Kerouac:

Neal Cassady, visiting “the ranch” in the summer of 1947, didn’t quite know how to take Burroughs’ Southern, racist, good-ol’-boy routine. In the famous taped sessions that are transcribed in *Visions of Cody*, Cassady tells Jack Kerouac the following east Texas story [...] (NL@ 50).

Neal Cassady, de visita en “el rancho” en el verano de 1947, no sabía muy bien cómo tomarse los monólogos de paleta sureño y racista de Burroughs. En las famosas sesiones grabadas que se transcriben en *Visions of Cody*, Cassady le cuenta a Jack Kerouac la siguiente historia del este de Texas [...]

Las rutinas o monólogos de Burroughs son un ejemplo de *oralitura* y “máquina de escribir”, y muestran ya un desapego en términos morales hacia sus emisiones, que parecen fruto de *una posesión* por fuerzas maléficas. Como herramienta posee un componente performático, al ser una improvisación que el autor ejecuta, tal vez inicialmente en soledad y en bajito, luego ante un interlocutor a viva voz, para así ir puliendo su discurso hasta ponerlo

⁸⁸ Si bien el linchamiento en masa parece no acacer en EEUU en la actualidad, todavía persisten los crímenes de odio ejecutados por dos o tres personas, y utilizando patrones de ejecución heredados del pasado.

por escrito. Las rutinas de Burroughs tienen un poco de la *cacoëthes* (adaptación de la voz griega *kakóēthes*, que describe algo parecido a una inclinación o compulsión hacia el maldecir y peor hacer) de los infames Kammerer y Carr y bastante de síndrome de Tourette: son el espacio destinado para decir lo indecible, por insano o disparatado que resulte; sobre este punto, puede consultarse la obviada *This is the Beat Generation: New York, San Francisco, Paris* de James Campbell, que describe así el comportamiento de Lucien Carr:

Carr had already attended the University of Chicago before coming to New York. He didn't give much for Columbia's strictly enforced decorum. He was himself a breach of the rules, a sweet-faced profanity. If the temperature dipped too low at a party, Lucien would start to chew a beer glass in front of the other guests; or open a window and urinate into the street; or start ripping the pages out of a Bible. Unfamiliar onlookers might find this behaviour revolting, but to admirers his mischief was instinctive, and had a sort of lyricism to it. 'Know these words', Ginsberg wrote in his journal, when they had been acquainted for only a few months, 'and you speak the Carr language: fruit, phallus, clitoris, cacoethes, feces, foetus, womb, Rimbaud.' The gem in the lexicon is 'cacoethes', an 'uncontrollable urge, especially for something harmful' (Campbell 12).⁸⁹

Carr ya había estudiado en la Universidad de Chicago antes de venir a Nueva York. No le importaba mucho el estricto decoro de Columbia. Él mismo era un infractor de normas, un blasfemo de cara dulce. Si la temperatura bajaba demasiado en una fiesta, Lucien empezaba a masticar un vaso de cerveza delante de los demás invitados; o abría una ventana y orinaba en la calle; o empezaba a arrancar las páginas de una Biblia. A los espectadores que no estaban familiarizados con su comportamiento les parecía repugnante, pero para sus admiradores sus travesuras eran instintivas y tenían algo de lirismo. "Conoce estas palabras", escribió Ginsberg en su diario, cuando sólo llevaban unos meses conociéndose, "y hablarás el idioma

⁸⁹ Campbell, James. *This is the Beat Generation: New York, San Francisco, Paris*. London: Secker & Warburg, 1999.

de Carr: fruta, falo, clítoris, cacoethes, heces, feto, útero, Rimbaud”. La joya del léxico es “cacoethes”, un “impulso incontrolable, especialmente por algo dañino” (*Campbell* 12).

Demasiado familiarizado con este tipo de impulsos, Burroughs intenta encauzarlos hacia el *escarnio e maldizer*. Los monólogos satíricos de Burroughs, remediados en forma de carta, serán una estrategia primordial de acercamiento a la escritura en las primeras obras del autor. El cariz anómico de las rutinas de Burroughs suscitó que las primeras reacciones críticas a su obra estuviesen sustentadas en términos de moralidad. Lo cierto es que, hoy en día, como argumenta el autor, ciertas zonas como las alledañas a Coldspring siguen siendo territorio del Klan, y en ellas se celebran reuniones públicas informativas “solo para blancos”; la posición de Burroughs respecto al linchamiento sirvió en buena medida para salvar su libro de la quema: es difícil juzgar por inmoralidad a un moralista, por oprobiosa que sea su biografía. Y si para hablar el idioma de Carr había que familiarizarse con su rebuscado vocabulario, amén de su *kakóēthes*, para entrar con buen pie en *Naked Lunch* hay que familiarizarse con términos como: abortón, aftosa, álgebra, atrofia, bricolaje, cáncer, dilaudid, ectoplasma, heliografía, hipotálamo, insecto, larval, metamorfosis, metástasis, mosaico, pantopón, protoplasma, termodinámica...entre muchos otros. El sustantivo “carne” va a aparecer calificado con adjetivos como “indecisa, ectoplásmica” (*Almuerzo* 23); el individuo ha de luchar para no “perder la forma humana” y convertirse en una “criatura sin especie” (32-33), y las impresiones sensoriales descritas, especialmente olores y sabores serán igualmente llamativos (“olor a chiles y a abrigos mojados y a testículos atrofiados” (256), “Acre hedor a metal enfermo” (256), “olor incoloro de la muerte” (256)).

Allen Hibbard, con su artículo “Tangier and the Making of Naked Lunch” se concentra en la problemática de la relación del autor con la ciudad de Tánger entre 1957 y 1958, años cruciales en la historia del país. Su ensayo completa, con un retrato de Burroughs como colonialista, la anterior visión de Burroughs como “Good Ol’ Boy”. A diferencia de algunos de sus compatriotas, Burroughs no vivió la época estrictamente colonial (Marruecos

es proclamado estado independiente el 2 de marzo de 1956). Señala Hibbard, sustentando su posición con referencias a la correspondencia del autor, que la posición de Burroughs oscila entre una apertura hacia las posibilidades de cambio, de un lado, y del otro, cierto grado de desconfianza hacia el tema nacionalista (*NL@* 59). La posición de Hibbard está informada por la teoría postcolonial, pero sin embargo su enfoque es textual; y el Tánger de *Naked Lunch* consiste en una serie de reflejos fragmentarios que unidos a otros reflejos de otros lugares (Nueva York, México, Chicago, Houston, Nueva Orleans, Escandinavia): una Interzona o “Ciudad Compuesta” (recordemos las *Cartas de la ayahuasca*), que Hibbard compara con las heterotopías de Foucault, aludiendo así a una interpretación inminentemente postmoderna del espacio en la novela. Este acercamiento textual soslaya o al menos, ofrece cierta neutralidad en lo relativo al asunto de Burroughs y el colonialismo.

El siguiente ensayo, redactado por Kurt Hemmer “The natives are getting uppity”: *Tangier and Naked Lunch*”, contempla la cuestión del nacionalismo en Marruecos. Hemmer describe la posición de Burroughs respecto el imperialismo de la siguiente forma:

[...] Burroughs’ concern about his personal freedoms, supported by colonial control in Tangier, superseded any sympathy with Moroccan nationalism (*NL@* 66).

[...] El interés de Burroughs en sus propias libertades, apoyado por el control colonial de Tánger, superaba cualquier empatía hacia el nacionalismo marroquí.

El texto de Hemmer puede leerse en algunos aspectos como una crítica a la teoría postcolonial materializada en la obra de Edward Said *Culture and Imperialism* (1994), donde Said estima que la narrativa occidental tradicional estaría asociada a una representación del poder de Occidente. Hemmer retuerce la proposición de Said cuando afirma:

According to this thesis, by dismantling traditional narrative, Burroughs' *Naked Lunch* resists the hegemonic functions of the Western conventional novel (NL@ 65).

De acuerdo con esta tesis, por desmantelar la narrativa tradicional, la obra de Burroughs *Naked Lunch* se resiste a las funciones hegemónicas de la novela convencional occidental.

Lo peor de todo es que algo de cierto hay en lo que Hemmer esgrime como argumento en contra de Said. Es raro el avance vanguardista (y aquí no importa tanto su agenda política) que no ha incendiado, en el momento de su inyección, a los acérrimos defensores del *status quo*. Pude afirmarse sin demasiados riesgos que una novela como *Naked Lunch*, rompedora en el plano formal, y que además no deja títere con cabeza en el plano conceptual, deconstruyó efectivamente las funciones hegemónicas de la novela occidental, y que el autor no se paró ahí, sino que en posteriores obras realizó procedimientos similares; a ello opone Hemmer una lectura presentista y matizable. La cita anterior no equivale a afirmar, y tal vez sea esa la intención del ataque de Hemmer, que la novela o el propio autor mantuviesen una posición firme en contra del imperialismo o el colonialismo: Lo cierto es que Burroughs encuentra en Tánger un remanso donde cada uno tiende a ocuparse de sus propios asuntos, y él le saca un rédito a esa situación en lo personal, y sobre ello abunda Hemmer. Buscar corrección política en *Naked Lunch* es tarea tan fatua como buscar impecabilidad en su autor. Su condición de expatriado le también le otorgó, en contraste, cierta posición de ventaja en el examen de su conciencia (nacional) y las luchas políticas en su país de recepción, y su análisis de los anteriores tópicos destila gran corrosividad, y un patente horror a la *stasis*. Será en obras muy posteriores, como *Cities of the Red Night* (1981), donde abordará la cuestión colonial mediante la presentación de futuros anteriores y ofreciendo al lector la posibilidad de una utopía pirata retroactiva (de corte libertario) situada en siglo XVIII.

Al hilo de lo anterior añade Hemmer:

As he began to appreciate more and more his privileged position in Tangier, Burroughs stopped sympathizing with the Muslim population that suffered at the hands of the expatriate community's licentiousness. What was a haven for Burroughs was a nightmare for many Moroccans, and when the privileges spawned from imperialism ended in Tangier, he would miss them (*NL@* 68).

A medida que empezó a apreciar más y más su posición privilegiada en Tánger, Burroughs dejó de simpatizar con la población musulmana que sufría a manos del libertinaje de la comunidad expatriada. Lo que era un refugio para Burroughs era una pesadilla para muchos marroquíes, y cuando los privilegios engendrados por el imperialismo terminaran en Tánger, él los echaría de menos (*NL@* 68).

A pesar de su condición de falacia *ad hominem*, y de no ser pertinente a la hora de juzgar el valor literario de un texto, incurriendo en asuntos biográficos, esta afirmación tiene algo de verdad; en contraste, las opiniones de Burroughs sobre los conflictos políticos que en el mundo árabe se concentran en sus respuestas a una entrevista que le hace Allen Ginsberg y Gregory Corso en 1961:⁹⁰

Gregory Corso: What say you about political conflicts?

William Burroughs: Political conflicts are merely surface manifestations. If conflicts arise you may be sure that certain powers intend to keep this conflict under operation since they hope to profit from the situation. To concern yourself with surface political conflicts is to make the mistake of the bull in the ring, you are charging the cloth. That is what politics is for, to teach you the cloth. Just as the bullfighter teaches the bull, teaches him to follow, obey the cloth.

[...]

⁹⁰ <http://realitystudio.org/interviews/1961-interview-with-william-s-burroughs-by-gregory-corso-and-allen-ginsberg/> (último acceso 25/06/2015)

Gregory Corso: What about the Arab peoples — how are they faring?

William Burroughs: They're stuck back thousands of years and they think they're going to get out with a TV set.

Gregory Corso: ¿Qué dice usted acerca de los conflictos políticos?

William Burroughs: Los conflictos políticos no son más que manifestaciones superficiales. Si surgen conflictos, puedes estar seguro de que ciertos poderes pretenden mantener este conflicto en funcionamiento, ya que esperan sacar provecho de la situación. Preocuparse por los conflictos políticos superficiales es cometer el error del toro en la plaza, estás cargando el paño. Para eso está la política, para enseñarte el paño. Igual que el torero enseña al toro, le enseña a seguir, a obedecer al paño.

[...]

Gregory Corso: ¿Qué hay de los pueblos árabes? ¿Cómo les va?

William Burroughs: Están atascados miles de años atrás y creen que van a salir con un televisor.

Los gestos políticos del autor vendrán más adelante, por ejemplo, en la tumultuosa convención del Partido Demócrata de Chicago (1968), cuando marcha junto a Mailer, Genet, y Ginsberg.

Al hilo de una hipotética concienciación política en Burroughs a partir de su etapa tangerina, el catedrático Andrew Hussey contribuye al volumen con ““Paris is about the last place...”: William Burroughs In and Out of Paris and Tangier, 1958-60”, donde señala que su traslado a París, centro del poder colonial en relación a Tánger, proporciona al autor un nuevo conjunto de coordenadas desde las que evaluar su estancia en el norte de África, y sobre todo, Hussey señala una conexión que se les escapa a nuevos críticos que contemplan la obra del

autor en términos postestructuralistas, o pertenecientes a la “Teoría Francesa”, como Timothy S. Murphy o Robin Lydenberg:

None of these texts make any reference at all to the *Internationale situationniste* or the *Letteristes*, two avant-garde groups with whom Burroughs came in direct contact with (unlike, say, Derrida or Barthes) and who, more to the point, seemed to be in areas directly adjacent to Burroughs in Paris at the same times as he was there (NL@75).

Ninguno de estos textos hace referencia alguna a la *Internationale situationniste* o a los *Letteristes*, dos grupos vanguardistas con los que Burroughs entró en contacto directo (a diferencia de, por ejemplo, Derrida o Barthes) y que, más concretamente, parecían estar en zonas directamente adyacentes a Burroughs en París en las mismas fechas en que él estaba allí.

Ambos grupos englobaban una radicalidad artística y política situada en el contexto histórico de la guerra de Argelia, iniciada en 1954, y que en 1958 había llegado a una grave situación, marcada por las políticas represivas y en franca contradicción a los derechos humanos lleva a cabo por Francia. El cambio geográfico sin duda operó cambios tanto en el contenido del borrador de *Naked Lunch* como en los tópicos a tratar en un autor tan preocupado por estudiar la relación de la propia conciencia con el entorno. La situacionista fue una revolución *subjetiva* y *psicogeográfica*, basada en la crítica de “La sociedad del espectáculo”, así que no es de extrañar que Burroughs trabase amistad con escritores como Alex Trocchi o el pintor Ralph Rumney, que como señala Andrew Hussey, pertenecían a la sección angloparlante del movimiento. La geografía y el entorno infunden ciertas emociones y provocan comportamientos en el individuo; esto ya lo dijo Debord en 1955, y de ahí sale la necesidad de intervenir en el espacio social y urbano provocando *situaciones*.

Aunque estas teorías no fueron cruciales en la escritura de *Naked Lunch*, sí lo fueron en la educación de su autor; por ello, hace bien Hussey en señalar: “[...] it was when he was

planning to assemble the text that he became friendly with Rumney, who was then making his own “psychogeographic map of Venice” and was then a founder of the Situationist International (NL@ 80)”. “[...] fue cuando estaba planeando montar el texto cuando entabló amistad con Rumney, que entonces estaba realizando su propio ‘mapa psicogeográfico de Venecia’ y era entonces fundador de la Internacional Situacionista”.

Tanto los letristas como los situacionistas se hallaban inmersos en una lucha por la subjetividad pareja a la de los beat norteamericanos, y buscaban valores de carácter lúdico con los que sustituir aquellos que resultaban instrumentales para la agenda de sociedades partiendo de una observación de los mecanismos que operan en los lenguajes naturales y artísticos: “True poetry, Isou says, lies not in the ‘plasticity of sound’ but in its opposite: the separation of meaning and sound” (NL@ 50 80). “La verdadera poesía, dice Isou, no reside en la ‘lasticidad del sonido’, sino en su opuesto: la separación de significado y sonido”.

A partir de 1959 Burroughs realizará una crítica del poder instrumental del lenguaje (palabras, imágenes, sonidos) basada en una praxis experimental y multimodal que buscará interacciones e intervenciones sociales en sintonía con algunos aspectos del situacionismo y el letrismo. Para hablar del lenguaje como instrumento de control, sin duda observó a los controladores, que en París personificaron los colonialistas y las agencias y cuerpos de seguridad del estado.

Finalmente, Hussey subraya la aplicación del autor de criterios mágicos africanos a la realidad colonial francesa, lo que no deja de tener interés desde la atención a centros, periferias, colonizadores, y colonizados, o, en resumidas cuentas, de la simultaneidad en el uso de la perspectiva, recuérdese el cuadro de Tchelitchev.

Seguramente este tipo de estrategia interesó también a Jean-Jacques Lebel, que en su ensayo “Burroughs: The Beat Hotel Years” rememora sus años de amistad con el autor en el París de aquella época, cómo electrificó a los beat reproduciendo para ellos en un magnetófono “Pour en finir avec le jugement de dieu” de Antonin Artaud; dato importante que vuelve a recalcar cómo la importancia de los instrumentos de grabación va jalonando la trayectoria de Burroughs en diversos encuentros con otros artistas.

Lebel realiza una afirmación que ilumina un territorio poco transitado del proceso creativo de Burroughs: “The Burroughs scrapbooks are probably one of the most important literary/artistic accomplishments of the second half of the century” (NL@ 86). “Los álbumes de recortes de Burroughs son probablemente uno de los logros literarios/artísticos más importantes de la segunda mitad del siglo”.

Se echa de menos en el artículo de Lebel una descripción de los *scrapbooks* le impresionaron más, y por qué, dado que el cuaderno de recortes es una herramienta que utilizan muchos artistas, pero hubo algo en los de Burroughs que le provocó gran admiración. Sin embargo, Lebel es una fuente primaria de información muy aprovechable para contextualizar los años del Beat Hotel; por ejemplo, comenta Lebel, que a la vuelta de la esquina del Beat Hotel vivía Henri Michaux. También había músicos de jazz norteamericanos viviendo en París, como Max Harstein, y había lugares como la English Bookshop donde convergían y colaboraban los expatriados, y personas como el propio Lebel, que se las arregló para congrega, en casa de su padre, a “Burroughs, Gysin, y Ginsberg, con Man Ray, Marcel Duchamp, Péret, y la mujer de André Breton” (NL@ 87). Se trata de un momento importante en la trayectoria de los beats, que cierra parcialmente la trayectoria trazada por Charles Henri Ford, quien con Parker Tyler había tejido aquella vanguardista *The Young and Evil*, una trayectoria, y una obra, que sin duda inspiraron a sus ambiciosos lectores, y que tal vez Burroughs imitó.

Sobre la posición política de Burroughs, Lebel recuerda la imagen publicada en *Esquire* de Burroughs marchado en la convención demócrata de 1968 junto a Ginsberg, Genet, Mailer, y Terry Southern. Aunque Lebel en cierto modo empareja a Burroughs con Genet, hay que aclarar que el primero era menos explícito en sus opiniones sobre conflictos concretos. Sin embargo, la respuesta a la prensa alternativa de la época (no exactamente *Esquire*) ante su comparecencia al evento de Chicago es, como recuerda Lebel, tajante y graciosa: “You’ve got to put your ass where your mouth is”. “Tienes que poner el culo donde está tu boca” (NL@ 89).

El ensayo del músico y escritor Eric Andersen, titulado “The Danger Zone”, alude a Raymond Chandler, y esto es importante, pues Burroughs hace uso de la intergenericidad, del pastiche, y el desvío genérico desde su primera obra publicada; más adelante, con *Naked Lunch* demuestra su talento para apropiarse de códigos, jergas, protocolos policíacos y llevarlos a su terreno, configurando fascinantes amalgamas. No le falta razón a Andersen cuando afirma:

With exceptional powers of observation, a sharp ear for plainspoken American speech, keen sense of telepathy, and scathing wit, he assembled the shards of his multiprism world with awesome skill, elevating himself to the master of shock comedy and hilarious liberator of *noir* (NL@ 99).

Con excepcional poder de observación, agudo oído para el habla americana llana, fino sentido de la telepatía y mordaz ingenio ensambló con una habilidad asombrosa los fragmentos de su mundo multiprismático, erigiéndose como maestro de la comedia de choque y liberador del *noir* en clave hilarante.

Del anterior párrafo interesa subrayar la referencia a la geometría a la hora de describir “el mundo” de Burroughs, por un lado, y por otro los géneros a los que Andersen eleva a Burroughs al nivel de maestría: comedia chocante, y *noir* hilarante; es decir, géneros compuestos, intergéneros. La geometría, la topología y el diagrama suelen ser indispensables cuando uno ha de clarificar un pensamiento complejo, y el proceso de trabajo de Burroughs lo es.

Más adelante, Andersen realiza otra destacable analogía: “Like Lenny Bruce’s tireless crusade to liberate and legitimize the so-called dirty word in America, the shock factor of words always intrigued Burroughs” (NL@ 100). “Al igual que la incansable cruzada de Lenny Bruce para liberar y legitimar la palabra llamada ‘sucia’ en Estados Unidos, el factor de choque de las palabras siempre intrigó a Burroughs”.

Lenny Bruce fue un monologuista transgresor, como el propio Burroughs, y fue el monólogo cómico una de las estrategias que utilizó Burroughs para producir texto; en este sentido, fue un escritor *performático* desde sus inicios. Andersen se fija en ello, y comenta la capacidad de Burroughs para desempeñar simultáneamente “el papel de protagonista sarcástico y narrador cómico” (NL@100).

También es fundamental la referencia de Andersen a los orígenes del autor, quien perteneciendo a una América blanca, anglosajona, protestante, y culta, destinada a dirigir el país, renegó del estatus al que le abocaban sus orígenes y educación.

Sobre la técnica literaria de Burroughs, Eric Anderson rememora una cita de Allen Ginsberg que describe a Burroughs “escribiendo en imágenes”, y una manera de hacer que anteriores ensayos han soslayado: “While most writers fictionalize characters, Burroughs fictionalized places” (NL@ 102). “Mientras la mayoría de los escritores novelan personajes, Burroughs noveló lugares”. De nuevo sale a colación la importancia del emplazamiento; y además tendrían, según Andersen, las geografías de Burroughs algo de escenarios teatrales, pero también, conviene añadir, de “teatro de operaciones” militar.

Es difícil no estar un poco de acuerdo con la afirmación de Andersen sobre la hipotética paradoja inherente a un hombre que viaja regularmente, pero parece “extrañamente poco curioso sobre lo que le rodea” (NL@103). Algunas hipótesis se podrían formular al respecto; en primer lugar, tal actitud no sería tan extraña en personalidades adictivas, demasiado centradas en no rebasar su zona de confort. Si el adicto es trabajador —como al parecer lo era Burroughs— y no demasiado sociable, menos interés aún tendrá en visitar monumentos, estudiar costumbres locales no directamente relacionadas con sus intereses, o lo que en definitiva se conoce como “hacer turismo”. Por otra parte, la hipotética zona de confort de Burroughs se restringía a ciertas áreas *de varios continentes*, y es la calidad de su descripción de dicha zona, y no su amplitud o extensión, lo que resulta fascinante, como por otra parte deja bien claro el autor del ensayo. En segundo lugar, cabe plantearse otra hipótesis: ¿Y si Burroughs no hubiera querido familiarizarse demasiado con cada nuevo entorno, precisamente para conservar el extrañamiento fresco en su mente? Si el lector se concentra en

su mirada alucinada y la forma en que percibe la zona internacional de Tánger y todo lo que le rodea en aquella época, tal vez merezca la pena no desechar del todo esa hipótesis.

El poeta y artista R.B. Morris trata en su ensayo “I Am No Doctor” temas como la revolución contracultural, y menciona, por ejemplo, la producción sonora de Burroughs, los cameos del autor en diferentes películas, y compara la obra más rompedora del autor con hitos análogos producidos por Joyce o Miller. Interesante que cuestione cómo habrá de ser la recepción futura del autor, y que recuerde que a partir de la Segunda Guerra mundial es la noción de *improvisación* la que se instala en manifestaciones como la pintura (Expresionismo Abstracto), la música (el bebop), y por supuesto la literatura, con el ejemplo de *Naked Lunch* funcionando “más como profecía que como comienzo de una tendencia artística” (NL@110). El autor examina la influencia de Burroughs en músicos pertenecientes a tres décadas diferentes, y de los más variados estilos; sobre *Naked Lunch* opina: “I believe it has the endurance of the roach bug and will bear up even as a dark age persists” (NL@ 113). “Creo que tiene la resistencia de la cucaracha y resistirá, aunque persista una época oscura”.

Más centrado en el asunto a tratar es el texto de Barry Miles “The Naked Lunch in My Life”. Miles ha escrito dos biografías sobre Burroughs, en colaboración directa con el autor, y, sobre todo, ha editado la versión restaurada de *Naked Lunch* de 2003 junto a James Grauerholz. Miles relata cómo en los años 60 leer *Naked Lunch* era un rito de paso, al tratarse de una obra rodeada de misterios y prohibiciones (las copias leídas en el Reino Unido venían de contrabando desde París). Importante también su alusión al británico Ian Sommerville, un matemático de Cambridge que ayudó a Burroughs y Gysin en sus experimentos sonoros, los primeros tanteos de los tres amigos con la computadora como herramienta artística, etc. La recepción de Burroughs por parte de los músicos rock a ambos lados del Atlántico también tiene su espacio en el texto: Miles recuerda al lector que el término “heavy metal” viene de *Naked Lunch*,⁹¹ y resalta cómo el procedimiento del *cut-up* recibió una amplia acogida en el ámbito musical, ampliando las referencias del ensayo anterior un poco más. La influencia de Burroughs en la literatura británica tiene dos exponentes claros: J.G. Ballard y el conjunto de

⁹¹ Mariano Antolín Rato hace lo propio con el término “yonqui” en castellano, que procede de sus traducciones de Burroughs.

escritores con el que se asocia Ballard, inicialmente (Michael Moorcock, Norman Spinrad, etc.); más allá de los ejemplos que señala Miles, este contagio sigue dejando una estela; de hecho, el escritor de ciencia ficción Rudy Rucker publicó en 2012 la divertida novela *Turing and Burroughs*, que relata en clave *pulp* un hipotético romance entre Alan Turing y William Burroughs en Tánger tras un desastre nuclear. En el ámbito de la literatura postmoderna también hay otros ejemplos importantes, como el de Kathy Acker. También en el cine han aparecido personajes burroughsianos, como el Dr. Benway en *Repo Man* (1984) cuando no el propio autor, como en el film *Drugstore Cowboy* (1989), o el primer film reproducido en Internet: *Wax or the Discovery of Television Among the Bees* (1991). En resumidas cuentas, Miles subraya una vez más que Burroughs es un icono pop gracias a la “falta de toda pretensión, hipocresía, o falsedad” (NL@121).

El alemán Jürgen Ploog ha sido uno de los escritores que ha aplicado los métodos de Burroughs a su propia narrativa, como también lo hizo en su momento Carl Weissner.⁹² En una entrevista con el investigador Edward S. Robinson para el sitio web realitystudio.org, Ploog admite tanto la importancia de la aleatoriedad en su método de escritura como el hecho de que dicha aleatoriedad sólo es un punto de partida.⁹³ Ploog contribuye al volumen con un interesante texto titulado “A Bombshell in Rhizomatic Slow Motion: The Reception of *Naked Lunch* in Germany”. Abre su ensayo comparando la era Adenauer con la Eisenhower, con el añadido traumático del nazismo.

Instead of society and the individual, it is the human body and the central nervous system that move into focus, the gray room as a theater of operations with sex as a form of warfare. Here the cards of perception are mixed and remixed into a bio-
alchemistic manner. Word as an element of metabolic expression...(NL@ 131).

⁹² En el contexto español tenemos a Eduardo Haro Ibars como influenciado por el método, aunque no como practicante. Leopoldo María Panero también estaría en una órbita semejante.

⁹³ <http://realitystudio.org/publications/flesh-film/>

En lugar de la sociedad y el individuo, son el cuerpo humano y el sistema nervioso central los que pasan a primer plano, la habitación gris como teatro de operaciones con el sexo como forma de guerra. Aquí los arcos de la percepción se mezclan y remezclan de forma bioalquímica. La palabra como elemento de expresión metabólica...

Cierra su artículo el autor un colofón inmejorable recalcando que “la revolución electrónica acaba de comenzar” y una optimista anticipación sobre los resultados artísticos que ha de generar.

El crítico de cine sudafricano Shaun de Waal aborda un asunto muy sustancial con “The Flaming Voice: *Naked Lunch* in Apartheid South Africa”, donde sitúa la recepción de la novela en un contexto sociopolítico concreto: los estertores del régimen de Apartheid en su país de origen. De Waal rememora sus años universitarios en la década de los ochenta, todavía marcada por la influencia del calvinismo en lo relativo a moral, y además asociado a una raza, la blanca, y una política opresiva. El hecho de que un texto “ingobernable” como *Naked Lunch* haya despertado su interés no resulta sorprendente. De Waal recuerda cómo la dinámica entre diferentes facciones o partidos que puján por controlar la Interzona no atrajo demasiado a los líderes del movimiento estudiantil, más bien estalinista, con lo que su entusiasmo por Burroughs acabó en *purga*. Aquí entra en juego un asunto relevante por sus connotaciones políticas: la sodomía estaba prohibida en Sudáfrica, como también lo estaba el sexo interracial. Resulta curioso que *Cities of the Red Night* (1981) haya sido la primera de Burroughs que según de Waal, entra en su país, hecho que achaca a que probablemente los censores estaban demasiado ocupados en aquel período de transición con panfletos exclusivamente políticos.

Con una tesis de máster sobre Burroughs a la luz de la teoría queer, de Waal examina el trabajo de otro investigador, Jamie Russel, quien en términos similares examina la obra de Burroughs (otra rara excepción), generando el volumen *Queer Burroughs* (2001). De lo que no hay duda es que lo excesivo de las rutinas de Burroughs tienen mucho de performatividad *queer*, pero sobre todo de *camp*, o como señala de Waal, de “flaming queen”, en definitiva,

“de reinona total”. El autor no deja de observar que Burroughs trazaba una línea entre *queer* (raro, maricón) y *fag* (*reinona, mariquita*) (NL@ 140); sin duda era más favorable a acogerse al primer término, será el segundo estereotipo o mentalidad el que haga brillar sus rutinas. Si tenemos en cuenta que el término anglosajón *queer* significa literalmente “raro” en inglés, tengo que estar de acuerdo con de Waal en que, si Burroughs es algo, es precisamente *queer*, a pesar de sus contradicciones; en referencia a una biografía inverosímil, camp, y oprobiosa a partes iguales que ingenia el autor a modo de rutina, contenida en la correspondencia publicada del autor, de Waal comenta: “It also says much about the voice of excess that emerged from such repression, a voice that refuses to conform to new shibboleths any more than it will speak the old ones. Fifty years on, it is still a voice that has the queer ring of truth” (NL@ 141). “También dice mucho de la voz del exceso que surgió de tal represión, una voz que se niega a conformarse con los nuevos shibboleths más de lo que hablará de los antiguos. Cincuenta años después, sigue siendo una voz que tiene el extraño timbre de la verdad”. Es muy valiente la postura de Shaun de Waal, y su mirada es imprescindible en el volumen que se comenta.

Jed Birmingham posee un extraordinario conocimiento de las publicaciones de Burroughs en revistas alternativas, y lo comparte generosamente, proveyendo al investigador de incontables recursos y un foro de discusión, promocionando el sitio web RealityStudio.org, que sin duda sale mencionado en esta investigación más de una vez. También es coeditor de *Mimeo Mimeo*, una revista sobre la revolución editorial producida por la multicopista. El ensayo de Birmingham, titulado “The ideal product...No sales talk necessary”: The Olympia Press *Naked Lunch* as Collectible and Book Object” trata de un asunto que el autor conoce bien como coleccionista: el aura que rodea a los manuscritos y primeras ediciones.

Birmingham restringe sus intereses (que en el ensayo califica de *adicción*), a la colección de libros, discos, y prensa producida por Burroughs entre los años 1953 a 1965 (NL@142). Revisando los pormenores de la primera edición parisina de *Naked Lunch* que comenta Birmingham uno no puede dejar de pensar que Burroughs, que en el año de la primera edición es detenido por posesión de drogas, generaba a su vez lectores delincuentes,

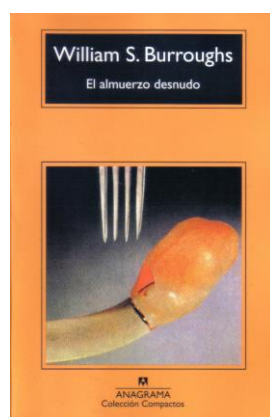
especialmente en el Reino Unido y Estados Unidos, ya que debían pasar sus libros de contrabando. También hay que destacar que la evolución en el *packaging* de las primeras novelas de Burroughs; por ejemplo *Junkie* se presentó físicamente siguiendo las convenciones del género *pulp*, mientras que *Naked Lunch*, lo hizo con características similares a los libros verdes (en ambos sentidos) de la serie Traveller's Companion de Olympia Press, pero el director de la editorial, con buen ojo para capitalizar el escándalo (Nabokov, Miller), presenta una primera edición con solapas y cubierta (a diferencia del resto de libros de la colección), y paga al autor el doble de lo habitual en comparación a los otros autores de la editorial. El volumen de las tiradas que ordena Maurice Girodias también será significativo en comparación a otros títulos (tres de cinco mil ejemplares en seis años). Los textos de la cubierta oscilan entre el elogio erudito y la cita más sugestiva o aberrante. Birmingham orienta al lector con intereses de coleccionista sobre los rasgos físicos más deseables de una buena primera edición de *Naked Lunch*, y esto está muy bien, aunque se echa de menos que el autor no se pregunte por qué, para poder leer el texto original de esta obra (y sobre todo, de otras obras ya referidas, de este autor), hay que recurrir al coleccionismo, habiendo la posibilidad de publicar un facsímil.

“*Naked Lunch: The Cover Story*” es el título del ensayo de Polina Mackay, vicepresidenta del Beat Studies Network, donde se cuestiona la relevancia del diseño de las cubiertas en la recepción y ventas de una obra como *Naked Lunch*. Lo primero que llama la atención del ensayo es que cierra el primer párrafo con estas dos preguntas:

Does the cover of the first British publication (Calder, 1964), which features a monochrome picture of Burroughs' face with red, piercing eyes, attract or repel the consumer? Does the 2004 Spanish publication, which attempts to capture something of *Naked Lunch's* sexual themes with the image of a fork dangling over a penis, lure in or scare away the Catalan-speaking reader? (*NL@* 152).

La segunda pregunta es un tanto sorprendente: ¿Atrae o repele al hablante de catalán la edición española de 2004, que intenta capturar algo de lo sexual de *Naked Lunch*, con la imagen de un tenedor colgando sobre un pene?

Esta es la portada a la que se refiere Mackay:



La portada fue diseñada por el catalán Ángel Jové para la primera edición que saca Anagrama en 1989 y sigue siendo la misma desde entonces. La primera edición de *El Almuerzo Desnudo* en España corrió a cargo de Bruguera en 1980. Ángel Jové es un artista pionero del arte conceptual, y creador de la primera pieza de videoarte de la península con la burroughsiana *Primera Mort* (1969-1970),⁹⁴ pintor y diseñador, tampoco es desdeñable su faceta como actor, pues protagonizó de la película de Bigas Luna *Bilbao* (1978) (también aparece en *Caniche* (1979), y *Angustia* (1987), del mismo director). Es importante hablar de *Primera Mort* (1969-1970) , pues en la descripción del video que aparece enlazado en la nota al pie de página, se describe así el vídeo:

Primera mort, primer vídeo d'art fet a l'Estat espanyol. Es va presentar al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, on el col·lectiu havia estat convidat a impartir una

⁹⁴ El vídeo, realizado por Ángel Jové, Antoni Llena, Silvia Gubern y Jordi Galí, ha sido recientemente rescatado de los archivos de Televisió de Catalunya. Puede accederse a un fragmento en la siguiente dirección:

<https://www.youtube.com/watch?v=ismcZ0C5owM> (último acceso 28/06/2015).

conferència que els artistes decidiren substituir per l'esmentat vídeo, en el qual es recollien gestos anodins, propis de la quotidianitat dels artistes, tot ensorrant d'aquesta manera la imatge mitificada de "l'artista". El text de William S. Burroughs *The Naked Lunch* era llegit per un personatge, vestit de negre, amb la boca remarcada amb pintura fosforescent, a peu de boca d'escenari, sobre el qual hi havia una pantalla amb les imatges del vídeo *Primera mort*.

Primera muerte, primera pieza de videoarte hecha en el estado español. El video se presentó en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, donde el grupo había sido invitado a dar una charla. Los artistas decidieron proyectar un video donde realizaban gestos anodinos, propios de la cotidianeidad de los artistas, con el objeto de atacar la imagen mitificada del artista. Un personaje vestido de negro leyó un texto de William Burroughs *The Naked Lunch*, con la boca pintada de color fosforescente en la boca del escenario, a pie de boca del escenario. Tras él, las imágenes del vídeo se proyectaban en una pantalla.

Hecha esta primera aclaración, procede desentrañar la pregunta de Mackay analizando la imagen de la portada.

En primer lugar, interpreta directamente el objeto que hay debajo del tenedor como un pene. Es cierto que el objeto tiene apariencia fálica, pero está claro que no es un pene. De hecho, su interior parece de metal y en la parte correspondiente al glande, hay una abertura que contiene lo que parece ser un cable.

En segundo lugar, si un/a hablante de catalán contempla la imagen de la portada, posiblemente verá lo mismo que un/a hablante de castellano, gallego, chino, o chipriota. Si mira el título, verá que la novela ha sido traducida al castellano, lo que puede atraerle o repelerle, según sus filias o fobias políticas o territoriales. Normalmente los libros en castellano tienen también una portada escrita en castellano, es decir, que hecho de que el título esté en castellano no sería en este caso un rasgo definitivo del diseño de la portada.

Imaginemos que es el conjunto de título en castellano e imagen fálica lo que puede activar ciertas reacciones en alguien que hable catalán; qué tipo de enunciado sugeriría: ¿Los que hablan castellano tienen el pene raro? ¿El falo de la nación opresora? ¿Suscitaría, el conjunto de ambos elementos, una reacción específica en el hablante de catalán, en grado proporcional a sus simpatías hacia el castellano (o hacia la nación española) y su atracción o repulsión hacia los elementos de aspecto fálico? Se trata de una pregunta extraña pero interesante, aunque más afín a lecturas subliminales de las estrategias publicitarias, o a una lectura geopolítica o incluso postcolonialista del asunto de la traducción, o incluso una lectura desde las teorías de género. Sin embargo, cuando se estudia el diseño de una portada hay otros asuntos como la composición, el empleo del color, los tipos de letra, el tipo de encuadernación, que también sería interesante considerar.

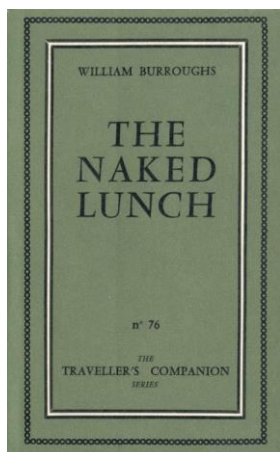
A continuación Mackay afirma que su lectura de *Naked Lunch* es problemática, pues al centrarse en un supuesto no-control autorial en la novela que va mutando de párrafo en párrafo; desde el “no recordar haberlo escrito” pasando por nociones de “posesión”, y de ser un “instrumento de grabación” la voz autorial acaba declarando “nunca estar aquí”, y alaba la labor de Oliver Harris en la tarea de desentrañar los problemas metarrativos enfocando el problema desde la historia del manuscrito, sobre todo para evitar la creación de *mitos* por parte de lectores poco discretos. Es una idea original, la de examinar las diferentes portadas de la novela, y la autora por ejemplo afirma:

Covers become pioneering tools for new ideas, foregrounding tendencies such as the postmodern attention to parody and metafictional awareness. Many of the *Naked Lunch* designs respond to these trends. As shown here, they also illuminate Burroughs' respect for collaborations, and his interest in the representation of the author (*NL@* 154).

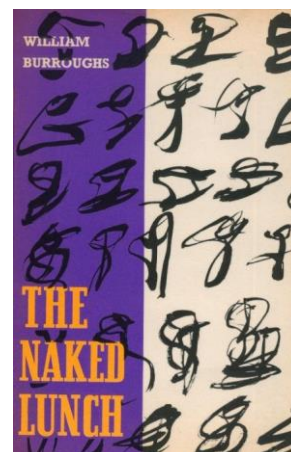
Las portadas se convierten en herramientas pioneras de nuevas ideas, poniendo en primer plano tendencias como la atención posmoderna a la parodia y la conciencia metafictional. Muchos de los diseños de *El almuerzo desnudo* responden a estas

tendencias. Como se muestra aquí, también ponen de manifiesto el respeto de Burroughs por las colaboraciones y su interés por la representación del autor.

La siguiente cubierta que examina es la correspondiente a la edición de 1959 hecha por Olympia Press, diseñada por el propio Burroughs. El problema es que no es una cubierta, sino una sobrecubierta, pero hay que admitir que Mackay le presta una atención más detallada que a la primera. El anterior ensayo, de Jed Birmingham, describe algunos rasgos de la cubierta, sobrecubierta, solapas, etc. de la primera edición de la obra desde el punto de vista del coleccionista y con bastante precisión. A continuación, dos imágenes de la cubierta y sobrecubierta de dicha edición:



Cubierta

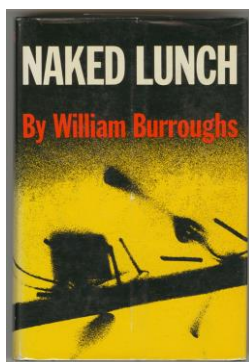


Sobrecubierta

Comparando los dibujos caligráficos de la sobrecubierta con diversas escrituras, la autora halla que la cursiva china es la que más se le parece. Habría, por tanto, cierto orientalismo en los dibujos, que maridaría bastante bien con las inclinaciones filosóficas o religiosas de la Generación Beat: “Burroughs’ cover responds to this Eastern, zen buddhist discourse by offering a visual manifestation of its main parameters in a series of seemingly spontaneous, sketchy, and loose drawings” (*NL@* 154). “La portada de Burroughs responde a este discurso budista oriental y zen ofreciendo una manifestación visual de sus principales parámetros en una serie de dibujos aparentemente espontáneos, abocetados y sueltos”.

La autora aclara más adelante, que el interés de Burroughs por esa manera caligráfica de dibujar procedió de su colaboración con el pintor Brion Gysin. De hecho, su intención –si nos fiamos de su correspondencia– era incluir también ilustraciones de su amigo, si el editor lo juzgaba correcto. En cualquier caso, se trata de una colaboración fallida, y lo que verdaderamente aparece en la sobrecubierta son unos grafismos asémicos hechos por Burroughs imitando el dibujo de Gysin.

Volviendo al paratexto, la primera edición norteamericana de la novela (Grove, 1962), incluye dos adendas; por un lado, una especie de prefacio, la “Deposition: Testimony Concerning a Sickness”, y por otro un apéndice que data 1956: “Letter from a Master Addict to Dangerous Drugs”. Todo ello para no enervar demasiado a los censores. La portada de esta edición es más bien discreta y consistiría en: [...] the blurred images of a fork, a pair of glasses, a typewriter, and shadows (NL@ 155). Véase dicha portada a continuación:



Portada de Grove (1962)

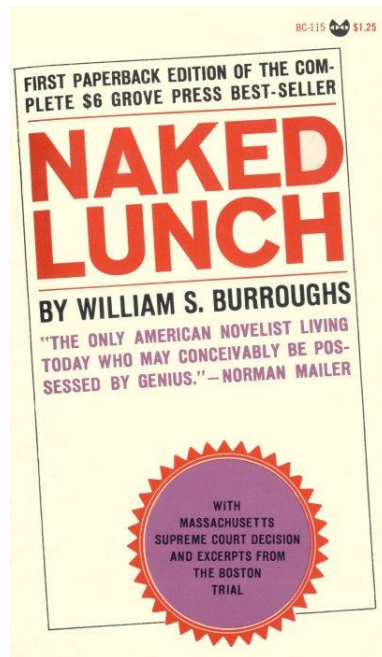
Efectivamente hay una serie de *siluetas* que al parecer pertenecerían a un tenedor (o una cuchara), y puede que un par de gafas, la máquina de escribir, si está, no salta a la vista. Aunque la imagen de la portada no es muy descriptiva, la portada no es desagradable, y tal vez ello obedece al tipo de letra, la elección y disposición de las masas de color, su textura, y la composición de las siluetas referidas. Se echa en falta saber algo más de las encuadernaciones de esta edición. De hecho, salvo error, lo que se describe en este caso también podría ser una sobrecubierta.

Es destacable en las siluetas ya mencionadas su disposición genera movimiento y dinamismo, como también lo hace el plano oblicuo ascendente sobre el que se disponen, que el lenguaje del diseño conecta con una sensación de optimismo. Muy llamativo el uso de colores primarios, sobre todo un rojo bastante vivo en el título (que denota peligro, excitación) y el amarillo, casi *giallo*, que tradicionalmente identificaba a las publicaciones policíacas italianas.

La edición de Grove (1966) —concluidos los juicios por obscenidad— incluía las transcripciones de dichos juicios. Mackay no menciona quién diseñó la portada, que incorpora los comentarios de apoyo a Burroughs por parte de Mailer, y coloca, a modo de marchamo legitimador, el siguiente texto en una caja circular, cuya traducción se aporta aquí: “INCLUYE LA DECISIÓN DEL TRIBUNAL SUPERIOR DE MASSACHUSETTS Y EXTRACTOS DEL JUICIO DE BOSTON”, la apariencia de marchamo viene al caso, lo que según Mackay puede suscitar lecturas jocosas o literales según el ojo de quien mire.

Sobre esta edición Mackay comenta: “Note the cover within a cover, a tilted image suggesting that books contain within their borders their own reproduction and advertising (*NL@* 155)”. “Obsérvese la cubierta dentro de otra cubierta, una imagen inclinada que sugiere que los libros contienen dentro de sus bordes su propia reproducción y publicidad”.

En referencia al marco ligeramente girado que funciona como caja de texto, afirma Mackay: “[...] introduces the possibility that the novel within might not fit perfectly with the image on the cover”. “[...] introduce la posibilidad de que la novela contenida no encaje perfectamente con la imagen de la portada” (*NL@* 155). Si existe esa posibilidad, vendría del hecho de que es la portada la que no está alineada con el prisma de la novela como objeto físico, y efectivamente, en cierto modo anticipa un contenido poco usual.



Portada de Grove (1966)

Sobre la presencia de esa especie de “marchamo”, que equilibra la composición y hace descartar un fallo de diseño en la portada comenta la autora:

Crucially, the “certificate” of officialdom overlaps these borders as if it were the glue that held the two potentially contradictory texts together. Its central position in a narrative that is so consciously aware of the significance of the branding of literature illuminates the fact that the way in which a text is repackaged and sold is closely linked to the history of its legitimization and its moment of entry into mainstream culture (*NL@* 156).

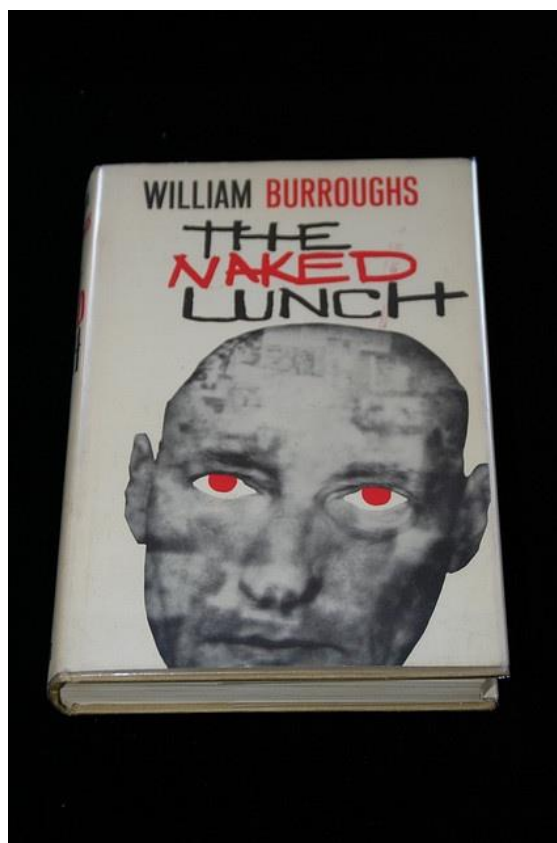
De manera crucial, el “certificado” de la oficialidad se superpone a estas fronteras como si fuera el pegamento que mantiene unidos los dos textos potencialmente contradictorios. Su posición central en una narrativa que es tan consciente de la importancia de la marca de la literatura ilumina el hecho de que la forma en que un texto se empaqueta y vende está estrechamente vinculada a la historia de su legitimación y a su momento de entrada en la cultura dominante.

Polina Mackay sugiere una lectura de la portada informada por la historia textual de la novela. El “marchamo” capitalizaría los juicios por obscenidad de la novela, y por la misma razón incluye una alabanza del autor por parte de una figura consagrada en ese mismo espacio y no en la contraportada o las solapas, espacios reservados para tales comentarios.

Para Mackay, el “certificado” de oficialidad rebasa ese cuadro integrando dos textos potencialmente contradictorios. Ciertamente esa podría ser la impresión del lector informado por la novela, aunque un hipotético comprador desconocedor de la obra probablemente percibirá cierto dinamismo, o incluso que el título “ha comenzado a girar sobre sí mismo”. Sobre la situación del “marchamo”, está ligeramente desplazado a la derecha para equilibrar el desvío de la caja de texto, el texto está correctamente alineado respecto a los bordes del libro para indicar que el desvío de la caja grande es deliberado, y rebasa dicha caja para integrar el diseño total de la portada. Nótese que los colores son muy parecidos a los de la sobrecubierta de la primera edición de *Olympia*, se ha abandonado el rojo, demasiado violento, a favor de un uso de complementarios (púrpura y naranja), y tampoco se emplea el blanco de la portada de la edición de 1962, a favor del blanco roto de la edición de *Olympia* de 1959. El resultado es un mayor equilibrio del color, y una mayor osadía en la disposición de los elementos del diseño. Esta portada insiste, por su diseño, en que el lector se va a encontrar algo poco convencional, que “se sale del cuadro”. El color naranja indica accesibilidad, creatividad, entusiasmo, optimismo, diversión, energía, juventud, mientras que el púrpura evoca la ceremonia, lo oneroso, la fantasía, la justicia, el misterio, la nobleza, la sofisticación, y la espiritualidad. El círculo del marchamo estabiliza la composición por sus propias características a la vez que está dispuesto de forma tal que integra y legitima el diseño, pero está rodeado por una línea quebrada; sobre la línea quebrada señalan las lecciones del fantástico catedrático de dibujo José Roselló Valle: “Expresa movimiento, acción, velocidad fulgurante...Sentimientos de desestabilidad emocional, miedo, terror, pánico...” (*Roselló* 179).

Sobre las portadas que recurren a la imagen del autor, Mackay añade que apelan a la “autoridad” del autor, como por ejemplo la primera edición británica de Calder, de 1964. En

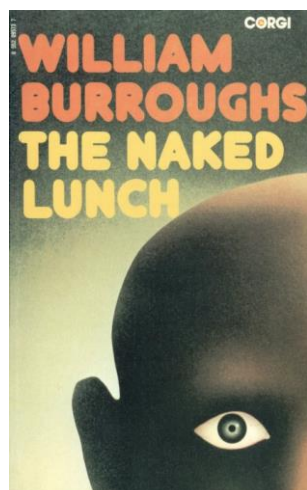
este caso también estamos ante una sobrecubierta. Esta portada emplea diversos recursos con aciertos y desaciertos.



Portada de Naked Lunch publicada por Calder (1964)

En primer lugar, el cráneo de Burroughs recortado casi a machete siluetea una imagen de un collage, que Mackay identifica como un trabajo del matemático Ian Sommerville, similar a muchos otros trabajos producidos junto a Burroughs durante esos años. La escala de la foto de Sommerville y su emborronamiento dificultan que se identifique el fondo como collage. Por otra parte, *Naked Lunch* no fue creado mediante la técnica *cut-up stricto sensu*, lo que induce a la confusión, aunque la obra sí tiene mucho de montaje. Los textos “Burroughs” y “Naked” van en rojo, el mismo rojo destinado a la parte correspondiente a pupila e iris de sus ojos, dotándole de un aire diabólico o extraterrestre. Otra forma de capitalizar la leyenda del autor, que ya alude a los extraños procesos compositivos que emplea, y a la violencia que rodea a su figura.

La edición británica de Corgi (1974) retoma el diseño donde lo dejó la anterior:

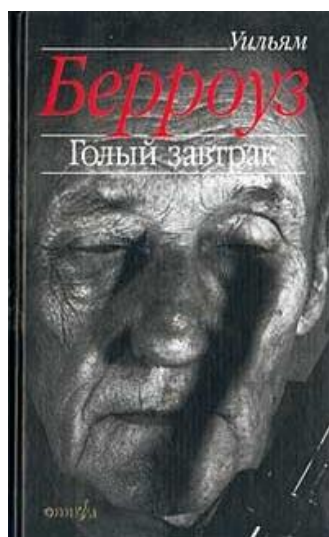


Edición de Corgi (1974)

Aquí la riqueza cromática juega a favor del diseño, y el empleo del aerógrafo suaviza en parte el silueteo del cráneo. Cromáticamente también hay una mayor suavidad: el fondo verde apacigua a la vez que conecta el contenido con la enfermedad, la sanación, los hospitales. El verde también tiene las positivas connotaciones de fertilidad, libertad, tranquilidad, y resistencia. El verde se emplea con mucha frecuencia en el packaging de incontables medicamentos mientras que el cráneo alopecico que la portada presenta de forma fragmentaria, subraya el misterio de la identidad del sujeto así como su poco saludable condición: la pupila del ojo está visiblemente cerrada, a pesar de hallarse el sujeto en penumbra. La miosis es uno de los efectos secundarios del uso de opiáceos. Oscuridad y suavidad se entrelazan debido también al redondeo de las letras del título, en colores juveniles: naranja, cuyas características ya se han examinado, y amarillo, el color del sol, el optimismo, la alegría, y la advertencia. En mi opinión esta es una portada *drogada*, que aprovecha recursos de la anterior, como muy bien señala Mackay, pero dándole un giro. La portada de Calder de 1964 alude por un lado a lo difícil del autor y su texto; hace alusión a su proceso, y a su estado de individuo poseído. En la portada de Corgi (1974) todo se ha suavizado, sólo el ojo del individuo, muy abierto y con la pupila muy cerrada, aluden a que el bienestar tiene un precio para el sujeto en primer plano, y aunque dicha representación del ojo dota de cierta humanidad al sujeto, sus rasgos difuminados le restan personalidad o expresividad. Por esta

razón no estoy de acuerdo en que Mackay halle que ambas imágenes figurativas son similares. En ambas imágenes hay referencias metanarrativas: en la primera hay información sobre el método de trabajo y la poco feliz biografía del autor, mientras que en la segunda planea el asunto de la heroína en una época en que su consumo se ha extendido ya bastante.

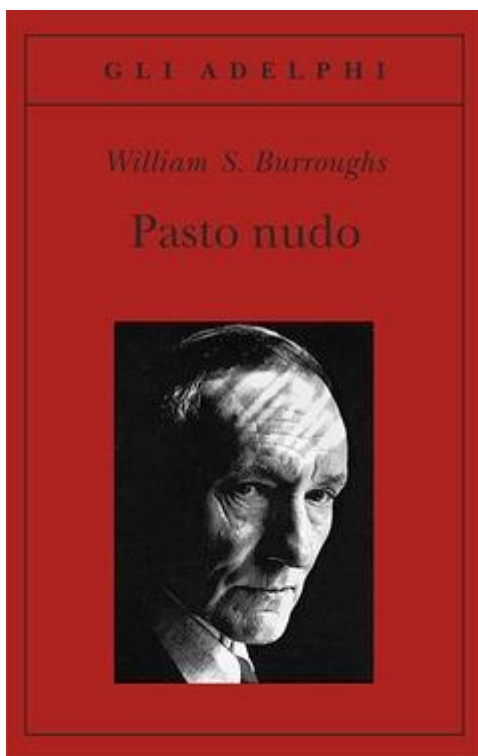
Sobre la edición rusa de 2003, Mackay comenta: “[...] has a close-up picture of his wrinkled face with eyes closed and a shadow across the left side. The face resembles a death mask and creates a powerfully elegiac mood” (*NL@* 156). “[...] tiene un primer plano de su rostro arrugado, con los ojos cerrados y una sombra en el lado izquierdo. El rostro parece una máscara mortuoria y crea un poderoso ambiente elegíaco”.



Edición rusa de *Naked Lunch* (2003)

Efectivamente, no es muy alegre la portada, y es importante recalcar, una vez más, que el apellido del autor se ha resaltado en color rojo. Aquí el diseñador intervino mínimamente, pues una fotografía ocupa gran parte de la portada. La sombra que cruza el lado izquierdo del rostro de Burroughs se corresponde al cañón de una pistola, algo que merece la pena recordar. Efectivamente tiene algo de funerario esta portada, y el recurso a la biografía es evidente. Esta edición a cargo de la editorial Симпозиум en 2001 y 2003 hace uso de una imagen perteneciente a la serie “Faces” del artista Gottfried Helnwein, y data de 1992. Merece la pena

aportar que el propio Burroughs le dedica un breve ensayo a Helnwein, en 1990.⁹⁵ Siguiendo con su argumento sobre el recurso a lo biográfico en lo relativo a portadas de *Naked Lunch*, Mackay alude a la portada italiana de 2006, que describe de forma muy sumaria: “[...] shows Burroughs in late middle age with shadows running across his face” (*NL@156*). “[...] muestra a Burroughs en la madurez tardía con sombras que recorren su rostro”.

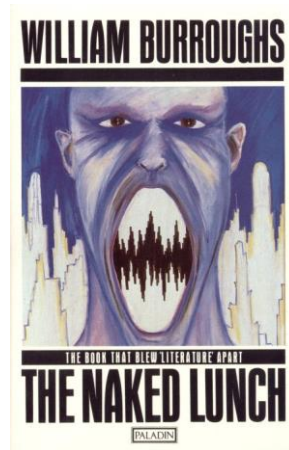


Portada de la edición italiana de 2006

Sobre este diseño cabe aportar que presenta al autor con los atributos de un hombre respetable, con su frente iluminada por los rayos que traspasan alguna clase de celosía mientras el resto sigue en penumbra. Aquí la caja de texto ya no se mueve, todo está asentado y bien asentado, como la reputación del autor.

Mackay pasa a describir la de la edición de 1986 de la editorial Paladin, que como ella afirma, es efectivamente, grotesca.

⁹⁵ http://www.helnwein.com/news/news_update/article_112-Helnwein-s-work (último acceso 29/06/2015)



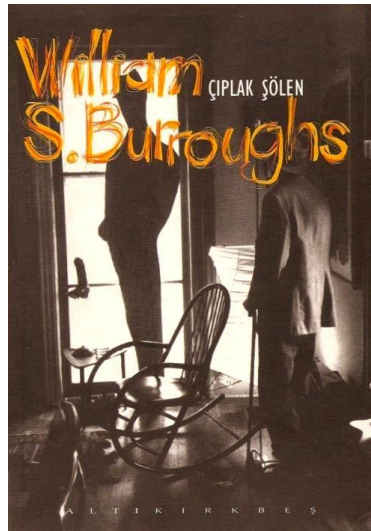
Edición de Paladin (1986)

Este diseño lo describe en los siguientes términos:

One such example is the 1986 U.K. Paladin publication, which shows a face whose mouth is distorted in a scream of horror. Echoing Munch's painting, this scream expresses suffering and makes the human *monstruous*. The likeness of such images to Burroughs implies the problematics of identity for the author (*NL@* 156).

Un ejemplo de ello es la publicación británica Paladin de 1986, que muestra un rostro cuya boca se distorsiona en un grito de horror. Haciéndose eco de la pintura de Munch, este grito expresa el sufrimiento y convierte lo humano en monstruoso. La semejanza de tales imágenes con Burroughs implica la problemática de la identidad para el autor.

Aunque la figura representada puede o no estar gritando, los códigos empleados efectivamente recalcan lo grotesco y monstruoso. A resaltar que el texto incluye la siguiente aclaración: "the book that blew 'literature' apart" ("el libro que reventó la literatura"). Finalmente, la autora comenta la portada de la edición turca de la novela de 1998:



Portada de la edición turca de la novela



Fotografía de Allen Ginsberg

Una portada interesante de la que no proporciona demasiada información en lo referido a autoría, aunque los comentarios sobre la imagen relativos al doble, vienen a propósito. El autor de la fotografía fue Allen Ginsberg. Y la anotación que aporta el autor (a la derecha de la portada) comenta:

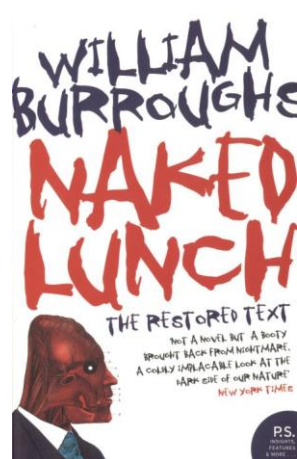
William S. Burroughs paused a moment before one of half-dozen raw plywood bigger-than-life silhouettes cut out for him to collage, paint, stamp, spraycan and/or shotgun, Prepared by then-assistant neighbor friend Steven Lowe whose house we visited, Lawrence, Kansas March 19, 1992., 1992.⁹⁶

William S. Burroughs se detuvo un momento ante una de la media docena de siluetas de madera contrachapada más grandes que la vida que recortó para que él las coloreara, pintara, estampara, rociara con spray y/o escopeteara, Preparado por el entonces amigo vecino Steven Lowe, cuya casa visitamos, Lawrence, Kansas 19 de marzo de 1992., 1992.

Sobre la sombra, y el doble, no es difícil trazar una analogía con los múltiples ejemplos en la obra de este autor donde hay una dinámica especular, o incluso, conectar el

⁹⁶ <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.160760.html>

estatus de la novela original respecto a la novela “restaurada” cuya portada, en la edición de la editorial Harper (U.S.) (2005), describe a continuación.



Edición Harper (U.S.) (2005)

Lo hace así:

[...] features above the suited (in)human figure wild, handdrawn lettering that seems to be only barely contained by the borders of the cover. This evokes the novel’s definition of itself as a text that “spill off the limits of the page” (191), as the product of the consciousness with no limits. The lettering resembles graffiti and, in this sense, deliberately invokes its long-standing status as the means of expression of political activists, nonconformist, and youth cultures (*NL@* 158).

[...] presenta sobre la adecuada figura (in)humana una letra salvaje, dibujada a mano, que parece apenas contenida por los bordes de la cubierta. Esto evoca la definición que la novela hace de sí misma como un texto que “desborda los límites de la página” (191), como el producto de la conciencia sin límites. Las letras recuerdan a graffiti y, en este sentido, invocan deliberadamente su antigua condición de medio de expresión de activistas políticos, inconformistas y culturas juveniles.

La ilustración de la portada es del fotógrafo y diseñador Tim Byrne. Por primera vez en su ensayo Mackay toca el asunto de la tipografía, que recuerda a los grafiti, y conecta dicha práctica “con la temporalidad e inmediatez de la escritura, precisamente en contraposición de que este libro es un clásico atemporal” (NL@158).

El tema escogido por la profesora Mackay es muy interesante, y al emplear el modo retórico descriptivo, podría extenderse mucho más. Lamentablemente el texto está contenido en un volumen donde la reproducción de imágenes es limitada, y ello dificulta la evaluación de las portadas que describe.

Jenny Skerl aporta al volumen el ensayo “The book, the Movie, the Legend: *Naked Lunch* at 50”. Su primer libro sobre Burroughs data de 1985. Su conocimiento sobre la recepción del autor también es muy amplio, como señala su ensayo junto a Robin Lydenberg, *William S. Burroughs at the Front*. Su objetivo con este ensayo es bien claro: identificar tendencias en la crítica burroughsiana desde la muerte del autor en 1997 (NL@ 168).

Skerl pone los puntos sobre las íes desde el comienzo con un conjunto de afirmaciones que vienen al caso. Según Skerl:

1. Burroughs es un autor postmoderno. Esto no siempre ha sido aceptado. Hoy Burroughs está incluido, por ejemplo, en la *Norton Anthology of Postmodern American Fiction* (1997). La academia ha tardado mucho en aceptar este hecho (NL@ 169).
2. Desde 1997 se ha prestado más atención tanto a las novelas-collage de Burroughs y a sus colaboraciones multimedia, como a la vertiente audiovisual, y a lo que el autor escribió antes de *Naked Lunch*.
3. *Naked Lunch* debería ser revisado también desde la perspectiva actual. Hay varios ejemplos de ello que cita Skerl: Greg Mullins y Jamie Russell examinan el aspecto sexual. Oliver Harris analizaría el poder y la relación de Burroughs con él. Timothy S. Murphy añade la perspectiva socioeconómica. Andrew Pepper añade la perspectiva foucauldiana, también en torno al poder. Los editores Davis

Schneiderman y Philip Walsh recopilan ensayos que estudian a Burroughs en el contexto de la globalización.

4. Un nuevo desarrollo en la crítica: el análisis textual de Oliver Harris. La perspectiva genética. No lo hace, sin embargo, con *Naked Lunch*, sino que sobre esa obra proporcionaría un análisis textual más impresionista. Carol Loranger propone un análisis textual que incorpore los nuevos medios, que sea interactivo.

A continuación, Skerl atiende a la versión filmica de *Naked Lunch* realizada por David Cronenberg, y resalta una serie de hechos. En primer lugar, se presenta a Burroughs como genio modernista estándar. En segundo lugar, se normaliza la estructura fragmentaria del texto supuestamente adaptado. En tercer lugar, se heterosexualiza al protagonista. En cuarto lugar, la monstruosidad humana se traduce a monstruosidad no humana.

Todas estas afirmaciones son problemáticas, y el resultado de la suma de las cuatro produciría una película típica de Cronenberg, una tesis bastante matizable. Por ejemplo: “As has been pointed out by many, the film is not an adaptation of the book but rather a movie about the man who wrote *Naked Lunch* and in the form of the standard modernist narrative of artistic genius: the transgressive artist redeems himself through art” (*NL@* 171). “Como han señalado muchos, la película no es una adaptación del libro, sino más bien una película sobre el hombre que escribió *El almuerzo desnudo* y en la forma de la narrativa modernista estándar del genio artístico: el artista transgresor se redime a través del arte”.

No estoy de acuerdo con la argumentación de Skerl, que comienza con una falacia; lo que señale mucha gente como cierto no tiene necesariamente que serlo, eso en primer lugar. En segundo lugar, es cierto que la película no es una adaptación del libro, pero tampoco es una película sobre su autor, sino que ofrece muchas claves para comprender la obra de Burroughs. Más bien que un *biopic*, la película es un ensayo filmico sobre la obra multimedia del autor, y sin duda se toma ciertas licencias, pero también desgrana lo mucho que sabe Cronenberg sobre Burroughs, y su obra. La película destaca algunos aspectos que muchos críticos han pasado por alto, incluida Skerl; por citar tres, uno sería la importancia de las máquinas en la obra de

este autor, otro sería la importancia del doble (y diversos trastornos sensoriales, muchos asociables a la paramnesia) en su obra, y un tercer aspecto sería su comprensión de la realidad como película dotada de una pista de imagen y otra de sonido. Cronenberg se las arregla para incluir dichos aspectos cruciales de diversas etapas de este autor en una película sobre *Naked Lunch*, y que dichos elementos funcionen bien dentro del film, como más adelante admite la propia Skerl. Por otra parte, la autora afirma que la sexualidad se heteronormaliza, lo que hasta cierto punto es ajustado, pero con matices. Es más fácil estar de acuerdo con su aserto de que la sátira salvaje de la novela está ausente en el film.

Por otra parte la autora se queja de lo siguiente: “[...] the unfilmable grotesque scenes of human sex and violence and bodily disintegration are replaced by more palatable (because obviously unreal) nonhuman monsters” (*NL@* 171). Sobre lo no filmable del sexo en la novela, ya se responde la propia autora, pero sobre lo que contiene de monstruoso e irreal, Cronenberg presenta con ello una buena transposición de las constantes metamorfosis que ocurren en la novela, la dificultad para conservar la forma humana que sufren muchos de sus personajes, y lo hace empleando su propio lenguaje, algo de lo que no se le puede culpar.

Llamativa es la siguiente afirmación de la autora: “Some of Cronenberg’s innovations not found in the novel—addiction to bug powder and insect typewriters, for example—fuse his sensibilities with Burroughs” (*NL@* 171). “Algunas de las innovaciones de Cronenberg que no se encuentran en la novela —la adicción al insecticida y las máquinas de escribir-insecto, por ejemplo— fusionan su sensibilidad con la de Burroughs”. En realidad, Cronenberg minimiza el papel de la droga en la novela respecto a otros asuntos más perentorios como el papel de la tecnología en la escritura del autor, la presencia de diversos sistemas de control, o ciertos problemas respecto a la propia sexualidad, que, por ejemplo Oliver Harris o Ian MacFayen detectan sin problema en la novela.

Respecto a las máquinas burroughsianas tal y como las concibe Cronenberg, Skerl no consigue ver la genialidad del canadiense al describir con artefactos el aspecto libidinal del proceso de escritura en este autor, su carácter increíblemente orgánico, su condición sistémica, sus bucles de retroalimentación: la escritura de Burroughs y la noción de máquina están

íntimamente ligadas, y aquí Skerl falla al no ver la conexión. Cronenberg siempre fue un burroughsiano —ello puede percibirse ya en sus primeras películas— y con *Naked Lunch*, merezca dicho título su obra, o no, consigue “escribir” uno de los mejores ensayos posibles sobre la obra de Burroughs. Como todo ensayo, favorece ciertos aspectos de la obra en detrimento de otros, como su dimensión política, histórica, radical, o sexual. Según algunos críticos literarios citados por Skerl, la película capitalizaría la leyenda negra del autor, al mostrarlo disparando y matando a su mujer (y a su doble, la mujer de Paul Bowles) en dos ocasiones. También ficcionaliza ciertos aspectos biográficos, como la homosexualidad del autor. De entre los críticos más corrosivos con la película, tal vez sea el desaparecido Nicholas Zurbrugg quien merezca más atención.

La recepción de la película por parte de la crítica literaria parece ser lo que más ha interesado a Skerl a partir de 1997, ya que el film proporcionaría una estructura con la que contrastar la novela, y con la que analizar la leyenda en términos críticos, que para Skerl es asunto capital (*NL@173*), la película además ha conseguido que los críticos de cine y los literarios se sienten a dialogar, lo que hacía tiempo que no ocurría (*NL@ 174*). Finalmente, Skerl constata que *Naked Lunch* ya forma parte del canon, y que la industria del cine se ha esforzado por normalizarlo. De ello se extrae que todavía contiene un potencial revolucionario, y aunque es fácil estar de acuerdo con la necesidad de revisar críticas basadas en “el conocimiento parcial y la mitología” (*NL@ 174*), el “retorno al texto” que la autora sugiere también es matizable, pues algunos de los más críticos con la película de Cronenberg parecen incapaces de analizar imágenes, luego tal vez la urgencia esté en otro lugar.

El título del ensayo del catedrático Loren Glass es “Still Dirty after All These Years: The Continuing Trials of *Naked Lunch*”. Glass menciona las diferentes textualidades de Burroughs y cómo han cambiado el modo en que hoy se censura en los Estados Unidos: ya no se censuran libros, sino retransmisiones, discos, y actuaciones (*NL@ 183*). La censura de hoy presta una mayor atención, por tanto, a los medios en que están formalizados los textos, y según Glass, actúa editando y canalizando dichos textos según el público a quien vayan dirigidos (*NL @ 183*). En definitiva, la censura se ha refinado y postmodernizado.

La importancia de las tecnologías de grabación en la producción de este autor, y el enorme impacto que tuvo como Burroughs como *performer* en el circuito universitario gracias a su secretario James Grauerholz son dos factores que no se le escapan a Loren Glass, como también la conexión entre escritura y cuerpo en la obra del autor, o dos elementos que en gran medida separaba a los beats de sus predecesores modernistas: “But the Beats diverged from their modernist predecessors in their emphasis on the performative and collaborative nature of literary art” (NL@178). “Pero los beats divergieron de sus predecesores modernistas en su énfasis en la naturaleza performativa y colaborativa del arte literario”.

Grauerholz tenía talento para organizar cosas, y había sido manager de grupos musicales. La apariencia del venerable anciano vestido de banquero, unido a su herrumbrosa, y nasal voz de yonqui, su acento del Medio Oeste, leyendo con funeraria seriedad sus más salvajes textos plagadas de obscenidades y despropósitos, eran algo digno de ver.

Glass presta atención al espacio auditivo, y menciona, por ejemplo, cómo sus experimentos con grabadoras aparecen en *The Ticket That Exploded*. Para ilustrar su argumento, Glass recurre a un pasaje contenido en la novela que trae a la mente las obscenas máquinas de escribir de Cronenberg: “a tape recorder gasps, shits, pisses, strangles and ejaculates at his feet” (NL@ 182).

La fluidez y contingencia de los textos de este autor también tienen su espacio en el ensayo de Glass:

[...] the relationship between text and body in his oeuvre is less metaphoric that it is metonymic. The text is not analogous to the body; it is an extension of it.

This tendency accounts both for Burroughs’ fascination with recording and transcription technologies, on the one hand, and his enormous popularity as a speaker, on the other (NL@ 182).

[...] la relación entre texto y cuerpo en su obra es menos metafórica que metonímica.

El texto no es análogo al cuerpo, sino una extensión de él.

Esta tendencia explica tanto la fascinación de Burroughs por las tecnologías de grabación y transcripción, por un lado, como su enorme popularidad como orador, por otro.

Esa manera que tiene Glas de contemplar cuerpo y texto no tiene otro origen que la lectura que hace McLuhan de las primeras obras de Burroughs:

On the one hand, Burroughs' writing, unlike that of the modernist who preceded him, operates by a metonymic logic whereby the text is understood as a mutable extension, not a sacrosanct representation or analogue, of the authorial body. On the other hand, new technologies of sound recording and broadcasting increasingly interpellate the authorial body into other media and venues where this metonymic relation is more readily enacted (*NL@184*).

La lectura que hace Glas del texto "Notes on Burroughs" de McLuhan posee interés, pues afirma: "McLuhan sees Burroughs as a reflection of, as opposed to a rebellion against, late capitalism [...]" (*NL@ 184*). Ante lecturas utópicas, políticas, o revolucionarias del autor de Misuri, el ensayo de Glas confronta al lector de Burroughs con la cuestión de si sus textos se rebelan contra el capitalismo tardío o si por lo contrario lo personifican en términos de "ingestión y expansión". Y siguiendo con la paráfrasis: ¿Acaso no existió una empresa Burroughs capitaneada por James Grauerholz bajo el nombre de William Burroughs Communications? (*NL@ 184*). Tal vez conocer la facturación de dicha empresa ayudaría a matizar (o no) las hipótesis de Glas.

La dificultad para contemplar la obra de este autor desde criterios modernistas aumenta, según Glas, que ofrece la siguiente paradoja: "Burroughs can only represent "resistance" if he stays on the margins, but we can only build our careers around him because he stands at the center" (*NL@ 185*). "Burroughs sólo puede representar la 'resistencia' si permanece en los márgenes, pero nosotros sólo podemos construir nuestras carreras en torno a

él porque se sitúa en el centro”. Estas afirmaciones sin duda ofrecen discusión; construir una carrera alrededor de Burroughs seguramente sea todavía posible, pero ello no lo hace menos “heterodoxo”, de hecho, posiblemente dicha posibilidad laboral seguramente se volverá cada vez más remota.

Finalmente, cierra su notable ensayo el autor con una demoledora conclusión:

The shift from obscenity to indecency has empowered government agencies such as the FCC and megacorporations such as WalMart and Blockbuster to restrict and edit, as opposed to suppress completely, a wide variety of media. And this new focus on the regulation of content coincides with an alarming consolidation and extension of the corporate ownership of intellectual property. This combination of industry regulation and corporate ownership impedes the availability of content to both artists and audiences. The question, in other words, is not a matter of whether specific texts or authors are subversive but who has access to these texts and for what purposes (*NL@* 186).

El paso de la obscenidad a la indecencia ha facultado a organismos gubernamentales como la FCC y a megacorporaciones como WalMart y Blockbuster para restringir y editar, en lugar de suprimir por completo, una amplia variedad de medios de comunicación. Y este nuevo enfoque en la regulación de los contenidos coincide con una alarmante consolidación y ampliación de la propiedad corporativa de la propiedad intelectual. Esta combinación de regulación industrial y propiedad corporativa impide la disponibilidad de contenidos tanto para los artistas como para el público. En otras palabras, la cuestión no es si determinados textos o autores son subversivos, sino quién tiene acceso a esos textos y con qué fines.

El artículo de Glas exige sin duda una continuación o actualización, vistos los cambios que se están operando en su país en lo relativo a censura, que justificarían por sí solos la continuación de los argumentos expuestos, y la inclusión de nuevos datos.

En parámetros de discusión muy distintos se sitúa el texto del catedrático Davis Schneiderman “Gentlemen I will slop a pearl”: The (Non)Meaning of *Naked Lunch*”, quien abre su ensayo afirmando que “el libro todavía resiste una completa asociación con la corriente literaria imperante en Norteamérica” (*NL@* 188). Esta primera frase propicia el diálogo:

Aunque Burroughs en cierto modo ya pertenece al canon norteamericano, “una completa asociación” es algo que seguramente resulte indiferente a sus lectores y no lectores. Como buen académico, Schneiderman revisa la literatura publicada (Harris, Skerl), y recurre al trabajo de Oliver Harris para incidir sobre el origen epistolar de la novela. A continuación, concede hipotéticamente la razón al Harris genetista frente a las posiciones de Timothy S. Murphy (tarea poco espinosa), por recurrir el segundo a la leyenda que alentaba la novela tangerina, extrayendo de la declaración de Harris una conclusión algo sospechosa:

[Harris] ably details the elimination of almost all epistolary traces in *Naked Lunch*, and in doing so, we might slop a pearl: if the texts in *Naked Lunch* are no texts of a “novel” in any sense of a form arrived at prior to its construction (and, rather, elements of letters), the treatment of the text-as-such results in a series of *impossible* readings, each attempting mastery foiled by the material methodological limits (*NL@* 189).

[Harris] detalla hábilmente la eliminación de casi todos los rastros epistolares en *El almuerzo desnudo*, y al hacerlo, podríamos verter una perla: si los textos de *El almuerzo desnudo* no son textos de una “novela” en ningún sentido de una forma llegada antes de su construcción (y, más bien, elementos de cartas), el tratamiento del texto-como-tal revierte en una serie de lecturas *imposibles*, cada intento de dominio frustrado por los límites metodológicos materiales

Esto invalidaría gran parte de la literatura escrita sobre la novela, y además proyectaría una leve sombra en torno a la posición de Harris, que Schneiderman se apresura a aliviar con ayuda de una cita de Skerl contenida en la introducción a la edición conmemorativa del 25 aniversario de *Naked Lunch* (Grove, 1984): “[*Naked Lunch*] is a masterful performance that refuses classification: a paradoxical masterpiece by a writer who eschews masterpieces” (v-xv).

Según algunos de los criterios metodológicos que se emplean en esta tesis, habría que cuestionar la afirmación de Skerl: ¿sería *Naked Lunch* la performance, o su registro gráfico? Seguramente la segunda opción sea la más correcta. Lo importante de la afirmación de Skerl, sin embargo, es que propone una narrativa que soporta “nuevas” funciones, y donde voz y cuerpo tuvieron un papel fundamental. Schneiderman opta por fundir la anterior cita con los argumentos de Harris de esta guisa: “*Naked Lunch* is an epistolary performance that refuses its own signature: a paradoxical transubstantiation by a writer for whom authority remains a black magic trick of the pen” (*NL@* 190). “*El almuerzo desnudo* es una representación epistolar que rechaza su propia firma: una transustanciación paradójica por parte de un escritor para quien la autoridad sigue siendo un truco de magia negra de la pluma” (*NL@* 190). La metafórica cita contiene varios temas a desgranar; primero, la lectura genetista de Harris ayuda a despejar la leyenda que la novela difunde sobre su propia génesis en la medida en que ayuda a no creer todo lo que el autor relata. Ayuda a no leer mal la novela, pues como ya se ha referido los narradores de Burroughs matizan su propia fiabilidad, y juegan con el receptor. Esto propicia la siguiente pregunta: ¿acaso no quedan lectores de ficción que no se crean todo lo que leen? Segundo, Schneiderman parece sugerir que la novela sería legible pero no interpretable, pues “ensayar una interpretación narrativa particular es caer en sus trampas metanarrativas” (Ibid.) Tercero, la cita invalida parcialmente el título del ensayo y el principal argumento del autor: que *Naked Lunch* no puede ser “explicada”, cuando Schneiderman lo hace en tres líneas.

Para sustentar su segundo argumento, Schneiderman recurre a una hipotética “mala” lectura de la obra: “la novela de drogas”, la historia de un drogadicto que describe su entorno bajo el prisma distorsionado de un síndrome de abstinencia: ¿Qué pasaría si la novela no la hubiese escrito un drogadicto, o si la hubiese escrito una mujer?

Dos escándalos literarios recientes ocurridos en Norteamérica traen lo anterior al primer plano: JT Leroy y James Frey. JT Leroy es la persona literaria de la escritora Laura Albert, que desde 1996 escribe las vivencias de un travesti adolescente como si fuesen autobiográficas, creando incluso una persona pública para dicho autor: “JT LeRoy” realiza apariciones públicas tras la publicación de su primera novela, *Sarah* (2000). También hará dicho escritor ficticio de relaciones públicas con otros novelistas, poetas, estrellas del pop. Muchos eligen creer la historia de LeRoy como factual, y de hecho son muchas las críticas que recibe basadas en la credibilidad de la autora para departir en público sobre temas como la condición transgénero, el abuso infantil, la prostitución, la adicción a las drogas, la vida como transeúnte, todo ello en torno a unos textos hoy sólo interpretables como ficción. El ejemplo de James Frey es también interesante. Frey publica unas memorias como adicto, *A Million Little Pieces* (2003), y más adelante se descubre que una porción sustancial de lo que relataba era un cúmulo de exageraciones e invenciones.

Si la ficción de Burroughs compartiese los mismos rasgos que las obras mencionadas, ello no invalidaría necesariamente el valor de su escritura. *Naked Lunch* se abre como una narrativa de adicción y recuperación de apariencia autobiográfica, y parece cierto que su autor dejaba de tomar drogas duras *de vez en cuando*, luego habría una especie de engaño en la dirección opuesta, de hecho, cuando falleció seguía un tratamiento con metadona, pero todos estos detalles poco añaden o restan al posible mérito o demérito de su producción.

Se echa de menos que el texto de Schneiderman dé alguna razón por la que leer un texto que aparentemente carece de significado. Si por el contrario el autor se refiere al estatus ontológico del libro como “la obra” en relación con las *performances* que lo generaron (si mereciesen tal nombre), sólo cabe sugerir que dichas *performances* también poseerían un

significado (suelen tenerlo, por absurdas que parezcan en ocasiones), y que el material gráfico que las registra tendría igualmente un sentido.

Théophile Aries es escritor y ha traducido a Burroughs al francés. En su texto “Burroughs’ Visionary Lunch” habla de influencias, y la de Burroughs ha sido destacable en ciertos sectores artísticos durante las últimas cuatro décadas del siglo pasado. Toma como ejemplo Aries un disco de Matmos titulado *The Rose Has Teeth in the Mouth of a Beast* (2006) que despliega una serie de “retratos sonoros” de trece iconoclastas que el dúo admira. Matmos tiene una aproximación escultórica a la producción sonora, empleando artefactos inusuales y procesos tecnológicos intrincados en sus producciones. La pieza dedicada a Burroughs contenida en el disco, titulada “Rag for William S. Burroughs”, que Aries describe como una pista de casi catorce minutos de “ragtime psicodélico árabe” emplea:

[...] a *darbouka*, a typewriter, Burroughs Adding machines, film projectors, a shortwave radio, a tape recorder, and two nineteenth-century printing presses (a Heidelberg windmill and a Chandler and Price) whose tempo can be adjusted to print in time to music (NL@ 199).

un *darbuka*, una máquina de escribir, máquinas de sumar de la compañía Burroughs, proyectores, una radio de onda corta, una grabadora, y dos prensas del siglo XIX (una Heidelberg Windmill y una Chandler and Price) cuyo tempo puede ser ajustado para que impriman al ritmo de la música).

Un somero análisis de los elementos que articulan la pieza deja bien clara la importancia de las máquinas en la referida obra de Matmos. Aries ha elegido cuidadosamente una pieza que retrata bastante bien el proceso de trabajo del autor, que emplea detalles biográficos normalmente conocidos por el público: su amor por los gatos, su manera de manipular las grabaciones que hacía, el ragtime como género típico de Saint Louis, lugar de nacimiento del autor, disparos, pero sobre todo diversas tecnologías entrelazadas y en acción: la pieza recurre a diversos artefactos cuyas cualidades estéticas e históricas retratan un flujo

sonoro, un texto. También insiste en la narratividad que poseen los propios objetos en sí (200), apropiándose de ellos para construir su propia versión del modelo de forma en cierto modo análoga a lo que Cronenberg hizo con la imagen en movimiento.

A continuación, el autor incide sobre la supuesta no accesibilidad de los textos de Burroughs, insistiendo sobre todo en su carácter experimental, inspirador para muchos artistas multimedia (201). Esto es importante pues “experimental” indica que el receptor ha de trabajar más de lo habitual, o al menos ha de disponer de más información que la media de los mortales. Se subraya lo que la novela comenta y describe en la sección dedicada al espacio demarcado bajo el nombre *Anexia* (equiparable a los países nórdicos), una zona donde la obsesión por el control se ha infiltrado de forma insidiosa en el tejido social generando una culpa difusa (por inexistente), pero definitivamente efectiva en sus ciudadanos, lo que prácticamente hace innecesaria la intervención de la policía. Tales pasajes indican (con antelación) el paso de las sociedades disciplinarias de Foucault a las sociedades de control (Gallimard publica *Surveiller et Punir* en 1975). También Deleuze hizo referencia a este tipo de sociedades cuando interpreta al autor de *Vigilar y castigar*. Aries se refiere al “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle” (1990) de Deleuze:

Kafka qui s'installait déjà à la charnière de deux types de société a décrit dans Le procès les formes juridiques les plus redoutables : l'acquiescement apparent des sociétés disciplinaires (entre deux enfermements), l'atermoiement illimité des sociétés de contrôle (en variation continue) sont deux modes de vie juridiques très différents, et si notre droit est hésitant, lui-même en crise, c'est parce que nous quittons l'un pour entrer dans l'autre (Deleuze 1).⁹⁷

Kafka, que se instalaba ya en la bisagra entre ambos tipos de sociedad, describió en *El Proceso* las formas jurídicas más temibles: el *sobreseimiento aparente* de las sociedades disciplinarias (entre dos encierros), la *moratoria ilimitada* de las sociedades de control (en variación continua), son dos modos de vida jurídica

⁹⁷ <http://libertaire.free.fr/DeleuzePostScriptum.html>

muy diferentes, y si nuestro derecho está dubitativo, en su propia crisis, es porque estamos abandonando una de las formas para internarnos en la siguiente.

Esto sitúa ciertos aspectos de *Naked Lunch* como avanzadilla respecto a análisis que vendrán más adelante por parte de los representantes de la “teoría francesa”, materializados con la ayuda de posteriores desarrollos tecnológicos, por ejemplo, en aquella cruzada norteamericana bautizada como “guerra al terror” (202), que Aries consideraría comparable al plan “Desmoralización Total” implementado por el doctor Benway en la *Naked Lunch*.



Howard Brookner's. *Burroughs: The Movie* (1983).
Burroughs representando al infame Doctor Benway de *Naked Lunch*.

El fotograma *supra* es suficientemente gráfico respecto al carácter nefasto del Dr. Benway. El fragmento de la película que lo contiene, alojado en la plataforma *Youtube*, también muestra al escritor relatando sus encrucijadas laborales:

I started out to be a doctor. Studied for almost a year in Vienna [...] That would be one of my alternative professions...if I hadn't have been a writer. The other career that I missed out on was espionage. I was almost accepted by, um, Colonel Bill Donovan...and then I ran into somebody that really hates me...or hated me at that

time...my housemaster at Harvard, a guy named Baxter, and he put the skids to me (Benway 0:00-037).⁹⁸

Yo iba para médico. Estudié casi un año en Viena [...] Ésa sería una de mis profesiones alternativas... si no hubiera sido escritor. Otra salida laboral que dejé atrás fue la del espionaje. El coronel Bill Donovan prácticamente me había dado el visto bueno...y entonces aparece en escena alguien que realmente me odia...o que me odiaba en aquella época...mi antiguo tutor de pasillo de residencia en Harvard, un tipo llamado Baxter, que puso trabas a mi solicitud.

De un lado, Burroughs contrae matrimonio con una judía y abandona Europa ante la llegada de los nazis, y de otro, su extravagante comportamiento en Harvard tampoco lo hacía un buen candidato para la OSS antecesora de la CIA, y eso a pesar de mediar una recomendación de su tío, que había sido relaciones públicas de Adolf Hitler. El haber nacido y crecido en pleno meollo de la sociedad que satiriza pudo haberle otorgado cierta ventaja como observador, pero si su correspondencia aclara algo, sería precisamente que a lo largo de su carrera buscó “donde estaba la acción”, y sobre dicha “acción” se puso a estudiar y escribir.

De hecho, Aries afirma que las sociedades de control de Deleuze y Foucault proceden directamente de los ensayos de Burroughs sobre el tema (202), citando una conferencia de Deleuze de mayo de 1987 como sustento de su hipótesis, puntualizando que Burroughs se concentró en el más amplio término *Control System*. Viene al caso la manera en que Aries retrata la situación actual como algo que vaticina Burroughs en su momento, sus connotaciones políticas, y la manera en que difumina, o incluso disfraza, dicho discurso mediante el lenguaje de la ciencia ficción, la pornografía, o el pastiche. El traslado del teatro de operaciones a escenarios fantásticos le sirve para escenificar operaciones de falsa bandera, golpes de estado, monopolios, terrorismo financiero. En este sentido, *Naked Lunch* —como afirma Aries— consiste en la presentación de un programa de operaciones futuras (204), y aunque como sostiene Aries, el proyecto *cut-up* tuvo un papel fundamental en la modificación

⁹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=lmYbMs27fcg&list=RDlmYbMs27fcg&start_radio=1

de patrones de lectura y escritura, el proyecto no se restringirá a una técnica, sino que se presenta como extensible a otras esferas de la experiencia humana, incluida la guerra.

Finalmente, Aries recalca que la experiencia de la adicción en Burroughs no es tanto fin como medio, un proceso de aprendizaje donde examina con frialdad una situación de dependencia extensible a otros ámbitos de la realidad social y política.

La historiadora de la cultura Gail-Nina Anderson habla de cine en “Sole Survivor a Raving Maniac”. Por supuesto sale a colación *Casablanca* (1942), que en realidad debería haberse titulado “Tanger”, pues fue aquella la ciudad que la película retrataba, y también se hace referencia a las películas de Cronenberg, su creación de un corpus sobre “la nueva carne”, apuntando al cuerpo como “nuevo campo de batalla” (215). Anderson examina también diversas películas policíacas, de misterio y terror de los años 40 y 50 en términos de retórica de la imagen precisamente en conexión con *Naked Lunch*. Contempla también el impacto de dichas imágenes en los receptores de la época, un público ideal para las posteriores reformulaciones de dichas figuras retóricas por parte de Burroughs. La autora alude a la novela en términos de fotogramas, flashes, en una época en la que la teoría conspiratoria sobre los mensajes subliminales azuzaba la paranoia de la época.

Anderson salpimenta sus descripciones de la obra ayudándose de ciertas alusiones cinematográficas contenidas en el texto, como por ejemplo la frase “Room for one more inside” (193), procedente del cuento de E.F. Benson “The Bus Conductor” y adaptada en el film de terror británico *Dead of the Night* (1945); una colección de cortos dirigida por diferentes directores que evidentemente Burroughs visionó y cuya influencia se deja notar en la novela.

Los escenarios de posesión que despliega *Naked Lunch* sin duda algo deben también al corto de Alberto Cavalcanti “The Ventroloquist Dummy”, contenido en el film *Dead of Night* (1945) que aborda el tema del muñeco de ventrílocuo que cobra vida. El objeto inanimado que acaba poseído por un aliento demoníaco entronca con el ensayo freudiano “Das Unheimliche” (1919), traducido al castellano como “lo siniestro”, o también con la pulsión de muerte tal y como la lee Slavoj Zizek desde el prisma lacaniano en su interpretación del

musical “The Red Shoes” (1948). También recuerda al lector atento una dinámica de extensión en la acumulación de metonimias que conforman las diferentes alegorías que jalonan el texto; dos recursos que recurren en la gramática de los sueños que experimenta todo ser humano. La autora cruza diversas películas con el texto y destaca, por ejemplo, el capítulo de la novela “Ordinary Men and Women”, donde un Latah imita los gestos de la persona que observa “como un siniestro muñeco de ventrílocuo” (118). A propósito de esa escena comenta: “[...] a tale of the part breaking away from the whole, the terrifying and (like so many horrific motifs) visually ludicrous notion that physical coherence is under constant challenge” (218). [...] la historia de una parte que se separa del todo, la noción aterradora y (como tantos motivos terroríficos) visualmente ridícula de que la coherencia física está perpetuamente comprometida.” A este comentario, añade que el síntoma de esta horripilante “metonimia” está en la palabra y el gesto por parte del muñeco, y entrecomilla “metonimia”, porque aquí lo que está en juego es la duda sobre los propios contornos, por un lado, con el muñeco de ventrílocuo como extensión del artista, y por otro un cuestionamiento de la interfaz hombre-máquina donde las dudas recaen sobre quién trabaja para quién.

Si hay algo que presenta *Naked Lunch* es una duda radical sobre los propios contornos, en la obra se suceden escenarios que no diferencian entre artefacto y biología, intuyendo la futura condición del narciso electrónico contemporáneo, incapaz de cortar el nexo que le une al circuito sistémico que determina su propio funcionamiento en la mecánica (también de adicción) en la que se halla inmerso, algo ya insinuaban las “*Notes on Burroughs*” de Marshall McLuhan (1964).⁹⁹

Anderson proporciona otro ejemplo cinematográfico con *The Beast with Five Fingers* (1946), y aborda un asunto muy importante en la narrativa posterior del autor que se materializa en imágenes de trasplantes, injertos, prótesis. Al hilo del film *Mad Love* (1935) (*NL@* 218) la autora incide en un Burroughs que adapta este tipo de imaginaria a sus escenas tragicómicas, precisamente el que sin duda atrajo a Cronenberg, influyendo su producción temprana, su “nueva carne”. La autora proporciona el ejemplo de *The Brood* (1979), una de

⁹⁹ <http://realitystudio.org/criticism/notes-on-burroughs/> (último acceso 04/07/2015).

sus mejores películas de terror corporal, donde los úteros externos juegan un papel comparable a la rutina cómica del ano parlante en *Naked Lunch*, monólogo donde Burroughs llevaba al extremo “las más extremas películas de terror que el autor pudo haber visto en su juventud” (219).

La autora traza otras conexiones entre diversos *thrillers* y films de terror y la imaginería de Burroughs, señalando por ejemplo el impacto de la sangre roja en Technicolor de las películas de la Hammer, sin dar más ejemplos, aunque podría muy bien haber señalado, en cambio, el uso diegético del color en el guión/storyboard *The Last Words of Dutch Schultz*, recurso que Burroughs pudo haber tomado prestado de la película *The Wizard of Oz* (1939). La autora omite que Burroughs escribió diversos tratamientos cinematográficos de sus obras, otras las concibió directamente como películas (como las diversas formalizaciones sobre el gánster Dutch Schultz), y que tiene títulos como *Blade Runner* (a movie), de 1979, donde en clave cinematográfica crea su propia versión de una novela publicada por Alan E. Nourse bajo el título *The Bladerunner* (1974).

Anderson recalca, en cambio, que Burroughs lleva a cabo con la escritura en *Naked Lunch* no se puede transponer fidedignamente al lenguaje cinematográfico tanto por su contenido (que si por escrito es tolerable, traducido a imagen resultaría insoportable, cuando no ilegal) como tal vez por el aspecto técnico (que implicaría costes sustanciales para una película que no tendría una acogida rentable). A pesar de ello, la autora señala ejemplos muy interesantes de diversas producciones del estudio Universal a partir de los años 30, con doctores Frankenstein histéricos y *camp* como *Colin Clive* dirigido por el cineasta gay James Whale (*NL@* 220).

Las referencias vampíricas en *Naked Lunch* también tienen sus correlatos cinematográficos en el fascinante ensayo de Anderson, que recurre al *Drácula* de Todd Browning (1931), (con un Bela Lugosi que cuatro años más tarde comienza a inyectarse morfina por su ciática, y acaba siendo adicto) interpretando a un vampiro que la autora califica de “reptiliano”:

The 1931 version directed by Tod Browning and starring Bela Lugosi in a languorously reptilian reading of the vampire as lounge lizard, includes a character prominent in Bram Stoker's original novel but often omitted from film versions—Dr. John Seward, keeper of a lunatic asylum. It's coincidental but fpotent that Burroughs' middle (family) name was Seward [...] (NL@ 221).

La versión de 1931, dirigida por Tod Browning y protagonizada por Bela Lugosi en una lectura indolentemente reptiliana del vampiro como seductor profesional, incluye un personaje destacado en la novela original de Bram Stoker, pero a menudo omitido en las versiones cinematográficas: el Dr. John Seward, guardián de un manicomio. Es una coincidencia, pero potente que el segundo apellido de Burroughs fuera Seward [...]

A pesar de que el Doctor Seward es un tanto “rancio y amable”, a Burroughs le divertiría la coincidencia, mientras que el profesor Van Helsing sin duda anticipa al venidero “científico loco” o “doctor nazi” de posteriores producciones de ciencia ficción, que sin duda inspiraron a los extravagantes doctores germanos de Burroughs tanto, como su experiencia de estudiar medicina en Viena, precisamente durante la llegada de los nazis.

Tal vez por todo lo anteriormente expuesto Abel Ferrara hizo una película de vampiros en clave de adicción, bajo el título *The Addiction* (1995) donde la protagonista escribe una tesis doctoral sobre William Seward Burroughs. También merece la pena recordar la película de vampiros de Jim Jarmusch *Only Lovers Left Alive* (2013), donde el muy ilustrado y existencialista vampiro protagonista tiene sus paredes llenas de fotografías de artistas que admira, entre ellas la de Burroughs, mientras que su igualmente voraz lectora y enamorada chupasangres vive precisamente en Tánger, donde finaliza la historia. Finalmente, la autora nos trae a la mente al doctor Seward de la novela de Stocker inyectándose hidrato de cloral en el *Dracula* de Coppola (1992).

El catedrático Timothy S. Murphy, autor de *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs* (1998), aporta a la colección de ensayos un texto titulado “Random Insect

Doom: The Pulp Science Fiction of *Naked Lunch*”, donde examina la fuerte conexión del autor con la *pulp fiction*, novelas, revistas, cómics que antaño conformaban un subgénero que en la época muy pocos lectores “serios” consideraban. Las alusiones al cine de “serie B” en el primer monólogo de la novela, cuya primera edición ejemplifica el género de la *pulp fiction* por derecho propio, modelaría según Murphy las expectativas que de un yonqui podría tener el ejecutivo que Lee aborda en metro, y por consiguiente también las de un lector implícito de la época. Muy importante la conexión que enfatiza Murphy entre “el primo” o mirlo blanco que Lee piensa en timar nada más verlo, y el lector de *Naked Lunch*. Pero además ese inicio *noir* va a sufrir una transgenericidad hacia contextos irreales, pues la novela trata de, y se formaliza como, una serie constante de metamorfosis. “Mutación” es la palabra que emplea Murphy (223) para señalar el desplazamiento del tono de la novela desde lo policíaco a la ciencia ficción, etc. Se trata de un terreno no muy transitado en las diferentes críticas que se han hecho de la novela y por tanto el estudio de Murphy resulta de gran interés; en primer lugar, sitúa la inyección de la *pulp fiction* entre 1911 y 1926, justo en plena infancia y juventud del autor, quien, a pesar de su educación de Harvard, decididamente bebe de lo vernáculo, personificado en la época por autores como Chandler, Hammet, o Lovecraft, o los tebeos de la época.

Murphy señala abundantes ejemplos en la novela donde Burroughs emplea figuras y asuntos recurrentes en el género, llevándolas siempre un poco más allá, a la vez que registra la influencia del autor en autores posteriores que cultivaron dichos géneros. Apoyando su argumento con citas específicas de diversas entrevistas y la correspondencia del autor, Murphy abre un ángulo de discusión que todavía aguantaría mucho análisis. Considérese la respuesta de Burroughs a una pregunta respecto al tema en una entrevista publicada por la revista SF Horizons:

SFH: One of our editors, Brian W. Aldiss, said some years ago that he, a surrealist at heart, felt that the real world is not entirely what we think it is or the way we see it. And that only in sf was it possible for him to give a full expression to this feeling. Would you comment on that, sir?

WB: I have always felt that science fiction is a form that gives you much leeway that you really can say perhaps more in this form than you can in any other (Lotringer 85).

SFH: Uno de nuestros editores, Brian W. Aldiss, dijo hace algunos años que él, surrealista de corazón, sentía que el mundo real no es del todo lo que creemos que es o como lo vemos. Y que sólo la ciencia ficción le permitía expresar plenamente ese sentimiento. ¿Podría comentar algo al respecto?

WB: Siempre he pensado que la ciencia ficción es una forma que te da mucha libertad de acción, que realmente puedes decir quizás más en esa forma que en cualquier otra (Lotringer 85).

En la anterior pregunta se entronca por asociación a Burroughs con las vanguardias, y en la respuesta el propio autor alude a su aprovechamiento de la ciencia ficción en clave de transgenericidad, y sobre todo de las licencias que le permite la ciencia ficción, para prevenir al lector avisado de futuros despliegues de la maquinaria de control. La fusión genérica irá acompañada de una serie de estrategias formales orientadas a anular al censor interior, que en sus primeras obras pasa por la asociación libre de ideas en el monólogo cómico, y va refinándose a partir del descubrimiento de la técnica del *cut-up* hacia una escritura en imágenes, y una multimodalidad experimental que igualmente le permitirá una mayor libertad.

Además, es necesario recalcar que la mutación genérica en *Naked Lunch* va en paralelo con las monstruosas transformaciones de algunos de sus personajes, del mismo modo en que las andanzas del narco-pícaro Lee tienen en común lo episódico con el género español en el plano estructural. Estas estrategias de apropiación, unidas a su forma de tratar al sujeto y su entorno, entre otros rasgos, hacen que Burroughs haya sido considerado un autor postmoderno, algo que a Murphy no le acababa de encajar en su monografía de 1998, y cuya discusión tampoco tiene tanta importancia.

Cierra su ensayo Murphy con una consideración sistémica que merece atención, al reconocer que “el patrón de influencia constituye un bucle de retroalimentación” (230), en lo

referente al uso que Burroughs hizo de la ciencia ficción y el uso que la ciencia ficción hizo de Burroughs. Como se ha señalado la noción de bucle de retroalimentación tiene una importancia capital en la manera que este autor recicla y remedia diversos contenidos que irán cambiando de tonalidad de acuerdo con los contextos donde acabarán emplazados. El texto de Murphy señala otro hecho crucial: un rebasamiento de los límites estilísticos y formales que en producciones posteriores marca las primeras tentativas de una literatura de campo expandido.

El valor del volumen *NL@50* recae en una colección de múltiples posicionamientos por parte de analistas procedentes de las más diversas esferas. Dada la enorme influencia en los más diversos territorios, el ensayo de DJ Spooky, “All Consuming Images: DJ Burroughs and Me” no desentona lo más mínimo, teniendo en cuenta que este disc jockey, cuyo nombre real es Paul D. Miller, impartió su docencia junto a otros profesores-estrella desde una cátedra en la prestigiosa European Graduate School.

Miller habla de *Naked Lunch* en términos de tecnología. La idea de *bucle* también está presente en su ensayo, donde contempla los textos fracturados de la novela en términos de *hyperlinks*. La propia actividad de Miller, que adopta el burroughsiano alias de “The Subliminal Kid” para sus actuaciones, tiene mucho del espíritu de la novela *Nova Express* que contiene su apodo, novela perteneciente a una trilogía donde los vínculos son extratextuales y multimodales, pues contiene *lexías* procedentes de grabaciones y películas, anticipando un paisaje mediático susceptible de ser nuevamente remezclado por artistas como el propio Miller. Muy interesante la referencia a la novela *We* (1927) del ruso Yevgeny Zamyatin como precursora de las de George Orwell y Aldous Huxley, anticipando “distopías” como las achacadas a Burroughs, u otras cinematográficas como *Blade Runner* (1982) o *Matrix* (1999). Miller lee a Burroughs desde una perspectiva de la ecología de la información, justo en una época en que ya no se colonizan territorios sino mentes. Son dos las obras que considera el autor como primordiales en esta nueva situación que se inicia en el siglo XX: la de D.W. Griffith (*Birth of a Nation*, (1915)) y el manifiesto del futurista Luigi Russolo *L'arte dei Rumori* (1913), transmitido por carta al también futurista Balilla Pratella: por un lado Griffith ejecuta un uso del montaje donde la ficción se presenta como información factual; por otro,

Russolo atiende al *ruido* desde sus “intonarumori”, máquinas para producir sonido con el objeto de crear una disrupción en la forma de escuchar en el siglo XX (NL@ 236).

La tercera figura que le impresiona es la de William S. Burroughs por su poca predisposición hacia lo narrativo en su fabricación de textos no lineales, y un posicionamiento que interpreta la realidad circundante como un texto a editar revelando los constructos artificiales en los que se apoya. Lo que transpira en el ensayo de Miller es que Burroughs deconstruye el ideal ilustrado ejerciendo una actividad parecida a la del DJ, y donde el plano acústico ha de ser necesariamente considerado, pues como concluye: “His work, ultimately, is about the noise of liberation” (237).

El catedrático Richard Doyle, Director de Composición del Programa de Ciencia, Medicina, Tecnología y Cultura de la Penn State University, estudia el silencio en “Naked Life: William S. Burroughs, Bioscientist”. Si DJ Spooky hablaba del ruido, Doyle menciona tanto su ausencia como el interés de Burroughs por los descubrimientos o invenciones de científicos como John C. Lilly, que con sus tanques de aislamiento permitió a los sujetos más avezados experimentar el “estallido del silencio” (239). La mentalidad abierta del creador de *Naked Lunch* fue para Doyle uno de los principales capitales del Burroughs más científico y experimental. Aunque, por ejemplo, las ideas del lingüista Alfred Korzybski parecen haber caído en el olvido, Burroughs supo aprovechar lo mejor de sus teorías en beneficio propio, como su cruzada contra el dualismo, y el convencimiento de que “el mapa no es el territorio”. También destaca Doyle una interdisciplinariedad aplicada a la escritura que no esquiva cuestiones biológicas y descubrimientos científicos como el del ADN. El autor apunta:

In short, *Naked Lunch* is a manual for overcoming current conditions through mutation, and in some sense, we must only shut up long enough to mutate. When asked about his message to politicians, Burroughs responded that these science-fiction creatures should “Tell the truth once and for all and shut up forever” (NL @ 240).

En resumen, *Naked Lunch* es un manual para superar las condiciones actuales mediante la mutación y, en cierto sentido, sólo debemos callarnos el tiempo suficiente para mutar. Cuando se le preguntó por su mensaje a los políticos, Burroughs respondió que estas criaturas de ciencia ficción deberían “Decir la verdad de una vez por todas y callarse para siempre”.

Sin duda la genialidad del autor estuvo en percibir la palabra en términos granulares y en comparación con los sistemas vivos donde la manipulación de los genes hoy parece el eco preciso de aquella visión compleja del autor que equiparaba los sistemas biológicos y los semióticos, detectando factores como la entropía y el control en ambos. El emborronamiento de las fronteras entre el hombre y la máquina en esos mismos términos es otro hecho destacable que no se le escapa a Doyle. El estudio de los sistemas vivos por parte del físico Niels Bohr, o los estudios en termodinámica realizados por otros investigadores que Doyle menciona tienen algo de ese espíritu que alentó el acercamiento interdisciplinario de Burroughs al fenómeno de la escritura. Posiblemente la frase crucial de su ensayo sea la siguiente:

By amplifying the relentlessly teleological aspect of living systems, Burroughs demonstrated that for the sake of scientific inquiry, it is sometimes necessary to pretend to be something other than a Scientist, if only because that archetype, even into the present, demands a separation of the observer from the observed, a separation Burroughs consistently dismembered in his fictional and nonfictional writings (243).

Al amplificar el aspecto implacablemente teleológico de los sistemas vivos, Burroughs demostró que, en aras de la investigación científica, a veces es necesario fingir ser algo distinto de un científico, aunque sólo sea porque ese arquetipo, incluso en el presente, exige una separación entre el observador y lo observado, una

separación que Burroughs desmembró sistemáticamente en sus escritos de ficción y no ficción.

Ahí el autor seguramente da en el clavo sobre la ausencia de aproximaciones sistémicas a la escritura de Burroughs. A continuación, el autor se embarca en un ejercicio de escritura creativa donde coteja sus investigaciones en telebiométrica con la escritura de Burroughs con un claro trasfondo: su desdén hacia posiciones científicas mecanicistas (*NL@247*). Muy sorprendente y pertinente dicha aproximación creativa por parte de un científico, que por otra parte demuestra su destreza no sólo como escritor, sino como lector de Burroughs.

El volumen *NL@50* tiene como colofón el último dossier de Ian MacFadyen, que como los cinco anteriores jalonan la colección de ensayos con un brillo especial, fragmentario, afilado. Son muchas las conexiones que traza MacFadyen a lo largo de sus dossieres con artefactos culturales de diversa índole y siempre son pertinentes. Como tales, constituyen un bombardeo de imágenes a cámara rápida que explotan en la mente del lector situándole siempre en las coordenadas correctas.

Naked Lunch constituye una cesura en la carrera de William S. Burroughs. Su tendencia a colaborar con otros artistas, unida a su visión peculiar de la escritura y una serie de contingencias editoriales y vitales que Harris ya ha señalado, van a influir drásticamente en el procesado de su escritura, propiciando una literatura de campo expandido. A partir de 1960 Burroughs se implica en un proyecto difícilmente clasificable totalmente influido por los métodos *cut-up* y *fold-in*, descubiertos junto a Brion Gysin. La investigación de su producción relativa a esos años estuvo oscurecida por otra contingencia, gracias a (o por culpa de) la mediación de Gysin, Burroughs vende su archivo en 1972 a Roberto Altmann, y hasta que lo compra la New York Public Library en 2004, el archivo permanece en manos privadas. En 2009 la NYPL publica la lista de materiales que se pueden consultar. Cuando visité el archivo de Burroughs contenido en la Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature de la NYPL, Oliver Harris ya había publicado su monografía, editado el

primer volumen de la correspondencia de Burroughs (1945-1959), publicado sus reediciones de *Junky* (1953) (ahora *Junky: The Definitive Text of 'Junk'* (2003), y *The Yage Letters* (1963) (ahora *The Yage Letters Redux* (2006), y no será hasta 2009 cuando aparezca la versión del 50º aniversario de *Naked Lunch*, a cargo de James Grauerholz y Barry Miles.

De las anteriores publicaciones se puede intuir la trayectoria en la reedición de las obras de Burroughs; más o menos las estaban editando por orden de escritura. Cuando visité la colección Berg en 2008, a pesar de invertir las vacaciones de navidad del período universitario norteamericano (disfrutaba de un intercambio con una universidad de Misuri), y realizar muestreos aleatorios, la única conclusión que pude extraer fue que trabajar allí iba a ser imposible. Existía todo un ritual para consultar fondos que alargaba la espera, sólo se podía pedir una carpeta cada vez, y cuando la carpeta llegaba, a veces sólo contenía una página. En 2009 todavía no se podían consultar todos los fondos; todavía estaban clasificando los relacionados con la ciencia, por ejemplo. El archivo contenía materiales desde 1951 hasta 1972, hecho que unido a la trayectoria temporal de las reediciones, y la dificultad de acceder a los materiales, me decidió a concentrarme en la producción de la obra posterior de Burroughs. Para ello visité el archivo de Ohio State University en dos ocasiones, la primera en primavera de 2009, y la segunda en verano de 2010. En dicha colección se conservan materiales desde la década de los 70 hasta finales de los 80, aproximadamente. Allí pude constatar la importancia del proceso multimedia de William S. Burroughs en proceso de trabajo, al menos en la época comprendida.

II.5 ALGUNAS NOTAS SOBRE LA *NOVA TRILOGY*

Para conocer la obra de William S. Burroughs hoy, resulta imprescindible familiarizarse la monumental labor realizada por el catedrático británico Oliver Harris, cuyo trabajo como investigador ha sido, tal y como han señalado otros especialistas, determinante en la crítica y recepción del autor norteamericano. Sobre la trilogía que ocupa esta sección, Harris comenta en su introducción a la edición restaurada de *The Soft Machine*, cuya primera edición fue en 1961, que al año siguiente apareció *The Ticket That Exploded*, y en 1964 *Nova Express*. Luego vendrían una serie de reediciones, que en algunos casos fueron más bien reescrituras; en particular las de *The Soft Machine*, en 1966 y 1968 (*Soft Machine Restored* xi-xii). En su introducción a la versión restaurada de *The Ticket That Exploded* (1962, 1964, 1967, 2014) Harris habla de la influencia de Burroughs en la música pop y rock, y reconoce la importancia de lo multimedia en dicha obra, donde el propio Burroughs agradecía a sus colaboradores (Portman, Sommerville, Balch, y Gysin) sus contribuciones en lo relativo a escritura, audio, cine, y pintura. Antes de recordar eso, Harris menciona que dicha página de agradecimientos situaba la obra “no en un medio sino cuatro” (“Framing *The Ticket* in terms of not one medium but four” (*Ticket Restored* xv). A pesar de lo anterior, Harris se concentra en las diferentes ediciones de la obra para realizar su “restauración”, esquivando en buena medida el resto de los medios mencionados por Burroughs en su página de agradecimientos. En contraste con lo anterior, Harris abre, por ejemplo, la introducción a la versión restaurada de *Nova Express* empieza con un fragmento de uno de los eslóganes de Burroughs: “~~WHEN YOU CUT INTO THE PRESENT THE FUTURE LEAKS OUT~~”, que, como otros muchos eslóganes de Burroughs, debe su popularidad a las grabaciones y las películas realizadas por él y sus colaboradores. Con la mención de dicho eslogan en cierto modo Harris da por asumidas demasiadas cosas.

Lo cierto es que en la versión restaurada de *The Ticket That Exploded* aparece al menos en dos ocasiones el soniquete “Break through in Grey Room-Towers, Open Fire”, por ejemplo, íntimamente ligado la película *Towers Open Fire* (1963), y en *The Ticket That Exploded* Burroughs contempla la realidad en términos filmicos, precisamente en una época

en la que está haciendo películas con temáticas y contenidos prácticamente idénticos a los del libro en cuestión. Harris prefiere hablar de Kubrick y Jean-Luc Godard, en su introducción a *Nova Express*, o de Iggy Pop y David Bowie en la de *The Ticket That Exploded*, y ello está justificado por la influencia que tuvo Burroughs en ambos músicos, pero no como pretexto o coartada para no entrar en lo que verdaderamente interesaría: las grabaciones, las películas, los collages, los álbumes de recortes y toda la producción experimental que formó parte de la génesis de las tres obras que componen la trilogía. Esto es bien sorprendente, pues si *The Soft Machine* tuvo tres ediciones (1961, 1966, 1968), y *The Ticket That Exploded* tuvo dos (1962, 1967), *Nova Express* tuvo una sola edición (1964). ¿Qué se restaura exactamente en la nueva *Nova Express*? Harris estudia la historia material del manuscrito y realiza las correcciones que estimas oportunas en la edición restaurada, pero ya en su introducción, no le queda más remedio que hablar de alguna grabación (*Are you tracking me?*) (xliv), aunque curiosamente fechada con posterioridad a la publicación del libro; los álbumes de recortes que menciona (*Time* y *APO-33*), también serían posteriores (xlvi), y sorprendentemente menciona en la página siguiente la película *Towers Open Fire* (1963), pero sin fecharla, cuando la película es claramente anterior a la primera edición del libro.

Sobre la labor del catedrático británico hay una hipótesis que entraña riesgo pero que es necesario abordar: la mirada de Harris ha transformado una parte importante de su objeto de estudio; concretamente los propios libros de Burroughs. Hoy en día las ediciones de Harris constituyen la vía más accesible para penetrar en una creciente porción de la obra de este autor, pues el estudio de las ediciones originales exige un desembolso económico significativo. La hipótesis sugerida nada tiene que ver con el fetichismo coleccionista, ni tampoco con eso que los anglosajones llaman “completism” (el deseo de abarcar o poseer todos y cada uno de los objetos relativos al afán coleccionista o investigador). Más bien trata simplemente de que ciertos textos de Burroughs han sufrido transformaciones notables tras la labor de Harris, textos cuyas primeras ediciones hoy son ya objeto de coleccionismo, y por tanto, caros. La ausencia de ediciones facsímiles económicas dificulta, en definitiva, el acceso a algunas fuentes primarias.

La historia material de los tres “primeros” manuscritos producidos por Burroughs, y posteriormente editados por Harris, por ejemplo, no es fácil, pero es relativamente sencilla en comparación con lo que vino después. Las aportaciones de Harris a la historia material de dichos textos han supuesto cambios muy importantes en su interpretación. Dichas aportaciones a veces se han materializado en ediciones “definitivas” como la del 50 aniversario de *Junky* (2012), o “conmemorativas” como la del 25 aniversario de *Queer* (2012). Para comprender lo que Harris había hecho en dichas reediciones, el catedrático había producido un texto previo, *William Burroughs and the Secret of Fascination* (2003) donde demostraba un conocimiento extenso de la historia material de dichos textos, lo que justificaba las posteriores transformaciones realizadas en las obras que tuvo a bien reeditar (*Junky*, *Queer*, *Yage*). En contraste con lo anterior, posteriores reediciones de Burroughs producidas por Harris no han venido acompañadas de un estudio crítico del calado de dicha monografía. Y es imprescindible aclarar lo siguiente; la escritura de Burroughs a partir de *Naked Lunch* va a evolucionar como un anfibio, y las herramientas críticas empleadas en la reedición de textos anteriores (o tal vez, su empleo) se tornan menos efectivas en la reedición de la *Trilogía Nova*. De hecho, dicha reedición no supone cambios importantes en su interpretación.

Respecto a las obras que crea Burroughs a partir de su descubrimiento de los métodos *cut-up* y *fold-in* quedan muchas cuestiones por elucidar, debidas sobre todo al cambio radical que sufre la escritura del autor, y su subsiguiente incorporación de lo multimodal, lo multimedia, y serial, a su proceso creativo. Las reediciones de Harris de *The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded*, y *Nova Express*, las tres de 2014, solamente atienden a la historia material manuscrita de dichas obras, lo multimedia se aparta en dichos estudios genéticos. Sorprendentemente, algunos catálogos y grabaciones producidos durante el período en que se reeditan dichas obras tampoco relacionan la escritura del autor con su producción audiovisual. Colin Fallows edita en 2007 el triple CD de *Burroughs Real English Tea Made Here*; aunque el libreto del CD contiene datos relevantes, las fechas de composición de las grabaciones sólo son aproximadas. El trabajo de Fallows, que por alguna razón se interrumpió, prometía esclarecer muchas cosas precisamente sobre una época (la que comprende la reedición

restaurada de la *Nova Trilogy*) que permanece en la sombra. Sorprendentemente el catálogo *The Art of William S. Burroughs: Cut-Ups, Cut-Ins, Cut-Outs* (2012) correspondiente a la exposición comisariada por el propio Colin Fallows en la Kunsthalle de Viena, no cruza las imágenes que ofrece con las grabaciones que el propio Fallows editó.

El catálogo *Cut Outs & Cut Ups: Hans Christian Andersen & William S. Burroughs*, editado por Hendel Teicher, proporciona información sobre la exposición del mismo título celebrada en Irish Museum of Modern Art, en 2008. Las imágenes que muestra son de gran belleza y es interesante por mostrar la obra visual de dos escritores.

Más interesante es el catálogo de la exposición de 2012 *the name is Burroughs-Expanded Media* celebrada en el ZKM de Karlsruhe y comisariada por Udo Breger, Axel Heil, y Peter Weibel. En dicho catálogo, a cargo de Axel Heil e Ian MacFayen, aunque falte un mayor cruce de datos, sí se construye sentido con las imágenes seleccionadas por Breger, que fue secretario de Burroughs y conocía bien su obra.

De 2014 es el catálogo *Taking Shots: William S. Burroughs and Photography* editado por Patricia Allmer y John Sears para la Photographer's Gallery de Londres. El catálogo presenta abundantes imágenes, algunas muy interesantes, correspondientes al período 1964-1965 (como las grabaciones y el catálogo de Fallows), pero los comisarios tampoco cruzan datos. Aunque este catálogo aparece en el mismo año que las reediciones de Harris, los previamente mencionados no, y ello invita a la reflexión.

Se supone que Burroughs obtuvo su *Nova Trilogy* mediante unos métodos experimentales, unas “máquinas de escribir” que implicaban algo más que tijeras y pegamento. Existen indicios de todo un aparataje multimedia implicado en la génesis de estas obras, y sobre todo de obras posteriores; sobre la *Nova Trilogy*, se intuye una multiplicidad de “otros” de dichos textos, que las imágenes y sonidos a disposición del público en fecha reciente podrían constatar al menos en parte, y que además sugieren una lógica de transposición, multimodalidad, y serialidad en la composición de las obras que componen dicha trilogía. Dicho de otro modo: el *cut-up* es una máquina multimedia de generar copias no

idénticas, y se supone que el autor lo empleó en la *Nova Trilogy*. Si de hecho no ha sido así, el genetista tal vez deba demostrarlo, y si efectivamente ha sido así, también.

Siguiendo con la serialidad, la primera edición de *The Soft Machine* es muy diferente de la segunda; de hecho, es un libro prácticamente diferente, mientras que la segunda edición y la tercera se parecen un poco más, pero sigue habiendo diferencias sustanciales entre ambas. Es comprensible que la editorial Penguin quisiera de Harris la edición de la *Nova Trilogy* en su totalidad, que dicha editorial publicó bajo el subtítulo *The Cut-Up Trilogy: The Restored Texts*; pero en principio parece excesivo producir una edición definitiva de (como mínimo) dos novelas diferentes bajo el mismo título (*The Soft Machine*) en un solo volumen, considerando además una tercera edición (con el mismo título) que presenta variantes sustanciales respecto a la segunda. El hecho de que las tres novelas estén registradas bajo el mismo nombre solamente asegura que el copyright siga vigente tras su reedición, y tal vez ese sea un dato a tener en cuenta.

Si se atiende a cómo empieza la primera edición de *The Soft Machine* (1961) se comprenderá porqué parece excesiva semejante estrategia. Las primeras líneas de una novela suelen introducir el tema principal de la obra y marcan el tono de lo que vendrá después. *The Soft Machine* (1961) comienza así:

UNIT I

RED

TRANSITIONAL PERIOD

the war

The War Between the Sexes split the planet into armed camps right down the middle line divides one thing from the other and I have seen them all: The Lesbian Colonels in right green uniform and the cool blue metal of all sexes and the young aides and directives regarding The Sex Enemy from proliferating departments who thought the

planet posted on every corner by Doctor Benway Blue Colonels of Supersonic Approval (Soft Machine 1).

UNIDAD I

ROJO

PERÍODO TRANSITORIO

la guerra

La Guerra entre los Sexos dividió el planeta en sectores armados justo por la línea media que separa una cosa de la otra y yo las he visto todas: Las Coronelas Lesbianas en correcto uniforme verde, y el frío metal azul de todos los sexos y los jóvenes ayudantes y directivos mirando al Sexo Enemigo desde la proliferación de departamentos que pensaban el planeta apostados en cada esquina por el Doctor Benway, Coroneles azules de aprobación supersónica.¹⁰⁰

Lo primero que llama la atención de la primera edición es que tiene asignado un color, en este caso, el rojo. Lo segundo, que la primera línea de la novela alude a una “Guerra entre los Sexos”. Los párrafos que siguen sitúan la narración en un espacio futurista donde el proceso reproductivo se ha desnaturalizado. Existe un “Mercado de semen y niños” donde a través de la fecundación *in vitro* se conciben criaturas que a su nacimiento se separan de acuerdo con su sexo y van a parar a las facciones enfrentadas. El siguiente párrafo alude a la modificación genética, con lo que la narración se vuelve aún más futurista.

Véase ahora la traducción de dicho capítulo, que ocupa el lugar 15 en la edición que se escoge para el mercado hispanohablante:

GONGS DE VIOLENCIA

¹⁰⁰ Traducción mía

La guerra entre los sexos partió el planeta en bandos armados como la línea media divide una cosa de otra—Y yo los he visto a todos: Las coronelas lesbianas de uniforme verde ceñido, las jóvenes asistentas y directivas que se consideran al Enemigo Sexual desde departamentos que se multiplican (*Máquina blanda* 143).

Si se contrasta el inicio de la primera edición de *The Soft Machine* con posteriores ediciones (y su edición española) pueden apreciarse cambios sustanciales, no ya en la en su relevancia en la obra, sino también en el significado del fragmento. La edición restaurada de Harris opta por descartar el inicio de la obra tal como se publica en 1961, para comenzar su texto restaurado así:

Dead on Arrival

I was working the hole with the sailor and we did not do bad. Fifteen cents on an average night boosting the afternoons and short-timing the dawn we made out from the land of the free. But I was running out of veins (*Restored Soft Machine* 1)

Llegó muerto

Mangaba en el metro con el marinero y no nos iba mal. Quince centavos por noche de media animando tardes y acortando amaneceres nos apañábamos en la tierra de los libres. Pero se me acababan las venas (*Restored Soft Machine* 1).

Burroughs habría optado por eliminar la figura del Dr. Benway en el capítulo primero de la obra en el segmento mencionado del capítulo, que acaba trasladado casi al final del texto en posteriores ediciones, sufriendo, como se puede apreciar, algunas transformaciones sustanciales. La elisión de Benway, y de elementos que hablan de una separación radical entre ambos sexos (tales como “divisa femenina” y “divisa masculina”) en referencia a la adjudicación de un niño o niña a determinado “bando” desde su nacimiento) son un buen ejemplo de tales transformaciones. Tal división y conflicto armado, pero, sobre todo, tal forma de reproducción seguramente parecerían inconcebibles en 1961; téngase en cuenta que el

primer bebé probeta nació en 1978. El bebé como “algo que cuesta dinero hacer” todavía estaba por venir. Lo mismo podría decirse de la gestación subrogada como algo sugerido o insinuado en la novela. El autor está hablando del bebé como objeto de consumo, por lo que la edición de 1961 tal vez era demasiado avanzada para los 60 y tal vez demasiado polémica para el segundo milenio.

Tanto el fragmento como el capítulo fueron transformados por Burroughs, y trasladados casi al final en la siguiente edición (o variación) del texto, lo que pone en tela de juicio si primera edición y posteriores se correspondan al mismo libro.

Si se examina la primera edición de la obra en comparación con las siguientes, y sobre todo, con la edición restaurada de Harris, es tan radical la diferencia en tono que marcan ambos capítulos introductorios, uno futurista, el otro yonqui, que casi sobra la referencia al color contenida en la primera edición, pero que es igualmente importante; de hecho, más importante aún. La “unidad uno” de la primera edición, que agrupa una serie de subsecciones, tiene asignado el color rojo, la “unidad dos”, que hace lo propio, tiene asignado el color verde, y así en adelante. En definitiva, estamos ante una novela experimental donde el color —y lo visual—importan, y mucho. Estos particulares rasgos de la primera edición han sido preteridos en la edición restaurada, y si un investigador o simple lector desea acceder a ellos, ha de pagar una suma nada desdeñable para poder adquirir una primera edición. De hecho, comenta Harris en la introducción a la edición restaurada:

Like most remakes or sequels, as Burroughs produced new editions of the title it could be said he ended up losing the plot, and that despite the brilliance of some of its new material, the second edition is structurally a mess, the third even more so. While that’s true, it again misses the point. The original *Soft Machine* was the most extreme of all Burroughs’ cut-up books, the most uncompromising, but his revisions over time were not merely a series of compromises or mistakes since the “original” was itself a messy hybrid of materials, impossible to read in any conventional sense.

There was therefore not plot to lose, only experiments to try again and again (*Restored Soft Machine* xii).

Como en la mayoría de los *remakes* o secuelas, a medida que Burroughs producía nuevas ediciones del título podría decirse que acabó perdiendo el hilo, y que, a pesar de la brillantez de parte de su nuevo material, la segunda edición es estructuralmente un desastre, y la tercera aún más. Si bien esto cierto, también es matizable. La *Soft Machine* original fue el más extremo de todos los libros cut-up de Burroughs, el más intransigente, pero sus revisiones a lo largo del tiempo no fueron simplemente una serie de compromisos o errores, ya que el “original” era en sí mismo un híbrido desordenado de materiales, imposible de leer en ningún sentido convencional. Por tanto, no había trama que perder, sólo experimentos que intentar una y otra vez.

Si se presta atención hoy al capítulo introductorio de la primera edición de *The Soft Machine* es fácil concluir que se entiende mucho mejor ahora que en 1961. Dicho capítulo finaliza así: “Heavy Metal is our program and we are prepared to sink through it...” (*SM* 12). “El Metal Pesado es nuestro programa y estamos preparados para hundirnos en él”. Más *jevi* (y claro), imposible.¹⁰¹

Intentar realizar un trabajo genético y de restauración de un *work in progress*, o para decirlo con mayor precisión, de una obra abierta y serial, no parecería la aproximación más indicada para ese tipo de obra, especialmente si se descartan los rasgos definitorios de la primera edición, calificable en cierto modo como la matriz de la que derivan posteriores versiones. Si a ello se le une el carácter multimodal y multimedia de la trilogía en cuestión, la situación se complica todavía más. El catedrático Harris recurre al proceso editorial de las diferentes ediciones de *The Soft Machine* para justificar la presentación final de la versión restaurada, aunque más adelante reconoce el papel que tuvo su colaboración con el artista

¹⁰¹ Las primeras referencias al “metal pesado” en el rock-and-roll son de 1968. https://en.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal_music

multimedia Brion Gysin (y también habría que mencionar a Ian Sommerville) en la concepción de la *Trilogía Nova*:

Such total conviction was what he needed in early October [1959] when Gysin showed Burroughs the first accidental slicings of newspapers he had made while cutting a mount for a drawing with his Stanley knife. Gysin's knife fell into waiting hands and led to Burroughs' decade-long commitment to cut-up experiments in multiple media from film to photography, scrapbooks to tape recorders (*Restored Soft Machine* xvi).

Esa convicción total era lo que necesitaba a principios de octubre [de 1959] cuando Gysin mostró a Burroughs los primeros cortes accidentales a unos periódicos que había hecho mientras cortaba un soporte para un dibujo con su cúter Stanley. El cúter de Gysin cayó en sus afanosas manos y dio lugar al compromiso de Burroughs durante una década con los experimentos de recortes en múltiples medios, desde el cine a la fotografía, desde los álbumes de recortes a las grabadoras.

Aquí el propio Harris señala un problema fundamental; *The Soft Machine* en sus diferentes versiones, así como las otras dos obras que completan la *Nova Trilogy*, formaron parte de un proyecto multimedia experimental. Harris sólo atiende a la historia material de los manuscritos en un período que Burroughs y Gysin están rodando películas con Antony Balch, y su íntimo amigo Ian Sommerville vive (de tapadillo) en un estudio de grabación equipado por los Beatles. La experimentación audiovisual de Burroughs entre 1964 y 1965 es tan exhaustiva que le lleva al agotamiento; lleva sus métodos hasta el final. El rastro de dicho proyecto multimedia brilla por su ausencia en las ediciones restauradas de la *Nova Trilogy*.

En definitiva, aún atendiendo exclusivamente a los manuscritos, y desde una perspectiva genética, el proyecto de restaurar *The Soft Machine* suena descabellado, o dicho de otro modo, se queda corto. Tal vez parezca demasiado osada la anterior afirmación, que defiende la serialidad de *The Soft Machine* y por extensión, el pleno derecho de la primera

edición a existir como un texto diferente de los que siguieron, tuvieran o no el mismo título. Sin embargo, tal aseveración estaría parcialmente corroborada por el propio Harris cuando justifica el carácter discreto, y de obra literaria por derecho propio, de una obra derivada que produce Burroughs en 1962 bajo el título *Dead Fingers Talk*, y cuya edición restaurada el catedrático publica 2020:

The following year Burroughs created another surprising trilogy in *Dead Fingers Talk*, a book made out of sections from *Naked Lunch*, *The Soft Machine*, and *The Ticket That Exploded*. Before it became the first of the Cut-Up Trilogy, *The Soft Machine* therefore appeared as the middle volume of two different trilogies starting from *Naked Lunch* (*Restored Soft Machine* xix).

Al año siguiente, Burroughs creó otra trilogía sorprendente en *Dead Fingers Talk*, un libro compuesto por secciones de *Naked Lunch*, *The Soft Machine* y *The Ticket That Exploded*. Antes de que se convirtiera en el primero de la trilogía Cut-Up, *The Soft Machine* apareció, por tanto, como el volumen central de dos trilogías diferentes a partir de *Naked Lunch*.

La anterior cita indica que, en fecha temprana, Burroughs no tiene inconveniente en recombinar textos previos para generar nuevas obras, lo que denota ya una máquina semiótica de transposición y producción multimodal (y serial) operando a buen ritmo. El texto deviene múltiple, por un lado, algo que no excluye en principio aproximaciones genéticas como la de Harris, pero que cuestiona, por otro, la noción de “edición definitiva” o “restaurada” aplicada a las obras de la fase más experimental del escritor norteamericano.

Al hilo de *Dead Fingers Talk*, y sobre su carácter discreto, y de obra literaria por derecho, si se consulta la edición de 2020, comenta el genetista en su introducción: “*Dead Fingers Talk* has never been given space in Burroughs’ decade of radical experiment, which is where it belongs” (*Restored Dead Fingers Talk* xi). “*Dead Fingers Talk* nunca ha tenido espacio en la década de experimentos radicales de Burroughs, que es donde debe estar”.

Exactamente lo mismo podría decirse de *The Soft Machine* (1961), con la salvedad de que, recordando las palabras del propio Harris: “The original *Soft Machine* was the most extreme of all Burroughs’ cut-up books, the most uncompromising [...]” (*Restored Soft Machine* xii). “La *Soft Machine* original fue el más extremo de todos los libros recortados de Burroughs, el más intransigente [...]”. Si la primera edición de *The Soft Machine* es la obra más extrema e intransigente de la vertiente experimental de Burroughs, el público tiene derecho a conocerla, y omitirla, a la luz de la importancia que le concede Harris a los “experimentos radicales de Burroughs” como *Dead Fingers Talk* (2020), supone o bien un grave error de enfoque o un posterior cambio de posiciones respecto a la relevancia de lo experimental, procesual, serial, en la obra de este autor. Esta afirmación no es una nueva osadía por mi parte, sino que el propio Harris reconoce en la introducción a *Dead Fingers Talk*:

Since the 1961 *Soft Machine* was in 1966 replaced by the Grove edition, a radically different text, and since that edition has in turn been replaced by the Restored text of 2014 (a closer version of the 1962 revised manuscript, but still quite distinct from it), almost all readers now find themselves at not one but two removes from the original *Soft Machine*, and quite reasonably confused. Indeed, this is true of the other two source texts, since *Naked Lunch* was substantially re-edited in 1960 for the Grove edition published in 1962 and then again for the Restored text of 2003 [...] (*Restored Dead Fingers Talk* xxxix).

Como la *Soft Machine* de 1961 fue sustituida en 1966 por la edición de Grove, un texto radicalmente distinto, y como esa edición ha sido sustituida a su vez por el texto restaurado de 2014 (una versión más cercana al manuscrito revisado de 1962, pero aún muy distinta de él), casi todos los lectores se encuentran ahora no a una sino a dos distancias de la *Soft Machine* original, y bastante confundidos. De hecho, lo mismo ocurre con los otros dos textos originales, ya que *Naked Lunch* se reeditó sustancialmente en 1960 para la edición de Grove publicada en 1962 y luego de nuevo para el texto restaurado de 2003 [...]

Aunque Harris difumina su responsabilidad al proyectar el conflicto o la anomalía citada tanto hacia los primeros editores de *Naked Lunch* como sobre sus posteriores restauradores, e incluso se anima a equiparar su edición restaurada de *Dead Fingers Talk* con los fotomontajes del matemático, informático, ingeniero de sistemas, y colaborador de Burroughs, Ian Sommerville, al final de su introducción, estos comentarios deberían suscitar algunas preguntas entre los especialistas en Burroughs. Preguntas que, de momento, casi nadie se atreve a formular. Hay, sin embargo, una interesante excepción; Roy Pennington envió en 2014 un artístico *fax* al sitio *web* dedicado a Burroughs realitystudio.org titulado “Operation Total Exposure: A Review of Oliver Harris’ Cut-up Trilogy.”¹⁰² En dicho *fax* el inquisitivo impresor se pregunta al hilo del trabajo previo de Harris con *Junky*, *Queer*, y *The Yage Letters*:

Did these books need a facelift in terms of book design? Was it necessary for them to undergo Oliver’s intricate and precise textual surgery in order to remain relevant? Is Oliver a scholarly Dr. Benway? Pulling the *Ace Junkie* down from my bookshelf, I sometimes wonder. It still looks fresh and vibrant; forever seductive and inviting (Pennington 6 de 33).

¿Necesitaban estos libros un lavado de cara en términos de diseño? ¿Era necesario someterlos a la intrincada y precisa cirugía textual de Oliver para que siguieran siendo relevantes? ¿Es Oliver un Dr. Benway erudito? A veces me lo pregunto al sacar el *Junkie* de Ace de mi librería. Todavía parece fresco y vibrante; siempre seductor y atrayente (Pennington 6 de 33).

Los gemelos Jim y Roy Pennington, son dos veteranos impresores y coleccionistas británicos. Sus conocimientos sobre la obra de Burroughs son extensos, y su meticulosidad es bien conocida por los expertos europeos. Roy Pennington comenta al hilo de la *Nova Trilogy*: “If any of Burroughs’ books encourage restoration or redefinition, these vastly influential, but

¹⁰² <https://realitystudio.org/media/operation-total-exposure-fax.pdf>

paradoxically little read and ever much less understood novels do” (Ibid.) “Si alguno de los libros de Burroughs anima a la restauración o a la redefinición, estas novelas enormemente influyentes, pero paradójicamente poco leídas y mucho menos comprendidas, lo merecen”. Pennington matiza su opinión sugiriendo que dichas novelas eran contempladas por el autor como un regalo a los iniciados para que ellos mismos las manipulasen, es decir, la novela aquí en cierto sentido se concibe como un material de trabajo abierto y puesto a disposición del lector para que cree sus propias variaciones.

“Restaurar” la trilogía en busca de un cierre, por tanto, es algo que no tiene mucho que ver con esa invitación al lector a apropiarse de ella, manipularla, o visto desde otra perspectiva, Harris es uno de los pocos lectores de Burroughs que responde a dicha invitación y además logra que se lo publique Penguin. Es un hito envidiable, tal vez más envidiable por parte de un burroughsiano que de un académico, por los problemas conceptuales y metodológicos ya expuestos.

Es fácil estar de acuerdo con Pennington en ciertos aspectos que alaba de la labor de Harris: “On a scholarly level, Burroughs’ work is receiving the level of attention reserved for the likes of the canonical writers that Burroughs himself cut-up such as Shakespeare, Rimbaud, and Kafka” (8/33). “A nivel académico, la obra de Burroughs está recibiendo el nivel de atención reservado a escritores canónicos que el propio Burroughs recortó, como Shakespeare, Rimbaud y Kafka” (8/33). Hablando en plata, la meticulosidad y tenacidad de Oliver Harris con su objeto de estudio, especialmente en su estudio genético y reedición de la obra temprana de Burroughs le ha sacado los colores a una buena porción de académicos norteamericanos. También recalca Pennington que en dichas reediciones Harris salva la distancia que separa lo académico de lo popular, y entre serio y jocoso, pasa a “poner nota” a las reediciones de Harris.

Curiosamente, Roy Pennington, impresor díscolo en su juventud, parece ser el único que se atreve a proponer una evaluación crítica del trabajo de Harris; comienza con la edición “definitiva” de *Junky* (*Junky: 50th Anniversary Definitive Edition*), y aunque afirma que el genetista claramente es consciente de la tontería del término “definitiva”, que achaca a

cuestiones de marketing, y a trabajar con una editorial tan popular como Penguin, tampoco le pone muchos inconvenientes. A pesar de ello, Pennington declara que la edición perfecta es la primera, y le pone a Harris un “notable bajo” (B-). También añade que el diseño de la nueva edición es “atroz”. Otras ediciones, como la de *The Yage Letters Redux*, sí las considera necesarias. Sobre la edición facsímil de un cuaderno de Burroughs editado por Harris bajo el título *Everything Lost: The Latin American Notebooks of William Burroughs* (2008) también dice algo interesante: si hablamos de facsímiles, tal vez otras publicaciones más sustanciales de Burroughs deberían ser candidatas a tal honor, como *APO-33* y *Time*, dos *scrapbooks* de Burroughs que Roy Pennington encuentra mucho más interesantes,¹⁰³ asunto en el que se puede parcialmente disentir, pues todo lo relacionado con las expediciones de Burroughs en busca de yagé merece especial atención, y el trabajo realizado con ese facsímil es excelente, no que no invalida el argumento del impresor. Con todo, Pennington le pone al facsímil un aprobado raspado (C). A la edición por el 25º aniversario de *Queer* le tiene especial manía: “Twenty-five years later, the publication of *Queer* still seems to be about money. The cover art to the Penguin *Queer* like their *Junky* is atrocious. The anniversary it celebrates is dubious at best” (11/33). “Veinticinco años después, la publicación de *Queer* sigue pareciendo una cuestión de dinero. La portada del *Queer* de Penguin, al igual que la de *Junky*, es atroza. El aniversario que celebra es, en el mejor de los casos, dudoso”; aun así, le pone un notable bajo (B-). Sobre *The Soft Machine: The Restored Text* (2014), Pennington manifiesta: “And like *Naked Lunch*, the edition closest to my heart is the Olympia Press edition” (13/33). “Y como *Naked Lunch*, la edición más cercana a mi corazón es la de Olympia Press”. Aquí hay que señalar que Pennington recurre a argumentos emocionales más que literarios, pues atribuye o conjetura su preferencia en términos de gusto personal, cuando en realidad, el alcance de dicha edición es muy otro (intentar fundir tres novelas diferentes en una, o pretender condensar una obra seriada). Sin embargo, la aproximación de Pennington a la trilogía sí es útil para poner esta tesis en falsación, pues afirma: “The trilogy was designed to be restored and redefined”

¹⁰³ De hecho, Pennington hizo una edición pirata de *Time*: <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/the-top-23-most-interesting-burroughs-collectibles/4-the-urgency-press-ripoff-edition-of-time/>

(12/33), “La trilogía fue diseñada para ser restaurada y redefinida” (en los términos que él mismo sugiere anteriormente) para concluir: “Yet the most textually complex and convoluted volumen is Oliver’s weakest effort of the three” (Ibid.). “Sin embargo, el volumen textualmente más complejo y convulso, es el esfuerzo más flojo de Oliver de los tres”. Pennington concluye poniéndole un notable alto (B+). No estoy muy de acuerdo, siguiendo la broma de Pennington, con las notas que les pone a las obras que conforman la *Nova Trilogy*, pues se concentra sobre todo en las introducciones del Harris a dichas obras y su aproximación de dichas obras al lector común, cosa que no considero negativa, pero sí insuficiente, si se tienen en cuenta anteriores esfuerzos por parte de Harri; el hecho es que queda mucho trabajo por hacer. Y de hecho, una consulta a los archivos de Burroughs en la Universidad Estatal de Arizona revela, por ejemplo, que en la “Caja 21” se encuentra el “Manuscrito original de Operation Soft Machine/’Rub Out the Word”, de William S. Burroughs y Brion Gysin, producido según los archivistas en los años 1961 y 1963. Dicho manuscrito consiste en “72 pages MS by William Burroughs and Brion Gysin signed by both of them on title page of the MS, executed in 1961-1963, and intended for display in an art museum”.¹⁰⁴ “72 páginas manuscritas por Burroughs y Gysin, firmadas por ambos en el título del manuscrito, ejecutadas en 1961-1963, y diseñadas para ser mostradas en un museo de arte”.

El catálogo describe el manuscrito en los términos que siguen:

This extraordinary and seminal MS is typed and written by Burroughs in various specifically coded colors, utilizing Burroughs’ own version of Rimbaud’s color system. Virtually every page of the MS is signed by Burroughs in full (probably because the authors originally intended for each page of this MS to be individually framed, and placed on public display in linear sequence). Brion Gysin has illustrated 12 of the MS pages in colored pencils, watercolors and pen & ink, and has also rewritten a number of the cut up Burroughs’ texts in his own holograph. Gysin has also signed many of the pages. Among the many famous Burroughsian “catch

¹⁰⁴http://www.azarchivesonline.org/xtf/view?docId=ead/asu/burroughs_good.xml;query=BURROUGHS;brand=default

phrases” contained in this important MS are “Rub out the word,” “I am that I am,” and “Therefore I think I am.” These phrases are mathematically rearranged in all possible patterns. In this way, this MS becomes central to Burroughs’ early 1960’s linguistic technique called both “The Cut-up Method” and “The Fold-In Method.” For an excellent discussion of the Cut Up Method, see Tony Tanner’s *City of Words* (New York: Harper & Row, 1971, Chapter 5, “Rub Out the Word,” pp. 109-140) (Ibid.).

Este extraordinario y fundamental MS está mecanografiado y escrito por Burroughs en varios colores codificados específicamente, utilizando la propia versión de Burroughs del sistema de colores de Rimbaud. Prácticamente todas las páginas del MS están firmadas por Burroughs en su totalidad (probablemente porque los autores pretendían originalmente que cada página de este MS se enmarcara individualmente y se expusiera al público en secuencia lineal). Brion Gysin ha ilustrado 12 de las páginas del MS con lápices de colores, acuarelas y pluma y tinta, y también ha reescrito a mano varios de los textos recortados de Burroughs. Gysin también ha firmado muchas de las páginas. Entre las muchas frases célebres de Burroughs contenidas en este importante MS se encuentran “Rub out the word”, “I am that I am” y “Therefore I think I am”. Estas frases se reordenan matemáticamente en todos los patrones posibles. De este modo, este MS se convierte en el elemento central de la técnica lingüística de Burroughs de principios de los sesenta, denominada “El método Cut-up” y “El método Fold-In”. Para un excelente análisis del método Cut Up, véase *City of Words*, de Tony Tanner (Nueva York: Harper & Row, 1971, capítulo 5, “Rub Out the Word”, pp. 109-140).

Sobre este manuscrito comenta Harris en una de sus notas, y en relación al único texto que aporta ajeno a los manuscritos de *The Soft Machine* en sí, precisamente titulado “Operation Soft Machine/Cut”, y publicado por *The Outsider* 1 (Otoño 1961): “Arizona State hold a 72-page typescript identified as ‘Operation Soft Machine,’ a fascinating mix of

materials but unrelated to the magazine itself text” (*Soft Machine Restored* 270). “El Estado de Arizona conserva un manuscrito de 72 páginas identificado como ‘Operación Soft Machine’, una fascinante mezcla de materiales, pero sin relación con el texto de la propia revista”. Curiosamente, el texto de dicha revista, que se aporta en el Apéndice 2 de la edición restaurada de Harris es ilegible (193-194), luego tan importante no debe ser, en la historia genética del texto, lo que suscita la pregunta: ¿acaso es relevante que el manuscrito de Arizona no tenga conexión con el texto de la revista? ¿no será más relevante que dicho manuscrito esté codificado en colores, y que posiblemente exista una relación entre dicha codificación y la primera edición de *The Soft Machine*? De la importancia de Rimbaud en la obra escrita y gráfica de Burroughs, mejor ya ni recordarlo. Estas preguntas no hacen otra cosa que ampliar el campo de discusión sobre el trabajo genético realizado con la *Trilogía Nova*, que en el caso de *The Soft Machine* —como mínimo— presenta dificultades, entre otras cosas porque como afirma quien se atreve a poner nota a Oliver Harris: “The Olympia *Soft Machine* is unique in Burroughs entire oeuvre” (*Pennington* 12/33).

Si bien reconoce Pennington que la última página de *The Ticket That Exploded: The Restored Text* (2014), es iluminadora en el sentido de que explica la relación entre palabra e imagen, también añade sobre ello: “I desperately want my Burroughs to be a monk of the book and a theorist of text an image on the level of Mallarme” (12 de 33). “Quiero desesperadamente que mi Burroughs sea un monje del libro y un teórico del texto y la imagen al nivel de Mallarme”. No necesitaba desesperarse el señor Pennington, al ser su intuición y deseo totalmente correctos y justificables, aunque no lo refleje la edición restaurada de la trilogía.

En la actualidad, y salvo error, no existe ninguna publicación que señale el cruce del tipo de contenidos referidos en el catálogo del archivo de Arizona con las ediciones (restauradas o no) de la trilogía mencionada, y aquí se está contemplando un solo archivo de los muchos que hay, y una sola obra de la trilogía. También se están excluyendo las grabaciones, etc., lo que indica que Pennington, que podrá o no conocer dicho fondo de Arizona (pero que sin duda conoce la producción multimedia de Burroughs) está siendo

extremadamente amable en su análisis: “With the Ticket, Oliver gives me hope that such a desire is a reality” (12/33). Y le pone un sobresaliente (A). A la última obra de la trilogía (o mejor dicho, a su introducción) le pone un sobresaliente alto (A+), lo que de nuevo confirma su extrema benevolencia. Sin embargo, hay varios aspectos en la creación de dicha trilogía que Pennington destaca, por ejemplo, la relevancia que tuvieron las abundantes publicaciones (unas derivativas y otras posiblemente generativas de dicha trilogía) que el autor sacó a la luz en fanzines, en las fechas que comprenden la escritura de la trilogía. A este fenómeno sin duda hay que otorgarle su debida importancia; no abunda Pennington, en cambio, en la preeminencia de las grabaciones, películas, fotografías, cuadernos de recortes (salvo los dos facsímiles a multicopista que menciona), y la labor de los colaboradores de Burroughs en la creación de estas tres obras. Su fuerte, como es lógico, son las publicaciones alternativas y fanzines, como los que él mismo publicó en su día, y precisamente sobre ellos comenta: “Given the importance of the Little magazine to the cut-up trilogy, it was somewhat disappointing to see only one magazine appearance reproduced in all three volumes. In my opinion, the one chosen is rather controversial” (14/33). “Dada la importancia de la revista alternativa en la trilogía recortada, ha sido un tanto decepcionante ver reproducida sólo una aparición de la revista en los tres volúmenes. En mi opinión, la elegida es bastante controvertida”. Dichas revistas animaban en ocasiones a los lectores de Burroughs a realizar sus propias versiones de los textos del autor, y en cierto modo hoy conservan algo de ese espíritu libertario respecto a la creación artística que animaba la época. Se trata de un silencio que muestra, tal vez, a un Oliver Harris concentrado casi exclusivamente en los manuscritos originales de las novelas que componen la trilogía, que no es poco, pero cuya génesis seguramente es mucho más complicada —pues se intuyen trayectorias desde/hacia otros medios y formatos— y por qué no, un Harris también concentrado en publicar su personal (y no por ello carente de rigor) versión de dichos textos.

Por otra parte, aunque el catedrático subraya la importancia de la música popular en su introducción a la restaurada *The Ticket That Exploded* (1962, 1967): “*The Ticket* is by far the most musically-minded of all Burroughs’ books [...]” (*Restored Ticket* xi), “*The Ticket* es,

con diferencia, el libro más musical de todos los de Burroughs [...]”, resulta del todo extraordinaria la poca atención que dedica Harris a las propias grabaciones de Burroughs, y entre las más accesibles están las realizadas alrededor de 1965, algunas disponibles al público durante la reedición de la trilogía. Las dos primeras ediciones de la obra coinciden, según los datos disponibles, con el frenesí multimedia del autor, un momento en que no cesa de producir material audiovisual (grabaciones, cuadernos de recortes, fotografías, películas).

Harris recurre a expresiones que sugieren lo anterior:

The “ticket” in the title he finally chose is an image of hidden determinism that invokes the insides of music machines, like the punch cards in an old fairground organ or the perforated rolls of a player piano. *The Ticket That Exploded* also sums up the other titles in Burroughs’ trilogy, *The Soft Machine* and *Nova Express*: as a figure for cultural and genetic programming, the “ticket” is written into us on the “soft typewriter” of the body, and it is “exploded” after a countdown to nova that is for Burroughs our only hope of rewriting the scripts that dictate our lives (xii).

El “ticket” del título que finalmente eligió es una imagen de determinismo oculto que invoca el interior de las máquinas de música, como las tarjetas perforadas de un viejo órgano de feria o los rollos perforados de un piano. *The Ticket That Exploded* también resume los otros títulos de la trilogía de Burroughs, *The Soft Machine* y *Nova Express*: como figura de la programación cultural y genética, el “ticket” se escribe en nosotros en la “máquina de escribir blanda” del cuerpo, y “explota” tras una cuenta atrás hacia la nova que es para Burroughs nuestra única esperanza de reescribir los guiones que dictan nuestras vidas (xii).

Este extraordinario fragmento de la introducción de Harris destaca por el número de máquinas que menciona; “máquinas de música”, “pianolas” (con tarjetas perforadas, precursoras del ordenador), la “máquina de escribir blanda” (*The Soft Machine*) como metáfora de la máquina blanda que es el propio cuerpo humano, el imaginario motor del

“Expreso Nova” (*Nova Express*), en suma, en la anterior cita se subraya el papel de las máquinas en la escritura de William S. Burroughs, máquinas de hacer música, máquinas de grabar, máquinas para desplazarse, máquinas de escribir, máquinas humanas, y el papel de todas estas máquinas (y otras) en la producción, remezcla, dispersión y asimilación de los contenidos de la trilogía mediadas por la conciencia del escritor. Dicho fragmento introductorio no basta para suplir la ausencia de una explicación genética de *los otros* del texto y el papel que tuvieron diversas tecnologías (y sus producciones) en la creación y remezcla de las obras mencionadas, del archivo autorial que englobaba dichas producciones, de los bucles de retroalimentación que operaban entre dichos artefactos, y los sujetos que los produjeron, precisamente en un estudio genético de la trilogía que registró dicho proceso.

Harris recuerda una cita en mayúsculas de una misiva dirigida a Brion Gysin en 1960: “YOU KNOW HOW CATCHING TUNES ARE” (xiii). “YA SABES LO PEGADIZAS QUE SON LAS CANCIONES”. Dicha cita recuerda, por un lado, a ciertos síntomas asociados a la proliferación mediática, asociados precisamente a diversas formas de paramnesia en la ya citada tesis de Tett en torno a dicho fenómeno, a cómo ciertas secuencias verbales y no verbales —muchas, propagadas por los medios— se quedan circulando en bucle en nuestras mentes, y por otro lado, la cita se enlaza con la vertiente sonora de la escritura experimental de este autor. Abundando en lo segundo, e interpretando la escritura de Burroughs a la luz de lo que otros han sostenido antes, señala Harris:

In a typescript explaining how “WORD LINES” dictate our “LIFE SLOTS,” he described how cutting up audiotape revealed noise in the cybernetic system that had a life of its own: “LIKE INTERFERENCE ON THE RADIO ‘PARASITES’ THE FRENCH CALL THAT SOUND. GOT IT? IT GETS YOU” (xiv).

En un texto mecanografiado en el que explicaba cómo las “LÍNEAS DE PALABRAS” dictan nuestras “LÍNEAS DE LA VIDA”, describía cómo al cortar una cinta de audio se descubría ruido en el sistema cibernético que tenía vida propia:

“COMO INTERFERENCIAS EN LA RADIO 'PARÁSITOS' LLAMAN LOS FRANCESES A ESE SONIDO. ¿LO PILLAS? TE PILLA” (xiv).

¿Por qué no abunda Harris en dicho sistema cibernético? ¿Por qué sólo menciona los montajes de audio, y no los estudia, si fueron determinantes en génesis de la trilogía? En la nota aclaratoria de la cita, sólo declara: “Undated typescript, circa 1960, Bancroft Library, University of California, Berkeley” (liii), nota que no ayuda para nada a los investigadores, no hay signatura, y la fecha del texto es sólo aproximada. Un “typescript” es un texto normalmente mecanografiado, que, en el caso de Burroughs, en ocasiones remedia otro contenido. Lamentablemente, la parquedad de ciertas notas contenidas en la trilogía restaurada por Harris no facilita su correcta evaluación por parte de otros investigadores, pero ello no le resta mérito al enorme esfuerzo invertido en dicho trabajo de restauración.

Por otra parte, algunas notas son equívocas; por ejemplo, la nota 80 en *The Soft Machine Restored* (239) menciona que el ensayo de Burroughs “The Photo Collage”, y comenta que hay copias del manuscrito en la NYPL (está incompleto), y que Arizona dispone de una versión de 20 páginas. Dicha afirmación no es incorrecta, pero da la impresión de que dicho manuscrito de Arizona contiene más información de la que en realidad se promete, o al menos esa fue mi impresión cuando ordené una copia de dichos materiales. El manuscrito parece inacabado (apenas dos páginas introductorias, el resto son *cut-ups*), y hasta que se aclare su contenido, tal vez con una edición más completa, hay que fiarse de la descripción del catálogo de Burroughs de la NYPL: “The Photo Collage. Typescript, in autograph: “1962. Final version lost in Paris Office Of Olympia Press”. Half of page 2 is in autograph mss. (2 leaves.) (There are 5 annotations.) (NYPL 86 de 193).¹⁰⁵ “El collage de fotos”. Texto mecanografiado, en autógrafo: “1962. Versión final perdida en la oficina de París de Olympia Press”. La mitad de la página 2 está en mss. autógrafo (2 hojas.) (Hay 5 anotaciones.). Se trata de un texto importante porque ahí Burroughs explica sus estrategias compositivas, cómo

¹⁰⁵ https://nyplorg-data-archives.s3.amazonaws.com/uploads/collection/pdf_finding_aid/william_s._burroughs_papers.pdf

estudió palabra e imagen y las escasas páginas útiles (o teóricas) de dicho manuscrito que en realidad se conservan proporcionan suficiente información sobre la seriedad del proyecto. Tal vez el manuscrito esté completo, pues en muchas ocasiones Burroughs comenzaba un ensayo presentando el método para a continuación, y sin previo aviso, ejemplificarlo, pero la versión “completa” disponible ofrece serias dudas. En cualquier caso, el texto exigiría algunas pesquisas antes de determinar su supuesta completitud. A modo de ejemplo, se incluye el texto correspondiente a la página 13 de dicho documento, que consiste en un *cut-up* de una carta. Como ya se ha indicado, Burroughs en ocasiones recortaba “cartas” para ver “lo que realmente decían”.

What is preventing you from communicating with us? So I must use this method of communication slightly disapproving of it I excuse the third I at the beginning of a line but seems all right for indicating the margin albeit devoid of sense in other respects am a student from Germany. friend of Rolf Gunter Dienst and would after having read Naked Lunch both in the original and in German very much like to meet you not just to satre at you like the nine day's wonder but also to talk some business one could put it this way presumeably because Rold Gunter has the idea off publishing your Exterminator in Germany I cant see how but still and I was supposed to do the translating. If you think you have some time to spare I should be most grateful to you. Could you let me know how and wehn when and where. Yours very sincerely Klaus Reichert

William S. Burroughs. “The photo-collage”. Página 13. Box 10, Item 4. William S. Burroughs Collection. Hayden Library. Special Collections. Arizona State University, Tempe, AZ.

Para finalizar con el asunto de las notas, el propio fax de Pennington contiene abundantes notas en referencia a las publicaciones alternativas donde Burroughs puso a prueba textos contenidos en *The Soft Machine*, lo que constituye un breve pero útil apéndice que complementa dicho aspecto de la edición restaurada y deja a las claras que todavía queda

mucho trabajo por hacer a los investigadores que dispongan de los recursos imprescindibles y acceso a los archivos.

Para finalizar esta sección, baste concluir que la reedición de las obras que componen la *Nova Trilogy* por parte de Oliver Harris plantean ciertas dudas conceptuales y metodológicas; la crítica genética tal y como la aplica Harris a la trilogía en cuestión no funciona de forma tan efectiva como en obras anteriores: ¿Falla su aplicación? Sería cuestión de que otros genetistas resolvieran dicha cuestión. ¿No era, tal vez, la metodología adecuada para aquel trabajo? Tal vez sirva como respuesta a dichas preguntas la edición restaurada de *Dead Fingers Talk* (2020) que muestra un cambio de posición respecto a lo serial en Burroughs (aunque no a su examen crítico), pues ahí reconoce Harris el estatus de “obra” a un texto derivativo y ejemplo de aquella misma serialidad que pretirió antaño. Estas breves consideraciones son las imprescindibles para justificar la idea de que Harris efectivamente transformó su objeto de estudio, aunque con desigual fortuna, por ejemplo, en el caso de *The Soft Machine*.

Para cerrar la primera parte de esta tesis doctoral, se aporta una entrevista conducida con Oliver Harris antes de su reedición de la *Nova Trilogy*.

ANEXO

Entrevista vía e-mail con Oliver Harris. 28 de febrero de 2009.

Antonio Bonome: Acabo de leer tu artículo *Cutting up the Archive, William Burroughs and the Composite Text* en el sitio web *RealityStudio*. Estoy de acuerdo con muchos de tus argumentos, pero también me gustaría que me aclarases algunas dudas:

Después de consultar algunos de los archivos que se conservan en la Biblioteca Pública de Nueva York, otros en la sección de manuscritos y libros raros de la Universidad Estatal de Ohio, releer sus libros, etc., y reexaminar mis intuiciones sobre sus métodos de trabajo, la etiqueta de “escritor” en el caso de Burroughs me produce cierto extrañamiento. Sí, efectivamente era escritor, pero también resulta evidente que en los años 60 Burroughs trabaja en algo que todavía carece de un término definitorio como... “artista interdisciplinar,” o mejor aún, “escritor conceptual,” que es como lo define Kathy Acker en 1989.

¿Qué te parecería que se dijese de Burroughs que fue un artista/escritor/archivista conceptual o hipertextual?

Oliver Harris: Pienso que la única cuestión es CUANDO [sic] se vuelve posible ver a Burroughs como otra cosa que no sea “escritor” y en qué CONTEXTO su obra debería por tanto ser considerada. El inicio del proyecto *cut-up* en 1960 parecería el punto de inflexión más obvio, la cuestión es si el proyecto cambia radicalmente o quizás es una consecuencia de su trabajo anterior (o al menos desde mediados de los años 50 cuando trabaja en *Naked Lunch*). Alan Ansen dijo que la escritura de Burroughs era sólo el “subproducto” de cierta potencia, lo que constituye una línea de pensamiento. Otra sería que su labor junto a Gysin (que era básicamente un artista visual, y además ligado a la experimentación y la tradición de las vanguardias), permitió a Burroughs moverse más allá de la noción de “carrera literaria.” Dicho esto, todo depende de lo central que consideres que fue la trilogía *cut-up*; a menudo he argumentado que la masa de pequeños textos experimentales que produjo en los 60 añadía

más, especialmente porque comprometía a Burroughs en un campo contracultural más amplio y en la escena avant-garde (vía publicación en revistas y vía su proximidad a los medios visuales). La persistencia del término “novela cut-up” para describir textos como *The Soft Machine* me parece que los aísla del alcance total de su actividad, que a su vez marginaliza. En el caso de muchos escritores, textos de sólo un par de páginas serían secundarios a libros de 200 páginas, pero en el de Burroughs...

Antonio Bonome: Esto nos lleva a intentar imaginar la opinión de Burroughs sobre la publicación de parte de sus materiales en el formato de libros. Dado que sus cut-ups, cuadernos de artista, collages, etc. no eran muy viables económicamente (al menos en su época), quizás halló que publicar era una buena forma de ganarse la vida. ¿Qué opinas sobre esto? ¿Piensas que fue esta la principal razón para publicar sus obras? Sé que quizás debería preguntar a su secretario James Grauerholz sobre ello, pero me gustaría saber tu opinión.

Oliver Harris: Por un lado, la razón de que su obra destaque es que NO es un novelista de carrera más (como un John Updike). Por otro, no era el típico impostor, y habría estado de acuerdo con Dr. Johnson en que “nadie salvo un tonto escribiría sin pensar en el dinero.”

Antonio Bonome: En tu artículo mantienes:

Al afirmar que el archivo literario es “un libro,” Lopez¹⁰⁶ se vale de una idea central sobre los métodos de trabajo de Burroughs, es decir, el constante solapamiento e interrelación de sus manuscritos, que a su vez abunda en la extraordinariamente densa intertextualidad de su escritura...

¿Qué opinas del argumento de “un libro” de Lopez? Si el archivo literario de Burroughs es “un libro”, ¿por qué no publicarlo? Los archivos de Burroughs (o mejor, sus

¹⁰⁶ Ken Lopez participó en la venta del “archivo Vaduz” a la Biblioteca Pública de Nueva York y editó un pequeño catálogo ilustrado de dicho archivo en el año 2005.

archivos, libros, películas, trabajo en audio, y producción en general) constituyen un artefacto extenso, pero ¿por qué exactamente un *libro*?

Oliver Harris: El argumento de que los archivos constituyen “un libro” lo proporcionó el propio Burroughs, y Jennie Skerl lo incorporó afanosamente en su ensayo pionero. Comprendo la cuestión, y tampoco me gusta: estoy más interesado en explorar las formas en las que cada texto contiene múltiples historias e identidades, mientras que la teoría de “un libro” lo convertiría todo en (citando Queer) “una enorme excrecencia.”

Antonio Bonome: ¿No supone considerar el archivo como “el trabajo real,” “un gran libro,” algo que iría en detrimento de sus obras publicadas, y que estrictamente invalidaría a Burroughs como escritor? Si así fuese, ¿ante qué tipo de obra estaríamos? ¿Qué tipo de artefacto constituyen los archivos en tu opinión? Probablemente son muy diferentes de los archivos de sus colegas contemporáneos: ¿constituyen los archivos de Burroughs un salto cualitativo respecto a los de otros escritores?

Oliver Harris: Respecto a cómo se relacionan los libros publicados con los materiales archivados, podríamos decir lo mismo, hasta cierto grado, de muchos escritores. Lo que afirma Lopez sobre el archivo de Burroughs obedece en parte a una urgencia especial: estaba intentando “subir la puja,” y conseguir un precio más alto por el archivo. No estoy diciendo que esté completamente en desacuerdo con lo que dice, pero tampoco es fácil alabar el archivo del que habla: como sabes, cuando “visitas” el archivo en la colección Berg u otra institución, lo que realmente VES es un ítem cada vez. El pequeño libro de Lopez (muy hermoso, por cierto) es casi la mejor “visión” que puede uno tener del conjunto, así que en realidad es muy difícil añadir algo más...

Fin de la entrevista: 7 marzo 2009

Mis conclusiones en 2009 fueron las que siguen:

La técnica de recorte de Burroughs es una extensión de la técnica de collage que aplicaba a la escritura, el audio y el cine. A veces transcribía los resultados obtenidos en otros medios a textos mecanografiados. La naturaleza híbrida de su proceso de trabajo, el hecho de que su escritura fuera a menudo el subproducto de la experimentación semiótica multimedia lo convierten en un caso muy interesante de estudio sobre las relaciones entre la escritura y las artes visuales. El arte en Internet, la ciberliteratura y el arte digital hacen que el análisis de este caso tenga aún más sentido.

De esta entrevista podemos extraer algunas ideas importantes; el hecho de que hoy en día los investigadores puedan acceder a las 6.000 páginas de escritura experimental a partir de las cuales se compuso la *Trilogía Nova* supone un completo cambio de tornas en la situación de la crítica y la edición de este autor; esta situación, unida al análisis de los muestreos aleatorios tomados durante mi visita a la Colección Berg y a la sección de libros raros y manuscritos de la Universidad Estatal de Ohio, y las propias opiniones de Burroughs sobre su escritura vertidas en numerosas entrevistas y ensayos, alimenta las siguientes hipótesis:

1. William S. Burroughs escribe de forma “procesual” durante los años 60 (procesual en el mismo sentido en que Richard Serra o Robert Smithson producían sus esculturas). En numerosas entrevistas el autor de *Naked Lunch* afirma que el material de archivo no impreso en formato de libro era con frecuencia tan bueno sino mejor que lo que el que se publicó, por ejemplo, en la *Trilogía Nova*. Durante los años 60 lo que más le interesó fue probablemente, el proceso. El producto de este proceso fue en ocasiones un libro, y en otras una grabación de audio, un corto de cine, un texto, un collage, o incluso una *performance*. Conviene recordar que toda esta práctica experimental multimedia se refleja en su escritura, no es algo ajeno a ella. Mi uso del término “procesual” para calificar los *cut-ups* de Burroughs constata dos características de los textos:

A) Su rechazo a “permanecer” en un libro como “producto final;” las imágenes, los textos, se fugan a otros soportes generando la densa intertextualidad a la que se refiere Harris.

B) Los cambios que operan sobre el estatus ontológico del productor, desestabilizando su categorización como “escritor,” término que podría muy bien ser sustituido por el de “productor de literatura expandida” en el mismo sentido en que Rosalind Krauss hablaba de la escultura de campo expandido.

Para intentar idear una analogía entre las obras artísticas calificadas como procesuales, y los *cut-up* de Burroughs, se podría concluir que las novelas de la *Trilogía Nova* son análogas a las fotografías, videos, o textos que normalmente registran tales manifestaciones artísticas, y que constituyen *un documento* que prueba la existencia del proceso. Siguiendo con la analogía, el proceso de producción de los *cut-ups* (novelas publicadas incluidas), constituiría *la obra*. Si esta analogía es correcta, y volvemos al campo de la literatura, cabe hacernos las siguientes preguntas: Si la *Trilogía Nova* constituye el documento que confirma los *cut-ups* como obra procesual, ¿qué papel juega dicho proceso en el campo de la literatura? ¿Ha llegado el momento de hablar de literatura de campo expandido?

2. Alan Ansen pensaba, como muy bien recuerda Oliver Harris, que en la obra de Burroughs había “una línea de pensamiento” y veía la escritura de Burroughs como “sólo el subproducto” (*Burroughs File* 20), como podría serlo una película, o una escultura en el caso de las artes visuales, que por otro lado este autor también cultiva. Esto incita de nuevo la pregunta: ¿Fue Burroughs un escritor/artista conceptual? Por artista conceptual entendemos un artista que antepone la idea, el proceso, y la documentación relativa a dicho proceso a una obra como “resultado final.” El Burroughs de la *Nova Trilogy* trabaja indudablemente como lo haría un artista conceptual. La primera que detectó esto con claridad es la escritora Kathy Acker, cuando afirmó que “Burroughs fue el único escritor que pude encontrar que era un conceptualista” (*Acker* 4). Otro ejemplo que prueba la fuerza del argumento de Acker es el catálogo *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*, de Robert Sobieszek, que muestra con multitud de ejemplos y potentes ilustraciones el proceso de trabajo de Burroughs.

Para concluir, dos son los problemas que genera la producción procesual de este autor basada en el *cut-up*: A) Su renuencia a "permanecer" en el producto final de un libro, B)

Los cambios que el producto opera sobre la categorización del productor, cuyo estatus ontológico de escritor se desestabiliza, y bien podría ser sustituido por el de productor de literatura expandida. Si intentamos hacer una analogía entre las obras de arte plástico procesual y el trabajo procesual de los *cut-ups*, deberíamos concluir que las novelas son análogas a las fotografías o vídeos que suelen registrar tales formas de arte, un documento que prueba su existencia, mientras que el propio proceso de producción de todos los *cut-ups* (publicación de las novelas incluida), es LA OBRA. Además, como arte basado en procesos, plantea algunas cuestiones sobre la naturaleza de una obra de arte acabada, pero esta vez afecta a todo el campo literario: ¿Debe considerarse el libro como la documentación del proceso de recorte y, de ser así, ¿dónde sitúa esto al propio proceso en la literatura?

Por último, el hecho de que los *cut-ups* sean también producciones visuales problematiza conceptos como el de su lugar más adecuado para la exposición y lo que debería exponerse. ¿Deberían exponerse en una biblioteca, una galería o un museo? De hecho, se trata de cuestiones relevantes en el ámbito de la conservación y la exposición.

Segunda parte

III INTERDISCIPLINARIEDAD: UNA BREVE INTRODUCCIÓN

Partiendo del monólogo, la carta, los cuadernos de notas, y la cámara fotográfica, empleados ya en su primera etapa, Burroughs irá incorporando otras tecnologías (muchas junto a Gysin), propiciando diversos ensamblajes maquímicos, y lo hará de forma sinérgica; en lo sucesivo empleará herramientas como el *cut-up* (y la permutación matemática de segmentos textuales), el *fold-in* (y por extensión los formatos reticular, en tres columnas, y la yuxtaposición mediática), la grabadora (combinando varios aparatos), la cámara (también de cine, ejemplo paradigmático de yuxtaposición palabra/imagen), el e-meter psicológico (el más claro ejemplo de retroalimentación), el álbum de recortes, y el cuaderno de sueños (muchas veces conjugados), todo ello conformando una máquina semiótica que desde los años 60 no para de funcionar, conformando un archivo y (retro)alimentando la conciencia del autor que pilota dicho insólito aparataje.

Uno de los puntos que es necesario tratar en este trabajo es el de la interdisciplinariedad. La razón es bien sencilla: el “cómo”, es fundamental en el caso de este autor, y ese “cómo”, está fuertemente impregnado por una manera de hacer basada en la manipulación del sustrato material de la escritura y su transposición a otros medios. Pero esa es apenas una cara de la moneda. A pesar de las metálicas y sincopadas jaculatorias recogidas en sus grabaciones, Burroughs no era un robot. Su máquina estaba regulada por una conciencia que seleccionaba, conectaba, y editaba contenidos. Él decidía lo que se reciclaba y lo que regresaba al archivo. Este aspecto del proceso creativo merece atención tanto desde el aspecto filológico como desde el de la escritura creativa.

A lo anterior se ha de añadir que, durante una buena porción de su carrera, este autor trabaja desde los intersticios de la literatura y las artes plásticas en lo relativo a procesos, procesos que en primer lugar incluyen la colaboración: recuérdese que Burroughs y Kerouac escriben a medias *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* en los años 40, mientras que *Naked Lunch* (1959) consiste en una serie de monólogos (23 en la edición final) transpuestos a la escritura en primer lugar en forma de cartas a Allen Ginsberg, quien posteriormente

participa junto a Kerouac y Alan Ansen (entre otros) en la edición final del texto. El pintor y escritor Brion Gysin recuerda que, mientras sus amigos armaban *El almuerzo desnudo*, Burroughs “estaba completamente abstraído pegando innumerables fotos en la pared formando un gran *continuum*” (*The Third Mind* 43); si se ha de creer a Gysin, ya a finales de los años 50 Burroughs está ya creando su propio sistema semiótico: los archivos de Nueva York, Ohio, y Arizona, al menos, contienen muestras de su desarrollo en diferentes décadas. Sobre *Naked Lunch*, el artista norteamericano Robert Smithson recordaba que “no tiene sentido preguntarse sobre clasificaciones y categorías, no hay nada de eso” (*Smithson* 111). Las dos citas referidas insinúan una aproximación *sui generis* a la escritura, y una voluntad de aplicar estrategias procedentes de las artes plásticas a una creación literaria que tras la Segunda Guerra Mundial se había distanciado de las vanguardias históricas. La cita del escultor Smithson puede servir como ejemplo de que, a Burroughs, se le comprendió mejor en los 60 desde la plástica que desde la crítica literaria. Smithson leía tanto a este autor como a J.G. Ballard; las ciudades compuestas y paisajes terminales de estos autores le sirvieron de inspiración en el desarrollo de sus propias teorías sobre la entropía, imbricada en su proceso escultórico. Smithson describe la experiencia de caminar por su *Spiral Jetty* (1970) en términos que sugieren algo parecido al fin del mundo en clave *Nova Express*:

On the slopes of Rozel Point I closed my eyes, and the sun burned crimson through the lids. I opened the and the Great Salt Lake was bleeding scarlet streaks. My sight was saturated by the color of red algae circulating in the heart of the lake, pumping into ruby currents, no they were veins and arteries sucking up the obscure sediments. My eyes became combustion chambers churning orbs of blood blazing by the light of the sun. All was enveloped in a flaming chromosphere [...] (*Smithson* 148).¹⁰⁷

En las laderas de Rozel Point cerré los ojos y el sol quemaba carmesí a través de los párpados. Los abrí y el Gran Lago Salado sangraba vetas de color escarlata. Mi vista se saturó del color de las algas rojas que circulaban por el corazón del lago,

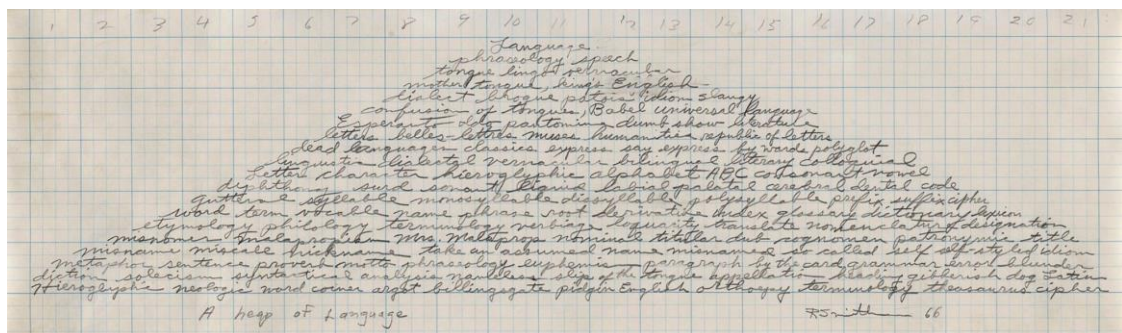
¹⁰⁷ Smithson, Robert. *The Collected Writings*. LA: University of California Press, 1996.

bombeando en corrientes rubí; no, eran venas y arterias que succionaban los oscuros sedimentos. Mis ojos se convirtieron en cámaras de combustión que agitaban orbes de sangre resplandecientes a la luz del sol. Todo estaba envuelto en una cromosfera llameante [...]

La cita muestra, por un lado, que al escultor le gustaba leer y escribir (de hecho, también se le consideró escritor), y por otro, describe la percepción de un artista de los años 70 inscrito en el movimiento del *land art* cuya percepción, tanto del espacio como del tiempo (geológico, en Smithson), tiene mucho que ver con la de escritores como William S. Burroughs, y cuyo trabajo con el dibujo, la fotografía, el cine, la escritura, y demás propiciaban (como fue el caso de muchos artistas de la época) que su acceso a los escritos de Burroughs fuese mucho más directo que el de otros sectores de las humanidades.



Robert Smithson. *Spiral Jetty* (1970). Utah.



Robert Smithson. *A HEAP OF LANGUAGE*. 1966. Grafito en papel (16,5x55,9cm.)

Collection The Museum of Modern Art, New York

© Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society, New York

La influencia de Burroughs en muchos artistas visuales del siglo XX obedecería a su metodología de trabajo, imbuida por el collage, la apropiación, y el pastiche, su manera de

registrar sus percepciones en (y sobre) el espacio y tiempo, sus reflexiones sobre el lenguaje (importantísimas para los escultores desde los años 60) —nada habituales en los escritores carreristas de la época— así como por su buena disposición a colaborar con artistas de todo tipo. Sus ensayos en torno a la creación en general, y la escritura en particular, informados tanto por disciplinas como la lingüística o la virología fueron decisivos en posteriores enfoques críticos y artísticos favorables a la interdisciplinariedad.

Esto no quiere decir que las novelas de Burroughs no sean susceptibles de ser analizadas desde un enfoque estrictamente filológico, al contrario; tratar, por ejemplo, de determinar la edición definitiva de muchos textos de Burroughs o intentar desentrañar la génesis de un texto “recortado” puede exigir la consulta de uno o más de los seis archivos diferentes, algunos de ellos enormes, un trabajo arduo y encomiable. En contraste con lo anterior, ciertos usos de dichas herramientas filológicas no reflejan el alcance del proceso empleado en la producción de este autor en lo que respecta a su etapa más experimental (posiblemente, la más interesante); ahí sería donde debería haber entrado el cruce disciplinario y el enfoque comparatista, que como se ha sugerido en el caso concreto de la “restauración” de la *Trilogía Nova*, generó algunos problemas tanto interpretativos como metodológicos. La brevísima revisión de algunos catálogos y discos recientes presentada en la sección anterior, y precisamente en conexión con la *Nova Trilogy*, manifiesta también la escasa atención que diversos comisarios han presentado a la conexión entre lo audiovisual y la escritura en Burroughs. Tal separación de criterios en el análisis de lo multimedia muestra, de nuevo, la urgencia del cruce disciplinario, que simplemente no está ocurriendo.

III.1 DEFINICIÓN DE INTERDISCIPLINARIEDAD

Sobre la interdisciplinariedad comenta Roland Barthes:

On dirait en effet que l'interdisciplinaire, dont on fait aujourd'hui une valeur forte de la recherche, ne peut s'accomplir par la simple confrontation de savoirs spéciaux ; l'interdisciplinaire n'est pas de tout repos : il commence effectivement (et non par la simple émission d'un vœu pieux) lorsque la solidarité des anciennes disciplines se défait, peut-être même violemment à travers les secousses de la mode, au profit d'un objet nouveau, d'un langage nouveau, qui ne sont ni l'un ni l'autre dans le champ des sciences que l'on visait paisiblement à confronter ; c'est précisément ce malaise de classification qui permet de diagnostiquer une certaine mutation.

—Roland Barthes | *de l'œuvre au texte*¹⁰⁸

La interdisciplinariedad no es la calma de una seguridad fácil, sino que comienza *efectivamente* (como opuesta a la mera expresión de un deseo pío) cuando la solidaridad de las viejas disciplinas se descompone, quizás hasta de forma violenta, a través de las sacudidas de la moda, en los intereses de un nuevo objeto y un nuevo lenguaje, ambos sin un lugar en el campo de las ciencias que se iban a reunir pacíficamente. Esta inquietud en la clasificación es precisamente el punto desde el que es posible diagnosticar una cierta mutación.

El término “disciplina” tiene dos usos comunes hoy en día; disciplina es una rama del conocimiento, pero también define la vigilancia de elementos subordinados. La voz latina *disciplina* se refiere a la educación de discípulos en un conocimiento experto. La idea de distribuir el conocimiento en disciplinas tiene su origen en la filosofía griega; Aristóteles

¹⁰⁸ Barthes, Roland. “De l'oeuvre au texte.” *Revue d'esthétique* 3 (1971): 225-232.
<http://www.amaudmaisetti.net/spip/spip.php?article115>

organizó en su *Metafísica* una jerarquía del conocimiento atendiendo a su carácter teórico, práctico, o productivo. Teóricas eran materias como la teología, las matemáticas, y la física. Las materias prácticas eran, entre otras, la ética y la política. Las materias productivas como las bellas artes, la poética, y la ingeniería estaban en el estrato inferior de la jerarquía. Para Aristóteles esta división jerárquica era un mal necesario, y como a él le interesaba más el conocimiento especulativo que el práctico, estableció la filosofía como un campo de conocimiento universal que funcionaba como nexo entre todas las disciplinas. La filosofía representaba un conocimiento “indisciplinado” en el sentido de “global”. Kant defendió esa libertad de poder examinarlo todo en el ensayo *El Conflicto de las Facultades* (1798), aunque también reconoce, quizás con ironía, la organización en “altas” y “bajas” facultades (la filosofía era “baja”).

Hasta principios del siglo XIX la palabra “ciencia” tendía a ser intercambiable con “filosofía.” Desde 1830 en adelante, el término “ciencia” comienza a referirse específicamente a las ciencias naturales y a distinguirse de la filosofía, tanto en el ámbito académico como para el ciudadano de a pie. El triunfo de las ciencias como unas entidades de conocimiento que conviven en la universidad propició que el resto de las disciplinas se esforzaran por ajustarse al modelo científico. Auguste Comte, que defiende la sociología en 1830, urge a que se aplique el método científico a otras áreas del conocimiento.

Esta división del conocimiento también suscitó recelos en pensadores como Friedrich Nietzsche, que detectó por ejemplo cómo esta evolución estaba instigada por luchas de poder e intereses egotistas. En su ensayo *Nosotros, los filósofos*, Nietzsche arremete contra un auge de las disciplinas auspiciado por la universidad alemana, que había relegado la figura del filósofo e impulsado la de “sabio” científico. Nietzsche desconfiaba particularmente de quienes pontificaban que las disciplinas alcanzaban un conocimiento desinteresado al restringir la escala de sus operaciones. Para Nietzsche, el estudioso especializado estaba menos interesado en el conocimiento en sí mismo que en escalar puestos laborales en una sociedad cada vez más burocratizada y profesionalizada. José Ortega y Gasset manifestó también en *La Rebelión de*

las Masas sus dudas sobre una especialización que desdeñaba como diletantismo cualquier intento de mirar más allá de los límites de sus lindes artificiales.

A finales de los años 80 el sociólogo Burton Clark aplica al ámbito académico los mismos criterios empleados hasta entonces al estudio de las subculturas.¹⁰⁹ Su mordaz visión es también un lamento sobre cómo una vez establecidas, las disciplinas avivan intereses creados, defendiendo con un celo absurdo su territorio y reforzando cierta exclusividad a través de tipos privativos de discurso. Clark dibujaba un panorama fragmentado y tribal, que queda bosquejado en la siguiente cita:

In the subcultures of academe, it is a long way from physics and chemistry to political science and sociology, let alone history and literature. As cultural communities, however, physics and chemistry overlap with mathematics, which connects to statistics, both of which in turn link importantly to the “hard” social sciences of economics and psychology. They in turn shade into the softer disciplines of political science, sociology, and anthropology, fields that readily shade into the perspectives of history and then further on into the humanities (Clark 5).

En las subculturas del mundo académico, hay un largo trecho desde la física y la química hasta las ciencias políticas y la sociología, por no hablar de la historia y la literatura. Sin embargo, como comunidades culturales, la física y la química se solapan con las matemáticas, que a su vez conectan con la estadística, y ambas, a su vez, con las ciencias sociales “duras” de la economía y la psicología. Éstas, a su vez, enlazan con las disciplinas más “blandas” de la ciencia política, la sociología y la antropología, campos que fácilmente enlazan con las perspectivas de la historia y, más adelante, con las humanidades.

¹⁰⁹ Clark, Burton R. “The Academic Life: Small Worlds, Different Worlds.” *Educational Researcher*, vol. 18, no. 5, 1989, pp. 4–8. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1176126>. Accessed 29 Mar. 2023.

A este concepto cerrado de las disciplinas se oponía el de interdisciplinariedad, término que se escucha cada vez más en el entorno académico y cuyo significado Geoffrey Bennington intenta desentrañar en un breve ensayo publicado en 1999 de la siguiente forma:

On the one hand, inter- separates, places between two or more entities, keeps them apart, puts up a frontier, prevents them meeting, joining, mingling and maybe identifying. Inter-val is perhaps the clearest case of this sense. Inter-calating, inter-posing, inter-polating, inter-mitting all obey this logic. But *on the other hand*, inter-joins, provides a means of communication and exchange. This can go from inter-view to inter-action to inter-course to inter-penetration, and implies just the opposite of the first sense of inter-: here the gap or difference is not being established or reinforced, but diminished, overcome or denied (*Post-Theory* 103).¹¹⁰

Por un lado, inter- separa o coloca dos o más entidades aparte, traza una frontera evitando su conexión, reunión, fusión, y quizás identificación. Inter-valo es quizás el caso más claro de este sentido. Inter-calar, inter-poner, inter-polar, inter-mitir, todas obedecen a esta lógica. Pero, *por otro lado*, inter- une, proporciona un medio de comunicación e intercambio. Ejemplos como inter-view¹¹¹ o inter-acción, inter-curso, o inter-penetración, implican justo lo opuesto que el primer sentido de inter-: aquí el hueco o la diferencia no se establece o refuerza, sino que se disminuye, supera, o niega.

Tomemos por ejemplo el término “intermusical” aplicado a la obra del compositor John Zorn, cuya banda Naked City toca blues, temas de Ennio Morricone, improvisaciones de solo, dúo, y trío, y “reconstrucciones musicales del género hardcore y surf”. Según el texto del profesor Marcel Cobussen *Restitutions, Shibboleth, or Aporias*,¹¹² “intermusical” significaría,

¹¹⁰ Geoffrey Bennington, 'Inter' in *Post-Theory: New Directions in Criticism* by Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves and Thompson (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), 13-20.

¹¹¹N.T.: En este caso, he optado por no traducir este término del manuscrito original. Salvo en algunas excepciones que se indican, todas las traducciones que hay en este trabajo son mías.

¹¹² <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/restitutions-shibboleth-or-aporias/500>

en el caso de Zorn, la conexión de varios mundos musicales separados en mayor o menor medida, o de gente trabajando en esos mundos concretos. Hay una de- y recontextualización en la confrontación de varios estilos musicales en las composiciones de Naked City. La voz “intermusical” marca las posibilidades nomádicas de la música para adherirse y convertirse en parte de formaciones “extra-musicales” (Cobussen 44).

Además de la definición de Barthes, que quizás sea la más clara, de las anteriores consideraciones se puede extraer que la interdisciplinariedad podría conectar dos o más disciplinas y operar sobre ellas de- y recontextualizando conceptos y procesos, generando algo nuevo. Hay varios factores que inciden en la importancia de una perspectiva “inter-” en el campo de las artes; pero el principal es el decline del formalismo en el siglo XX. Críticos como Clive Bell y Roger Fry afirmaban que la base del significado artístico radicaba en la posesión de cualidades formales armónicas. En la segunda mitad del siglo XX, Clement Greenberg insistía en la importancia de la forma y el plano pictórico como lo esencial y exclusivo de la pintura como medio. Los ataques a este formalismo compartieron en muchos casos un denominador común, al apoyarse en la teoría cultural de los años 60-70 llamada colectivamente postestructuralismo, que se extendió más allá de su contexto original francés. Estos teóricos, procedentes de disciplinas como la lingüística, el psicoanálisis, o la sociología, estaban de acuerdo con Saussure en que el significado sería una *función* de diferencias entre signos en un campo más amplio, compuesto por los propios signos, las reglas para aplicarlos, y los contextos históricos y culturales en los que ocurren. Esta posición hace que el significado parezca mucho más cambiante e inestable que nunca; en consecuencia, las categorías y conceptos que utilizamos para comprender el mundo están solapados de tal forma que definirlos y discriminarlos es más difícil de lo que parece. Como la pintura es un lenguaje que sirve para entender el mundo, y como tal comparte muchos rasgos con los lenguajes naturales, la generación posterior a Greenberg se concentró en estas cuestiones, adoptando criterios de ciencias como la lingüística.

III.2 DISCIPLINARIEDAD: *INTER, MULTI, O TRANS?*

Roland Barthes definió la interdisciplinariedad como generadora de mutación, un proceso transformativo que produce nuevas formas de conocimiento en su compromiso de varias disciplinas discretas. Su concepto de interdisciplinariedad es de gran utilidad si hemos de cotejar el término con otros muy utilizados, como “multidisciplinariedad,” o “trasdisciplinariedad.”

Ya que no es infrecuente hallar textos que mencionan estos términos casi de forma intercambiable, conviene definirlos para despejar cualquier confusión que puedan propiciar: la palabra “multidisciplinariedad” involucra la simple yuxtaposición de dos o más disciplinas sin integración real entre ellas (*Klein 56*),¹¹³ “trasdisciplinariedad,” en cambio, parece indicar un proceso en el que la lógica de una disciplina se pondría al servicio del desarrollo de otra (*Chouliaraki 16*).

Mieke Bal defiende lo interdisciplinar por su carácter nómada, e interpreta lo trasdisciplinar como más inmutable que lo interdisciplinar, para ella más evolutivo. También subraya la importancia de la negociación, transformación, y revaloración como elementos cruciales en la evolución del conocimiento (*Bal 51*).

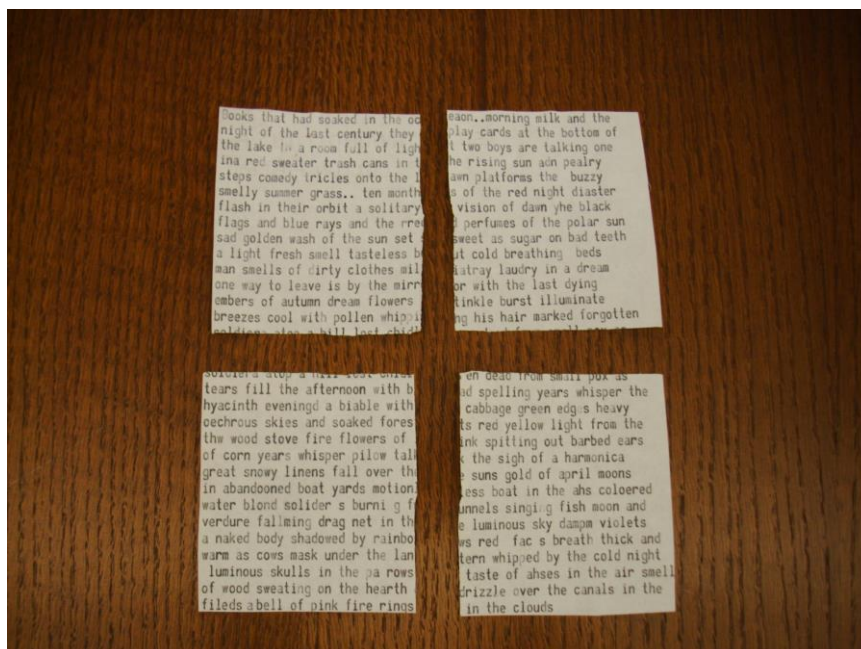
Si se sigue la definición de Roland Barthes de interdisciplinariedad, aplicándola a las obras más experimentales de William Burroughs, se podría concluir que efectivamente Burroughs crea un nuevo objeto, que está presente en sus archivos y en algunas de sus obras. Para definir ese nuevo objeto se podría recurrir al término *narratología anfibia*, empleado por Lance Olsen para describir textos producidos (y analizados) desde perspectivas interdisciplinares, siguiendo métodos híbridos de producción, y que hoy se manifiestan en la multimodalidad de la World Wide Web y en nuevas formas de comunicación y producción artística propiciadas por la informática. Otro término que serviría, tal vez mejor, para definir dicho objeto sería el de “literatura de campo expandido”, empleado a partir del ensayo de

¹¹³Klein, Julie Thompson. *Interdisciplinarity: history, theory and practice*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

Rosalind Krauss “Sculpture in the Expanded Field”,¹¹⁴ de obligada lectura en muchas facultades de Bellas Artes. El concepto de “campo expandido” sigue vigente y cuenta en la actualidad con una revista científica dedicada a él, precisamente en torno a la escritura creativa y las conexiones entre palabra e imagen.¹¹⁵

Ténganse en cuenta dos ejemplos que justifican el calificativo interdisciplinar en Burroughs y que apoyan un enfoque interdisciplinar de su obra:

1. Cuando este autor corta con unas tijeras “el lenguaje” materializado en las páginas mecanografiadas de su escritura y/o la de otros autores para recombinarlas y generar algo nuevo, quizás añadiendo otros elementos fotográficos o dibujísticos, está tratando al lenguaje como un objeto: el lenguaje pasa a tener una relación directa con la realidad, se vuelve táctil. Para la semiología de Saussure, el lenguaje no tiene una relación directa con la realidad, sino que funciona como un sistema de diferencias. Burroughs trabaja en el plano material del lenguaje de forma pictórica o incluso objetual, manipulando un elemento estructural de la escritura (la página), lo que añade una dimensión plástica al asunto de su escritura.



William S. Burroughs. *Cut-up*. SPEC CMS 40, Box 49, Folder # 504

¹¹⁴ Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field” October Vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44 (15 pages), The MIT Press.

¹¹⁵ <https://www.expandedfieldjournal.com/>

2. Enfoques estructuralistas como el de la primera etapa de Barthes tienden a enfatizar la “intertextualidad,” es decir, la noción de que los textos son formulados no a través de actos de originalidad por parte de autores individuales sino a través de la interacción y el diálogo con otros textos, de forma que cuestionan cierto afán de los estudios literarios de contemplar ciertos tipos de autores o textos como más valiosos o merecedores de estudio que otros. Burroughs materializa el hecho de la intertextualidad: recorta y reorganiza su escritura, pero también la combina con la escritura recortada (y reorganizada) de otros autores, por ejemplo, de Arthur Rimbaud, o Saint-John Perse. Lleva la intertextualidad a un extremo literal, dejando en el aire las preguntas ¿de quién son estas palabras? ¿pertenecen realmente a alguien? Pero esto no le basta; como sus métodos así lo permiten, va más allá y crea además variantes de esos textos, re combinándolos aún más, y cuando le satisfacen los resultados obtenidos, los reincorpora a su narrativa; de esta forma obliga a sus propios textos a dialogar entre sí.

3. En otros casos, yuxtapone en ciertos artefactos esos textos con imágenes encontradas, o fotografías tomadas por él mismo, como por ejemplo en un álbum de recortes o *scrapbook*. No es infrecuente que las páginas resultantes, además de fotografías contengan texto en varios colores, dibujos, etc. con lo que además de intertextualidad, hay una riqueza de códigos, y diferentes materialidades que complican el análisis de este tipo de producciones. Nótese que de una máquina (el *cut-up*), el hipotético híbrido textual Burroughs/Rimbaud ya ha pasado a otra (el álbum de recortes). Si el autor “lee” dicho álbum, reflexionando sobre las nuevas conexiones que la semioclastia propicia (por ejemplo, entre las imágenes o noticias periodísticas que añade al álbum), y graba dicha lectura, estamos ante un nuevo texto, en este caso sonoro, susceptible, por ejemplo, de ser transcrito a una nueva página, o de constituir una banda sonora para una película, por ejemplo.

Pensemos en las presuntas 6000 páginas de *cut-ups* que presumiblemente produce Burroughs entre 1958 y 1964 (*Férez Kuri* 216), o si se prefiere, en sus abundantes cuadernos de artista y collages que combinan palabra e imagen, sus grabaciones, sus películas. La red de citas que contienen dichos artefactos revirtió en su escritura; y aquí cabe preguntarse: ¿sería

su escritura la obra final, la “definitiva” o constituirían dichas publicaciones el registro de un proceso, tal y como ocurren en el ámbito del arte contemporáneo? Si se compara el proceso de trabajo de Burroughs con el de escultores contemporáneos como Matthew Barney, no es nada rebuscado trazar analogías de este tipo.

En un análisis postestructuralista, los textos literarios tienden a posicionarse como parte de la esfera más general del lenguaje y el discurso, como un tipo de texto entre muchos otros, que incluye los producidos por el cine, la fotografía, la música, el dibujo, o la moda. De esas 6000 páginas (en último término no importa si fueron 6000 o 600), Burroughs materializa algunas en cine, esas imágenes cinemáticas pasan a su vez por un proceso de montaje (en ocasiones, aleatorio), les añade sonidos pregrabados, las preguntas de una auditoría de la ciencia, un diálogo escuchado en la calle, etc., o bien las transpone a un collage con imágenes encontradas, quizás emparejándolo la transcripción de un sueño, etc. Los resultados de estas producciones son susceptibles de ser de nuevo transpuestas a la escritura o fugar hacia otro medio generando nuevas producciones, pues los textos de Burroughs evitan toda clausura, circulan de forma centrífuga y centrípeta alimentando nuevas producciones que en ocasiones serán reversibles; por ejemplo, James Grauerholz corrige la trayectoria demasiado fracturada de la novela *Cities of the Red Night* (1981) de Burroughs, remedando la brusquedad de los recortes del autor, generando así una variante de la obra (la que llega al público), de apariencia más lineal, pero en los archivos duerme otra variante del texto, más radical en sus yuxtaposiciones textuales.

4. Burroughs crea un sistema semiótico con el que produce textos y otros artefactos, que para Barthes serían igualmente “textos,” y esto es importante, porque abre el conjunto de su producción a nuevas consideraciones: por un lado, en su período más experimental hay una escritura de campo expandido, por otro, esta forma de narrar viene emparejada a menudo con su propio análisis, presentando a la postre un alto índice de multimodalidad. Ficción y ensayo a menudo conviven en ciertos textos como *The Burroughs File* (1984), generando lo que Raymond Federman define como *critifictions*. Un ejemplo de critificción podría ser el ensayo *Lemurian Time War* escrito por la Cybernetic Culture Research Unit (Cccru), publicado en la

compilación *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*, y editado por Davis Schneiderman y Philip Walsh.

Para comprender lo que está intentando lograr Burroughs durante la época referida, viene al caso hablar del concepto de “texto cultural”, que aparece ya la primera obra de Barthes, *Mythologies* (1957), pieza clave del primer estructuralismo, y fundamental para los estudios culturales, ya que analiza fenómenos de la cultura popular como la lucha libre, anuncios de margarina, juguetes, etc., en calidad de textos. Barthes muestra cómo estos fenómenos crean un “metalenguaje” (*Mythologies* 124), una serie de connotaciones secundarias junto a sus significados más obvios, proponiendo un modelo de interdisciplinariedad que permite converger a varias disciplinas en torno a un objeto de estudio completamente nuevo. Barthes renunciará al estructuralismo como proyecto “[C]herchant à dégager de l'anarchie apparente des messages un principe de classement et un foyer de description” (*Barthes Introduction* 1-2).¹¹⁶ “[P]ara extraer un principio de clasificación y un foco central para la descripción a partir de la aparente confusión de mensajes individuales”

La principal objeción de Barthes al estructuralismo es su reducción de los textos a una tipología: “[L]es égaliser sous l'œil de la science indifférente”. “Igualándolos bajo el escrutinio de una ciencia in-diferente” (*S/Z* 5).¹¹⁷

Aunque el estructuralismo desafiaba las divisiones disciplinarias a través de la definición amplia de “texto” cultural, concebía los significados contenidos en los textos como relativamente estables y finalmente susceptibles de ser sometidos al control disciplinario, y la casi incuestionable autoridad del crítico textual. Ni Barthes ni Derrida estaban de acuerdo con la formulación de este tipo de significados transcendentales, como tampoco con un enfoque disciplinar de la crítica; como mínimo, abogaron por una sana interdisciplinariedad. Derrida en concreto opta por un discurso experimental que asalta el estilo académico y altera las formas convencionales de discurso escrito. Si se observa la composición reticular a dos columnas y la yuxtaposición de contenidos, tipografías, etc. en el libro *Glas* (1974), de Jacques Derrida, se

¹¹⁶ Barthes, Roland. “Introduction à l'analyse structurale des récits”. *Communications*, Année 1966, 8, pp. 1-27 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113

¹¹⁷ Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

podrá comprender por qué se dice de Burroughs que fue un proto-deconstructivista, pero, sobre todo, dicho texto de Derrida suscita muchas preguntas sobre las supuestas dificultades para editar la obra experimental de Burroughs, sobre todo hoy día.

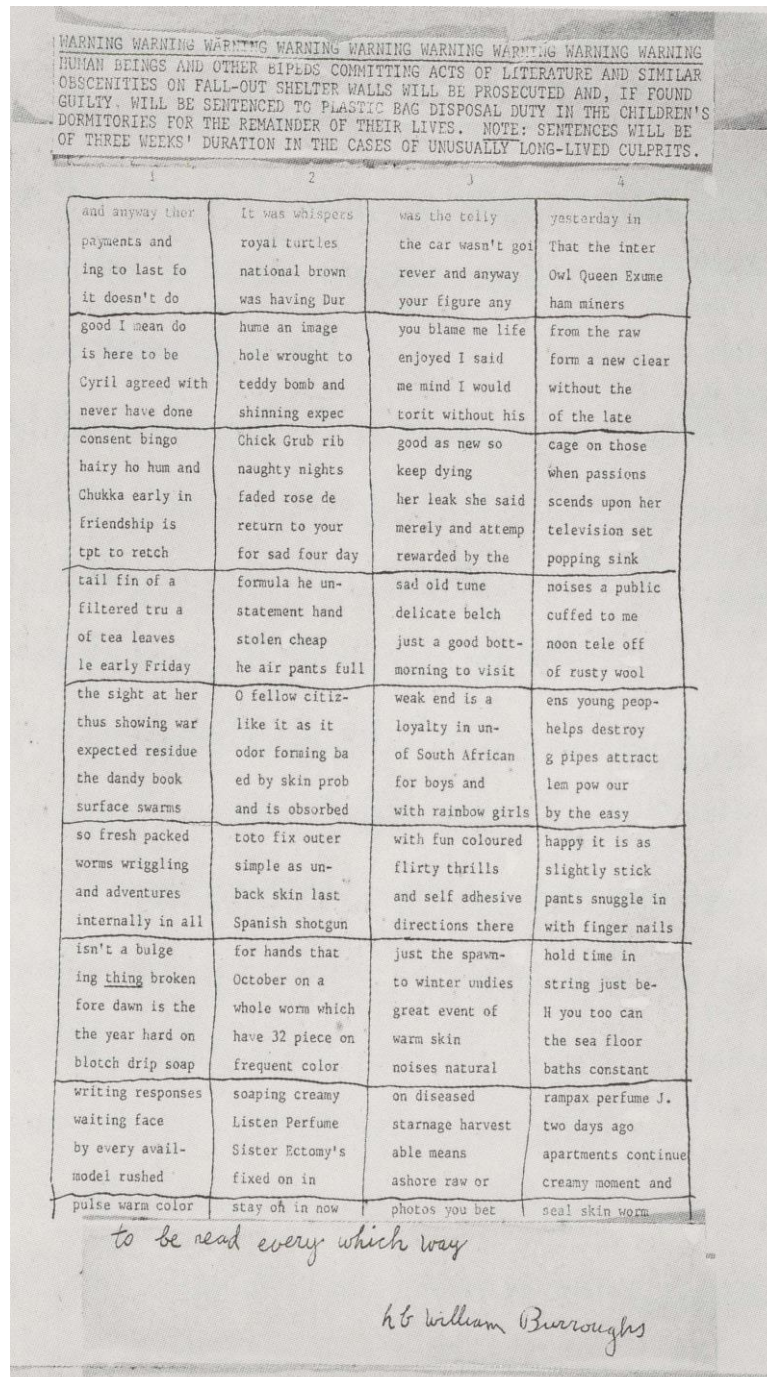
¿Cómo abordar, entonces, la obra más experimental de Burroughs? De lo argumentado hasta ahora se puede colegir que el proceso de creación de este escritor sigue algunas pautas interdisciplinarias, pues aborda su producción desde varias ciencias con un talante parejo al que menciona Barthes y además crea un nuevo objeto, calificable como “narratología anfibia” o “escritura de campo expandido”. Burroughs examina la palabra como objeto, como imagen, y como virus; también se vale de la imagen para producir palabras. A veces combina palabra e imagen de formas sorprendentes y difícilmente clasificables; su manera de procesar dichos materiales crea un nuevo objeto, que viene acompañado de una reflexión sobre dicha procesualidad.

Por todo ello, una parte importante de la presente tesis atiende a dichas combinaciones y procesos, puesto que si se han de acometer las obras experimentales de este autor no basta con hablar de manuscritos; para hacerlo con rigor es imprescindible hablar de textos en el sentido barthesiano. También de una intertextualidad referida tanto a las obras literarias del pasado y una intratextualidad referida a los propios escritos del autor.

La producción gráfica, sonora, y cinematográfica de Burroughs puede dissociarse de la manuscrita (Harris lo hizo), otra cosa es que convenga, o que ello facilite su crítica e interpretación. Partiendo de lo hasta aquí argumentado, se propone, por tanto, que conceptos recurrentes en las artes plásticas como procesualidad, apropiación, documentación, serialidad etc. estén plenamente justificados en el análisis de los textos de este autor, conviviendo con otros habituales de la filología como parataxis, recurrencia, oposición, etc.

Un hecho decisivo para no privilegiar exclusivamente una disciplina en este trabajo fue la publicación del catálogo de Robert Sobieszek *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*. Este catálogo muestra algunas *piezas* que posee Los Angeles County Museum of Art, y que examinan algunas de sus obras “visuales” ofreciendo pistas del proceso creativo de Burroughs como escritor. La imagen que viene a continuación pertenece a ese catálogo.

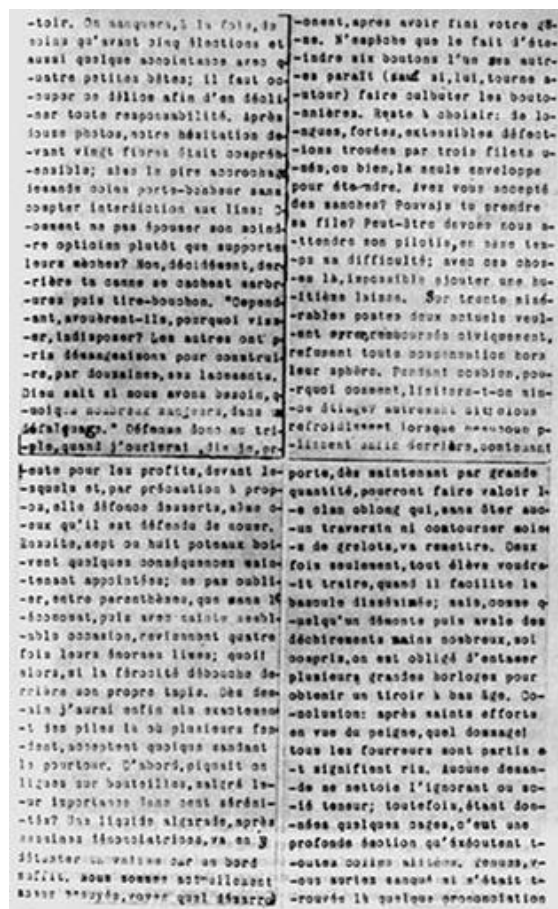
Contiene una retícula trazada a mano alzada, rellena de texto mecanografiado y dos textos pegados sobre la página, uno mecanografiado en el margen superior, y otro escrito a mano pegado en el margen inferior.



William S. Burroughs, "To Be Read Every Which Way," 1965.
 Los Angeles County Museum of Art

Dicha imagen suele aparecer en muchas presentaciones realizadas por investigadores noveles de Burroughs. Hay varias razones por las que esta página sorprende (y no tanto), en el contexto de un museo de arte contemporáneo. Consideremos las opiniones del propio autor: “Remember that the written word is an image; that the first writing was pictorial, and so painting and writing were at one time a single operation” (*Adding* 48). “Recuerda que la palabra escrita es una imagen, que la primera escritura era pictórica, y por tanto pintar y escribir fueron un día la misma operación”. Este argumento, que Burroughs esgrime en su fantástico texto “Ten Years and a Billion Dollards,” contenido en la colección *The Adding Machine*, entronca con la tradición modernista que considera a las palabras como imágenes abstractas participando en una larga tradición literaria que experimenta con la palabra como imagen.

¿Y si comparamos la imagen anterior con esta otra de Marcel Duchamp?



Marcel Duchamp, “Rendez-vous du dimanche 6 février à 1 h. ¾ après-midi. 1916. Philadelphia Museum of Art

Este experimento textual de Marcel Duchamp se encuentra en la actualidad en la Colección Arensberg del Museo de Arte de Philadelphia, y junto al anterior texto de Burroughs, titulado *To Be Read in Every Each Way* (“Para ser leído en cualquier dirección”), aparece recogido en el catálogo de Sobieszek, quien comenta: “Duchamp wrote arbitrary texts on the backs of four postcards and collected them into a grid. As an assembled text, there is little or no literal or logical meaning that can be deciphered.” “Duchamp escribió textos arbitrarios en los reversos de cuatro postales y las unió formando una retícula. Como texto ensamblado, hay poco o ningún significado lógico que pueda ser descifrado” (Sobieszek 29).

Aunque ambos artistas comparten la intención de liberar las palabras de cualquier constructo que les imponga una realidad determinada, hay varios elementos que separan ambas imágenes, además de un espacio temporal de casi cincuenta años: mientras que la página de Duchamp contempla efectivamente el lenguaje como objeto, y su composición refleja en alguna medida las posibilidades de la combinatoria aplicables a la escritura (pero ahí lo deja), la página de Burroughs forma parte de un proceso de experimentación que se materializa en obras literarias (a veces), y que, sin embargo, también puede ser expuesta en un museo de arte contemporáneo. Duchamp probablemente utilizó la asociación libre de ideas para escribir sus postales pergeñando un artefacto final, mientras que Burroughs utilizaría el *cut-up* para exteriorizar su sistema nervioso y poder manejar mucha más información, siendo la resultante retícula a su vez, *una máquina de escribir*, de las muchas que va a emplear y que, sin obviar consideraciones estéticas, también es una interfaz de creación y análisis que emplea en su producción textual. Tras diseñar una retícula textual, Burroughs solía transcribir de nuevo el texto resultante de leer la retícula en las direcciones que creyese oportunas y seguía trabajando con el texto obtenido. Ambos artistas coinciden en el uso de la retícula, pero si en Duchamp la retícula se restringe principalmente al artefacto estético, dejando que el espectador saque sus propias conclusiones, la retícula de Burroughs exige considerar, artefacto, función, y resultados.

Duchamp detectó antes las posibilidades estéticas de una retícula de texto, y también, quizás, ciertas posibilidades que ofrecería como interfaz de producción. Burroughs utiliza la retícula de forma estética, pero también como herramienta de escritura, y así la empleará diversas ocasiones, como puede localizarse en sus múltiples publicaciones en fanzines. Por esa razón, resulta chocante que diversos catálogos artísticos de la obra de este autor se concentren estrictamente en la dimensión estética de la obra visual de Burroughs obviando detalles como los anteriores, lo que una vez más muestra la urgencia del cruce disciplinario en el examen de este tipo de artefactos.

El mensaje de Duchamp (y de las vanguardias históricas) tarda cincuenta años en calar el terreno de la literatura. Brion Gysin explica muy bien por qué, cuando recuerda:

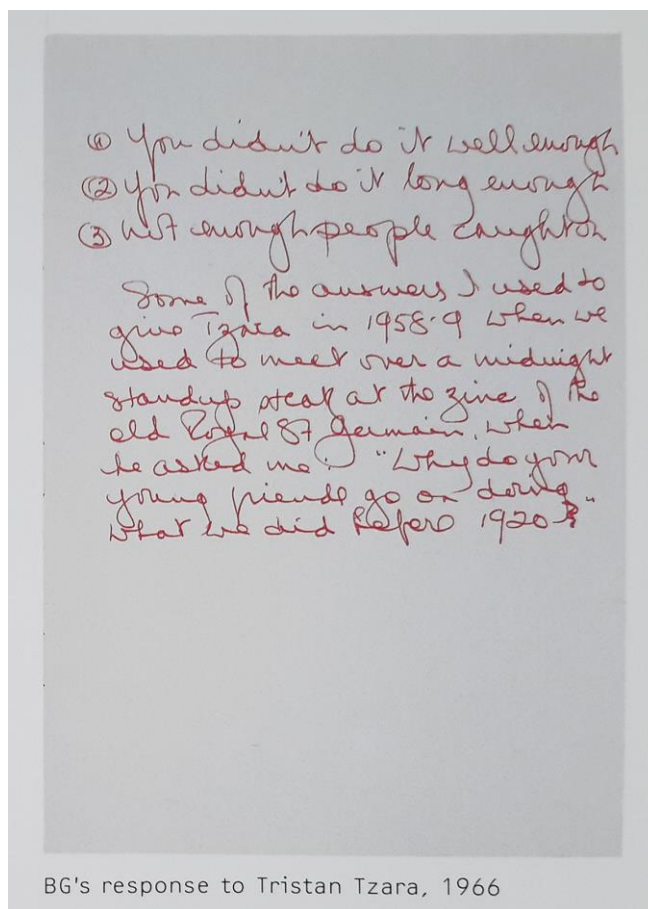
Tristan Tzara and I used to bump into each other sometimes in the late '50s around midnight, for a standup steak and a beer at the circular zinc counter of the old Royal Saint Germain, now transmogrified into the monstrous 'Droogstore', where no poets meet who can help it. Every time we met, Tzara would whine: 'Would you be kind enough to tell me just *why* your young friends insist on going back over the ground we covered in 1920?'

Tristan Tzara y yo solíamos encontrarnos algunas veces a finales de los años 50 alrededor de la medianoche, ante un bistec y una cerveza en la barra circular de zinc del viejo Royal Saint Germain, ahora transmutado en el monstruoso "Droogstore", que ningún poeta que se precie visitaría hoy si pudiese evitarlo. Cada vez que nos encontrábamos, Tzara se quejaba: "Serías tan amable de explicarme *por qué* tú y tus jóvenes amigos insistís en volver al terreno que cubrimos en 1920?" (Férez Kuri 151)

Brion Gysin da con las respuestas definitivas en 1966:

- 1) No lo hicisteis lo suficientemente bien.
- 2) No lo hicisteis durante el tiempo suficiente.

3) No se enteró la suficiente gente (*Férez Kuri* 151).



Brion Gysin. Respuesta por escrito a las preguntas de Tristan Tzara (*Férez Kuri*: 151)

Hay otra diferencia fundamental entre las dos retículas referidas, que reside en su proceso de creación. Mientras Duchamp compone los textos explícitamente para su pieza, Burroughs trabaja como *bricoleur* o traperero, empleando textos de diversas procedencias, y recombinándolos en sus retículas como herramienta compositiva.

Por otra parte, Burroughs secciona la palabra porque desconfía de ella; por eso también desea escribir en imágenes, y sus álbumes de recortes así lo atestiguan. Su escritura intenta separarse del fonocentrismo y logocentrismo, y en consecuencia adoptará la táctica del usuario/consumidor que se rebela contra un discurso seleccionado y dispuesto de cierta forma, y con cierta intención (no aparente). La retícula de Burroughs insiste en la idea de contingencia, especialmente a través del título que elige ("Para ser leído en cualquier sentido"). No sólo cuestiona los saberes heredados a través de su manipulación del lenguaje,

sino que nos incita a que construyamos los propios, mostrando la retícula numerada que constituye “el esqueleto” o matriz de su método. La obra de Duchamp es definitivamente más críptica que la de Burroughs, que pega en el margen superior un irónico texto en el que advierte de la peligrosidad de la “cometer actos literarios” a “humanos y otros bípedos.” Burroughs quiere hacerlo bien, durante el tiempo suficiente, y que mucha gente lo comprenda, pero además anima al lector a tomar los controles del plató de la realidad.

Para explicar a un autor recortando y reorganizando compulsivamente periódicos, poemas, y fotografías, se puede partir de la semioclastia que mencionaba Barthes en la introducción de *Mythologies*, y proseguir con la idea de *antidisciplina*. Una antidisciplina, o mejor, una táctica, según Michel de Certeau, es algo que hace un “elemento subversivo,” algo completamente opuesto a una *estrategia*. Una estrategia sería la narrativa que utiliza el poderoso, la institución, las disciplinas con intereses creados, que tiene entre otras finalidades posicionar a elementos indeseables como “otro” excluido. En la táctica de Burroughs hay una teoría de la agencia del lector/usuario del texto, un lector que es ese “otro.” Su obra desvela que en el entorno de semiurgia radical presente ya en la Modernidad tardía, el sujeto resistente es conducido hacia la repetición del lenguaje y las historias que han servido para su propio condicionamiento, con la salvedad de que estos textos tienen diferentes significados dependiendo del contexto en el que se lean. Será precisamente la ausencia de un significado trascendente en dichos textos la que permita explotar el potencial para la contradicción que tienen todos los textos.

Tanto el collage como el pastiche servirán al autor para desafiar el aparente racionalismo con que opera la lógica del capitalismo, pero siempre teniendo en cuenta que el arte puede no tener ya un espacio autónomo, sino que la imagen, el discurso, el texto, la obra artística, por muy revolucionarias que sean, pueden ser absorbidas por los medios de masas y el mercado a una velocidad sorprendente y viceversa. En el caso de Burroughs, su figura puede haber sido absorbida por su anuncio para Nike,¹¹⁸ por ejemplo, pero no su escritura,

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=HvLTu8Xfhf4>

porque además de haber intentado atacar al lenguaje sometiéndolo a múltiples recortes y reorganizaciones, su ataque se vale de un lenguaje no aceptable, prohibido.

III.3 EL COLLAGE COMO HERRAMIENTA INTERDISCIPLINAR

Desde el siglo XIX periódicos e industria publicitaria han ensayado modos de representación paratácticos junto a combinaciones de tipografías atrayentes y llamativas ilustraciones para llamar la atención de los lectores. Mallarmé atacó la forma degradante de los periódicos por su yuxtaposición irracional de contenidos en contraposición a las misteriosas profundidades del libro, un organismo intrincado y divino. Sin embargo, las diferencias radicales entre la pintura académica y la publicidad, o entre la cuidadosa y ordenada disposición del libro y las columnas de un periódico acabarán seduciendo a las vanguardias históricas, que aplicarán estas técnicas de fragmentación y composición con un propósito artístico, o incluso antiartístico.

A Tristan Tzara le fascinaban los periódicos, y era profundamente consciente de su papel en la creación de realidades. Así como las tipografías innovadoras y la yuxtaposición paratáctica proporcionaron material de composición a los cubistas y futuristas, Tzara inauguró la práctica del collage literario en el “Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer”, VIII (1920),¹¹⁹ en el que ofrece las siguientes instrucciones a todo aspirante a Dadaísta:

POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal et des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

¹¹⁹ Manifiesto publicado en *La Vie des lettres*, n° 4, 1920. El texto “*Pour faire un poème dadaïste*” fue publicado en *Littérature*, n° 15, julio 1920. Leído en la galería Povolozky, París, el 9 de diciembre de 1920.
http://www.edu.xunta.es/web/system/files/protected/content_type/file/2010/05/26/tristan_tzara..pdf.
(último acceso 04/05/2015).

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voici un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.

PARA HACER UN POEMA DADAISTA

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida por el vulgo.

A pesar del tono algo irónico, en la cita anterior Tzara toma el testigo de un Lautréamont, quien en 1860 proponía que todo el mundo debería hacer poesía, y de esta forma coloca una primera piedra en cuanto a procesos apostando por liberar palabras y formas cortando la red de conexiones semánticas, propiciando una reflexión sobre la escritura y el signo. La función de estos signos liberados parece ser metasemiótica, al indicar que la historiografía diaria de los periódicos —su reproducción del estado del mundo— está compuesta por signos culturales arbitrarios que sólo pueden producir ilusiones, pero además

Tzara regala a los escritores una herramienta revolucionaria para combatir una lectura unívoca y limitadora.

En “The Semiotics of Dada Poetry,”¹²⁰ Rudolf Kuenzli y Stephen C Foster enfatizan una función crítica y protodeconstructiva en el uso que hace Tzara del collage, que en sus manos es una táctica que se aprovecha de la forma de los medios de masas para criticar su contenido. El collage de Tzara nos recuerda que un periódico es un trabajo fragmentado e intertextual desde el principio. Estos dos autores desmitifican en parte una idea heroica de las vanguardias que sugería que los medios de comunicación de masas se aprovechaban de las innovaciones del artista. Su atento análisis sugiere una dialéctica más compleja en la que artistas de vanguardia como Tzara reconocieron un poder controlador emergente en estas formas, y ensayaron formas de neutralizarlo.

Los autores señalan que antes de los años 20 se percibe ya la inquietud artística de intentar plasmar lo fragmentado, lo simultáneo. Las voces en una calle concurrida, que por ejemplo el pintor Futurista Umberto Boccioni intenta capturar en su pintura de 1911 *La Strada entra nella casa*; son las mismas que siembra Marinetti en las páginas de sus *parole in libertà*, donde también concurrían dibujos y tipografías diversas.



Humberto Boccioni
La strada entra nella casa, óleo sobre tela 100x
100 cm. Sprengel Museum Hannover

¹²⁰ Rudolf E. Kuenzli, “The Semiotics of Dada Poetry,” en Stephen C. Foster y Rudolf E. Kuenzli, ed., *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt* (Madison, Wisc.: Coda Press; Iowa City: University of Iowa, 1979), pp. 52-70



Filippo Tommaso Marinetti. “Parole in libertà”
(manifiesto), 1915

Guillaume Apollinaire también había trabajado en esa dirección, pero fue Marinetti quien aportó la *simultaneità*: la imposibilidad de leer un poema en un orden definitivamente correcto u específico. Con ello Marinetti logró la impresión de un conjunto de personas hablando al mismo tiempo, y demostró que, aunque la pintura y la literatura eran disciplinas distintas, ambas eran susceptibles de utilizar las mismas estrategias.

El pintor italiano futurista Severini recordaba que en 1912 Apollinaire le sugirió la idea de usar *papiers collés* tras comentárselo a Picasso, que inmediatamente pintó un pequeño bodegón sobre el que pegó un trozo de un mantel de papel de un *bistro*. También había *collage* en el teatro de Stanislavski; en 1904 propuso un “espectáculo campesino” que sería un montaje de escenas y fragmentos de Tolstoy, Turgenev, Chekhov y Gorky. En el cine, la teoría del montaje de Eisenstein era en sí un modo de *collage*; por tanto, Marinetti no impresionó demasiado a los rusos.

Además de “sacar palabras de un sombrero”, Tzara también aplicó el collage a sus obras de teatro: la pieza *Mouchoir de Nuageses* se apropiaba de las respuestas de la obra *Hamlet* de Shakespeare para incorporarlas a los diálogos de su obra. En los años 20 los Surrealistas reinterpretaron la performance de Tzara, e inventaron el “cadáver exquisito,” una

herramienta de creación que empieza como juego para animar fiestas que acaba materializándose en obras colectivas como *L'immaculée conception* (1930), escrita a medias por André Breton y Paul Eluard, precisamente de forma epistolar. Peter Plagens explica las reglas del cadáver exquisito en un artículo de la edición de abril 2009 en la publicación *Art in America* (International Review):

[I]nvented by a group of Surrealists including artist Yves Tanguy and poet Jacques Prévert in Paris in 1925—were that each participant would contribute by secret lot, and in order, one of the following: noun, adjective, verb, object and adjective. The first result, when translated into English, was: “The exquisite corpse will drink the new wine.”

Subsequently, practically all the Surrealists made “exquisite corpse” drawings by folding a piece of paper into three or four horizontal strata and having each artist going top to bottom, draw in one section without seeing the others. Tanguy, Man Ray, Max Morise and Joan Miró, for example, got together in 1926 to create what looks like an electric eel with a dartboard stomach and amoeba feet. In 1935, Tanguy teamed with Victor Brauner, André Breton and Jacques Hérold to concoct a woman fondling her own breasts while standing in a beaker that grows from the back of a dog-lion with a huge scrotum (*Plagens* 1).

Inventado por un grupo de Surrealistas entre los que estaban Yves Tanguy y el poeta Jacques Prévert en 1925, consistía en que cada participante contribuía en secreto, y en orden, un nombre, adjetivo, verbo, objeto, y adjetivo. El primer resultado fue la frase: “El cadáver exquisito beberá el nuevo vino. Más adelante, prácticamente todos los Surrealistas dibujaron “cadáveres exquisitos” doblando un trozo de papel en tres o cuatro estratos horizontales y haciendo que cada artista dibujase en cada sección, de arriba hacia abajo, sin ver los dibujos de los otros. Tanguy, Man Ray, Max Morise y Joan Miró, por ejemplo, se reunieron en 1926 para crear lo que parecía una anguila eléctrica con un estómago con forma de diana y pies de ameba. En 1935, Tanguy

trabajó con Victor Brauner, André Breton, y Jacques Hérold. El resultado fue un dibujo de una mujer acariciando sus pechos mientras está de pie en un recipiente que crece del lomo de un perro-león con un enorme escroto. Sin duda, miles de dibujos de este tipo resultaron de esta técnica” (*Plagens* 48).¹²¹

Las estrategias de composición surrealistas (y Brion Gysin formó parte del grupo brevemente antes de ser expulsado por el autoritario Breton), tienen una semejanza evidente con los métodos compositivos “descubiertos” por Gysin en 1959. Ello no excluye su talento (y el de Burroughs), para desapegarse de esa innegable influencia, escribir su propio manifiesto, llevar la técnica hasta sus últimas consecuencias, y producir un extensivo corpus teórico y práctico sobre diferentes métodos que, innegablemente, ya habían empleado dadaístas y surrealistas con anterioridad, pero de otra forma. La cita de Plagens importa también porque está contenida en una reseña sobre un libro publicado en 2006 —y aquí ya nos adentramos en una dimensión conspiranoica— bajo el título *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*, escrito por Mark Nelson y Sarah Bayliss. Se trata de un libro interesante porque conecta el surrealismo, y especialmente su recepción en Norteamérica, con un crimen horrible ocurrido en Los Ángeles en 1947 (recordemos que Lucien Carr mata a David Kammerer en 1944). El libro en concreto comenta: “By the time of the Black Dahlia murder, in 1947, Surrealism had become absorbed into American mainstream culture. Articles in *Time* and *Life* were devoted to the subject, and surrealist art appeared in American galleries from coast to coast” (*Dahlia* 33). “En la época del asesinato de la Dalia Negra, en 1947, el surrealismo había sido absorbido por la cultura dominante americana. *Time* y *Life* dedicaban artículos al tema y el arte surrealista aparecía en las galerías estadounidenses de costa a costa” (*Dahlia* 33). Sobre dicho asesinato, y su presunto culpable, un doctor superdotado y extravagante aficionado al arte llamado George Hodel, los autores incluyen un diagrama en la páginas de cortesía del volumen donde se establecen una serie de relaciones entre el supuesto culpable y figuras importantes del surrealismo tanto europeo como norteamericano, pues dicho

¹²¹ Plagens, Peter. “SURREALISM TO DIE FOR.” *Art in America* 97 (2009): 47-50.

sujeto cultivó la amistad de Man Ray, y tuvo relación directa o indirecta con otras figuras destacadas de las vanguardias como Marcel Duchamp, Max Ernst, Henry Miller, o Kenneth Rexroth. Aunque el libro en parte desmitifica un poco la seriedad con que los surrealistas se tomaban a Sade, al incluir por ejemplo las siguientes declaraciones de Dorothea Tanning: “As for emulating the fantasies of Sade’s personae, they didn’t even try” (*Dahlia* 43). “En cuanto a emular las fantasías de los personajes de Sade, ni siquiera lo intentaron”. Lo cierto es que, a vuelapluma, esto no es del todo correcto, baste recordar la relación entre Hans Bellmer y Unica Zürn. Al hilo de cómo trataban los surrealistas a la mujer, recuerda Tanning: “The millions of words they lavished on her were not diagrams for her degradation” (Ibid.). “Los millones de palabras que le prodigaron no eran diagramas para su degradación”. A continuación, los autores del libro recuerdan cómo la crítica feminista halló muchas cosas que criticar en el surrealismo (Ibid.). De lo que no cabe duda es que algunas ideas provocadoras de los surrealistas, su fascinación con el crimen, lo irracional, el sueño, la enfermedad mental, su tratamiento de la imagen femenina (articulada y desmontable, recuérdense las muñecas de Bellmer, por ejemplo), su obsesión con los maniqués y el “amor loco”, su interés en la niña-diosa apenas adolescente, etc. fueron un foco de atracción, y posiblemente resultaron muy atractivas para toda clase de personalidades trastornadas, especialmente en EEUU. Si contempla, la idea contenida en el segundo manifiesto surrealista de André Breton, que sigue a estas líneas, actualizada en demasiadas ocasiones en Norteamérica, (y ahora en Europa), sobran las explicaciones: “L’acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule” (*Manifiesto* 1).¹²² “El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud”.

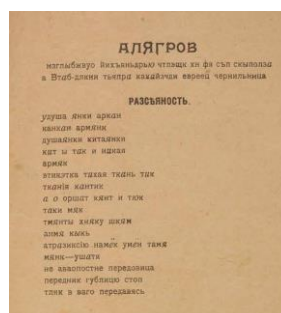
Otra obra representativa de escritura automática fue *Les champs magnétiques* (1920), escrita en tándem por André Breton y Philippe Soupault. Tanto la escritura automática como los cadáveres exquisitos de los Surrealistas no consiguieron alejarse demasiado de las leyes que querían quebrantar; quizás los cadáveres exquisitos supongan un esfuerzo más loable por

¹²² https://fr.wikisource.org/wiki/Page:La_R%C3%A9volution_surr%C3%A9aliste,_n12,_1929.djvu/8

alejarse de una sublimación última de la subjetividad que en cambio propició Breton a través del automatismo. Mientras tanto, los rusos desde 1912 ya están trabajando desde el futurismo y combinando la poesía sonora (de, por ejemplo, Kandinski) con eventos que recordaban bastante a los happenings de los años 60 del siglo XX; el cubofuturista Velimir Khlebnikov escribe y produce la pieza de radioarte *Радио будущего* (“La radio del futuro”) mientras que las Arsenij Avraamov en 1922 emplea a una flotilla naval del puerto de Baku, dos baterías de artillería, hidroaviones, 25 locomotoras, y por supuesto las sirenas de las fábricas de la ciudad para su evento “Sinfonía de las Sirenas de Fábrica” (*Гудковая симфония*). Roman Jakobson, bajo el seudónimo “Aliagrov”, mantuvo un estrecho contacto con los futuristas, que estaban muy interesados en disciplinas como la fonología, y de hecho, publica materiales de poesía *zaum* (el lenguaje universal poético trans-racional futurista), en colaboración con uno de los más radicales poetas futuristas, Aleksei Kruchenykh, en un libro ilustrado por Olga Rozanova. Las profundas reflexiones de Jakobson en torno a la literariedad (литературность) en 1919 son fruto de su estudio de la nueva poesía rusa. La literalidad de la escuela formalista estaría sustentada en la vanguardia y una experimentación donde pesaba la función poética del lenguaje, y el manejo de distintos códigos y materiales con el objeto de atraer la atención del lector sobre la forma del mensaje. En definitiva, se intuye ya desde esa época que la escritura es un vehículo esencial pero no imprescindible para la literatura.



Заумная гнига: 20. Sota de espadas. Linograbado de Rozanova.



Заумная гнига: 21. Texto de Jakobson.

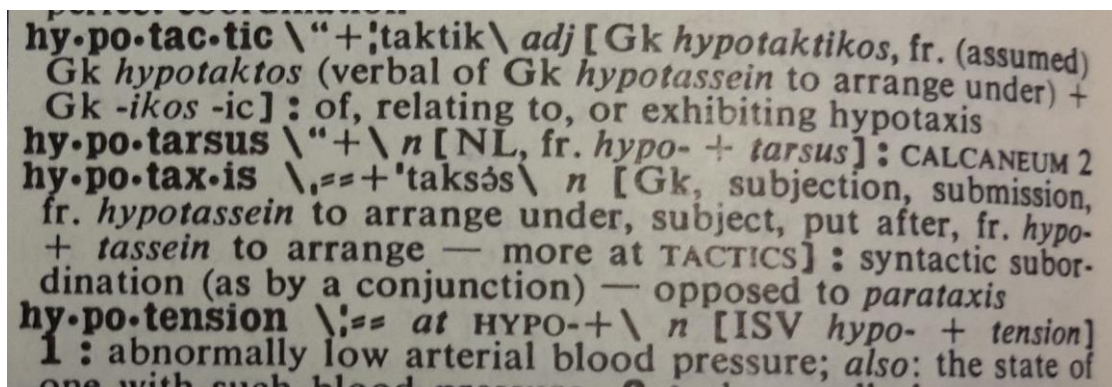


Aleksei Kruchenykh, Olga Rozanova y "Aliagrov" (Roman Jakobson).
Зaumная гнига. Libro de poemas *zaum* (1916).

Críticos del ámbito anglosajón como David Antin, Gregory Ulmer, y Marjorie Perloff, señalan que el poder del collage reside en su capacidad para alterar lo narrativo y las relaciones sintácticas. A diferencia de modos tradicionales de literatura y artes visuales, la técnica del collage está basada en una parataxis radical. Podríamos limitarnos a señalar a Picasso y Braque como “inventores reales del collage” y zanjar el asunto, pero basta profundizar un poco para darnos cuenta de que los propios materiales que utilizaron estos creadores para sus obras eran en sí mismos collages: los periódicos son ensamblajes paratácticos de materiales dispares; por tanto, se podría afirmar que el collage debe mucho a la proliferación de los nuevos medios de comunicación que tuvo lugar en los siglos XIX y XX. La ubicuidad de estos medios, unida a las formas visuales y tipográficas de la industria publicitaria, proporcionó el contexto y los medios técnicos para el desarrollo del collage en el siglo XX. Este fenómeno se ha amplificado con un nuevo espacio tan paratáctico y multimodal como Internet, lo que vaticina tanto nuevas formalizaciones del fenómeno tanto en lo relativo a producción como recepción.

III.4 MANERAS DE MIRAR Y FORMAS DE VER

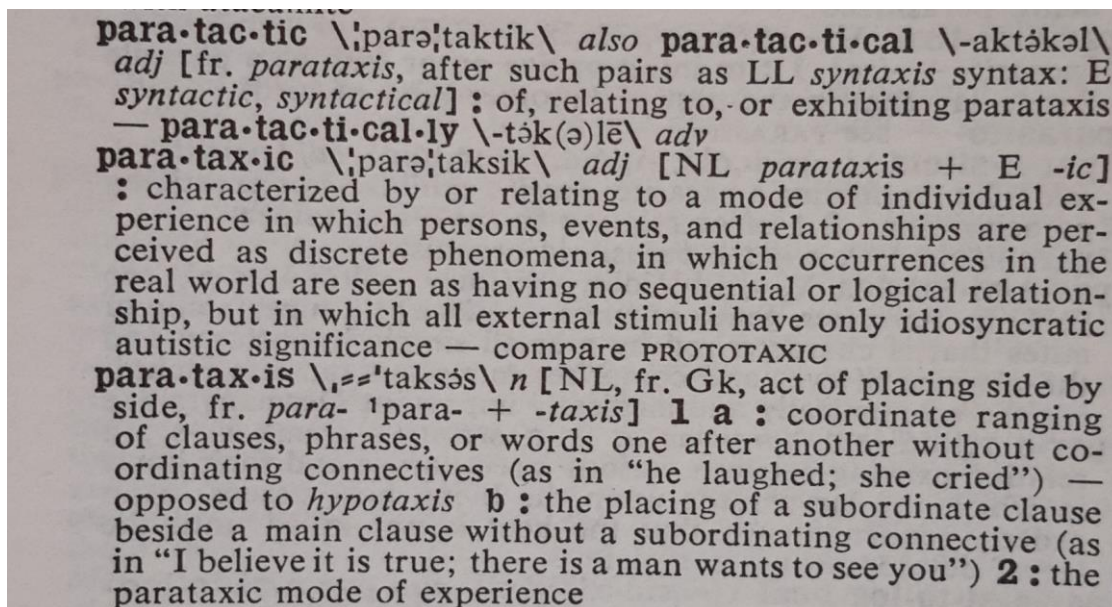
Según el Webster's Third International Dictionary —y traduzco— la hipotaxis es “la subordinación sintáctica [...] opuesta a la parataxis” (*Webster* 1116)



hy-po-tac-tic \ " + ; taktik \ *adj* [Gk *hypotaktikos*, fr. (assumed) Gk *hypotaktos* (verbal of Gk *hypotassein* to arrange under) + Gk *-ikos -ic*] : of, relating to, or exhibiting hypotaxis
hy-po-tarsus \ " + \ *n* [NL, fr. *hypo-* + *tarsus*] : CALCANEUM 2
hy-po-tax-is \ , = + ' taksés \ *n* [Gk, subjection, submission, fr. *hypotassein* to arrange under, subject, put after, fr. *hypo-* + *tassein* to arrange — more at TACTICS] : syntactic subordination (as by a conjunction) — opposed to *parataxis*
hy-po-tension \ ; = at HYPO- + \ *n* [ISV *hypo-* + *tension*] **1** : abnormally low arterial blood pressure; *also*: the state of one with such blood pressure

Definición de “hipotaxis”

El mismo diccionario define “parataxis” de una forma menos lacónica, que merece la pena traducir:



para-tac-tic \ , parə ; taktik \ *also* **para-tac-ti-cal** \ -aktəkəl \ *adj* [fr. *parataxis*, after such pairs as LL *syntaxis* syntax: E *syntactic*, *syntactical*] : of, relating to, -or exhibiting parataxis — **para-tac-ti-cal-ly** \ -tək(ə)lē \ *adv*
para-tax-ic \ , parə ; taksik \ *adj* [NL *parataxis* + E *-ic*] : characterized by or relating to a mode of individual experience in which persons, events, and relationships are perceived as discrete phenomena, in which occurrences in the real world are seen as having no sequential or logical relationship, but in which all external stimuli have only idiosyncratic autistic significance — compare PROTOTAXIC
para-tax-is \ , = ' taksés \ *n* [NL, fr. Gk, act of placing side by side, fr. *para-* ¹*para-* + *-taxis*] **1 a** : coordinate ranging of clauses, phrases, or words one after another without coordinating connectives (as in “he laughed; she cried”) — opposed to *hypotaxis* **b** : the placing of a subordinate clause beside a main clause without a subordinating connective (as in “I believe it is true; there is a man wants to see you”) **2** : the parataxic mode of experience

Definición de “parataxis”

Acto de colocar uno al lado del otro [...]

1a: Conjunto coordinado de cláusulas, frases, o palabras una tras otra sin conexiones coordinativas (como en “él rió; ella lloró”) —opuesto a la *hipotaxis*

b: la colocación de una cláusula subordinada junto a una cláusula principal sin conector subordinante (como en “Creo que es cierto; hay un hombre que quiere verte”)

2: el modo de experiencia paratáxico (1640).¹²³

Este último término, “paratáxico”, procede de la psicología y define el estado mental en el que personas, eventos, y relaciones son percibidos como fenómenos discretos, y en el que se contemplan hechos del mundo real como si no tuviesen relación secuencial o lógica; en ellos todo estímulo externo tendría sólo un significado autista idiosincrásico.

La parataxis es una figura retórica del habla (el *veni, vidi, vinci*, de Julio César), que deja al receptor la tarea de “rellenar los huecos”. Rasgo estructural típico de la poética Modernista, la parataxis está profundamente asociada con el método ideográfico de Ezra Pound, las yuxtaposiciones de T.S.Eliot, la escueta prosa de Gertrude Stein y Ernest Hemingway, y las secuencias oníricas de los Surrealistas.

El argentino Eduardo J. Prieto afirma lo siguiente en 1959:¹²⁴

Coinciden los lingüistas en afirmar que la parataxis constituye la forma más primitiva de ordenar los materiales expresivos. Ello resulta no sólo del estudio de las lenguas habladas por pueblos de un desarrollo material y cultural escaso, sino también de la consideración del estado arcaico de las lenguas que posteriormente adquirieron madurez literaria. La lengua no es para el hablante un medio plástico sino un medio resistente: el hablante debe esforzarse para organizar los sintagmas, y la fluidez sintáctica es el producto de un arduo trabajo: las relaciones que en la disposición paratáctica están dadas por el sentido, deben hacerse

¹²³ Philip Babcock Gove (Ed.) Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged. Springfield: Merriam-Webster Inc., 1986

¹²⁴ Prieto, Eduardo J. *Parataxis e hipotaxis*. Rosario: Universidad del Litoral, 1959.

conscientes por un proceso de reflexión, para que pueda llegarse a organizar hipotácticamente los materiales expresivos (*Prieto* 11).

Burroughs confronta directamente a la lengua allí donde ofrece mayor resistencia, en el nivel sintáctico, en busca también del elemento plástico, y lo hace precisamente asaltando dicho nivel, su jerarquía —invisible para el no avisado— recortando y reordenando el discurso desde lo táctil. Se trata de algo que en sus primeras obras realiza de forma intuitiva pero cuando Gysin le brinda el método *cut-up*, sabe que ahí puede haber algo útil. Porque a Burroughs —asistente en su juventud a los seminarios de Korzybski— le inquieta la frase nominal pura, aquella que define con un verbo de existencia, aquella donde el verbo parece vacío, de sobado, vacío que al cabo sigue aludiendo a una identidad inamovible:

— *La pensée philosophique classique a-t-elle eu un effet néfaste sur la vie des hommes ?*

— Eh bien, elle est complètement dépassée. Comme Korzybski, l'homme qui a développé la sémantique générale, l'a démontré, l'être d'identité d'Aristote (c'est-à-dire qu'une chose est ou ceci ou cela) est une des grandes erreurs de la pensée occidentale. Ce n'est plus vrai du tout; ce genre de pensée ne correspond même plus à ce que nous savons maintenant de l'univers physique.

— *Pourquoi a-t-elle été acceptée si longtemps ?*

— Il y a certaines formules, certains mots-verrous qui enferment toute une civilisation pendant un millénaire. L'être d'identité d'Aristote en est une : ceci est une chaise. Eh bien, quoi que cela puisse être, ce n'est pas une chaise, ce n'est pas le mot chaise, ce n'est pas l'étiquette chaise. L'idée que l'étiquette est la chose mène à toutes sortes de discussions verbales où l'on parle exclusivement d'étiquettes en pensant parler d'objets (*Odier* 37).¹²⁵

¹²⁵ Burroughs, William S. Entretiens avec William Burroughs. Interviews by Daniel Odier. (Collection —Entretiens). Paris: Éditions Pierre Belfond, 1969. Esta es la primera edición de *The Job* (1970).

¿Piensas que el pensamiento filosófico clásico ha tenido un efecto dañino en la vida humana?

Bueno, está completamente desfasado. Como apuntó Korzybski, el hombre que desarrolló la semántica general, el “esto o lo otro” aristotélico (donde una cosa es esto o su opuesto) es uno de los grandes errores del pensamiento occidental, pues ya no contiene verdad alguna. Ese tipo de pensamiento ni siquiera se corresponde con lo que sabemos ahora sobre el universo físico.

¿Por qué piensas que ha sido aceptado durante tanto tiempo?

Hay ciertas fórmulas, palabras-grillete, que atenazarán una civilización entera durante mil años. Otro asunto importante es el “es” de la identidad: “esto es una silla”. Pues bien, sea lo que sea, no es una silla, no es la palabra “silla”, no es la etiqueta “silla”. La idea de que la etiqueta es la cosa lleva a toda clase de discusiones verbales, el confundir las etiquetas con los objetos [...]

La parataxis como recurso está ya presente en la sección “prefacio atrofiado ¿y tú no?” de *Naked Lunch*, y según John Stephens y Ruth Waterhouse sería “The ultimate in twentieth-century syntagmatic disruption” (*Stephens y Waterhouse* 188). “El no va más en la disrupción sintagmática definitiva del siglo XX”. Los dos autores añaden sobre la famosa obra: “Extreme parataxis is now emphasized by continual use of ellipsis (as dot sequences)” (188). “Se enfatiza la parataxis extrema mediante el uso continuo de elipsis (mediante puntos suspensivos”. Ambos estudiosos subrayan cómo aproximadamente la mitad de la novela constituye un catálogo de impresiones sensoriales e imágenes mentales apenas hiladas por elipsis, un empleo del recurso que va bastante más allá del punto al que había llegado Joyce con su *Ulysses* (1922). Stephens y Waterhouse aluden también a los cambios radicales de registro:

[I]n a short section appears Black English, medical jargon, grammatical solecisms, taboo words, words which are class-shifted, mixed in with such diverse pre-texts as

Tarzan movies and (just after the quoted extract) *Anthony and Cleopatra*, disrupting paradigmatic congruence as much as syntagmatic cohesion. Conceptually, the text also disrupts time and space. The ‘scene’ conjured up in the opening paragraph spans the world spatially, from Scandinavia to Africa, from Missouri to South America [...] The responsibility in such a text is thrown heavily upon the reader, whose task is to make the connections normally made by the syntagmatic axis (188-9).

[E]n una sección breve hay *black English*, jerga médica, solecismos gramaticales, palabras tabúes, palabras que cambian de clase, mezcladas con pre-textos diversos como las películas *Tarzán* o *Marco Antonio y Cleopatra* desestabilizando tanto la congruencia paradigmática como la cohesión sintagmática. Conceptualmente, el texto también trastorna el tiempo y el espacio. La “escena” que surge de la nada en el párrafo introductorio se expande espacialmente en el mundo, de Escandinavia a África, de Missouri a Sudamérica... la responsabilidad de un texto como éste se deja al lector, cuya tarea es hacer las conexiones normalmente llevadas a cabo por el eje sintáctico.

Ese dejar al criterio del receptor el trabajo de realizar las conexiones oportunas tiene mucho que ver con las cuatro postales de Duchamp que abre esta sección y con el lenguaje del arte contemporáneo, heredero de las vanguardias históricas. La palabra clave en el fragmento citado, sin embargo, posiblemente sea *expansión*: las imágenes de la novela se desparraman como fuegos artificiales, y también lo hacen los registros, los espacios y los tiempos. El autor apela al lector para que experimente, conecte contenidos, y quizás indague qué explosión provoca dicha vertiginosa expansión, exhortándolo a que construya sentido. Véase un fragmento de dicho “prefacio atrofiado”:

You can cut into *Naked Lunch* at any intersection point...I have written many prefaces. They atrophy and amputate spontaneous like the little toe amputates in a

West African disease to the Negro race and the passing blonde shows her brass ankle as a manicured toe bounces across the club terrace, retrieved and laid at her feet by her Afghan Hound...

Naked Lunch is a blueprint, a How-To Book... Black insect lusts open into vast, other planet landscapes... Abstract concepts, bare as algebra, narrow down to a black turd or a pair of aging *cojones*... (*NL Restored* 187)

Puedes meterte en *El almuerzo desnudo* en cualquier punto de intersección... He escrito muchos prefacios. Atrofian y amputan lo espontáneo como se amputa el dedo pequeño del pie en una enfermedad del África Occidental limitada a la raza negra y la rubia que pasa exhibe su tobillo de bronce cuando un dedo con la manicura hecha salta por la terraza del club, recuperado y puesto a sus pies por un Lebrél Afgano...

El almuerzo desnudo es una heliografía, un Manual de Bricolaje... Lascivias de negros insectos se abren en vastos paisajes de otros planetas... Conceptos abstractos, desnudos como fórmulas algebraicas, reducidos a estiércol negro o a un par de cojones envejecidos... (*Almuerzo* 247),

El prefacio señala una tendencia que se radicalizará con el descubrimiento de los métodos *cut-up* y *fold-in*, junto a otros recursos que permitirán al autor un inmediatez en la yuxtaposición y combinatoria de fragmentos textuales propios u apropiados; nótese como en fecha tan temprana él mismo considera su obra como “manual de bricolaje”, idea que irá desarrollando a lo largo de su trayectoria y actualizando en diversos manuales. En último término, la *expansión* o proliferación referida con anterioridad se verá propulsada por los nuevos métodos empleados a partir de 1959.

Los historiadores de la cultura también mencionan la parataxis cuando discuten el montaje filmico, el collage, el cubismo, y la música aleatoria. Algunos han interpretado su emergencia en el siglo veinte como una respuesta a la descontextualización ética del siglo y la pérdida de aquellas seguridades culturales que conectaban y daban sentido a cualquier serie de

eventos. Otros, como Stephens y Waterhouse, ven en la parataxis de Burroughs un ataque al logocentrismo, que en una nota al texto definen así:

The term ‘logocentrism’ originates in the writings of Jacques Derrida, and the concept has been widely discussed in post-structuralist thinking. Briefly, it refers to the desire in western thought to find some ‘centre’ of meaning to explain existence, and takes the notion of the originating ‘Word’ as a primary example [...] (211).

El término “logocentrismo” tiene su origen en los escritos de Jacques Derrida, y el concepto se ha debatido ampliamente en el pensamiento postestructuralista. En pocas palabras, se refiere al deseo del pensamiento occidental de encontrar algún “centro” de significado para explicar la existencia, y toma la noción del “Verbo” originario como ejemplo principal [...]

En términos estilísticos, la parataxis suele interpretarse como la unión de elementos mediante la omisión de conectores. Nótese, en referencia a la cita *supra*, que entre los primeros textos que sugiere recortar Gysin están los sagrados: “Pick a book any book cut it up/cut up/prose/poems/newspapers/magazines/the bible/the koran [...]” (*Minutes to Go* 4). “Escoge un libro cualquier libro córtalo/recorta/prosa/poemas/periódicos/revistas/la biblia/el Corán [...]”

La relación entre tales elementos en el caso de los lenguajes naturales sería producto de su posición en una secuencia lineal. Existen lenguajes como el chino y el inglés, relativamente no flexivos, que dependen más del orden de las palabras que de morfemas ligados como los de caso y declinación; en este sentido se podría decir que son lenguajes paratáticos. Los lenguajes naturales se producen linealmente como una serie de sonidos o símbolos gráficos; son lineales y seriales, pero si atendemos al lenguaje poético, surgen algunos interrogantes que merecen atención. Se puede aceptar la premisa señalada por Burroughs cuando afirma que escribir y pintar estuvieron muy unidos al principio, pero ¿no existen diferencias sustanciales entre mirar un cuadro y leer un libro?

En su ensayo “Locoön, or On the Limits of Painting and Poetry”, Gotthold Ephraim Lessing concluye que, comparada con las artes plásticas, la poesía no podría retratar con éxito “una totalidad corporal a través de sus partes” (*Lessing* 85). Es decir, el lector no podría sostener un inventario extenso y serializado “de partes” en su mente durante el tiempo suficiente como para integrarlas en un todo como imagen compuesta. La coexistencia del objeto físico estaría en colisión con lo consecutivo del habla y el todo sería necesariamente desmembrado en sus partes.

En contraste con el argumento anterior, Christopher Collins realiza un interesante análisis de la parataxis en los capítulos 4 y 5 de *The Poetics of The Mind’s Eye*¹²⁶ atendiendo a dos actividades: la lectura, por un lado, y el examen pormenorizado de un objeto, por otro, y teniendo presente el ensayo de Lessing para discriminar si nuestra mente trabaja de forma diferente cuando leemos de cuando examinamos un cuadro o una escultura.

En primer lugar, analiza la visión, y recuerda cómo nuestro campo visual es un óvalo horizontal apaisado trazado por nuestras cejas, pómulos, y nariz.

A continuación, analiza nuestro campo visual, que tiene unos 180 grados en su proyección horizontal y unos 150 en proyección vertical. Para ver objetos fuera de esos límites debemos mover este óvalo iluminado cambiando la posición de nuestra cabeza. Pero este óvalo no es uniforme. De hecho, todo salvo una zona pequeña está borroso. Esa zona, del tamaño de una uña cuando alargamos el brazo, representa el segmento del conjunto visual que la lente de cada ojo proyecta en la mácula, una masa de células cónicas sensitivas al color de cada retina, que a su vez contiene a la fovea, utilizada para examinar detalladamente objetos. Cuando inspeccionamos un objeto, nuestra atención parece concentrarse en el punto focal (visión macular, foveal). Los movimientos de los ojos, llamados “sacadas”, son bruscos movimientos unidireccionales. Sólo podemos “ver” cuando el campo focal dirigido por las sacadas descansa en una fijación óptica. La visión periférica, en cambio, puede compararse con la mano que tienta el entorno; con lo que entra en juego lo háptico, aunque de modo

¹²⁶ Collins, Christopher. *The Poetics of the Mind’s Eye: Literature and the Psychology of Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1991.

metafórico. El movimiento sacádico es la técnica primara del ojo para explorar el espacio visual y percibir formas y relaciones.

Según Collins, desde los años 30 ha sido bien documentado que nuestros ojos se disparan incansablemente en torno a su campo visual buscando objetos de interés, que una vez localizados, podemos enfocar e inspeccionar. Las sacadas son aleatorias, y la frecuencia con la que nos fijamos en ciertos objetos vendría determinada por el grado de interés que nos ofrecen. Con la ayuda de la memoria a corto plazo el córtex visual puede generar una imagen espacial compleja cuyas partes son comprendidas como presente simultáneo. Estas partes son *comprendidas* como simultáneas, pero *no imaginadas* simultáneamente.

Esto le lleva a concluir a Collins que, bajo las anteriores premisas, la visión sacádica tiene un aspecto temporal similar al lenguaje (también poético); Lessing se equivocaría al asumir que las partes coexistentes de un objeto son percibidas de forma instantánea:

The problem here lies in the assumption that coexistent parts are coinstantaneously perceived. If they were so perceived, then consecutive description could never reproduce them in their spatial coexistence. But since objects are perceived part by part, the consecutiveness of speech accords with the consecutiveness of visual perception. The difference between them is that visual perception on the level of saccades and fixations is *only* consecutive, whereas language is consecutive *and* sequential. That is, the order of words (in most languages) is meaningful, whereas the order of saccadic recurrence (in most visual acts) is not. How would one reproduce in language the multiple refixations of the gaze that the eyes perform when scrutinizing a landscape or a face? One would have to repeat oneself a great deal and the effect might remind one of a madrigal text or a canon, an extreme instance of Jakobson's principle of equivalence. Even at that, the text could not itself reproduce the peripheral field (*Collins 98*).

El problema aquí recae en asumir que partes coexistentes son co-instantáneamente percibidas. Si fuesen percibidas de ese modo, entonces la descripción consecutiva

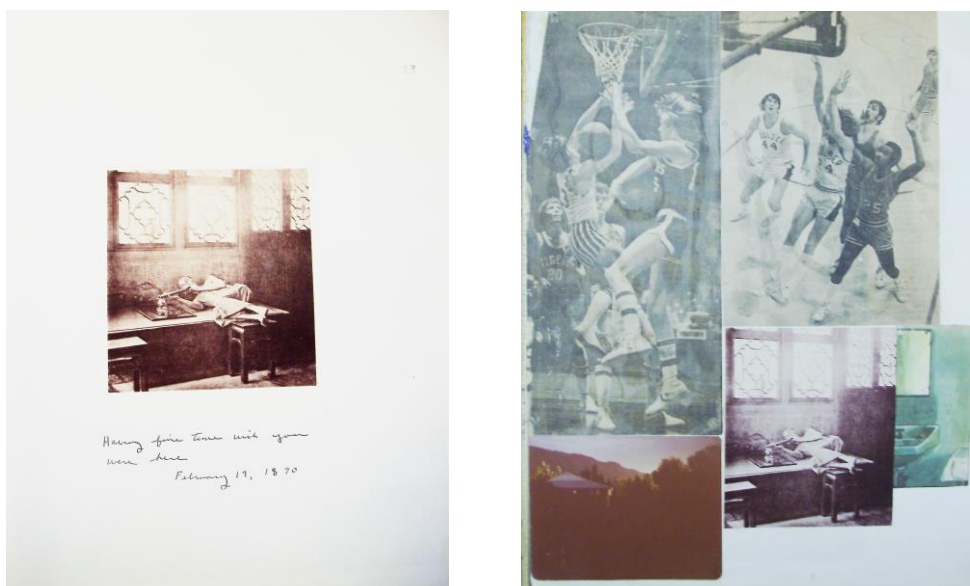
nunca podría reproducirlas en su coexistencia espacial. Pero dado que percibimos los objetos parte a parte, la consecutividad del habla es pareja a la consecutividad de la percepción visual. La diferencia entre ambas es que la percepción visual en lo relativo a las sacadas y fijaciones es *sólo* consecutiva, mientras que el lenguaje sería consecutivo y secuencial, es decir: el orden de las palabras (en la mayoría de los lenguajes) es significativo, mientras que el orden de la recurrencia sacádica (en muchos actos visuales) no lo es. ¿Cómo reproducir en el lenguaje las múltiples refinaciones de la mirada que llevan a cabo los ojos cuando estudian un paisaje o un rostro? Quizás repitiéndose uno mucho como en un madrigal o un canon, instancia extrema del principio de equivalencia de Jakobson. Aun así, el texto no podría reproducir la mirada periférica.

La respuesta de Collins es correcta sólo a medias, pues *el lenguaje poético* puede reproducir estas refinaciones, y muchas más, si el emisor intenta reproducir cómo percibimos la realidad, y es consciente de cómo percibimos la palabra. En el caso de la escritura experimental de Burroughs, para quien la palabra es una imagen y la lectura es imagen en movimiento, la conexión entre cómo leemos y cómo percibimos visualmente es todavía más fuerte, dada la importancia de la imagen en su escritura, y la relevancia que tiene lo aleatorio en sus procesos artísticos. Pero, sobre todo, por las características formales y estructurales de dicha escritura. Curiosamente, el rasgo de “repetirse uno mucho” referido por Collins, indispensable para que la escritura refleje los refinamientos de la mirada, está muy presente en los textos de Burroughs, tanto de forma tentativa —y tal vez accidental— en *Naked Lunch*, donde hay frases repetidas, que el autor decidió conservar en posteriores ediciones, como en los textos experimentales subsiguientes, donde las propias características de sus métodos de composición favorecen la presencia de dicho recurso. Su narrativa durante los años 60 y 70 emplea gran cantidad de frases recurrentes que a menudo aparecen en *flashbacks* y *flashforwards* valiéndose de un lenguaje narrativo muy afín al cinematográfico: estas letanías

o estribillos representan con bastante fidelidad cómo opera la visión sacádica, pero más aún la representan las páginas de sus *scrapbooks*.



Ejemplo de imagen-letania recurrente en dos scrapbooks de Burroughs



La imagen-letania en dos scrapbooks diferentes e inéditos de Burroughs. Carpetas #562 y #565 en el archivo de Burroughs custodiado por la Ohio State University.

Respecto a la imposibilidad del texto para reproducir la visión periférica aludida por Collins, esto es también matizable, y la longitud de la cita anterior está plenamente justificada por la atención que prestará Burroughs al formato periodístico. No se trataría tanto de lo que puede el texto hacer como de lo que en realidad hace la mirada, y de ello Burroughs fue consciente a raíz de su análisis de los medios, que aplicó a su proceso creativo. El ejemplo

paradigmático de lectura periférica que propondrán Burroughs y Gysin estará íntimamente ligado a la lectura, en este caso de una retícula periodística, un formato en tres columnas. Su ejemplo interesa por dos razones; en primer lugar, el formato periodístico emplea retículas a varias columnas de texto donde se insertan imágenes, un formato en principio alejado del poético, pero que puede ser empleado como máquina de escribir poesía. Y ahí el enfoque de Collins tal vez parece restringido al buscar lo periférico en la lírica dejando de lado otras textualidades. La hipótesis de Burroughs es que la visión periférica opera de forma inconsciente cuando aborda una retícula periodística; se lee una columna mientras se percibe las aledañas de forma casi subliminal. A lo anterior cabe añadir otra consideración también relevante; en el formato periodístico la forma dicta el contenido y los protocolos de lectura: cuando intentamos concentrarnos en la columna de un periódico percibimos involuntariamente las otras columnas y las fotografías y anuncios que las rodean. Quien sepa eso, tiene un poder secreto sobre el lector. Y justo ahí está una de las claves de la visión periférica bajo la mirada burroughsiana.

Según Burroughs, el método *cut-up* intenta explicitar (y desarticular) un proceso psicosensores que opera de forma constante. Cuando uno lee un periódico, su mirada seguiría una sola columna de forma “aristotélica”: una idea y oración cada vez. Pero inconscientemente, el lector estaría percibiendo las columnas adyacentes, y por añadidura, todos los estímulos que hay a su alrededor: una multiplicidad de *inputs* que Burroughs interpretará en clave de montaje o *cut-up*, y que se propone reproducir en su escritura (*The Third Mind* 4).

Tras recortar accidentalmente unos periódicos, según la leyenda, y observar con atención y curiosidad el objeto de sus mutilaciones, Burroughs y Gysin se dan cuenta de que los periódicos son objetos muy heterogéneos, que sus elementos estructurales (texto, fotografías, ilustraciones) constituyen una imagen total de gran riqueza; que su particular organización parece invitar al ojo a dispararse incontroladamente como lo haría ante un cuadro o un mosaico, y aunque el ojo intente concentrarse en un solo elemento la visión periférica sigue en funcionamiento, proporcionando información.

Partiendo de dicho fenómeno, Burroughs y Gysin pasan a probar a leer las columnas de forma longitudinal, de un extremo a otro de la página periodística, lo que de nuevo resulta en yuxtaposiciones radicales, atendiendo además a todo lo que sucedía a su alrededor mientras lo hacen. Tomando buena nota de todo ello, el registro de dicha información irá a parar, de nuevo, a una retícula periodística “en blanco” que ellos mismos confeccionarán, manipularán, y dicho proceso puede adscribirse a lo que más adelante llamarán método *fold-in*.

El objeto de estos experimentos es socavar la linealidad del lenguaje, mostrarnos cómo percibimos la realidad, y cómo el lenguaje (en este caso, periodístico) influye en dicha percepción. Pero, sobre todo, desvelar cómo los medios dictan los protocolos de lectura de forma imperceptible.

El *cut-up* (recorte) y *fold-in* (plegado) se presentan, por tanto, como estrategias de resistencia a unos medios que Burroughs equipara al calendario ceremonial maya, que según él, dictaba lo que uno iba estar haciendo, viendo, y pensando en todo momento. Ello indica un interesante cruce interdisciplinar entre antropología y escritura creativa, pero siempre encuadrado en la praxis, pues de hecho el propio Burroughs vivirá según una variación uno de los calendarios mayas durante alrededor de un año. Tras una experimentación extensa con publicaciones periódicas, el autor concluirá que los medios de masas conforman una herramienta de control comparable al calendario ceremonial maya, sirviéndose de diversas estrategias compositivas para reconstruir (o inventar) el pasado y predecir (o provocar) el futuro (*The Job* 44). Sobre dicha conclusión se puede dudar, pero lo relevante de momento es que generó una experimentación intensiva que se amplió hacia lo multimedia y que influyó en toda su obra posterior.

A los escépticos cabe recordarles que ya McLuhan en su libro *The Mechanical Bride: The Folklore of Industrial Man* (1951) se refería a la composición de los periódicos, que su semejanza con un collage, sus técnicas editoriales terroristas, perversas, y en ocasiones inintencionalmente poéticas. McLuhan menciona en dicho libro revistas como *Life* y *Look*; y concreta sobre la composición de algunas páginas de un número de la segunda, (“Ten Years of *Look*”) comenta:

[T]he central picture was a wounded man coming home “to face it all another day down another death-swept road.” Flanking him was a sprawling pin-up: “Half a million servicemen wrote in for this one.” And underneath him in exactly the same posture of surrender as the pin-up girl was a nude female corpse with a rope around the neck: “Enraged Nazis hanged this Russian guerrilla.” If only “for increased reading pleasure” readers should study these editorial ghoul techniques—conscious or not as they may be—and their poetic associations of linked and contrasting imagery (*Essential McLuhan* 25).

[L]a imagen central era la de un hombre herido que volvía a casa “para enfrentarse a todo, un día más, por otro camino barrido por la muerte”. Flanqueándole había una gran foto: “Medio millón de militares se alistaron por esto”. Y debajo de él, exactamente en la misma postura de rendición que la chica del pin-up, había un cadáver femenino desnudo con una soga alrededor del cuello: “Nazis enfurecidos ahorcaron a esta guerrillera rusa”. Aunque sólo sea “para aumentar el placer de la lectura”, los lectores deberían estudiar estas escalofriantes técnicas editoriales -sean premeditadas o no- y las asociaciones poéticas de imágenes enlazadas y contrastadas.

Ese es justo el tipo de asociaciones que buscaba Burroughs cuando analizaba publicaciones como *Time*, *Life*, etc. McLuhan especula que este tipo de montaje periodístico podría muy bien estar tras “eso” que impulsa a los automovilistas a desviarse de su ruta para contemplar accidentes, y esa extraña pulsión que obliga a ocupar la prensa y las revistas con primeros planos de ejecuciones, suicidios y cuerpos destrozados. Un malsano apetito de experimentarlo todo de forma sexual, o al menos pornográfica: de sentir una sobreestimulación. Fuera intencionada o no la disposición de contenidos referida (Burroughs afirmaría enfáticamente que sí), lectores atentos como McLuhan, el J.G. Ballard de *The Atrocity Exhibition*, o el propio Burroughs fueron conscientes de que en la lectura de

periódicos se generan este tipo de conexiones, y tras el debido estudio dedicado a los formatos periodísticos en clave de visión periférica, Burroughs concluye que dichas coincidencias no son tales. De hecho, ya en 1969 traza una audaz analogía entre los usos posibles de los calendarios por parte de la casta eclesiástica maya y el uso de la composición por parte de los editores de la prensa diaria:

Maintenant, transposez le calendrier de contrôle maya en termes modernes. Les moyens de communication de masse, journaux, radio, télévision, magazines, forment un calendrier cérémoniel auquel tous les citoyens sont soumis. Les « prêtres » ont la sagesse de se dissimuler derrière la masse contradictoire des informations, et nient féroce­ment exister. Comme les prêtres mayas, ils peuvent reconstituer le passé et prédire l'avenir sur une base statistique, en manipulant les moyens de communication. C'est la presse quotidienne préservée dans les journaux-morgues qui rend possible une reconstitution détaillée de dates passées. Comment les prêtres modernes peuvent-ils prédire des événements futurs apparemment aléatoires ? Commencez par les nombreux facteurs des moyens de communication de masse qui peuvent être contrôlés et prédits :

1. *La maquette*: la présentation générale des journaux et magazines peut être décidée d'avance. La juxtaposition des programmes télévisés et des nouvelles radiophoniques peut être décidée à l'avance.

2. *Les nouvelles à « gonfler » et les nouvelles à estomper*: il y a dix ans en Angleterre, les arrestations de drogués faisaient quatre lignes en dernière page. Aujourd'hui, elles font les gros titres de la première.

3. *Editoriaux et lettres à l'éditeur*: les lettres publiées sont bien sûr choisies en fonction d'une politique préconçue.

4. *Publicités*. Le calendrier cérémoniel moderne est donc presque aussi prévisible que le maya. Mais le calendrier secret? On peut insérer un nombre infini de commandements réactifs dans les publicités, les editoriaux, les articles de journaux. Ces ordres sont implicites dans la maquette et la juxtaposition des articles. Les ordres contradictoires font partie intégrante de l'environnement industriel moderne : Stop. Avancez. Attendez ici. Allez là. Entrez. Attendez dehors. Soyez un homme. Soyez une femme. Soyez blanc. Soyez noir. Vivez. Mourez. Soyez vraiment vous-même. Soyez un autre. Soyez un animal humain. Soyez un surhomme. Oui. Non. Révoltez-vous. Soumettez-vous. EXACT. FAUX. Faites excellente impression. Faites très mauvaise impression. Assis. Debout. Enlevez votre chapeau. Mettez votre chapeau. Créez. Détruisez. Vivez dans le présent. Vivez dans l'avenir. Vivez dans le passé. Obéissez aux lois. Brisez les lois. Soyez ambitieux. Soyez modeste. Acceptez. Rejetez. Faites des projets. Soyez spontané. Décidez-vous tout seul. Ecoutez les autres. Parlez. SILENCE. Faites des économies. Dépensez tout. Accélérez. Ralentissez. Par ici. Par là. A droite. A gauche. Présent. Absent. Ouvert. Fermé. Entrée. Sortie. DEDANS. DEHORS, etc., vingt-quatre heures sur vingtquatre. Cela crée un vaste ensemble de fauteurs de nouvelles statistiques. Ce sont précisément les réactions automatiques incontrôlables qui font les nouvelles. Les contrôleurs savent quels ordres réactifs ils vont restimuler et savent par conséquent ce qui va se produire. (*Odier 35*).

Ahora traduzca el sistema de control del calendario maya a tiempos modernos. Los medios de masas, periódicos, radio, televisión, revistas forman un calendario ceremonial al que están sujetos todos los ciudadanos. Los “sacerdotes” sabiamente se ocultan tras amasijos de datos contradictorios y niegan a voces su existencia. Como los sacerdotes mayas, pueden reconstruir el pasado y predecir el futuro estadísticamente a través de la manipulación de medios. La prensa diaria conservada en las morgues periodísticas hace posible la reconstrucción detallada de los días pasados. ¿Cómo pueden los sacerdotes modernos predecir los eventos futuros,

aparentemente aleatorios? Comience con los muchos factores de los medios de masas que pueden ser controlados y predichos:

1. *Maquetación*: el formato de los periódicos y revistas puede decidirse con antelación. Los programas de televisión pueden utilizarse en yuxtaposición con noticiarios que pueden decidirse con antelación.

2. *Noticias que hay que iluminar y noticias que hay que oscurecer*: hace diez años en Inglaterra los arrestos por drogas ocupaban cuatro líneas en las páginas finales. Hoy son titulares de portada.

3. *Editoriales y cartas al director*: las cartas publicadas son, por supuesto, seleccionadas por su sintonía con una política determinada.

4. *Anuncios*: el calendario ceremonial moderno es casi tan predecible como el maya. ¿Qué pasa con el calendario secreto? Un número de órdenes reactivas puede insertarse en anuncios, editoriales, y relatos periodísticos. Tales órdenes están implícitas en la maquetación y yuxtaposición de elementos. Las órdenes contradictorias son una parte integral del entorno industrial moderno: Para. Camina. Espera aquí. Ve allí. Entra. Sal. Sea un hombre. Sea una mujer. Sea blanco. Sea negro. Viva. Muera. Sea usted mismo. Sea otra persona. Sea un ser humano. Sea sobrehumano. Sí. No. Rebélese. Sométase. CORRECTO. INCORRECTO. Cause una gran impresión. Cause una terrible impresión. Siéntese. Levántese. Quítese el sombrero. Póngase el sombrero. Cree. Destruya. Viva ahora. Viva en el futuro. Viva en el pasado. Obedezca la ley. Quebrante la ley. Sea ambicioso. Sea modesto. Acepte. Rechace. Planee con antelación. Sea espontáneo. Decida por usted. Escuche a los otros. Hable. SILENCIO. Ahorre. Gaste. Acelere. Frene. Por aquí. Por allí. Derecha. Izquierda. Presente. Ausente. Abierto. Cerrado. Entrada. Salida. DENTRO. FUERA, etc., todo el día. Esto crea un vasto banco de titulares periodísticos. Y son precisamente las reacciones automáticas incontrolables las que llegan a las noticias. Los controladores saben qué órdenes reactivas estimular y en consecuencia saben qué puede ocurrir.

La cita revela, en primer lugar, el espíritu interdisciplinar del autor, al aplicar sus conocimientos sobre antropología — aportando además su personal interpretación de su uso de diversos calendarios en la cultura maya— a la interpretación de los medios de comunicación actuales. En segundo lugar, estas hipótesis están mediadas por los conocimientos que el autor extrae de las enseñanzas de la ciencia ficción, de la que más adelante se aparta y que le declara “traidor”. En la cita, el autor triangula sus teorías antropológicas con un análisis del formato periodístico a la luz de dichas teorías y bajo el prisma de las típicas frases de una auditoría científica (“Para. Camina. Espera aquí. Ve allí [...] (Ibid.)). En último término, el autor invita a desactivar la influencia vírica de la palabra e imagen mediante una sencilla estrategia de disección y combinatoria: cortar y reordenar un periódico permite, en primer lugar, una cierta distancia ante una hipotética confusión entre palabra y referente; en segundo lugar, propicia una reflexión sobre cómo leemos y cómo están escritos y dispuestos algunos textos periodísticos; y en tercer lugar, suscita nuevas lecturas de un texto, y por extensión, también de nuevas escrituras.

Este tipo de experimentos nos recuerdan que en realidad una página periodística puede estar contándonos algo sustancialmente diferente de lo que en principio desvela una lectura lineal y aislada de cada columna. Los experimentos de Burroughs con formatos en varias columnas y retículas cuadradas invitan al lector a leer en otras direcciones de las habituales y ser consciente de cómo funcionan palabras e imágenes. El editor de un periódico podría no sólo ser consciente de que efectivamente la visión periférica sigue operando cuando se aborda la página de un periódico, sino que además podría estar explotando este factor, propiciando ciertas conexiones imperceptibles para el lector, que su cerebro registraría de todas formas. Por esta razón, probablemente, consideraba Roy Pennington, que el álbum de recortes *Time* donde Burroughs produce una *falsa* revista, y que en su día Pennington pirateó, era de suma importancia para la comprensión de la obra experimental de Burroughs.

Siguiendo con Collins y su opinión sobre la imposibilidad del texto para reproducir la mirada periférica, y teniendo en mente los experimentos de Burroughs con el formato

periodístico, dichas teorías podrían aplicarse al análisis de textos multimodales, como la organización de una página web, donde la combinación entre palabra, imagen, y sonido resulta cada vez más tramposa (piénsese en las “fake news”): es tal la presencia del color, el movimiento, y la convivencia de gráficos, tipografías, y estímulos audiovisuales, que nuestra forma de *ojear* la palabra se asemeja cada vez más a la forma en que miramos una imagen; por un lado, el ojo se dispara buscando objetos interesantes, por otro, una vez hallado un elemento que merezca nuestra atención, no dejamos de percibir lo circundante con nuestra visión periférica. Si se piensa en el modo de “leer” de muchos internautas, se podría afirmar incluso que en muchas ocasiones serían las visiones periférica y sacádica las verdaderamente privilegiadas, dada la dificultad de fijar la vista (y la atención) en un solo elemento durante el tiempo suficiente; lo anterior parece indicar que la tecnología parece abocar al lector hacia una lectura sacádica y periférica, subliminal incluso, de tal forma que tras varias horas de navegar por Internet, en ocasiones uno apenas es consciente de lo que ha visto, leído, y escuchado. Por lo anteriormente expuesto, se podría hablar de la urgencia de nuevos protocolos de lectura y crítica de los contenidos multimodales propiciados por la revolución mediática actual. Si antaño el filólogo había de leerse un libro como mínimo tres veces para comenzar a penetrar en su contenido, ¿cómo ha de enfrentarse hoy a las textualidades que ofrece Internet?

El lenguaje, como afirmaba Lessing, es un medio temporal, pero hay ciertos aspectos de la literatura, y ciertos medios, que parecen luchar contra la unidireccionalidad del tiempo discursivo y a emular los patrones recurrentes de la visión sacádica y periférica. Toda manifestación literaria y plástica es una lucha entre *cronos* y *kairós*, pero además medios de comunicación más recientes que el libro como los diarios, la publicidad, e Internet afectan directamente la forma de mirar, leer y percibir.

Collins reincide más adelante en su análisis y añade:

First of all, the literary text constitutes a whole, completed, stored order of words, a repeatable verbal ritual of interreferential events, often underscored by recurrent themes, motifs, formulae, and such devices as foreshadowing and flashback.

Second, literary texts normally rely on description to create setting and convey character, with elements, when they recur and evoke imagery, demonstrate a saccade-like redundancy. Finally, this redundancy is a function of the system of linguistic redundancy, which, as Jakobson and Halle pointed out, characterizes most poetic texts (*Collins* 98-99).

En primer lugar, el texto literario constituye un ritual verbal repetido de eventos interreferenciales, a menudo enfatizado por temas, motivos, formulas recurrentes, y herramientas como la prefiguración y el flashback. En segundo lugar, los textos literarios normalmente usan descripciones para elaborar escenarios y crear personajes, cuyos elementos —cuando reiteran y evocan imágenes— demuestran una redundancia similar a la de la visión sacádica. Finalmente, esta redundancia es una función del sistema de redundancia lingüística, que como Jakobson y Halle destacan, caracteriza a la mayoría de los textos poéticos.

La anterior cita evidencia cómo Collins insiste en la conexión entre visión sacádica y recurrencia lingüística en el lenguaje poético, soslayando el tema de la visión periférica y las repercusiones que tienen ciertos formatos en la forma de lectura. Esto es en parte lógico, dado que su intención manifiesta es concentrarse en la función poética del lenguaje. Sin embargo, es llamativo que no halle conexiones entre la visión periférica y el lenguaje poético cuando la fecha de publicación de su libro es 1991, y hay abundantes ejemplos que podrían indicar este fenómeno como la poesía concreta, ciertos caligramas, la producción híbrida de muchos artistas visuales, escritores, filósofos, etc.

Contemplando a la luz de lo anterior el caso concreto de la escritura experimental de Burroughs, se percibe que este autor buscó herramientas productivas para desvelar, desactivar, y reescribir ciertas narrativas. El método *cut-up* de Burroughs se diferencia de la asociación libre de ideas en que con la yuxtaposición material de elementos textuales y semióticos dispares se manejan muchas más conexiones que con la primera, ya que permite disociar la conciencia del escritor del texto, materializar el proceso, y lograr así cierta simultaneidad a

través de la copresencia (citas, alusiones, plagios). Burroughs señala una serie de diferencias entre sus métodos de escritura y la asociación libre de ideas modernista en una entrevista con Conrad Knickerbocker a la revista *The Paris Review* en 1965, que sigue a continuación:

Interviewer: You deplore the accumulation of images and at the same time you seem to be looking for new ones.

Burroughs: Yes, it's part of the paradox of anyone who is working with word and image, and after all, that is what a writer is still doing. Painter too. Cutups establish new connections between images, and one's range of vision consequently expands.

Interviewer: Instead of going to the trouble of working with scissors and all those pieces of paper, couldn't you obtain the same effect by simply free-associating at the typewriter?

Burroughs: One's mind can't cover it that way [...] Your mind simply could not manage it. It's like trying to keep so many chess moves in mind, you just couldn't do it. The mental mechanisms of repression and selection are also operating against you (*Art of Fiction* 154).¹²⁷

Entrevistador: Usted deplora la acumulación de imágenes y, al mismo tiempo, parece buscar otras nuevas.

Burroughs: Sí, forma parte de la paradoja de cualquiera que trabaje con la palabra y la imagen y, al fin y al cabo, eso es lo que sigue haciendo el escritor. También el pintor. Los *cut-ups* establecen nuevas conexiones entre imágenes y, en consecuencia, se amplía el campo de visión.

Entrevistador: En lugar de tomarse la molestia de trabajar con tijeras y todos esos trozos de papel, ¿no podría obtener el mismo efecto simplemente asociando libremente en la máquina de escribir?

¹²⁷ George Plimpton, Ed. *Writers at Work: The Paris Review Interviews: Third Series*. NY: The Paris Review, Inc., 1967.

Burroughs: La mente de uno no puede abarcarlo de esa manera [...] Ni manejar tanta información. Es como intentar tener en mente demasiadas jugadas de ajedrez, simplemente no podrás hacerlo. Los mecanismos mentales de represión y selección también operan en tu contra.

En la cita *supra* el autor menciona dos resultados de sus métodos de escritura en el productor que son llamativos; en primer lugar, afirma que “se amplía el campo de visión”, y esto es interesante en la medida en que el uso del método resultaría en una mejora de la percepción del artista. Burroughs propuso en sus ensayos algunos ejercicios interesantes de escritura creativa que persiguen ese mismo resultado, como los “color walks” paseos en los que uno se fija en todo aquello que sea de un color determinado; en segundo lugar, y en comparación con la asociación libre de ideas, el autor afirma que su método es más eficaz que la asociación libre de ideas, pues al trabajar con la materialidad de la página, se puede contemplar y manejar de forma casi inmediata un sinnúmero de combinaciones posibles reduciendo en gran medida cualquier pérdida de información, a la vez que señala dos peligros; en primer lugar la falibilidad de la memoria humana, y para ello traza una comparación con el hecho de conservar en la mente un número importante de movimientos de ajedrez, y en segundo lugar, “los mecanismos mentales de represión y selección”. Sobre este segundo peligro, hay que señalar que, aunque el método reduce dicho peligro, no lo erradica. El censor interno seguirá todavía operativo en el trabajo de selección y edición del texto, pero al ser el texto resultado de “una máquina”, en cierto modo quedaría dicho censor algo más aplacado. De lo que no cabe duda es que el tipo de escritura que tiene en mente el autor exige la misma honestidad que el registro de los propios sueños: si uno sueña cosas que le resultan embarazosas u omite detalles que le parecen insidiosos, el ejercicio acaba viciado (siempre que el propósito no sea meramente estético). De forma pareja, si un escritor realiza un *cut-up* o *fold-in*, y los textos resultantes son demasiado intolerables para el censor interno, tal vez sea en dichos resultados donde haya que profundizar, por lo que el método en sus manos conlleva cierto rigor. El objetivo de esta técnica es cortocircuitar ciertos patrones del pensamiento y

acceder a contenidos de la conciencia humana que permanecen en la sombra; también a significados o matices textuales que no saltan a la vista tras la lectura rutinaria de un texto.¹²⁸

Como se verá más adelante, Burroughs incorpora en su “máquina de escribir” dispositivos que permiten manifestar las propiedades de otros medios, incluida la grabación de sonidos. La importancia del sonido ya ha sido recalcada con anterioridad, ya que el espacio auditivo, que según McLuhan es también el de la televisión, la radio y los periódicos, crea un espacio único no visualizable. La simultaneidad del espacio auditivo sería exactamente opuesta a la secuencialidad. El mosaico que constituye la página de un periódico sería por tanto “auditiva”, según McLuhan, lo que en cierto modo incita también a examinar la obra de Burroughs en los términos destacados.

El cerebro humano tiene la necesidad de conectar elementos textuales dispares según algún patrón asociativo, poco importa si están relacionados de forma lógica o no. Collins recuerda que cuando nos encontramos un párrafo separable como unidad de elementos previos y posteriores, tan separable que parece lógicamente desconectado, sufrimos la sensación de suspensión que Ingarden llamó “un lugar de indeterminación;” estos momentos no son abismos en los que se precipita el lector, sino ocasiones para conectar contenidos, como propuso Wolfgang Iser en *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Collins 73).

La mente no tiene dificultad en contemplar dos párrafos al mismo tiempo, aunque sí para producirlos, y ahí es donde entra el método *cut-up*. Una razón para la tendencia anti-paratáctica está en la propia naturaleza del “presente” humano. La escritura paratáctica no es una inducción a la anomia paratáctica. Al contrario, constituye una invitación al lector para participar activamente y completar una estructura. Un ejemplo celebrado de parataxis es el de “En una Estación de Metro” de Pound, donde las caras que el autor ve en la estación acaban ligadas en su poema de dos líneas con “Pétalos en una rama negra, húmeda” (Collins 74).

¹²⁸ En este sentido hay una fuga al pasado desde el códex medieval hacia una literatura indígena no alfabética, el amoxtli, palabra utilizada para designar los textos indígenas. La lengua náhuatl no tiene el verbo “leer” como tal; los amoxtli eran vistos globalmente. Tampoco existía el término “autor”, fruto de una consideración positivista del acto literario. La lectura del amoxtli era diferente según la cultura de quien leyese el texto.

Durante los años 60 Burroughs realiza numerosos experimentos con grabadoras, cámaras, y proyectores, que en sus manos se vuelven “máquinas de escribir.” El hecho de que analice la percepción de palabra e imagen desde frentes tan variopintos, y produzca texto con tan diversos medios y tecnologías, lo hace enormemente atractivo tanto a la semiótica cognitiva como a los estudios visuales.

Burroughs comprende la retícula como herramienta de escritura, pero también en cierta medida como artefacto artístico, visión que seguro interesaría a Rosalind Krauss, quien en *The Originality of Avant-garde and Other Modern Myths*, recoge el magnífico texto “Grids” (“Retículas”), publicado en la revista *October* en 1979. Krauss sostiene sobre la retícula: “The barrier it has lowered between the arts of vision and those of language has been almost totally successful in walling the visual arts into a realm of exclusive visuality and defending them against the intrusion of speech” (Krauss 1).¹²⁹ “La barrera que ha descendido entre las artes de la visión y las del lenguaje ha tenido éxito casi por completo en levantar un muro de visualidad exclusiva en el terreno de las artes visuales y defenderlas contra la intrusión del habla”.

Krauss puntualiza muy bien (“ha tenido éxito *casi por completo*”), cuando propone su tesis, y proporciona varios ejemplos de artistas abstractos como Kandinsky o Reinhardt que a pesar de perseguir el silencio (o quizás por eso mismo), acabaron desviándose hacia un discurso espiritual. La retícula como recurso pictórico perseguiría el silencio y la racionalidad. Sin embargo, la retícula como herramienta en manos de Burroughs se transforma en un instrumento para desactivar mitos. Krauss relata una tensión en torno a la retícula durante el siglo XX, un intento de separar lo secular de lo sagrado con resultados desiguales. Por un lado, está la intención de abandonar el discurso, lo narrativo, y con ello el mito. Por otro, su peso esotérico y una voluntad de trascender y afectar la realidad mediante la voluntad humana, llámese mito, magia, o fe.

La retícula, forma creada por el hombre, es también una matriz con que analizar información, producir discurso, y afectar la realidad en contextos que varían desde el

¹²⁹ https://www.ubu.com/papers/krauss_grids.html

esoterismo (es un elemento fundamental en la cábala medieval hebrea y la tradición hermética tal y como sobrevivía en el Norte de África cuando Gysin accede a ella), las matemáticas, la geografía, la pintura, etc.

La retícula tiene potencial porque, como muy bien explica Krauss, es una herramienta de orientación en el espacio y el tiempo, que son dos cuestiones que interesan en los ámbitos más diversos del conocimiento, pero además es una herramienta relacional con la que cotejar datos heterogéneos. Como tal la utiliza Burroughs, salvando ese muro divisorio entre la plástica y la narrativa, modernidad y postmodernidad, racionalidad y magia, silencio y sonido: la retícula le sirve para provocar asociaciones entre texto e imagen y sugerir lecturas diferentes a la lineal.

La retícula en Burroughs también tiene esa connotación geográfica de latitud y longitud, de hallar los puntos de coordenadas (término que a menudo figura en sus ensayos), y que consiste en registrar los pormenores cognitivos de un instante determinado, donde quedan registrados por ejemplo, un lugar geográfico, lo que el “cartógrafo” pensaba en ese momento, qué estaba leyendo, qué estaba pensando o recordando, qué ocurría a su alrededor, documentación fotográfica o gráfica del punto, lo que soñó esa noche, etc. Burroughs también utiliza la retícula para transcribir un texto en ella, y ver cómo cada fragmento textual o gráfico de cada celda se relaciona con el resto, con lo que las posibles combinaciones textuales se multiplican respecto al *cut-up*. Y por añadidura, también puede poseer esa connotación esotérica. Como ya se mencionó en la anécdota de Brion Gysin, quien “contagió” a Burroughs el uso de retículas, fue una retícula y ciertos amuletos los que según Gysin influyeron en su bancarrota y salida urgente de Tánger. En plenos años 60, Burroughs y Gysin creen en la magia y en la ciencia, y utilizan la retícula para ambos fines, Burroughs como recurso de una escritura experimental que aprovecha toda tecnología disponible, Gysin en sus pinturas caligráficas en árabe y japonés, que resonarían en parte con aquella maldición que descubrió escondida en su restaurante de Tánger. Ni la magia ni el mito quedan descartados de las retículas en Burroughs y Gysin, sino que, como relata el análisis de Krauss en otros artistas, ambos mundos acaban convergiendo. A pesar de lo anterior, en la Modernidad la retícula

posicionaba longitudes y latitudes en el globo terráqueo, y se intentaba emparejar con la racionalidad, el tiempo imperial, la nación-estado. Sin embargo, también fue una máquina de soñar (la *dreamachine* de Gysin estaba basada en ella), un instrumento de visión remota (utilizada por ejemplo por médiums militares norteamericanos para localizar posiciones enemigas), y está tan presente en el mapa que escruta el radiestesista con su péndulo para hallar objetos e individuos desaparecidos, como en el circuito integrado de un radar.

Sobre el papel de la retícula en navegación Paul D. Miller relata en *Sound Unbound* cómo el carpintero autodidacta John Harrison construyó un reloj que permitía a los marineros saber su posición exacta. Su modelo resolvía el problema de medir la longitud durante una navegación. Según Miller esa sería misma longitud que gobierna el sonido (*Miller 11*). La retícula del cartógrafo no es muy diferente a las utilizadas por compositores como Berio, Cage, o Boccioni, y Krauss reconoció su poder mítico, que capacita a los humanos para pensar con el materialismo (o algunas veces la ciencia, o la lógica) mientras que al mismo tiempo les otorga una salida hacia la creencia, la ilusión, la ficción, y lo inefable.

La noción de mito que maneja Krauss procede del estructuralismo, que reorganiza rasgos secuenciales de la historia para formar una organización espacial. Según Krauss, los estructuralistas se esforzaron en comprender la función de los mitos; y también según ella contemplaron dicha función como el intento cultural de tratar con la contradicción:

By spatializing the story -into vertical columns, for example- they are able to display the features of the contradiction and to show how these underlie the attempts of a specific mythical tale to paper over the opposition with narrative [...] The function of the myth is to allow both views to be held in some kind of para-logical suspension (*Krauss 1*).

Al especializar la historia —en columnas verticales, por ejemplo— son capaces de disponer los rasgos de la contradicción y mostrar cómo subyace a éstos los intentos

de un relato mítico para ocultar la oposición con la narrativa [...] La función del mito es permitir sostener *ambas* visiones en alguna forma de suspensión para-lógica.

Krauss detecta un elemento en la retícula que sólo puede explicar con una analogía: “Because of its bivalent structure (and history) the grid is fully, even cheerfully, schizophrenic” (Ibid.). “Por su estructura (e historia) bivalente la retícula es completamente, e incluso alegremente, esquizofrénica.” Una esquizofrenia que Deleuze y Guattari relacionan directamente con el capitalismo.

Fredric Jameson teoriza sobre la postmodernidad en términos de esquizofrenia, derivando buena parte del psicoanálisis lacaniano, y apresurándose a señalar que no es la suya una definición clínica. Las principales características de la esquizofrenia postmoderna de Jameson es la ruptura de la experiencia del tiempo secuencial, una incapacidad de “unify the past, present, and future of our own biographical experience or psychic life” (Jameson 27). “Unificar el pasado, el presente y el futuro de las propias experiencias biográficas o la vida psíquica”. En buena medida, Burroughs parece consciente de dicha situación, y emplea la retícula para transgredir la versión modernista de la herramienta y cartografiar la experiencia (post)moderna. La retícula presagiaba, por su infinitud, la vertiente centrífuga y centrípeta de la obra de Burroughs, donde es difícil establecer una frontera porque es una máquina casi autónoma, una mezcladora de fragmentos que devora y expulsa texto siguiendo una lógica aparentemente esquizofrénica o Jamesoniana.

III.4 EL MÉTODO *CUT-UP* DE BURROUGHS Y GYSIN

El antiguo espía y calígrafo Brion Gysin sabía muchas cosas, y existe bastante confusión sobre dónde aprendió algunas. Se sabe, por ejemplo, que perteneció al círculo surrealista (fue expulsado en pleno montaje de su primera exposición con el grupo), y también se sabe que estudió japonés en el ejército. Se sabe que tenía amplios conocimientos de historia y esoterismo. Y se sabe que su influencia en Burroughs fue indiscutible, sobre todo en todo aquello relacionado con las artes visuales. El descubrimiento por parte de Gysin del método *cut-up* podría tener mucho de leyenda. A raíz de la colaboración de ambos artistas en la edición final de *Naked Lunch*, Burroughs recibe en París las enseñanzas de las vanguardias a través de Gysin, y tal vez, el recurso del *cut-up* como herramienta para salvar las décadas de atraso que llevaba la escritura respecto a la pintura. Del “cadáver exquisito” surrealista, y del “sacar palabras de un sombrero” dadaísta para conformar un poema, el método *cut-up* surge como una herramienta a emplear por cualquier aspirante a escritor deseoso “colaborar” con cualquier literato vivo o muerto, sin necesidad de pedir permiso.

Un precedente lejano de “cadáver exquisito” y obra literaria colaborativa es la antología japonesa *Manyoshu*, a la que se alude en *The Third Mind* (1978),¹³⁰ obra de Burroughs y Gysin donde se recopilan muchas de las posibilidades y variantes de su descubrimiento. Los poemas ligados japoneses, llamados *renga*, estaban sujetos a estrictas normas, una estructura que alternaba ritmos pentasilábicos y heptasilábicos y que según un texto de Gerard-Georges Lemaire, puntualizado por Gysin:

It forced each participant to push his erudition, his sensitivity, and of course his mastery of the language to their outermost limits. He was expected to attain a degree of personal perfection and at the same time to merge in the associative whole. By integrating himself in it, he disintegrated himself in it. It was thus the dissolution of uniqueness that was the goal, and from this stems the paradox of the Yamato poiesis:

¹³⁰ La primera edición francesa según la bibliografía de Schotlander fue bajo el título *Oeuvre Croisée*. Paris: Flammarion, 1976. La edición de Viking (1978) se publicó bajo el título *The Third Mind*. Según Gortanski, la obra fue creada en 1965 pero no publicada hasta 1978.

to possess one's own language within the sphere of language that possesses us so that we can finally be dispossessed of it—to work toward being to achieve nonbeing—to offer oneself as a sacrifice to the language of the sovereign authority (*The Third Mind* 10).

Obligaba a cada participante a forzar al límite su erudición, su sensibilidad, y por supuesto su dominio del lenguaje. Se esperaba de él que alcanzase un grado de perfección personal y que al mismo tiempo se fundiese en un todo asociativo. Al integrarse, acababa desintegrado. La disolución de la unicidad era el objetivo, y de esto surge la paradoja de la *poiesis* Yamato: poseer el propio lenguaje dentro de la esfera del lenguaje que nos posee de forma que podemos finalmente ser desposeídos de él; para trabajar hacia el ser, para alcanzar el no ser, para ofrecerse como sacrificio al lenguaje de la autoridad soberana.

En lo relativo a la permutación de textos, variante del método donde el matemático Ian Sommerville posiblemente influyó también, y que Gysin cultivó más que Burroughs, habría que remontarse ya a las primeras vanguardias, sino por ejemplo al poema variable de Quirinus Kuhlmann (1651-1689) “Himmlische Liebes-Küsse” o “El Beso del Amor” (que tiene miles de combinaciones posibles), y también mencionar el poema de Mallarmé de 1897 “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”; sobre el azar en la escritura hay que mencionar la poesía aleatoria de los años 20 de Tristan Tzara, y si se ha de poner el foco en el collage y la escritura habría que mencionar los primeros collages de Braque, Picasso, y Kurt Schwitters.

Para hablar *fold-in* hay que hablar de montaje, y recordar las figuras de Eisenstein y Lev Kuleshov. Este tipo de referentes obedece a que *cut-up* y *fold-in*, a pesar de compartir intención, poseen diferentes materializaciones. El método *fold-in* trata sobre todo de yuxtaponer dos o tres elementos dispares, incluso en diferentes medios, y podría afirmarse que en él compiten diversas voces: el ejemplo más claro podría consistir en las diversas columnas de un periódico. También puede obtenerse de una manera tan sencilla como encendiendo un televisor, poniendo el volumen a cero, y con una radio ir sintonizando emisoras para

proporcionar una banda sonora a las imágenes que aparezcan en el televisor —o por qué no— dejar la voz alta en ambos dispositivos y permitir que compitan, grabando dicha “competición” con un magnetófono. Un elemento común a ambas actualizaciones del método es la existencia de una matriz, tabla, o retícula (literal o virtual) donde se yuxtaponen contenidos y donde la grabación es determinante. También se puede obtener un *fold-in* doblando verticalmente dos páginas de dos libros diferentes y superponiéndolas; ahí estaríamos ante una retícula virtual a dos columnas. Si recordamos la disposición de dos textos no conectados a dos columnas en el libro de Derrida *Glas* (1974), la idea del método *fold-in* queda bien clara cuando se traslada al papel.

El método *cut-up*, en cambio, implica un recorte. Hay unos contenidos (apropiados o propios) seleccionados por el autor que se copian o mecanografían en una nueva página, que va a destruirse parcialmente, pues se ha de recortar el papel en cuatro partes iguales, y reordenar dichos fragmentos, para obtener nuevas lecturas susceptibles de ser trasladadas a una nueva hoja de papel. Los reordenamientos de dichos cuatro fragmentos según las leyes de la combinatoria posibilitan veinticuatro combinaciones posibles. De una página pueden obtenerse veinticuatro. Una de las ideas que subyace al *cut-up* consiste en la posibilidad extraer variantes de un texto original, pongamos por caso, de Rimbaud: de combinar los cuatro fragmentos del texto pueden obtenerse veinticuatro permutaciones de los fragmentos (matemáticamente hablando). Nunca será el mismo poema que el original, pero va a contener rasgos lingüísticos y estructurales similares, y de este modo, quien así proceda se podrá convertir en una especie de “medium”, pues escribirá con la voz de Rimbaud:

Who wrote the original words is still there in any rearrangement of his or her or whatever words. Can recognize Rimbaud cut up as Rimbaud..A Mellville cut up as Mell ville..Shakespeare moves with Shakespeare words..So forth anybody can be Rimbaud if he will cut up Rimbaud’s words and learn Rimbaud language talk think

Rimbaud..And supply reasonably appropriate meat. All dead poets and writers can be reincarnate in different hosts (*The Exterminator 5*).¹³¹

Quien escribió las palabras originales sigue estando ahí en cualquier reordenación de sus palabras o de las de quien sea. Se puede reconocer al Rimbaud recortado como Rimbaud...A Melville recortado como Melville...Shakespeare se mueve con palabras de Shakespeare...Así sucesivamente cualquiera puede ser Rimbaud si recorta las palabras de Rimbaud y aprende el lenguaje de Rimbaud habla piensa Rimbaud...Y suministra material razonablemente apropiado. Todos los poetas y escritores muertos pueden reencarnarse en diferentes huéspedes.

Poco a poco, Burroughs y Gysin irán añadiendo capas al lienzo y formulando una teoría del *cut-up* cuya mejor explicación seguramente esté contenida en *The Third Mind* (1978). De 1976 es uno de sus eslóganes más populares, precisamente contenido en una grabación de sus clases de escritura creativa en la Universidad de Naropa (Colorado): “When you cut into the present, the future leaks out”. Se puede escuchar dicha afirmación en la segunda pista del álbum *Break Through In Grey Room* (1986), titulada “Origin And Theory Of The Tape Cut-Ups” (1:17-1:19).¹³² Suena tal vez demasiado esotérico el eslogan, pero resulta hasta cómico constatar que el lenguaje de los *cut-ups* en muchos sentidos se asemeja a las declaraciones de la Sibila de Delfos. Léanse sino las primeras líneas del *cut-up* contenido en *Minutes to Go* (1960):

VIRUSES WERE BY ACCIDENT?

(Reservoir of rabies and other virus? Discovered in *Brown fat* of vampire bats and their well known and easily chosen human constituent.) (*Minutes to Go* 15).

VIRUS POR ACCIDENTE?

¹³¹ Burroughs, William, y Brion Gysin. 1960. *The Exterminator*. San Francisco: David Haselwood Books, 1967.

¹³² https://www.youtube.com/watch?v=gKvL-V8Fu_U

(¿Reservorio de la rabia y otros virus? Descubiertos en la grasa marrón de los murciélagos vampiro y su bien conocido y fácilmente elegido componente humano).

Si se leen las anteriores líneas tras la pandemia de COVID-19, y se recuerdan aquellos rumores sobre murciélagos y pangolines, las afirmaciones del autor no parecen tan desencaminadas; las referencias de Burroughs al carácter ponzoñoso del armadillo, pariente del pangolín, también son meritorias, al contemplar el potencial de animalillo como posible “arma de guerra” en *Cities of the Red Night* (1981):

Consider the difficulties which such an invading army would face: continual harassment from the guerillas, a totally hostile population always ready with poison, misdirection, snakes and spiders in the general's bed, armadillos carrying the deadly earth-eating disease rooting under the barracks and adopted as mascots by the regiment as dysentery and malaria take their toll” (*Cities* xiii).

Considérense las dificultades a que se enfrentaría un ejército invasor de ese tipo: hostigamiento constante de las guerrillas, una población hostil siempre preparada con veneno, informaciones falsas, serpientes y arañas en la cama del general, armadillos portadores de la mortífera enfermedad come-tierra anidando bajo los cuarteles y adoptados como mascotas por el regimiento mientras la disentería y la malaria se cobran su tributo.

No cabe sino concluir que este autor consideró múltiples escenarios de guerra química y biológica e incluyó entre sus intereses el estudio de múltiples patologías transmitibles por animales (del armadillo se sabe que puede transmitir la lepra). La combinatoria de sus métodos aplicada a dichos contenidos produjo ejemplos como los anteriores. El interés de este autor por las armas, la inteligencia, la guerrilla (también semiológica) le llevó a formular sorprendentes hipótesis en su día cuya validez es hoy constatable, mientras que su búsqueda

intensiva de coincidencias y sincronicidades en sus textos recortados, grabaciones aleatorias, y montajes multimedia, afinaron su percepción hasta el punto de que cabe conjeturar que Burroughs acabó desarrollando un oído especial para las coincidencias, o si se prefiere, para la prospectiva.

Los *cut-ups* de Burroughs y Gysin, se materializarán primeramente en dos obras colectivas: *Minutes to Go* (1960), y *The Exterminator* (1960), y a continuación en la *Nova Trilogy* (*The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded*, y *Nova Express*) obras unidas a una experimentación multimedia y multimodal extensa. Los esfuerzos individuales y colectivos de Burroughs, y Gysin se extendieron a un vasto conjunto de medios y diversas formalizaciones metodológicas que resultaron en poemas, ensayos, novelas, guiones de cine, piezas de arte sonoro (como las *Permutations* de Brion Gysin emitidas en la radio de la BBC en 1960), collages, pinturas, grabaciones, y cine.

En 1959, el pintor y escritor Brion Gysin era perfectamente consciente de que la escritura llevaba cincuenta años de retraso respecto a la pintura. Y será en el Beat Hotel de París, donde realizará junto a Burroughs todo tipo de experimentos, y consiga transmitir sus ideas al escritor de Misuri. Comienza así un proyecto de colaboración, que genera textos complejos, “difíciles”, y con ellos la necesidad de explicar su método de composición a través de una serie de eslóganes.

Burroughs y Gysin generan dos colecciones de textos donde además incluyen explicaciones y declaraciones programáticas, y comienzan a publicitar su nuevo método. Cuando se descubre la fotografía, muchos declaran que la pintura ha muerto. Gysin realiza una declaración igualmente ambiciosa cuando afirma que la escritura lleva un retraso de cincuenta años respecto a la pintura, y que las técnicas descubiertas junto a Burroughs vienen a suplir esa carencia. Las diferentes versiones o formalizaciones de dicho método, según irán descubriendo, admiten *grosso modo* el empleo de toda clase de tecnologías.

Gysin tenía razón, a la postre, en la primera parte de su atrevida afirmación: cuarenta años después de la anécdota de Tzara, la práctica literaria (salvo algunas honrosas excepciones) se había estancado tanto en el plano formal como en el conceptual, y a pesar de

contar con prometedores innovadores como John Dos Passos, Gertrude Stein, o Charles Henri Ford y Parker Tyler, el reciclaje de materiales preexistentes como método de composición literaria (recurso nada escandaloso en la práctica pictórica) era casi un tabú en los años 50.

Las guerras, los regímenes totalitarios, y el letargo de la crítica habían estancado la creación experimental, que no reaparece hasta los años 60 cuando por ejemplo Julio Cortázar publica *Rayuela* (1963), buen ejemplo de literatura ergódica. Por esa misma época y siguiendo el ejemplo de Marinetti y otros, despegó la *poesía concreta*, a la vez que se retomó la experimentación en otras disciplinas menos conservadoras: la película de Andy Warhol *Chelsea Girls* (1966), por ejemplo, se materializaba en la presentación de dos filmes de manera simultánea. El movimiento internacional Fluxus y el arte conceptual entran en pleno apogeo y su influencia en otros ámbitos como el literario comienza a hacerse notar.

Pero Burroughs llegó antes; su interés por el collage procede de un Brion Gysin que tras realizar estudios de japonés durante la guerra, e impresionado por la forma reticular de una maldición hallada en su restaurante de Tánger (y destinada a él),¹³³ comienza a experimentar con el uso de la caligrafía y la retícula como base para un nuevo estilo de pintura que enfatizase la materialidad del lenguaje. La retícula de la maldición o hechizo destinado a Gysin, posiblemente tenía un origen cabalístico, y fue sin duda resultado de la convivencia de las tres culturas en Tánger. No era necesario ir a Tánger para aprender sobre la cábala y las retículas; en el Lower East Side de Manhattan vivió muchos años el poeta Lionel Ziprin, amigo del musicólogo Harry Smith (otro hechicero) y egregio representante del *underground* neoyorkino.¹³⁴ Ziprin, además de guionista de cómics, era judío y un gran conocedor de la cábala; antes de volver a la ortodoxia, este poeta empleó mucho la retícula, en su caso con propósitos benéficos.

Cuando Burroughs y Gysin relatan la historia del descubrimiento del *cut-up*, enfatizan su fascinación con las posibilidades creativas de la técnica, justificando también su uso al alegar el retraso de la escritura respecto a otras artes. Pero en realidad el alcance de su discurso

¹³³ Al poco de encontrar el hechizo en su restaurante Brion Gysin se vio de la noche a la mañana sin dicho establecimiento, estafado por unos científicos, según cuenta la leyenda.

¹³⁴ <http://web.archive.org/web/20110203070318/http://www.lionelziprin.com/>

tal vez hoy sea más comprensible que entonces, pues ambos autores se hallaban ocupados en detectar los cambios en la cognición humana durante el S. XX. De forma pareja la que Burroughs mostraba con adelanto la adicción a los opiáceos como un problema futuro de salud pública en *El almuerzo desnudo*, presentando además algunas posibles soluciones, a partir del descubrimiento del *cut-up* junto a Gysin, ambos autores mostrarán con adelanto ciertos efectos en la cognición y percepción operados por los medios, y ofrecerán algunas estrategias para desarticular los más indeseables. En el plano estético, su justificación del método se adelanta a la necesidad de un discurso teórico que apoye a la obra de arte contemporánea (que desde Duchamp no tiene por qué ser retiniana), presente en las artes visuales desde los años 60 hasta la actualidad. Gysin relata el descubrimiento del *cut-up* como sigue:

While cutting a mount for a drawing in room #15, I sliced through a pile of newspapers with my Stanley blade and thought of what I had said to Burroughs some six months earlier about the necessity for turning painters' techniques directly into writing. I picked up the raw words and began to piece together texts that later appeared as "First Cut-Ups" in "Minutes to Go." At the time I thought them hilariously funny and hysterically meaningful (*The Third Mind* 43-44).

Cortando un soporte para un dibujo en la habitación 15, saqué un montón de periódicos con mi cuchilla Stanley y pensé en lo que le había contado a Burroughs seis meses antes sobre la necesidad de usar técnicas pictóricas directamente en la escritura. Tomé aquellas palabras crudas y comencé a formar textos que luego aparecieron en "First Cut-Ups" y "Minutes to Go". En aquella época me parecieron muy graciosos e históricamente significativos"

Formando un collage con los trozos del *Herald Tribune*, el *Observer de Londres*, el *Continental Daily Mail*, y sobre todo, la revista *Life*, obtuvo textos como este:

[...] To protect this art the right way, clout first Woman and believers in their look of things. Fourteen-year-old boy has many of her belongings.

Swiss boys were absolutely free from the producers of out-board spiritual homes.

I, Sekuin, perfected this art “along the Tang dynasty.”

Might be just what I am look.

Aurelius would have approved your favorite smoke.

B.G.

[...] Para proteger este arte como es debido, primero abofetea a la Mujer y a los creyentes en su modo de mirar las cosas. El niño de catorce años tiene muchas de sus pertenencias.

Los niños suizos se libraron absolutamente de los productores de las casas espirituales fueraborda.

Yo, Sekuin, perfeccioné este arte durante la dinastía Tang.

Quizá sólo sea lo que soy mira.

Aurelio habría aprobado tu humo favorito

B.G. (*The Third Mind* 55-56).

De nuevo será la prensa, el medio más común de comunicación de masas entonces, la que proporcionará el material de partida para una técnica de vanguardia. El texto tiene un tufillo surrealista; ese “abofetea a la Mujer y a los creyentes en su modo de mirar las cosas” tiene mucho de esa lamentable misoginia vanguardista que bastantes críticas feministas han señalado. Sobre la misoginia, hay que recalcar que Gysin va a reforzar dicho repulsivo rasgo en Burroughs. De hecho, hay en Burroughs muchos rasgos negativos que se pueden trazar hasta las primeras vanguardias, especialmente el surrealismo. Sin embargo, también es necesario reconocer que su brillante desarrollo de ciertas ideas de las vanguardias permanece en penumbra.

Como Tzara cuarenta años antes, Gysin halla en los formatos y contenidos periodísticos un poderoso material de partida, y lo que aporta junto a Burroughs es un análisis del método en cuanto a función, su capacidad para literalmente “reventar” los discursos políticos, transmutar y criticar ideologías, y finalmente operar cambios en la realidad circundante. Gysin trabajará junto a William Burroughs creando un corpus común a ambos autores, una especie de *cadáver exquisito* multimedia ensayando en diversas tecnologías todas las posibilidades que ofrecen sus nuevas tácticas. Las notas pormenorizadas que toman mientras producen dicho corpus se materializan en diversas publicaciones.

Como ya se ha mencionado, en 1960 Burroughs publica junto a Gysin, Sinclair Beiles, y Gregory Corso una colección de *cut-ups* bajo el título de *Minutes to Go* (“minutos para partir”) pero no difunde una descripción extensa de la teoría y práctica del *cut-up* hasta la aparición de *The Third Mind*, escrito a medias con Gysin en 1965 pero no publicado hasta 1978; en esa última publicación, Burroughs explica cómo hacer un *cut-up*:

The method is simple. Here is one way to do it. Take a page. Like this page. Now cut down the middle and across the middle. You have four sections: 1 2 3 4...one two three four. Now rearrange the sections placing section four with section one and section two with section three. And you have a new page. Sometimes it says much the same thing. Sometimes something quite different—cutting up political speeches is an interesting exercise—in any case you will find that it says something and something quite definite (*The Third Mind* 29-31).

El Método es simple. Ahí va una manera de hacerlo. Toma una página. Como esta página. Ahora córtala vertical y longitudinalmente. Ahora tienes cuatro secciones: 1 2 3 4... uno dos tres cuatro. Reordena las secciones colocando la sección cuatro con la sección uno y la sección dos con la sección tres. Y ya tienes una nueva página. Algunas veces dice lo mismo. Otras veces dice algo

completamente diferente —cortar discursos políticos es un ejercicio interesante— en cualquier caso, hallarás que dice algo y algo bastante claro.

El *cut-up* es, por tanto, un método *mecánico* de yuxtaposición en el que el escritor divide y recombina materialmente un texto. Burroughs extiende esta versión literaria de la técnica del collage a otros medios, produciendo (y a veces transcribiendo) *cut-ups* sonoros, filmicos, y experimentos mixtos (televisión, grabaciones, películas, conversaciones reales, dibujos, fotomontajes).

Por lo visto hasta ahora, se puede adelantar que Burroughs y Gysin trabajaron estrechamente para elaborar una teoría del *cut-up* e incluirla en su práctica artística a los medios de comunicación de masas más comunes en su época, influyendo decisivamente en la teoría y práctica del arte contemporáneo, y anticipando posteriores innovaciones técnicas.

William S. Burroughs posiblemente fue el artista de collage más influyente del período de postguerra. Su caso es atípico porque concebía la palabra y la imagen en términos interdisciplinarios y abogaba por trabajar y pensar a partir de bloques asociativos. La atención dedicada por este autor a la imagen y el sonido para generar dichos bloques asociativos es muy poco frecuente en un escritor. Sus archivos contienen muchos collages en los que unía imagen y texto, que en ocasiones estuvieron acompañados de un texto aclaratorio o leyenda, lo que indica que, en sus manos, dichos artefactos eran herramientas de lectoescritura. En su período más experimental, que comprende el período entre 1960 y 1980, Burroughs parecía convencido de que sus métodos poseían poderes increíbles, lo que indujo descripciones de sus estrategias compositivas en términos tanto (para)científicos como sobrenaturales. Esto es algo que muchos investigadores soslayan, tal vez por parecerles poco científico, pero si dicho elemento está presente, hay que mencionarlo. Desarrollar sus particulares estrategias compositivas le brindó tácticas viables para diagnosticar y alterar las funciones ideológicas de los medios de comunicación de masas, y desentrañar sus mensajes ocultos. También para pronosticar tendencias en todo aquello relacionado con el control de masas, aspecto sin duda

más interesante (o constatable al menos) que los anteriores. En *The Third Mind* apela al lector en los siguientes términos:

Cut-ups are for everyone. Anybody can make cut-ups. It is experimental in the sense of being *something to do* [...] Cut the words and see how they fall. Shakespeare Rimbaud live in their words. Cut the word lines and you will hear their voices. Cut-ups often come through as code messages with special meaning for the cutter. Table tapping? Perhaps (*The Third Mind* 31-32).

El cut-up es para todo el mundo. Cualquiera puede hacer cut-ups. Es experimental en el sentido de ser *algo que hacer* [...] Corta las líneas de palabras y mira cómo caen. Shakespeare Rimbaud viven en sus palabras. Corta las líneas de palabras y escucharás sus voces. Los cut-ups a menudo parecen mensajes en código con significados especiales para el que los ejecuta. ¿Espiritismo? Puede ser (*The Third Mind* 32).

Burroughs acabó tan convencido de las clarividentes potencialidades del *cut-up* que aplicará la técnica a las cartas que le mandaban sus amigos y socios, leyendo atentamente los resultados para descubrir sus verdaderas intenciones. Un factor importante de esta forma de apropiación literaria es que genera cuestiones similares a las que tuvieron que confrontar artistas visuales apropiacionistas como Sherrie Levine, al cuestionar qué es un autor, a la vez que, como en la cita anterior, se sugiere reordenar las palabras de Rimbaud u otros autores para incorporarlas a la propia obra y así crear una intertextualidad híbrida que cuestione la noción de identidad, autoría, y texto definitivo. Las múltiples versiones que el autor realiza de sus *cut-ups*, inevitables por los rasgos del propio método, además de disparar el índice de intertextualidad, también minan el concepto de obra acabada, al propiciar la serialidad.

Ante la pregunta de si los *cut-ups* podrían descubrir mensajes subliminales, Burroughs responde en una entrevista de 1974: “Oh, yes. You’ll find this especially when you cut-up political speeches. Here, quite often, you’ll find that some of the real meanings will emerge.

And you'll also find that the politician usually means the exact opposite of what he's saying (*Lotringer* 262). "Pues claro, lo descubrirás si recortas y reordenas discursos políticos. Ahí, bastante a menudo hallarás que algunos de los significados reales emergerán. Y también descubrirás que el político normalmente quiere decir justo lo opuesto a lo que está diciendo"

La anterior cita confirma por un lado su firme convicción en las posibilidades de sus métodos y por otro la desconfianza del autor hacia el lenguaje. Resulta chocante que un escritor proponga eslóganes como "RUB OUT THE WORD" ("BORRA LA PALABRA"), cosa que no deja de ser una invitación a adentrarse en las oscuras teorías del autor sobre el lenguaje. El eslogan tiene sentido si se recuerda lo que opinaba el lector sobre las combinaciones de palabra e imagen en la televisión, y la importancia de las grabaciones en su formulación:

What we see is dictated by what we hear. You can verify this by a simple experiment. Turn off the sound track on your television set and use an arbitrary recorded sound track from your tape recorder: street sounds . . . music . . . conversation. . . recordings of other TV programs, radio etcetera. You will find that the arbitrary sound track seems to be appropriate . . . people running for a bus in Piccadilly with a sound track of machine-gun fire looks like 1917 Petrograd (*Ticket Restored* 191-92).
Lo que vemos viene dictado por lo que oímos. Puede comprobarlo con un sencillo experimento. Apague la banda sonora de su televisor y utilice una banda sonora grabada arbitrariamente con su magnetófono: sonidos de la calle . . . música . . . conversación. . . grabaciones de otros programas de televisión, radio, etcétera. Descubrirá que la banda sonora arbitraria parece apropiada... gente corriendo hacia un autobús en Piccadilly con una banda sonora de disparos de ametralladora parece el Petrogrado de 1917.

Además de una ya referida función oracular y de descriptación que supuestamente ofrecían las *antidisciplinas* diseñadas por los dos escritores y sus colaboradores, la cita

anterior sugiere la posibilidad de contraatacar mensajes contradictorios o subliminales en los medios a través de la producción de *fakes* y otras estrategias de guerrilla semiológica (recuérdese el *scrapbook* imitación de la revista *Time* al que aludía Roy Penningon); en *The Electronic Revolution*, Burroughs recomienda el uso de sus técnicas aplicadas al sonido como forma de resistencia política, su posible utilidad para provocar algaradas, neutralizar discursos oficiales, y crear *ex nihilo* una serie de eventos, desde el asesinato de líderes a cambios radicales en la opinión pública, proposiciones que inicialmente parecen un tanto ambiciosas en su formulación, pero que parcialmente se han visto corroboradas, por ejemplo, en el peso que presuntamente han tenido las *fake news* en las elecciones en las que triunfó Donald Trump.

La fe del autor en las estrategias de montaje o yuxtaposición como herramienta disponible a los partisanos de la imagen lo alinea históricamente con los proyectos de las vanguardias, pero también lo conecta con las estrategias de comunicación anti unidireccional recogidas, por ejemplo, en el libro *Manual de la guerrilla de la comunicación* (2000), escrito por el Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blisset y Sonja Brüzels. No en vano, Burroughs mantuvo una estrecha relación con la Internacional Situacionista, en particular con el pintor Ralph Rumney y el escritor escocés Alexander Trocchi. Trocchi aparece junto al propio Burroughs en la película *Towers Open Fire* (1963) fruto de la colaboración entre Antony Balch y el de Misuri.

Los mencionados experimentos multimedia sin duda fueron determinantes tanto en la producción de la *Nova Trilogy* de Burroughs como en obras posteriores. Al discurso anteriormente referido sobre el *cut-up*, Burroughs incorporará también su teoría de la adicción. Y a la adicción al sexo, las drogas, y el poder como elementos recurrentes en los comportamientos adictivos del hombre, se incorporarán similares consideraciones sobre el lenguaje (la palabra), el tiempo (la programación que todo calendario impone en contraste con la posibilidad de viajar en el tiempo a través del sueño y la escritura), y el espacio (i.e., la existencia física y las estructuras mentales que usa la humanidad para sobrevivir y adaptarse al medio en contraste con el espacio interior). En sus consideraciones sobre el lenguaje influyen tanto la Semántica General de Alfred Korzybski como el tiempo dedicado a seguir cursos de

cienciología; palabras e imágenes funcionarían muy a menudo como ceños, atrapando al sujeto a patrones perceptivos, mentales, y lingüísticos que finalmente determinan sus interacciones con el entorno y la sociedad. El *cut-up* sería una forma de alcanzar cierto grado de autonomía.

En la época en que se generan tanto el discurso como las obras aludidas, la obra de arte comienza a ser considerada un proceso, con frecuencia ocurre como colaboración de varios artistas, y se abre a la intervención del receptor; de forma pareja a la recepción de la obra plástica a mediados del S.XX, el receptor de *cut-ups* ha de construir sentido, lo que sitúa a la técnica en el mismo plano plástico que el *action painting*, los *happenings*, o la música aleatoria. Dicho receptor debe incluso aceptar la invitación a implicarse en el método si así ocurre, y hacerlo suyo, así que en cierta medida el *cut-up* incita la aparición de un *escribitor*. En el plano teórico, el *cut-up* pertenece a las teorías literarias de vanguardia, y complementa a corrientes como el postestructuralismo y la deconstrucción (adelantándose a esta última), que en cambio desatienden la dimensión práctica de sus enseñanzas. Burroughs, por el contrario, anima a sus lectores a experimentar con el *cut-up* sin perder de vista la vida cotidiana, como por ejemplo en el texto “The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith”:

“Now look beyond your typewriter. Pick up your soft typewriter and walk. Sit down in a café somewhere, drink a coffee read the papers and listen don't talk to your self..(‘How do I look? What do they think of me?’) Forget me. Don't talk. Listen and look out as you read (any ‘Private Eye’ knows how to look and listen as he rather ostentatiously reads the Times)...Note what you see and hear as you read what words and look at what picture. These are intersection points. Note these intersection points in the margin of your paper. Listen to what is said around you and look at what is going on around you. Cast yourself as a secret agent in constant danger of assassination or enemy torture chambers, all your senses on total alert sniffing quivering down streets of fear like an electric dog...

“This is an amusing little literary exercise bringing to the writer what he needs, namely: Action. Camera [...] (Sutton-Smith 3)¹³⁵

Ahora mira más allá de tu máquina de escribir. Toma tu máquina de escribir blanda y camina. Siéntate en un café en alguna parte, tómate un café, lee los periódicos y escucha no hables contigo mismo... (“¿Qué apariencia tengo? ¿Qué piensan de mí?”) Olvídate de tí. No hables. Escucha y mira mientras lees (cualquier “detective privado” sabe cómo mirar y escuchar mientras lee ostensiblemente el *Times*... Anota lo que ves y escuchas mientras lees qué palabras y ves qué imagen. Estos son puntos de intersección. Anota estos puntos de intersección en el margen de tu periódico. Escucha lo que dicen a tu alrededor y mira lo que ocurre a tu alrededor. Haz tu papel de agente secreto en constante peligro de muerte o tortura en las cámaras del enemigo; todos tus sentidos en alerta total olisqueando tembloroso en las calles del miedo como un perro eléctrico...

“Es este un entretenido ejercicio literario que traerá al escritor lo que necesita: Cámara. Acción [...]

La búsqueda de “puntos de intersección” es fundamental para comprender cómo escribía este autor. Dichos puntos son registros puntuales de los procesos cognitivos del autor en relación a lo que lee, piensa, observa, escribe, o sueña en determinada fecha. Las coincidencias son importantes en el patrón de escaneo de información de Burroughs, pues proporcionan cierta estructura, algo con lo que trabajar. El registro de dichos puntos a menudo requiere la transposición de contenidos a diversos medios, comprendiendo cuadernos de sueños, cuadernos de recortes (scrapbooks), grabaciones, diarios, sobre todo a partir de mediados de los 60; es decir, que la conciencia del productor se sirve de diversos artefactos que conformarían su “máquina de escribir”, en la que el archivo es indispensable. Los nodos o enlaces que conectan las lexías son a veces invisibles, pero cualquiera que profundice en su

¹³⁵ William S. Burroughs. “The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith”. OSU CMS 40 Box 43 Folder 415

obra ensayística o visite los archivos puede encontrarlos. Crear un sistema semiótico propio es, irónicamente, la única manera que halla el autor de liberarse de las palabras-grillete, y en ello tienen el sonido y la imagen un papel fundamental. Esta fascinación con las implicaciones materiales de lo que inicialmente parece ser una metáfora “RUB OUT THE WORD” (“BORRA LA PALABRA”) viene acompañada de una segunda metáfora que conecta lenguaje y control: la palabra como virus. Otro de sus más populares eslóganes: “LANGUAGE IS A VIRUS” (“EL LENGUAJE ES UN VIRUS”). Burroughs convenientemente da fecha a su desarrollo teórico del eslogan:

My general theory since 1971 has been that the Word is literally a virus, and that it has not been recognized as such because it has achieved a state of relatively stable symbiosis with its human host; that is to say, the Word Virus (the Other Half) has established itself so firmly as an accepted part of the human organism that it can now sneer at gangster viruses like smallpox and turn them in to the Pasteur Institute. But the Word clearly bears the single identifying feature of virus: it is an organism with no internal function other than to replicate itself.

Mi teoría general desde 1971 ha sido que la Palabra es literalmente un virus, y que no ha sido reconocida como tal porque ha alcanzado un estatus de simbiosis relativamente estable con su huésped humano; es decir, el Virus de la Palabra (la Otra Mitad) se ha establecido tan firmemente como parte aceptada del organismo humano que ahora puede mirar con desdén a virus maleantes como la viruela y delatarlos al instituto Pasteur. Pero la Palabra claramente mantiene el rasgo definitorio más importante del virus: es un organismo sin otra función interna que la de replicarse (AM 48).¹³⁶

El autor ciertamente anima a ver el *cut-up* como forma de resistencia al control cuando analiza la imagen y la palabra en *The Job* como “instrumentos de control utilizados

¹³⁶ *The Adding Machine*. De ahora en adelante, *AM*.

por la prensa diaria y por revistas como *Time*, *Life*, *Newsweek*, y sus homólogas inglesas y continentales” (*Odiar* 59), y describe el montaje como “factor muy importante...dado que tiende a desarticular los principales instrumentos de control que son la palabra y la imagen, y anularlos en cierta medida” (35).

Satisfactoriamente consistente en esta definición (o eficaz operario de reciclaje de material científico, dependiendo de la perspectiva); lo cierto es que repite más o menos la misma explicación en una variedad de contextos (como el texto “Playback from Eden to Watergate,” de 1973, incluido como introducción a *The Job*) e inserta ideas similares sobre la réplica, la copia, y lo falso en la *Red Night Trilogy* de los años 80, donde a la extensión temática del *cut-up* y lo vírico aúna temas como la clonación, la prótesis, y la magia en escenarios y tramas paralelos que muestran su evolución final como escritor.

En la *Red Night Trilogy* se halla una interesante vertiente de las investigaciones del autor. Puede que sus eslóganes y teorías resultasen en su día descabelladas (hoy seguramente algo menos); lo relevante es que dichas investigaciones pasan a convertirse en una parte intrínseca de la trama de sus novelas más “lineales”: aunque el autor considera o declara que el proyecto *cut-up* ya ha sido amortizado, el proceso de reciclaje no ha cesado.

En su tratado *The Job*, Burroughs destaca: “[t]he first extension of the cut-up method occurred through the use of tape recorders and this extension was introduced by Mr. Brion Gysin” (*The Job* 28). “La primera extensión del método cut-up ocurrió mediante el uso de grabadoras”. Y prosigue para enfatizar ciertos detalles del medio:

Of course you can do all sorts of things on tape recorders which can't be done anywhere else—effects of simultaneity, echoes, speed-ups, slow-downs, playing three tracks at once, and so forth (*The Job* 29).

Por supuesto puedes hacer toda clase de cosas con grabadoras que otras herramientas no permiten: efectos de simultaneidad, ecos, aceleraciones, ralentizaciones, usar tres a la vez, etc.

La importancia de las tecnologías de grabación en el desarrollo de un sujeto desencarnado y su papel en la evolución de la escritura contemporánea no es desdeñable. Burroughs extiende el uso del *cut-up* a las grabadoras y la imagen en movimiento desde 1961; aunque hablar de fechas siga siendo difícil, por lo inaccesible del material (en su totalidad) a los investigadores, *The Soft Machine* podría ya haberse publicado en dicha fecha, pero *The Ticket That Exploded* (1962) claramente no. La materialidad que persigue Burroughs emerge no tanto cuando las palabras son recortadas y simplemente recombinadas, sino más bien cuando un medio y sus herramientas (el cuchillo Stanley, la grabadora) intervienen la página con una intención. Esto aparece tematizado en el segundo capítulo de *The Ticket that Exploded: The Restored Text* donde se realizan *cut-ups* de grabaciones para investigar un asesinato aparente cometido por un hombre llamado Genial: “The sound track *illuminates* the image..‘Genial’s’ image in this case.. almost tactile..Well there it is.. biologists talk about creating life in a test tube..all they need is a few tape recorders [...] (*Ticket Restored* 21-22). “La banda sonora ilumina la imagen..la imagen de “Genial” en este caso..casi táctil..Bueno aquí está..los biólogos hablan de crear vida en tubos de ensayo...cuando todo lo que necesitan son algunas grabadoras”.

Comprimido en la anterior cita está el desplazamiento de un medio a otro (sonido a imagen) y una tenue materialidad (la imagen es casi táctil). La herramienta del *cut-up* se tematiza en la propia novela, hay una interesante referencia a la biología, y también a la falsificación. La sinergia entre medios en la escritura de Burroughs, por tanto, no es una forma de trascender el mensaje o simplemente convertirlo en una sustancia rejuvenecida; se trata en cambio, de un complejo juego de transiciones entre medios donde se atiende a un texto táctil e híbrido que constantemente se desliza entre ellos.

Como otros intelectuales que destacaron en los años 60, Burroughs tenía una actitud de animadversión hacia el entorno mediático que Guy Debord describió como “el espectáculo”. De hecho, Debord y Burroughs compartían un análisis similar de los medios, así como una creencia en el poder del collage para transformar consciencias. Sin embargo, a diferencia de Debord y la mayoría de los intelectuales marxistas, Burroughs, reconoce en

todos los medios una fuerza transformadora de la vida diaria, y en los años 60 y 70 se referirá con frecuencia a las posibilidades liberadoras de los medios de masas; en una entrevista de 1974 declara: “[...] The media are really accessible to everyone. People talk about establishment media, but the establishment itself would like to suppress the media altogether” (*Lotringer* 166). “Los medios son realmente accesibles a todo el mundo. La gente habla sobre los medios del sistema, pero en realidad el sistema estaría encantado de suprimir los medios completamente”.

En 1972 Burroughs llega tan lejos como para atribuir a la televisión y otros medios las transformaciones sociales de los años 60: “A real revolution would have to involve a total change in consciousness, using television and the other media that have been responsible for most of the evolution in the last ten years” (*Lotringer* 133). “Una verdadera revolución implicaría un cambio total en la conciencia, utilizando la televisión y otros medios que han sido responsables en gran medida de la evolución en los últimos diez años”. Para el autor, el sistema significa las fuerzas rígidas y represivas de la riqueza heredada, la religión, y el poder gubernamental no vigilado, y declara que, en comparación, los medios comerciales de masas tenían enormes posibilidades para combatir tales fuerzas. Atribuye los principales cambios sociales de los 60 a las sentadas ante el televisor en lugar de a las sentadas ante la policía. En esto, Burroughs es típicamente postmoderno en su insistencia en que las transformaciones sociales tienen que ver más con los medios que con los músculos. Pero los medios no se van a intervenir solos. Considérese el inicio de la siguiente entrevista:

London, 1970

DAN GEROGAKAS: Your work is a devastating critique of modern society, but you have not written much about how to deal with the nightmare you describe.

WILLIAM BURROUGHS: I have done that in my new book, *The Job* and I will go much further. I’ve written an actual treatise on revolutionary tactics and weapons—that is, a treatise on the actual methods and various revolutionary

techniques. A great deal of revolutionary techniques I see now are really 19th century tactics. People think in terms of small arms and barricades, in terms of bombing police stations and post offices like the IRA of 1916. What I'm talking about in *The Job* and in this treatise is bringing the revolution into the 20th century which includes, above all, the use of mass media. That's where the real battle will be fought (*Lotringer* 150).

Londres, 1970

DAN GEROGAKAS: Tu obra es una crítica devastadora de la sociedad moderna, pero no has escrito mucho sobre cómo atajar la pesadilla que describes.

WILLIAM BURROUGHS: He hecho eso en mi nuevo libro, *The Job*, y voy a ir mucho más lejos. He escrito un verdadero tratado de armas y tácticas revolucionarias; esto es, un tratado sobre diversos métodos y técnicas revolucionarias reales. Gran parte de las tácticas revolucionarias que veo hoy pertenecen al siglo XIX. La gente piensa en términos de armas pequeñas y barricadas, en términos de bombardear comisarías y oficinas de correos como el IRA de 1916. De lo que hablo en *The Job*, y en este tratado es en traer la revolución al siglo XX, lo que incluye, sobre todo, el uso de los medios de masas. Ahí es donde se libraré la verdadera batalla.

Una vez más, se puede apreciar la insistencia de Burroughs en que los *cut-ups* eran “para todo el mundo”; y la fecha es importante, pues coincide con la creación de sus principales manuales de guerrilla: *The Job*, *The Electronic Revolution*, y *The Revised Boy Scout Manual*.

En la obra anterior *Minutes to Go* (1960), que sirvió en parte de primer manual y manifiesto, Burroughs escoge estratégicamente el material para sus procedimientos aleatorios: Rimbaud, artículos de periódicos sobre el cáncer, investigación genética, virus. Sobre la arena de *The Ticket That Exploded*: “Carry Corders of the world unite. You have nothing to

lose but your prerecordings” (*Ticket Restored* 189).¹³⁷ “Carry Corders del mundo uniros. No tenéis nada que perder salvo vuestras pregrabaciones” Oliver Harris interpreta muy acertadamente la anterior cita, que considera a la luz de Hardt y Negri: “Here, Burroughs seems to come surprisingly close to literalizing Hardt and Negri’s position that the ‘real revolutionary practice refers to the level of production. Truth will not make us free, but taking control of the production of truth will’ [...] (*Retaking* 186). “Burroughs parece estar sorprendentemente cerca de liberalizar la posición de Hardt y Negri de que “la práctica revolucionaria real se refiere al nivel de *producción*. La verdad no nos hace libres, pero tomar control de la producción de verdad, sí que lo hará”.

Para reflexionar sobre el papel de los medios en la creación de situaciones y realidades no hay que recurrir al presente inmediato, ni a las granjas de troles que remotos lugares influyen en elecciones extranjeras: El 13 de Diciembre de 2006 la RTBF emitió un noticiario que declaraba que Flandes se había convertido en independiente. Según el sitio web www.20minutos.es,¹³⁸ “el comunicado proclamaba la escisión de Flandes, con el Gobierno refugiado, el rey camino del exilio y la OTAN en estado de alerta.” Se dijo que al conocer la noticia el príncipe Filip, de vacaciones en Bulgaria, estuvo a punto de desmayarse. Miles de llamadas a la RTBF, tranvías y trenes paralizados durante la noche, y el reinicio de un debate político sobre la independencia de Flandes fueron las consecuencias más inmediatas de este *fake*, que demuestra la vigencia de las estrategias propuestas por Burroughs y desarrolladas por otros activistas.

En el ensayo titulado “Cutting up Politics”, Harris menciona que los métodos de *cut-up* cumplieron absolutamente los términos de la crítica de Walter Benjamín de las relaciones productivas de la literatura, relatados en “El Autor como Productor” y que subrayan que la producción del escritor debe ser capaz de instruir a otros escritores en su producción y poner un aparato mejorado a su disposición, un aparato que será mejor cuantos más consumidores

¹³⁷ En los años 60 la marca Phillips popularizó la grabadora portátil con su modelo Carry Corder.

¹³⁸ <http://www.20minutos.es/noticia/182207/0/flandes/independiente/television/>

ponga en contacto con el proceso mismo de producción; es decir, cuantos más lectores o espectadores convierta en agentes productores (*Retaking* 186-7).

A continuación, Harris se pregunta, ¿en qué sentido, si en alguno, funcionó? Y responde que es imposible estimar cuántos lectores experimentaron con la técnica:

In the first full-length critical study of Burroughs, French critic Philippe Mikriammos commented on the success of cut-up methods by observing that the number who had experimented with them is ‘beyond any doubt, far greater than those who applied the method of Tzara’ (1975:63; my translation). True enough—but then Tzara’s promotion was a one-off stunt, while Burroughs campaigned fulltime with messianic zeal for an entire decade, and never entirely stopped for another quarter of a century. How many have experimented? It is, surely, impossible to estimate. What we do know is something much more limited; namely, the number and range of *published* works based on cut-up methods. Success has been judged most often, therefore, by citing the method’s fertile creative influence on a roll call of artists experimenting in various media, from Kathy Acker to John Zorn. This is a genuine measure of achievement, surely unmatched by any other writer (*Retaking* 187-9).

En el primer tratado crítico extenso sobre Burroughs, el crítico francés Philippe Mikriammos comenta sobre el éxito de los métodos *cut-up* al observar que el número de los que habían experimentado con ellos era “sin lugar a dudas, mayor que el de los que habían experimentado el método de Tzara” (1975: 63; traducción mía). Esto es cierto, pero la promoción de Tzara fue una cosa puntual, mientras que Burroughs hizo campaña a tiempo completo con celo mesiánico durante una década completa, y nunca lo dejó de practicar durante otro cuarto de siglo. ¿Cuántos lo probaron? Con certeza, esto es imposible de estimar. Lo que sí sabemos es algo mucho más limitado; en concreto, el número y alcance de obras *publicadas* basadas en métodos de recorte. El éxito ha sido juzgado, por tanto,

citando la fértil influencia del método en una lista extensa de artistas que experimentaron con la técnica en diversos medios, desde Kathy Acker a John Zorn. Esta es una genuina medida de triunfo, seguramente no conseguida por ningún otro escritor.

Harris matiza esta afirmación recordando que muy pocos de estos artistas adoptaron el *cut-up* durante tiempo suficiente como para ser identificados con él; quizás durante la época del Beat Hotel, los que más destacaron fueron Harold Norse y Carl Weissner. Es indudable que Norse, Weissner, Bowie, Acker, Zorn, etc. consiguieron emplear la técnica con éxito, y quizás la clave de ello esté en la respuesta que le dio Burroughs a Paul Bowles, y que Harris recuerda (188) cuando éste manifestó sus dudas sobre la técnica: en manos de un maestro, la técnica era viable (*Bowles* 349).¹³⁹ Paradójicamente, la cita también señala la muerte y resurrección del autor tanto como trae a primer plano aquello que Benjamin llamaba “aura”.

No todas las enseñanzas de Burroughs, sin embargo, cayeron en saco roto; bandas de la escena industrial como Throbbing Gristle, SPK, Cabaret Voltaire, Psychic TV, y grupos de performance de los 80 como COUM TRANSMISSIONS pusieron en práctica la producción y distribución independiente de música y video producidas en gran parte siguiendo las teorías de Gysin y Burroughs, interesándose vivamente por asuntos como la relación entre los anuncios publicitarios y la total inmediatez del pensamiento a través de asociaciones simultáneas, y realizando controvertidos experimentos de control mental en la población joven del Reino Unido.

Para Burroughs lo narrativo, con su dependencia de unidades verbales tales como la oración declarativa, atrapa a la gente en patrones rutinarios de pensamiento. Escapar de este aspecto del lenguaje implicaría moverse más allá de las palabras y pensar en bloques asociativos en lugar de palabras. En una serie de álbumes de recortes o *scrapbooks* en su mayoría inéditos, Burroughs construyó muchísimos collages que utilizó para pensar a través de asociaciones simultáneas, y “escribir en imágenes”. Estos collages visuales proporcionaron

¹³⁹ Bowles, P. (1972) *Without Stopping* (New York: Ecco, 1984)

un nuevo medio para pensar, un medio que recuerda más a los periódicos, las revistas ilustradas y sus anuncios que a los jeroglíficos egipcios que a menudo invocaba para explicar la idea de los bloques asociativos.

Mientras que en los años 80 y 90 Burroughs era visto por los críticos como una especie de deconstructivista, la crítica posterior lo localiza en el nexo de las formas mediáticas contemporáneas. Timothy Murphy en *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs* (1998), concluye:

[...] Burroughs' collaborative work in extratextual forms is not peripheral or tangential to his long-standing literary concerns, but is rather both the necessary condition and the consequence of those concerns. Burroughs' filmic and musical works articulate a radical theory of deixis that remains implicit in his literary works, and in so doing they reveal the non-textual ground of his critiques of language and society at the same time as they carry out the imperatives of those critiques (*Murphy 205*).

[...] la labor colaborativa de Burroughs en formas extratextuales no es periférica o tangencial a sus duraderos intereses literarios, sino que más bien es la condición necesaria y consecuencia de esos intereses. Las obras filmicas y musicales de Burroughs articulan una teoría radical de la deixis que se conserva implícita en sus obras literarias, y al hacerlo revelan el territorio no textual de sus críticas al lenguaje y la sociedad a la vez que acarrear los imperativos de esas críticas.

Quizás algunos críticos continúen dependiendo de modelos deconstructivos o tratando a Burroughs como un escritor que abraza la incoherencia y la heterogeneidad carnalesca, pero es fácil constatar que hay una nueva crítica que se está concentrando, quizás más acertadamente, en cómo Burroughs extendió las fronteras de la literatura mediante la indagación interdisciplinar.

Tal acercamiento está justificado por las propias características materiales del proceso de escritura del autor, que el propio Burroughs se encargó de recalcar, destacando además que aunque ciertas textualidades exigen una formalización mediática concreta, el investigador se enfrenta a un proceso extremadamente poroso, donde textos pasan de un formato a otro, y donde además se está estudiando el proceso semiótico el clave prospectiva, claramente adelantándose a la actual revolución tecnológica:

Q: For you the tape recorder is a device for breaking down the barriers which surround consciousness. How did you come to use tape recorders? What is the advantage of that technique over the fold-in cut-up technique?

A: Well, I think that was largely the influence of Mr. Brion Gysin who pointed out that the cut-up method could be carried much further on tape recorders. Of course you can do all sorts of things on tape recorders which can't be done anywhere else—effects of simultaneity, echoes, speed-ups, slow-downs, playing three tracks at once, and so forth. There are all sorts of things you can do on a tape recorder that cannot possibly be indicated on a printed page. The concept of simultaneity cannot be indicated on a printed page except very crudely through the use of columns and even so the reader must follow one column down. We're used to reading from left to right and then back, and this conditioning is not easy to break down.

Q: You wrote: "Writing is fifty years behind painting." How can the gap be closed?

A: I did not write that. Mr Brion Gysin who is both painter and writer wrote "writing is fifty years behind painting." Why this gap? Because the painter can touch and handle his medium and the writer cannot. The writer does not yet know what words are. He deals only with abstractions from the source point of words.

The painter's ability to touch and handle his medium led to montage techniques sixths years ago. It is to be hoped that the extension of cut-up techniques will lead to more precise verbal experiments closing this gap and giving a whole new dimension to writing. These techniques can show the writer what words are and put him in tactile communication with his medium. This in turn could lead to a precise science of words and show how certain word combinations produce certain effects on the human nervous system (*The Job* 27-8).

Pregunta: Tú escribiste: “La escritura lleva un retraso de cincuenta años respecto a la pintura.” ¿Cómo puede salvarse este hueco?

Respuesta: Yo no escribí eso. El señor Brion Gysin, que es pintor y escritor fue quien escribió “La escritura lleva un retraso de cincuenta años respecto a la pintura.” ¿Por qué ese hueco? Porque el pintor puede tocar y manipular su medio y el escritor no. El escritor no sabe todavía lo que son las palabras. Sólo trata con abstracciones desde el punto de partida de las palabras. La capacidad el pintor para tocar y manipular su medio condujo a las técnicas de montaje hace sesenta años. Es de esperar que la extensión de las técnicas cut-up conduzca a experimentos verbales más precisos que salven el hueco y nos proporcionen una nueva dimensión a la escritura. Estas técnicas pueden enseñar al escritor lo que son las palabras y colocarlo en comunicación táctil con su medio. Lo que a su vez puede conducir a una ciencia precisa de las palabras y mostrar cómo ciertas combinaciones de palabras producen ciertos efectos en el sistema nervioso humano.

Para Burroughs, en consecuencia, el *cut-up* es una forma de recordarnos que las palabras, las imágenes, los sonidos, son una materia prima que puede ser manipulada y convertida en una obra de arte igual que el óleo en manos de un pintor o diversos objetos en

manos de un escultor. Y con todo, el hecho de que la palabra sea un virus con una conexión directa con el cuerpo humano y no solamente el fruto de un sistema abstracto, la convierte en peligrosa. Igual que la materialidad del cuerpo, la materialidad del lenguaje parece profundamente ambivalente en su escritura.

III.6 MÁQUINAS SOLTERAS Y PERMUTACIONES

Ritornelo:

“Las máquinas más complicadas no están hechas sino con palabras”
—Lacan

“Vanguardia” es un término castrense que se refiere a la parte del ejército que está más adelantada en una contienda. Cuando se examinan ciertas publicaciones de Burroughs, se observa una preocupación poco usual en cuestiones tanto de armamento, inteligencia, y guerra híbrida como la abundancia de eslóganes (*slogorne*, o “grito de guerra” parece ser el origen del término, y se refería a las costumbres de los clanes escoceses o irlandeses).¹⁴⁰ En su introducción a *Mille plateaux*, Gilles Deleuze y Félix Guattari mencionan el *cut-up* (aunque más bien se refieran al *fold-in* o plegado) de Burroughs, al hilo de su discusión sobre libros y máquinas, y consideran que la literatura (como el propio *Mille plateaux*) es un ensamblaje, hablan del libro como máquina, generado a su vez por una máquina abstracta, y se preguntan sobre la relación de dicha máquina con otras máquinas libidinales, revolucionarias, y demás, pasando a discutir los tipos de libros; por un lado, proponen el libro raíz, por otro, el libro fascicular, que contendría “una multiplicidad de raíces secundarias”, añadiendo:

Soit la méthode du cut-up de Burroughs : le pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et même adventices (on dirait une bouture) implique une dimension supplémentaire à celle des textes considérés. C'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel. C'est en ce sens que l'œuvre la plus résolument parcellaire peut être aussi bien présentée comme l'Œuvre totale ou le Grand Opus. La plupart des méthodes modernes pour faire proliférer des séries ou pour faire croître une multiplicité valent parfaitement dans une direction par exemple linéaire, tandis qu'une unité de totalisation s'affirme d'autant plus dans une autre dimension, celle d'un cercle ou d'un cycle. Chaque fois

¹⁴⁰ <https://www.etymonline.com/word/slogan>

qu'une multiplicité se trouve prise dans une structure, sa croissance est compensée par une réduction des lois de combinaison (*Plateaux* 12)

Véase si no el método del cut-up de Burroughs: el plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples y hasta adventicias (diríase un esqueje), implica una dimensión suplementaria a la de los textos considerados. Pero la unidad continúa su trabajo espiritual, precisamente en esa dimensión suplementaria del plegado. En ese sentido, la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus. La mayoría de los métodos modernos para hacer proliferar las series o para hacer crecer una multiplicidad son perfectamente válidos en una dirección, por ejemplo, lineal, mientras que una unidad de totalización se afirma tanto más en otra dirección, la de un círculo o un ciclo. Siempre que una multiplicidad está incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de la combinación (*Mesetas* 11-12).¹⁴¹

Los libros de Deleuze y Guattari parecen una excepción en la “teoría francesa” en relativo a referencias explícitas a Burroughs, porque está haciendo algo con la escritura que no está ocurriendo en el “Nouveau roman”; Burroughs crea un sistema que privilegia lo múltiple, lo serial, y su sistema creado a partir de 1960 es “rizomático” en su organicidad y su, — poniéndonos pedantes— “fractalidad”: cada uno de sus rizomas u obras suele contener una miniatura o un mapa de la propia obra cuando no del sistema completo, y en cierto modo, los “puntos de intersección” coinciden con los “principios de conexión y heterogeneidad” a los que aluden Deleuze y Guattari. Siguiendo esta analogía es perfectamente lógico hablar de ensamblajes o “agenciamientos maquínicos” al referirse a los productos del sistema de escritura de Burroughs, y dicho sistema encaja bastante bien con lo que ambos autores definen como “máquina abstracta”.

¹⁴¹ Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. Deleuze, Gilles, y Félix Guattari *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.

La evaluación crítica de los trabajos de Burroughs y Gysin con frecuencia se ha dejado notar con mayor brillo desde espacios intersticiales de las artes visuales y la literatura, como por ejemplo cuando se ha intentado realizar una cronología de la poesía digital o la ciberliteratura. C.T. Funkhouser,¹⁴² por ejemplo en *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995* (2007) Su cronología comienza así:

1959

- First programs of computer poems, “Stochastische Texte” (a text generator) by Theo Lutz

1960

- Oulipo founded • Brion Gysin’s permutation poem “I am that I am” programmed by Ian Somerville (Funkouser 1).

1959

- Primeros programas de poemas informáticos, “Stochastische Texte” (un generador de textos) de Theo Lutz

1960

- Fundación de Oulipo - poema de permutación de Brion Gysin "I am that I am" programado por Ian Somerville

De ello se extraen varias ideas que pueden resultar estimulantes: las actividades de Gysin, Burroughs, y Somerville eran parte de un movimiento pionero, de vanguardia. Gysin se atrevió (con la ayuda de Somerville) a experimentar con ordenadores, y para ello elige una frase extraída del contexto religioso, “I Am that I Am”, la traducción más conocida de una frase bíblica en hebreo (אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה), que también ha sido traducida de diversas formas. Por ejemplo, el *Eerdmans Dictionary of the Bible* de David Noel Freedman recoge la traducción de Robert E. Stone II (I Am Who I Am), y añade:

I AM WHO I AM

“Explanation of Yahweh, the covenant name of the God of Israel, given to Moses when he encountered the burning bush (Exod. 3:14; Heb. *’ehyeh ’er ’ehyeh*). It is also rendered “I will be what I will be” or perhaps “I create what (ever) I create.”

See [YAHWEH](#)” (Freedman 624).

¹⁴² Funkhouser, Chris. *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007.

YO SOY EL QUE SOY

“Explicación de Yahvé, el nombre del pacto del Dios de Israel, dado a Moisés cuando se encontró con la zarza ardiente (Éx. 3:14; heb. ’ehyeh ’ăšer ’ehyeh). También se traduce “Seré lo que seré” o quizá “Creo lo que (siempre) creo”.

Véase YAHWEH” (*Freedman* 624).

En el contexto bíblico, se trata de unas de las tres respuestas que recibe Moisés cuando pregunta el nombre de Dios en el Libro del Éxodo, tras el encuentro de Moisés con la zarza ardiendo (*Éxodo* 3:14).

Los intentos de Burroughs por “viajar en el tiempo” a través de sus máquinas de escribir no lineales resuelven en parte ciertos problemas como los que presentaba la oración declarativa, y el pensamiento dualista. De ahí su interés en Korzybski y su lógica no-Aristotélica. En su texto “The Limits of Control”, Burroughs también destaca que “los medios de masas” tienen el poder de diseminar “movimientos culturales en todas direcciones,” permitiendo que la revolución cultural en América deviniese “mundial” (*Adding Machine* 120). Los medios de comunicación ofrecen, por tanto, una “revolución electrónica,” que además de cruzar las barreras nacionales también acabarían eliminándolas (*The Job* 174-203). Al crear un espacio expandido y virtual de información, las novelas de Burroughs ilustran las formas en las que las tecnologías mediáticas podrían potencialmente fragmentar las identidades nacionales y las fronteras globales; también revelan las interconexiones entre las tecnologías de la información y los mercados mundiales, donde los intercambios culturales y económicos gradualmente se vuelven inseparables. La afirmación de Scott Bukatman de que el espacio de información virtual de la máquina de escribir está unido al desarrollo del ciberespacio puede verse con mayor claridad si rastreamos la historia de la Burroughs Adding Machine (la primera sumadora), patentada por el abuelo paterno de Burroughs en 1885. Dicha “máquina de sumar” era un artilugio para calcular y redactar facturas, así que compartía muchos rasgos con la máquina de escribir. Esta fusión de máquinas de calcular y escribir alcanzó su realización más completa con el desarrollo de computadoras para negocios a

principios de los años 50, en el que la Burroughs Adding Machine Company también se implicó. Burroughs claramente comparte el legado de este desarrollo conjunto de las máquinas de escribir y calculadoras, así como el desarrollo de una poderosa elite corporativa en America. La máquina de escribir/calcular hace frecuentes apariciones en su obra, donde a menudo representa el poder manipulativo y controlador de la información. En *The Ticket that Exploded*, por ejemplo, se emplean emplea las funciones lineales, secuenciales e igualadoras de las máquinas calculadoras y de escribir como una metáfora para describir la mecanización del cuerpo, que equipara con una “máquina de escribir blanda”. El narrador afirma, por ejemplo, que el cuerpo “[I]s composed of thin transparent sheets on which is written the action from birth to death—Written on ‘the soft typewriter’ before birth [...] (*Ticket Restored* 181) “[E]stá compuesto de finas hojas transparentes en las que está escrita la acción desde el nacimiento a la muerte—Escritas en “la máquina de escribir blanda” antes del nacimiento”.

Tony Tanner afirma que el “ticket” en el título de la novela también “[...] incorporates the idea that we are all programmed by a pre-recorded tape which is fed into the self like a virus punch-card so that the self is never free. We are simply the message typed on the jelly of flesh by some biological typewriter referred to as the soft machine” (*Tanner* 135). “[...] incorpora la idea de que todos estamos programados por una cinta pregrabada que se inserta en el yo como una tarjeta perforada viral de forma que el yo nunca es libre. Somos simplemente el mensaje escrito en la gelatina de la carne por alguna máquina de escribir biológica a la que se refieren como la máquina blanda”

La “máquina de escribir blanda” también representa al cuerpo como un dispositivo de almacenamiento de información en el que la parasitaria “palabra” ha sido inscrita. El hecho de que la Burroughs Adding Machine Company fuese pionera en la venta de ticketeros para “fichar en el trabajo” enfatiza todavía más esta noción de la palabra “parasitaria” como máquina o lenguaje computacional, una fusión de palabras y números en un sistema de pura codificación delineada para controlar las funciones de la máquina. Esta conexión entre máquinas y poder burocrático está también ilustrada en *The Soft Machine*, donde los sacerdotes Mayas establecen un régimen opresivo basado en el monopolio de la información,

el uso de un calendario preciso e implacable con que manipular los cuerpos y mentes de la población, y donde acceder a los códigos sagrados está estrictamente prohibido: “Mayan control system depends on the calendar and the códigos which contain symbols representing all states of thought and feeling posible to human animals living under such limited circumstances” “El sistema de control Maya depende del calendario y los códigos que contienen los símbolos que representan todos los estados de pensamiento y sentimiento posibles en seres humanos que vivan bajo circunstancias limitadas” (SM 91).¹⁴³ El narrador repetidamente se refiere a este sistema como una “máquina de control” para el procesado de información, lo que está enfatizado por el hecho de que los sacerdotes la manejan pulsando “botones” (SM 91), como una máquina de escribir o una computadora. Esta conexión entre las máquinas de escribir y la autoridad burocrática se extiende más aún cuando el narrador va a trabajar a la Trak News Agency, cuyas computadoras en realidad inventan las noticias en lugar de registrarlas. El narrador rápidamente extrae un paralelismo entre los códigos Mayas y los medios de masas. En otras palabras, como los sacerdotes mayas, que ejercitan un monopolio sobre la información escrita para controlar y manipular a las masas, la Trak News Agency controla de forma similar la percepción de la realidad de la gente a través del uso de computadoras: “To put it another way IBM machine controls thought feeling and apparent sensory impressions” (SM 148-9). “Dicho de otro modo, la máquina IBM controla el pensamiento, la sensación, y las impresiones sensoriales aparentes”.

La noción de que la industria de las noticias manipula y controla cómo perciben la realidad las personas es un tema recurrente en la obra de Burroughs. En *The Third Mind*, por ejemplo, escribe:

“Reality” is apparent because you live and believe it. What you call “reality” is a complex network of necessity formulae ... association lines of word and image presenting a prerecorded word and image track. How do you know “real” events are taking place right where you are sitting now? You will read it tomorrow in the windy morning “NEWS”... (*The Third Mind* 27).

¹⁴³ Burroughs, William. *The Soft Machine*. Se emplea dicha abreviación para aclarar que no es la versión restaurada.

“La realidad” es aparente porque vives y crees en ella. Lo que llamas “realidad” es una compleja red de fórmulas de necesidad... líneas asociativas de palabra e imagen que forman una pista de palabra e imagen pregrabada. ¿Cómo sabes qué eventos “reales” están pasando ahora mismo mientras tú estás sentado en otro sitio? Lo leerás mañana en las “NOTICIAS” de la mañana ventosa...

También cita dos ejemplos históricos donde las noticias fabricadas se volvieron reales: “Remember the Russo-Finnish War covered from the Press Club in Helsinki? Remember Mr Hearst's false armistice closing World War I a day early? (*The Third Mind* 27). “¿Recuerdas la guerra ruso-finlandesa cubierta por el Club de Prensa en Helsinki? ¿Recuerdas el falso armisticio del Señor Hearst cerrando la Primera Guerra Mundial un día antes?

En el capítulo de *The Third Mind* “Inside the Control Machine” (“Dentro de la Maquinaria de Control,”) Burroughs argumenta más explícitamente que la prensa mundial, como los códigos mayas, funciona como “máquina de control” a través del mismo proceso de repetición y asociación (una interesante bisociación de conspiranoia y antropología):

By this time you will have gained some insight into the Control Machine and how it operates. You will hear the disembodied voice which speaks through any newspaper on lines of association and juxtaposition. The mechanism has no voice of its own and can talk indirectly only through the words of others ... speaking through comic strips ... news items ... advertisements ... talking, above all, through names and numbers. Numbers *are* repetition and repetition is what produces events. Dead Fingers Talk (*The Third Mind* 178).

A estas alturas tendrás ya una ligera intuición sobre lo que es la Máquina de Control y cómo funciona. Escucharás la voz desencarnada que habla a través de cualquier periódico en líneas de asociación y yuxtaposición. El mecanismo no tiene voz propia y puede hablar indirectamente sólo a través de las palabras de

otros...hablando a través de tiras cómicas...ítems de noticias...anuncios...hablando, sobre todo, a través de nombres y números. Los números *son* repetición y la repetición es lo que produce eventos. Dead Fingers Talk.

Como los códigos mayas, por tanto, los medios modernos también ilustran la fusión de palabras y números en un lenguaje maquínico de control puro. Burroughs añade, sin embargo, que la diferencia esencial entre estos dos sistemas es que “el sistema maya de control requería que el noventa y nueve por ciento de la población fuese iletrada” mientras que “la máquina de control moderna de la prensa mundial puede operar sólo con una población alfabetizada” (*The Third Mind* 179). En otras palabras, la máquina moderna de control es una extensión de la prensa porque utiliza la alfabetización para mantener las jerarquías sociales y mantener a los lectores en un estado pasivo de distanciamiento. Para que estas jerarquías se tambaleen, es por tanto necesario desarrollar una capacidad para subvertir la máquina de control, y ahí es donde entran en juego las máquinas de escribir de Burroughs.

En el ensayo titulado “The name is Burroughs,” el autor informa al lector de un recurrente “sueño de escritor” en el que lee un libro e intenta recordarlo: “Nunca puedo retener más que unas pocas oraciones, aun así, sé que un día el propio libro flotará sobre la máquina de escribir mientras copio las palabras escritas en él” (*AM* 9). Burroughs afirma que “Los escritores no escriben, leen y transcriben” (*Burroughs File* 189),¹⁴⁴ y describe sueños en los que encuentra sus libros ya escritos: “A veces encuentro los libros donde está escrito y puedo volver con algunas frases que se despliegan como un pergamino. Luego escribo tan rápido como puedo, porque estoy leyendo, no escribiendo” (*Ibid.* 190).

Cuando hablamos de máquinas de escribir a propósito de la obra de Burroughs debemos tener en mente dos acepciones del término. La primera acepción corresponde al aparato mecánico, electromecánico o electrónico que imprime caracteres en un documento cuando el usuario presiona un conjunto de teclas. La segunda acepción es la que propone

¹⁴⁴ Desde ahora, *BF*.

Gérard-Georges Lemaire en *The Third Mind*. Lemaire ve el *cut-up* como, “ese método mecánico de triturar textos en una máquina sin compasión...que desbarata el orden semántico” (*The Third Mind* 13-14). El *cut-up* sería una máquina soltera con una finalidad plural, ya que exige tanto una pluralidad de lecturas como de escrituras y funciones. Esta máquina de escribir ya no es un artificio con un solo uso, sino una batería de aparatos, muchos de ellos tecnologías avanzadas (*The Third Mind* 17).

La batería de aparatos que menciona Lemaire está traspasada por un flujo reversible de intertextualidad que disemina producciones refractarias a la clausura. Lemaire nos recuerda en su ensayo que la máquina de Burroughs es susceptible de escapar al control de su manipulador, de crear libros que acaban reproduciéndose a sí mismos. Prueba de ello es la *Nova Trilogy*, que consiste en un libro que se completa a sí mismo mediante tres versiones diferentes; cada una de ellas contempla un número de problemas desde un ángulo diferente (*The Third Mind* 16-17).

Según leyendas que investigadores como Harris han intentado despejar, Burroughs partiría de un material que supuestamente correspondía a más de mil páginas que “le habrían sobrado” de *Naked Lunch*, aplicándoles su método de recorte para producir una escritura serial que se materializa en la *Nova Trilogy*. El papel de la grabadora, por ejemplo, así como del resto de “máquina burroughsianas” en la construcción de dicha trilogía sigue en cuestión, a pesar de su reciente restauración, y no hace falta ir muy lejos para detectarlo, los propios títulos capitulares de la obra la delatan, por ejemplo: “TWO TAPE RECORDER MUTATIONS” “DOS MUTACIONES CON GRABADORAS”; las notas de Harris menciona en la correspondencia de Burroughs a “some interesting experiments”, se supone que son grabaciones, como el título del capítulo indica, pero no se menciona nada más. Sobre el capítulo “TOWERS OPEN FIRE” comenta Harris que en un manuscrito de 1962 ya está presente, y eso está muy bien, pero teniendo en cuenta que la película *Towers Open Fire* de Antony Balch (y Burroughs) es de 1963, y *Nova Express* de 1964, ¿no tiene nada que decir sobre la película en relación al libro?

En 1959 hay otro hecho que marcará la trayectoria de Burroughs, y que según mencionan sus biógrafos, también procederá de Brion Gysin. Según un artículo escrito por David S. Willis, autor de *The Weird Cult: How Scientology Shaped the Writing of William S. Burroughs* (2013),¹⁴⁵ Burroughs escucharía hablar por primera vez de la cienciología en 1959, año en que Brion Gysin pierde su restaurante “1001 Nights” (“Alf laylah wa laylah” en darija) por la intervención de dos oscuros científicos: John y Mary Cooke. Willis puntualiza su desacuerdo con los biógrafos, destacando que dicho restaurante se había cerrado dos años antes, y que Burroughs nunca habló con los Cook hasta que abandonó el culto, diez años después (*Willis* 1).

Las enseñanzas de dicha iglesia se reflejan sin duda en la obra de Burroughs, y de hecho, que la primera obra de su trilogía espacial se titulase “La máquina blanda” aunque puede no estar directamente relacionado con las teorías sobre el engrama de Ron L. Hubbard, definitivamente muestra que Burroughs estaba ya predispuesto a estudiar lo que la iglesia tendría que decir al respecto. También es muy destacable el hecho de que el entrenamiento de la organización emplee grabaciones, y sobre todo el e-meter, una especie de detector de mentiras que registraría las reacciones corporales a ciertas palabras o expresiones. Para un artista interesado en las máquinas y las palabras, la tentación, por embarazosa que resulte hoy, fue demasiado grande.



El autor de esta tesis siguiéndole la corriente a un científico para poder ver de cerca un e-meter. Berlín, 2011.

¹⁴⁵<https://realitystudio.org/criticism/scientology-in-the-novels-of-william-s-burroughs/>

Según Willis, Burroughs efectivamente entró en contacto con las enseñanzas de la organización, al menos de forma indirecta, gracias a Gysin (y tal vez Jacques Stern) en París a finales de 1959. Su visión del lenguaje como virus también le debería algo a las teorías sobre el *engrama* de la ciencia ficción, pero la presencia de dicha iglesia y sus teorías en la obra de Burroughs se estrecha todavía más con la estancia de Burroughs en el Reino Unido. Comenta Willis que Burroughs invierte la mitad de 1968 estudiando las enseñanzas de la iglesia en su centro de Saint Hill, obteniendo el rango de “clear” (limpio), pero tal honor le dura poco al ser declarado “traidor” en enero de 1969 (Willis 1). A partir de esa fecha y durante los años 70 y 80, Burroughs no esquivo mencionar el carácter totalitario de la secta, y esto conlleva ciertas resonancias de una práctica recurrente en Burroughs: descubrir y desvelar prácticas (y organizaciones) perniciosas que permanecen más o menos solapadas en el tejido social. Sin embargo, de la probablemente nada económica inversión que hizo el autor en dichos cursos, el autor sacó numerosos réditos. Bastantes teorías de Burroughs —destaca Willis— contienen elementos que sin duda extrajo de esos cursos. La segunda edición de *The Soft Machine* (no la original de 1961) contenía un apéndice donde Burroughs (siempre entusiasta) ya alude a la bonanza de ciertas estrategias empleadas por el culto, o como mínimo anuncia ciertas antipatías compartidas con dicha iglesia. Tanto la idea de que el cuerpo sea una “máquina de grabación”, como el uso de un detector de mentiras, y la posibilidad de controlar las reacciones corporales a estímulos disruptivos mediante el uso de dicho artefacto fueron sin duda atractivos para Burroughs. También merece la pena recordar que el uso del e-meter (es un buen ejemplo de interfaz ser humano-máquina donde está muy presente un flujo de retroalimentación. Willis menciona también que en dicha época Burroughs prosigue en su estudio de la cultura Maya, sosteniendo en sus novelas una visión de dicha cultura que claramente contradecía la de los antropólogos, y que más adelante se ha confirmado, al menos lo relativo a su violencia y la práctica de sacrificios humanos. Según Burroughs, la civilización Maya no solo era violenta; también era totalitaria: la población estaría manejada por un puñado de sacerdotes que tendrían el control de los calendarios, que en sus manos serían herramientas de control. En el capítulo de *The Soft Machine* titulado “The Mayan Caper”, se

hace referencia, por ejemplo, a esta hipótesis. Conviene aclarar que dicho capítulo no figura en la primera edición de 1961, lo que una vez más refuerza mi hipótesis de que la primera edición de la novela sería una obra claramente diferenciada (como mínimo) de la segunda y tercera, especialmente si se tiene en cuenta la importancia de las teorías referidas en toda la obra posterior del autor. En el apéndice contenido en la edición de 1968 de *The Soft Machine*, recogido en la edición restaurada por Harris, sí pueden apreciarse ciertas referencias que revelan los intereses del autor. Dicho apéndice reza así:

The soft machine is the human body under constant siege from a vast hungry host of parasites with many names but one nature being hungry and one intention to eat.

If I may borrow the lingo of Herr Doctor Freud while continuing to deplore the spread of his couch [...] what Freud calls the “id” is a parasitic invasion of the hypothalamus and since the function of the hypothalamus is to regulate metabolism...[...] What Freud calls the “super ego” is probably a parasitic occupation of the mid brain where the “rightness” centers may be located and by “rightness” I mean where “you” and “I” used to live before this “super ego” moved in room on the top floor if my memory serves (*Soft Machine Restored* 209-10).

La máquina blanda es el cuerpo humano bajo el asedio constante de una vasta hueste hambrienta de parásitos con muchos nombres, pero una sola naturaleza hambrienta y una sola intención de comer.

Si se me permite tomar prestada la jerga de Herr Doctor Freud mientras sigo deplorando la extensión de su diván [...] lo que Freud llama el “id” es una invasión parasitaria del hipotálamo y puesto que la función del hipotálamo es regular el metabolismo [...].] lo que Freud llama el “super ego” es probablemente una ocupación parasitaria del cerebro medio donde los centros de “rectitud” pueden estar localizados y por “rectitud” quiero decir donde “tú” y “yo” solíamos vivir antes de que este “super ego” se mudara a una habitación en el piso superior si mi memoria no me falla.

Aunque dicho apéndice no realiza ninguna referencia específica a la cienciología, sí comienza con una explicación del cuerpo en clave de “máquina blanda”, y también cabe destacar la manifiesta antipatía que manifiesta el autor hacia las enseñanzas de Freud, algo que tal vez se remonte al pasado, pero que sin duda compartía con la cienciología su animadversión hacia la psiquiatría, y eso es algo que yo mismo presencié en 2009, cuando por error entré en una exposición en contra de la psiquiatría muy bien equipada tecnológicamente en San Francisco, para descubrir que dicha exposición estaba organizada por la iglesia mencionada.

Oliver Harris también menciona en su versión restaurada de la obra a dicha iglesia al menos en tres ocasiones al hilo de su presencia en los diferentes manuscritos y ediciones de *The Soft Machine*. Las referencias a dicha iglesia son más evidentes tanto en *The Ticket That Exploded*, como en *Nova Express*, según Willis, aunque no aclara si dichas referencias pueden encontrarse en todas las ediciones de dichas obras. Willis destaca que a partir de 1969 Burroughs utiliza la prensa alternativa para sacar sus “abstracts”, textos altamente visuales, con apariencia de guiones cinematográficos, y donde ya son más evidentes las conexiones con las enseñanzas de la cienciología y sus procesos de auditoría.

Cuando en 1971 se publica *The Wild Boys*, es más que constatable que el autor está empleando los materiales de la iglesia con liberalidad. Además, lo está haciendo desde varios medios; si se consideran las grabaciones editadas por Ramuntcho Matta y publicadas bajo el título *The Electronic Revolution* (1998), resulta evidente que Burroughs estaba trabajando con los materiales del Clearing Course de la iglesia. Sobre la procedencia de dichos materiales el propio Matta me comentó por email: “Brion did a stong selection before gaving me those tapes. The jajouka ones are With [sic] the grand Master. For exemple the électronic révolution i have seems to be recorded early 60. Maybe late 50. When William was very close to ron hubbard [sic]” (email 6 abril 2014). “Brion hizo una fuerte selección antes de darme esas cintas. Las de jajouka son Con [sic] el gran Maestro. Por ejemplo el électronic révolution que

tengo parece grabado a principios de los 60. Tal vez a finales de los 50. Cuando William estaba muy cerca de ron hubbard [sic]”.

En un email posterior, ante mi insistencia en la datación de las grabaciones, Matta intenta ser algo más preciso: “William was very close to ron hubbart [sic]... at the begining... it is related to the ouspansky [sic] book...William influenced scientology not the oposit [sic]. 1964 or 65....” (email 5 sept 2014). “William estaba muy cerca de ron hubbart [sic]... al principio... está relacionado con el libro de ouspansky [sic]...William influyó en la cienciología no al revés [sic]. 1964 o 65....”

Por lo tanto, dichas grabaciones formarían parte del proceso de trabajo multimedia del que resultó una parte de la *Nova Trilogy*. Basta cotejar el disco *The Electronic Revolution* con los materiales de la cienciología referidos para hallar coincidencias evidentes.¹⁴⁶ Yendo un poco más allá, el hecho de que Ramuntcho Matta feche dichas grabaciones entre 1964 y 1965 proporciona un dato muy importante respecto a su posible conexión con las diferentes ediciones de las obras que componen la *Nova Trilogy* reeditadas por Harris.

Finalmente, dichos cursos (y las grabaciones que conforman *The Electronic Revolution*) se dejaron notar en obras posteriores como *The Wild Boys* (1971), cuyo capítulo “The Penny Arcade Peep Show” propone una serie de ejercicios de visualización que están íntimamente relacionados con los materiales de dicho curso, y dichas grabaciones.¹⁴⁷ Según la bibliografía de Brian Schottlaender, en 1971 se publican, entre otras obras *Ali's Smile*, *The Electronic Revolution*, y *The Wild Boys: A Book of the Dead* (Grove, 1971), y ya en 1970 se había publicado *The Last Words of Dutch Schultz* (Cape Goliard, 1970), obra donde es fácilmente constatable cómo diversos textos que generan la obra circulan por casi todos los artefactos que conforman “la máquina de escribir” de Burroughs.¹⁴⁸ De lo anterior puede extraerse que como mínimo a partir de 1964 la maquinaria de Burroughs ya estaba funcionando a pleno rendimiento. Willis manifiesta en una entrevista para realitystudio:

¹⁴⁶ <https://www.xenu.net/archive/books/isd/isd-5j.htm>

¹⁴⁷ <https://www.xenu.net/archive/books/isd/isd-5j.htm>

¹⁴⁸ Bonome García, Antonio José. *Parataxis e interdisciplinaridad en la obra de William S. Burroughs*. Tesis doctoral de 2015, Universidade de Vigo.

Harkening back to *The Soft Machine*, Burroughs introduces the idea of “prerecordings” that control our actions. “The only thing prerecorded in a prerecorded universe is the prerecordings themselves: the film. The unforgivable sin is to tamper with the prerecordings.” Of course, this plays off the notion of a reactive mind and engrams which can be triggered by predetermined stimuli (*Willis* 1).¹⁴⁹

Volviendo a *The Soft Machine*, Burroughs introduce la idea de las “pregrabaciones” que controlan nuestras acciones. “Lo único pregrabado en un universo pregrabado son las propias pregrabaciones: la película. El pecado imperdonable es alterar las pregrabaciones”. Por supuesto, esto juega con la noción de una mente reactiva y engramas que pueden ser activados por estímulos predeterminados.

Si se tiene en cuenta que dos de las tres ediciones de *The Soft Machine* (1966, 1968) coinciden con una época en la que la maquinaria multimedia de Burroughs está funcionando de manera intensiva, resulta difícil de comprender la escasa repercusión de la producción multimedia de Burroughs en las reediciones de la *Trilogía Nova*. Si bien dichas ediciones son una gran ayuda, no consiguen dar una idea clara del alcance de lo multimedia en su producción escrita. Anthony Enns muestra en el ensayo titulado “Burroughs’s Writing Machines” de la colección *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization* (2004) cómo la obra de Burroughs repetidamente ilustra la teoría de que las máquinas de escribir tienen un efecto en la subjetividad al mediar el acto de la escritura, y cómo el escritor pasa a ser un agente desencarnado, o incluso una “máquina de escribir blanda” (*Retaking* 95-115). La máquina soltera de Burroughs combina una batería de aparatos tecnológicos: la máquina de escribir (en su primera acepción), el monólogo, la carta, el *cut-up/fold-in*, la permutación, la retícula, el álbum de recortes y el cuaderno de sueños, la cámara (fotográfica y de cine), la grabadora de sonidos, y el archivo (pudiéndose incluir también el e-meter, pues también hizo su papel).

¹⁴⁹ <https://realitystudio.org/criticism/scientology-in-the-novels-of-william-s-burroughs/>

La poca atención a la grabadora en Burroughs (entre otras *máquinas*) se manifiesta incluso en lo tardío de la edición de un texto publicado recientemente y que, hasta entonces, solamente había existido de forma íntegra como una grabación en tres casetes fechada en 1970. *William S. Burroughs' The Revised Boy Sout Manual: An Electronic Revolution* (2018), texto editado por Geoffrey D. Smith y John M. Bennett, que tuve el honor de prologar, es un libro estrechamente conectado, a su vez, con el disco editado por Ramuntcho Matta y el curso de cienciología referido (aunque los editores no lo mencionen) como puede comprobarse consultando las páginas 52, 61, 69, y 96 de la obra. La importancia tanto de toda esta experimentación sonora y la red de citas que teje, como de las complejas reflexiones que de ella extrae el autor en lo que respecta a la palabra y la imagen, revelan que la obra de Burroughs a partir de 1970 ha sido escasamente investigada, y menos aún con relación a su producción audiovisual.

IV. ESCRIBIENDO EN IMÁGENES: *THE WILD BOYS*

"Deception is a state of mind and the mind of the State"

—James Jesus Angleton¹⁵⁰

*"I could give a real course here on recent far out discoveries,
science fiction becoming science fact faster than you can write it,
but I don't have my files"*

—William S. Burroughs¹⁵¹

En esta sección se presta atención a una serie de obras que Burroughs produce desde finales de los años sesenta hasta finales de los ochenta. Estas obras *grosso modo* comparten el rasgo de que, en ellas, Burroughs desvía ciertos géneros literarios como el de aventuras, o el western en busca de heterotopías personales. La cita de la correspondencia de William Burroughs que abre esta sección está intercalada en una serie de cartas algo preocupadas del autor, quien no consigue vender *The Wild Boys*, y *The Job*, ambas en los años 70.

The Wild Boys y las novelas que le siguen tienen como característica principal el emplear una versión postmoderna del pastiche. En ellas el autor se apropia de géneros como el de aventuras, el detectivesco, el western, etc. y los desvía, produciendo textos un poco alucinados, con temáticas surgidas de las revoluciones contraculturales, y donde la temporalidad se ve afectada por numerosas distorsiones. Aunque Burroughs siguió practicando el *cut-up* de forma disciplinada y curiosa, en estos textos se muestra comedido y en ellos aplica el método con mesura; en cierta medida son más fáciles de leer, y para el lector acostumbrado a sus desmanes paratácticos resultan incluso “convencionales” o “lineales,” estando lejos de serlo.

El ejercicio constante de nostalgia, y el estudio de la memoria a través de diversos artefactos que despliegan algunas de estas obras muestra como el autor ha interiorizado sus métodos compositivos cuando se acerca ya a su otoño vital.

¹⁵⁰ James Jesus Angleton, director de contrainteligencia en la CIA desde 1954 hasta 1974.

¹⁵¹ Carta a Brion Gysin y Antony Balch, 27 octubre 1971. Burroughs, William S. *Rub Out the Words. Letters 1959-1974* (New York: Ecco, 2012, Ecco).epub. P. 142 de 487.

En las páginas que siguen se compararán algunas obras y una serie de artefactos artísticos con el objeto de hallar conexiones y mejorar su comprensión, a la vez que se avanza en el conocimiento de las íntimas relaciones entre la literatura y otras artes.

La Metamorfosis de Ovidio narra en el libro cuarto la historia de la náyade Salmacis, que intentó raptar (o violar) a un bello joven llamado Hermafrodito en un estanque. Salmacis rezó para permanecer unida al muchacho para siempre, y los dioses, en respuesta a su deseo, fundieron los dos cuerpos en uno. Hermafrodito rezó a Hermes y Afrodita (sus padres) para que cualquiera que se bañase en el estanque acabase transformado de esa misma forma, y como dato curioso, los rastros más antiguos del culto a Hermafrodito se encuentran en la isla de Chipre, donde presenté las imágenes que siguen.



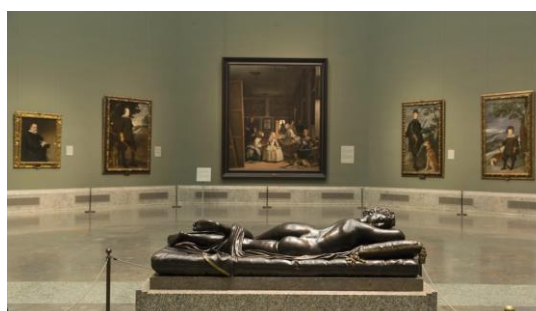
El baño de Hermafrodito



Hermafrodito y sátiro



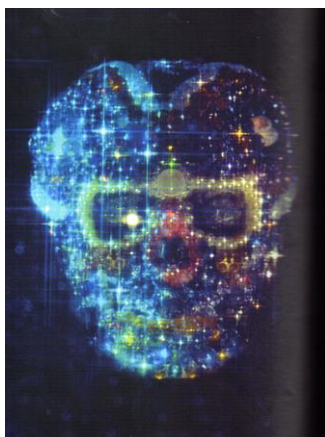
Excavaciones Agora, Atenas



Hermafrodito en el Museo del Prado

Valga el párrafo anterior y las imágenes como breve introducción a la película *Les Garçons Sauvages* (*The Wild Boys*), del director Bertrand Mandico, que según *Cahiers du Cinema* la mejor película estrenada en 2018. La película se inspira tanto en Ovidio como en la novela *The Wild Boys* de William S. Burroughs, pero siempre fiel al estilo exagerado y *camp* de Mandico. Precisamente lo *camp*, ese ser hortera adrede, tan postmoderno, es algo que sí comparte con la novela de Burroughs. Hay otros aspectos, en cambio, que no comparte, pero que en cierto modo resuenan en obras posteriores. La novela de Burroughs tiene la peculiaridad de que todos sus personajes están muertos. Hay unos muchachos salvajes, herederos de la estirpe de Pan y también de la de Peter Pan, que nunca han visto a una mujer y que por tanto son animales *muy diferentes*. A pesar de estar muertos, pueden fumar *kif*, son caníbales a ratos, matan soldados americanos, y se reproducen (entre ellos) siguiendo un procedimiento que oscila entre la partenogénesis y la magia negra.

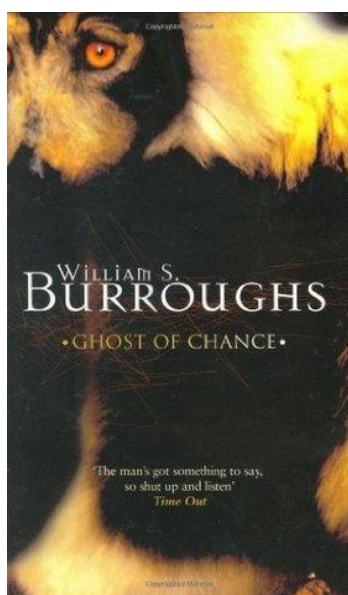
La película *Les garçons sauvages*, en cambio, narra la historia de los hijos ricos de los colonos de Renión, al este de Madagascar (enclave favorito de Burroughs por la presencia de lémures y su historia de colonias piratas). Los chicos salvajes de Mandico son niños blancos heterosexuales con un deje decadente y artístico. A modo de acto gratuito (mal entendido) violan y matan a su profesora de literatura inspirados por una supuesta fuerza demoníaca que llaman “Trevor”.



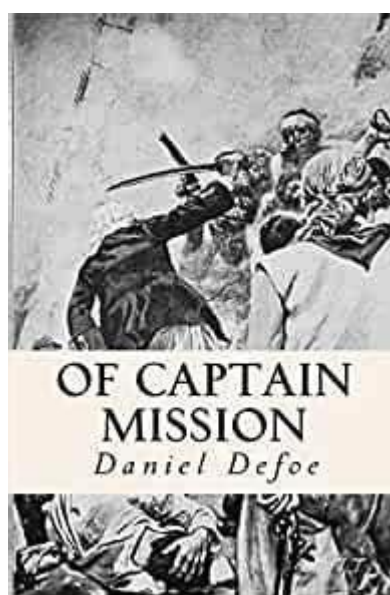
“Trevor”

Los chicos son juzgados y condenados a un singular castigo. Deberán embarcar junto a un capitán holandés que es famoso por enderezar a los más rebeldes adolescentes. El capitán aparece con un manso joven aniñado encorreado como un perro como muestra de su extraña terapia. También hay una bella chica que reparte entre los jóvenes unos extraños frutos peludos. Aquí Mandico ya comienza a desplegar su fascinación por lo abyecto, algo que tampoco falta en la obra de Burroughs. La carne queda erradicada de sus dietas (las de los chicos).

La interpretación de la obra de Burroughs que realiza Mandico se centra en gran medida en una serie de espacios que probablemente Michel Foucault consideraría heterotopías, y que en el caso de la crítica en Burroughs a menudo define como distopías. Este último término aplicado a la obra tardía de Burroughs resulta hasta gracioso, si se tiene en cuenta que sus alucinatorios relatos se suelen referir al futuro casi inmediato, cuando no al presente. Las heterotopías de Mandico intentan imponer orden en sujetos que funcionan sin él. Por un lado, tenemos un escenario colonial, luego el colegio privado exclusivamente para niños, y finalmente el barco donde son prisioneros. En definitiva, Mandico está tomando temas y lugares que efectivamente aparecen en la tetralogía final de Burroughs, y alguna obra posterior como *Ghost of Chance* (1991) novelita pirata/ecologista ambientada en Madagascar.



Portada de *Ghost of Chance*



Daniel Defoe. *Of Captain Mission*

La isla donde acabarán los muchachos de la película efectivamente es una heterotopía, y será la propia isla la que discipline/afecte los cuerpos de los jóvenes de forma radical. Según Foucault, el cuerpo es el principal actor en todas las utopías. En este caso el cuerpo no será tanto un actor como un objeto a inscribir. Como la fuente de Salmacis, la isla es un espacio que transforma al sujeto con resultados inesperados: lo feminiza.

Para situar las fuentes de las heterotopías burroughsianas no basta con pensar en los muchachos “salvajes” que rondaban Tánger cuando más perdido andaba el autor. Hay que viajar a 1930, la época en que los verdaderos chicos salvajes patrullaban las calles y afueras de Berlín, durante la República de Weimar. Los chicos salvajes eran muchachos proletarios que se burlaban del movimiento juvenil alemán y se organizaban en *cliques*. Según un artículo de 1931 por Christine Fournier, el setenta por ciento de estos grupos eran clubs de escalada, pero la autora menciona a un diez por ciento que decididamente estaba involucrado en actividades criminales, prostitución, y extraños ritos de iniciación homosexual. Fournier comenta en su artículo que había unas seiscientos *cliques* solo en Berlín, que contaban con aproximadamente quince mil miembros. Escritores como Paul Bowles y W.H. Auden estaban familiarizados con estos chicos salvajes, y su cicerone en Berlin, Christopher Isherwood, tuvo una relación con uno de ellos alrededor de 1931.



Ringvereine der Jugend von Christine Fournier

Ein Gespenst, unaßbar, unentlarvbar, lauert im Hintergrund fast aller berliner Strafprozesse, die gegen Jugendliche geführt werden: das Gespenst der wilden Cliques. Es sei an den röntgentaler Mordprozeß erinnert, an die Verhandlung vor dem potsdamer Schöffengericht vom 6. Dezember 1928, wo eine Gruppe neuköllner Jungens aus der Clique „Tartarenblut“ wegen gefährlicher Körperverletzung angeklagt war, an die unzählbaren Autodiebstahl-, Landfriedensbruch- und Brandstiftungsprozesse — immer bleibt ein Sediment von Unklarheit zurück.

Wilde Cliques? Was ist das? Seit wann, wie, wo, wovon existieren sie? Sind sie etwa vergleichbar den pariser Apachen oder den wiener Plattenbrüdern? In mancher Hinsicht wohl: in der Art ihrer Lebensführung, in ihren Zielen, in ihrem Haß gegen die Gesellschaft. Aber in ihrer Struktur sind die deutschen Cliques schon deshalb grundverschieden von andern berühmt und berüchtigt gewordenen Verbrechervereinen, weil sich ihre Mitglieder hauptsächlich aus Jugendlichen rekrutieren, Jugendlichen im Alter von vierzehn bis achtzehn. Die wilden Cliques sind Organisationen jugendlicher Verwahrloster, jugendlicher Dissozialer. Zieht man in Betracht, daß in der Psychologie der Terminus dissozial bedeutet: der menschlichen Gemeinschaft, der gesellschaftlichen Einfügung widerstrebend, unfähig zur Einordnung oder bloß

89

Die Wilden Cliquen in Berlin

Ein Beitrag zur historischen Kulturanalyse

von Rolf Lindner

Die Wilden Cliquen der 20er Jahre gehören, zumindest auf dem ersten Blick, nicht zu den Desideraten der historischen Forschung, im Gegenteil: in den 80er Jahren erfreute sich diese jugendliche Gruppenkultur der besonderen Aufmerksamkeit gerade jüngerer Historiker, die mit der thematischen Erweiterung auf informelle Gruppenkulturen zugleich die historische Forschung in Richtung Alltagsgeschichte zu refokussieren suchten. Dabei ist das Phänomen, insbesondere durch die soliden Arbeiten von Eve Rosenhaft¹, in den Kontext der politischen Zeitgeschichte gestellt worden. In „Organising the ‚Lumpenproletariat‘“ untersucht sie die tatsächlichen und die formellen Beziehungen zwischen KPD und Wilden Cliquen als zwei Formen der Organisation der Arbeiterklasse in Berlin. Deutlich wird vor allem die Ambivalenz dieser Beziehung: einerseits besteht zwischen KPD und Wilden Cliquen eine Wahlverwandschaft im Weberschen Sinne², die vor allem in der Betonung proletarischer Härte, „to contrast with the ‚respectability‘ of the Social Democrats“³.

Rolf Linner. „Die Wilden Cliquen in Berlin“. Historische Anthropologie, Volume 1(3)-Dec 1, 1993

Aaron Copland, Francis Bacon, y Aleister Crowley también visitaron la ciudad en los años 30 en busca de emociones fuertes. Según el artículo de 1993 “Die Wilden Cliquen in Berlin” de Rolf Lindner, el número de *cliques* podría haber sido menos impresionante que el propuesto por Fournier. Lindner estima que como mínimo había unas 250 cliques con unos 3.000 miembros. En su artículo, Lindner contempla el aspecto sociológico de estas organizaciones, y las compara en su comportamiento con el de los Wandervogel, otra estructura juvenil algo similar a los Boy Scouts. La presencia de Burroughs en Viena, nada menos que estudiando medicina durante los años inmediatamente anteriores al ascenso de Hitler, también sugiere que también el autor pudo observar a estos jóvenes. Todo esto es importante al hilo de una obra de Burroughs que se va a mencionar: *The Revised Boy Scout Manual* (2018).

Un aspecto interesante de estas cliques es que estaban muy interesadas en las novelas de baratillo, la *pulp fiction*. Como subcultura, poseían su propio código de vestimenta y a menudo combinaban elementos de los atuendos del vaquero, el gánster, y el pirata sin

problema y siempre con la sempiterna Edelweiss de los Alpencorps. Conocer este dato también puede ser interesante a la luz de los pastiches burroughsianos.



Miembros de una "Wilde Clique". Berlin, años 30¹⁵²¹⁵³



Wild Boy llamado Winnetou



Ilustración para novela de vaqueros de Karl May

El bricolaje marcaba sus atuendos, y los tatuajes obscenos añadían el toque patibulario de rigor. Lindner menciona que la Edelweiss era el premio por excelencia en verbenas, parques de atracciones, y demás *carnivals* (en la acepción norteamericana), y los lugares

¹⁵² Imágenes procedentes de: Mel Gordon. *Voluptuous Panic: The Erotic World of Weimar Berlin (Expanded Edition)*. Los Angeles: Feral House, 2006, pp.94-96

¹⁵³ <https://www.agenteprovocador.es/publicaciones/wild-boys>

preferidos de los chicos eran los cines y los honky-tonks. La lectura de *The Wild Boys* de Burroughs trae a la mente escenarios como el Penny Arcade Peep Show, las salas de proyección etc.

A modo de colofón a esta intromisión histórica, hay que recordar que Burroughs menciona Berlín y a los Wandervogel en *The Western Lands* (1987), en la página 13: “The Weimar Republic. Cocaine is cheaper than food. Starving boys—die *wandervögel*, the migrating birds—flock to Berlin to sell themselves for a meal (*Western Lands* 13).” “La República de Weimar. La cocaína es más barata que la comida. Muchachos hambrientos -los *wandervögel*, los pájaros migratorios- se dirigen a Berlín para venderse a cambio de comida”.

Si se contempla en detalle la película, se constatará el porqué de esta intromisión. El capitán del barco lleva un interesante amuleto en su gorra, una Edelweiss, y se ha tatuado profusamente el miembro viril, que muestra de forma casual a uno de los chicos en particular.



Edelweiss



Le Capitan



Detalle gorra del capitán



Broche edelweiss a la venta en ebay

El turbio capitán, tal vez un antiguo “Wild Boy”, acabará muy mal, como se verá más adelante. Sobre el barco de Mandico, hay que destacar que sus licencias cinematográficas son

en ocasiones algo ridículas; los chicos están sujetos por collares de perro, y cuando se portan mal en el barco, un mecanismo tensa sus cuerdas de forma que casi acaban ahorcados, tal vez proceda esto de alguna malsana fascinación con los ahorcados de Burroughs, o historia de Billy Budd.

Una vez en la isla, se aclara el extraño comportamiento del capitán. La isla es como un gigante estanque de Salmacis que tiene el poder de transformar a los hombres en mujeres. De hecho, el capitán no ha podido transformarse completamente y tiene un solo pecho femenino. El espectador puede o no intuir la situación, porque la película comienza *in extremis*, con uno de los chicos, Tanguy, abandonado en la playa delirando y mostrando discretamente lo parece ser un solo pecho. El poco fiable tratamiento hormonal ha sido diseñado por la doctora Severine, que antes era un señor, y con quien el Capitán está involucrado en una relación sadomasoquista poco satisfactoria. Debe aclararse que Mandico presenta el género en la película como algo casi exclusivamente genital, o al menos eso es lo que arrojan sus imágenes.

Si la política sexual en la obra de Burroughs es un asunto bastante controvertido, en la de Mandico tampoco resulta muy esclarecedora. Una buena porción de la película muestra a los chicos expuestos a exhibicionismo, tortura, un poco glamuroso tratamiento hormonal obligatorio (como castigo por una violación y asesinato), pero sorprende el tratamiento de los personajes que no acaban de ajustarse por su concepto binario de género. El angustiado capitán *queer* será asesinado al poco de pisar la isla, el muchacho Tanguy languidecerá solo y avergonzado en ella durante largo tiempo, y la doctora Severine enseñará a sus *chicas salvajes* a violar y matar.

Volvamos al estanque de Salmacis; el mito griego de Hermafroditos ha sido a menudo interpretado por los estudiosos occidentales como un aviso a las mujeres atrevidas, y una bella explicación de un tercer sexo que aparentemente era considerado problemático, y sin embargo, una tesis reciente de la Universidad de Gotemburgo escrita por Linnea Åshede y titulada “Desiring Hermaphrodites: The Relationships of Hermaphroditus in Roman Group Scenes” (2015) propone que el mítico Hermafrodito era contemplado —al menos por los romanos—

como objeto del deseo masculino, y no como “un personaje atractivo pero eróticamente discapacitado”.

Considerando la anterior descripción, el hecho de que el Capitán y Tanguy sólo posean un pecho no sólo los haría sentir eróticamente discapacitados, o inadecuados, sino que además todo ello parece afectar sus psiques; son personajes emocionalmente perturbados. De ahí que la descripción de lo intersexual y lo *queer* sea un tanto problemática en la película. Para abundar en este asunto, el director salvó los muebles escogiendo actrices femeninas aniñadas para los papeles de chicos salvajes, dándoles así —al parecer— la oportunidad de probar un papel inusual, el de chicos violentos/ambiguos. Suena un poco a coartada, pues emplear a chicos adolescentes reales tal vez sí sería un riesgo incluso para esa Francia ya no tan liberal en la cultura, y conservadora en política: para ser una película *underground*, tampoco parece un trabajo realmente audaz.

Finalmente, hay una escena donde las chicas salvajes tienen sexo con unos marineros, pero los matan (fuera de cámara). Finalmente, sus actrices pudieron jugar a ser chicos salvajes, pero no a ser chicas salvajes, lo que resulta paradójico. En cualquier caso, estamos ante una narrativa fronteriza que da un paso adelante en la interpretación de una obra de Burroughs. Si se recuerda cómo Leslie Fiedler reveló (tal vez sin acierto) el subtexto homosexual de las novelas americanas de frontera como *Moby Dick*, y Burroughs efectivamente convirtió ese subtexto en algo explícito, Mandico, por su parte, llevó lo Burroughsiano a un territorio más contemporáneo, ajustándole las cuentas a su misoginia por el camino, cosa que está muy bien.

Brevemente examinada la película y atendiendo también al concepto espacial y social de heterotopía foucauldiano, me serviré de algunos criterios analíticos propuestos por Kathryn Hume en su análisis de los espacios Burroughsianos, a partir de *The Wild Boys*, que propone en su texto “Burroughs Phantasmic Geography”:

William S. Burroughs's fictions abrade humanist sensibilities and frustrate the impulse to seek meaning. Readers not totally alienated from their culture must struggle to understand his values. Are his orgasmic hanging scenes protests against

capital punishment, snuff porn, or signs of obsession, and are they sadistic or masochistic? What difference does the answer make to the impact of the novel? The subject matter undermines mental comfort. Could an itch the reader just scratched turn into a contagious erogenous pustule whose pearly fluids produce luminescent ulcerations? (*Hume* 111).

Las ficciones de William S. Burroughs desgastan la sensibilidad humanista y frustran el impulso de búsqueda de sentido. Los lectores que no estén totalmente alejados de su cultura deben esforzarse por comprender sus valores. ¿Son sus escenas orgásmicas de ahorcamiento protestas contra la pena capital, porno *snuff* o signos de obsesión, y son sádicas o masoquistas? ¿Qué diferencia hace la respuesta al impacto de la novela? El tema socava la comodidad mental. ¿Podría un picor que el lector acaba de rascarse convertirse en una pústula erógena contagiosa cuyos fluidos perlados producen ulceraciones luminiscentes?

Aunque el asunto del humanismo/posthumanismo/antihumanismo de Burroughs tiene más bien raigambre medieval, su escritura se posiciona dentro de la postmodernidad, y por lo tanto cuestiones como las anteriores vienen al caso. La película de Bertrand Mandico en cierto modo es una reflexión sobre estos asuntos, que cobran protagonismo en *Cities of the Red Night*.

Si se asume, como parece hacer Hume, que Burroughs traza una serie de cartografías abstractas, y que su atención a los espacios se ajustaría a una definición jamesoniana de una literatura posmoderna que privilegiaría dichos espacios, y no otros asuntos, la interpretación de las obras en cuestión quedaría sesgada. Sin embargo eso no anula otras ideas que propone Hume, quien apoyaría su teoría en tres localizaciones “desierto, jungla, ciudad, y América”: “Burroughs's reiterated locations consist of desert, jungle, city, and America; his other planets mostly offer variations on jungle or city. Such sites reflect his peregrinations and the adventure-oriented genre fiction he enjoyed” (*Hume* 112). “Los lugares que Burroughs reitera son el desierto, la jungla, la ciudad y América; sus otros planetas ofrecen en su mayoría

variaciones de jungla o ciudad. Estos lugares reflejan sus peregrinaciones y la ficción de género orientada a la aventura de la que disfrutaba”.

Hume habla del desierto en dichas obras en los siguientes términos:

Burroughs's favored locations resonate symbolically for him with emotions that most readers do not feel. For people living comfortable lives in Western technological societies, deserts are torrid, nearly lifeless, dangerous, uninhabitable, and to be avoided except in an adventuresome or touristic spirit. Americans streaming to Phoenix have surrounded themselves with gardens, swimming pools, and air conditioning to avoid the harsh reality and would flee rather than endure natural conditions. Burroughs challenges such readerly resistance in order to produce exoticism. He works against the grain of common expectation when he exalts tribal modes of existence in barren heat (113).

Los lugares favoritos de Burroughs resuenan simbólicamente para él con emociones que la mayoría de los lectores no sienten. Para la gente que vive cómodamente en las sociedades tecnológicas occidentales, los desiertos son tórridos, casi sin vida, peligrosos, inhabitables y deben evitarse salvo con espíritu aventurero o turístico. Los estadounidenses que se trasladan a Phoenix se han rodeado de jardines, piscinas y aire acondicionado para evitar la dura realidad y huirían antes que soportar las condiciones naturales. Burroughs desafía esa resistencia del lector para producir exotismo. Trabaja a contracorriente de la expectativa común cuando exalta los modos tribales de existencia en el calor estéril.

A continuación, comenta Hume algo que conecta con *Les Garçons Sauvages* a propósito de la jungla: “Burroughs's desert, jungle, and city all play off against each other, and one cannot discuss what the desert symbolizes for Burroughs without knowing that he links jungle lushness to female powers that dissolve, rot, or absorb the male” (113). El desierto, la jungla y la ciudad de Burroughs se contraponen entre sí, y no se puede hablar de lo que el

desierto simboliza para Burroughs sin saber que vincula la exuberancia de la jungla con los poderes femeninos que disuelven, pudren o absorben lo masculino.

Es una pena que Hume no apoye este argumento con un ejemplo textual, pero también es muy llamativo cómo la autora señala las paradojas presentes en la obra del autor a partir de los años 70. Durante esos años el autor propulsa a su narrador (o su personaje) al interior de su propia narrativa, lo que resulta irónico, pues los chicos salvajes son unas extrañas criaturas que no pertenecen al mundo de los vivos, y que además tienen una especial animadversión por los adultos.

The boys enjoy eating raw the livers of their slaughtered foes. They make pouches from enemy scrotal sacs in which to carry their drugs. They play football with severed heads. They specialize in weaponry that makes killing a one-on-one affair—bows, blowguns, knives. They practice various forms of magic. They develop a hieroglyphic language, and like-minded groups spring up all over the globe (5 de 114).

Los chicos disfrutaban comiendo crudos los hígados de sus enemigos masacrados. Hacen bolsas con las bolsas escrotales de los enemigos para transportar sus drogas. Juegan al fútbol con cabezas cortadas. Se especializan en armas que hacen que matar sea un asunto de uno contra uno: arcos, cerbatanas, cuchillos. Practican diversas formas de magia. Desarrollan un lenguaje jeroglífico y surgen grupos afines en todo el mundo.

Lo que Burroughs intenta con *The Wild Boys* es escribir una versión homosexual de la novela *Peter Pan* (y aunque parezca inconcebible lograr tal hazaña, lo consigue). Pero lo que subyace a las fantasías más atroces (o grotescas) que refleja en dicha obra y posteriores es una invitación, dirigida a la juventud post-hippie, a la revuelta. Si se observa el desarrollo de muchos temas de la novela en otras obras coetáneas y posteriores, lo que se concluye es que el autor es consciente de que los desafíos a los que ha de enfrentarse la población a partir de los

años 60 se han incrementado exponencialmente con el desarrollo del complejo industrial-militar. Por risibles que resulten tales fantasías, el autor está solapando en ellas una serie de estrategias o antidisciplinas con las que confrontar las actuales sociedades de control.

Finalmente, Hume aborda la ciudad:

Likewise, for him, the city is not the metropolis of high culture but embodies the gridded spaces ruled by Control society. Its visible denizens are Control's agents-the policeman, military officer, and politician. The desert's drought enables freedom to flourish, because lack of water renders high density plant and human population-jungle and city-impossible. Desiccation in the imaginary protects him from nightmares. The desert locations link arid, minimalist open spaces with primitive lifestyle and paramilitary activities. They are central to the youth commando fantasies in *The Wild Boys* and *Port of Saints*. The Gobi Desert functions as background for the cities in *Cities of the Red Night*, and *The Place of Dead Roads* shows the modified deserts of the American plains. North Africa, though, from Arabia to Marrakesh, produces the landscapes for Burroughs's first reasonably positive fictions, works in which the dreamlike sequences reflect more authorial pleasure than fear or loathing (113).

Asimismo, para él, la ciudad no es la metrópolis de la alta cultura, sino que encarna los espacios reticulares gobernados por la sociedad de Control. Sus habitantes visibles son los agentes de Control: policías, militares y políticos. La sequía del desierto permite el florecimiento de la libertad, ya que la falta de agua hace imposible una alta densidad de población humana y vegetal (jungla y ciudad). La sequía en el imaginario le protege de las pesadillas. Las localizaciones desérticas vinculan los espacios abiertos áridos y minimalistas con el estilo de vida primitivo y las actividades paramilitares. Son fundamentales para las fantasías de los comandos juveniles en *The Wild Boys* y *Port of Saints*. El desierto de Gobi sirve de fondo a las ciudades de *Cities of the Red Night*, y *The Place of Dead Roads* muestra los

desiertos modificados de las llanuras americanas. Sin embargo, el norte de África, desde Arabia hasta Marrakech, produce los paisajes de las primeras ficciones razonablemente positivas de Burroughs, obras en las que las secuencias oníricas reflejan más placer autorial que miedo o aversión.

Hume reconoce que, tras lo aprendido como artista expatriado, Burroughs aplicará sus conocimientos y criterio analítico a la tierra que le vio nacer:

In the final trilogy- *Cities of the Red Night* (1981), *The Place of Dead Roads* (1983), and *The Western Lands* (1987)-we see Burroughs withdrawing some of his psychic energy from exotic landscapes in order to frame some of his questions in terms of America (*Hume* 122).

En la trilogía final *Ciudades de la noche roja* (1981), *El lugar de los caminos muertos* (1983) y *Las tierras del Oeste* (1987), vemos cómo Burroughs retira parte de su energía psíquica de los paisajes exóticos para enmarcar algunas de sus preguntas en términos de América.

Sin duda, Burroughs escribió muchos párrafos poéticos sobre el tipo de escenarios mencionados por Hume, y sus objeciones y comentarios son interesantes, como también su perspicacia para señalar el trasfondo paramilitar de obras como *The Wild Boys*, *Port of Saints* y posteriores. Posiblemente, lo paramilitar, relacionado con una serie de contramedidas aplicables al terrorismo de estado, sea un ángulo que integre la gran mayoría de obras de la etapa en cuestión, al margen de los escenarios de Hume. Con motivo de la publicación de *William S. Burroughs' "The Revised Boy Scout Manual": An Electronic Revolution* (2018), realicé una presentación en Viena donde contemplaba el ángulo paramilitar referido. En dicha presentación subrayaba la dimensión política no inmediatamente aparente de unos escritos que en principio parecen inclasificables. Burroughs era consciente de lo que se aproximaba en el

horizonte político cuando escribía *The Wild Boys*, y fue mucho más explícito en sus grabaciones de 1970 relativas a *The Revised Boy Scout Manual*.

Durante los años 70, diferentes Estados europeos (OTAN y no OTAN) presuntamente se coordinaron para crear y apoyar a grupos terroristas de derechas que realizaron atentados de falsa bandera al objeto de culpar a comunistas, terroristas de izquierdas, activistas e incluso intelectuales. Por un lado, pensadores como Sartre, Barthes o Foucault fueron leídos de cerca y vigilados por la CIA, como sugieren los documentos publicados por la Ley de Libertad de Información. Por otro lado, intelectuales como Julia Kristeva fueron fuertemente presionados por el servicio secreto búlgaro para que colaborase como espía.

Uno de los atentados de falsa bandera más truculentos supuestamente perpetrados por la red de control europea, llamada “Gladio” (la espada que corta por los dos filos) fue el de Piazza Fontana, en el que murieron 17 personas y 88 resultaron heridas en 1969. Un anarquista, poeta, bailarín y novelista italiano llamado Pietro Valpreda fue considerado responsable del atentado, y apodado por los medios de comunicación “el monstruo de Piazza Fontana”.



Diapositiva 17 de mi presentación en Viena

En realidad, 29 años después se descubrió que el atentado posiblemente había sido orquestado por el grupo neofascista Ordine Nuovo.

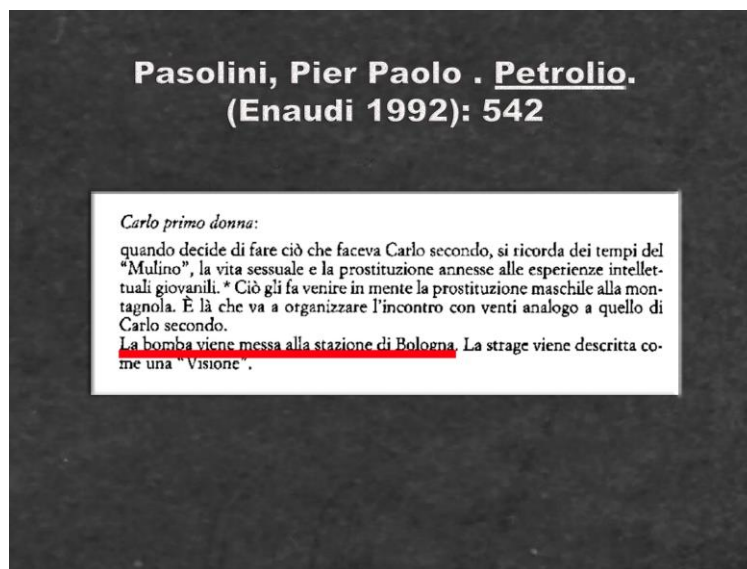
The Revised Boy Scout Manual trata de asuntos como los atentados de bandera falsa y diversas estrategias de contrainteligencia, entre otras cosas. En cierto modo, consiste un ensayo sobre los temas que el autor desarrolla a partir de los años 70, y 80. Entre otras cosas, propone una aplicación de su sistema triádico de grabación (también de elaboración de textos en tres columnas), a la desestabilización de gobiernos. Dicha aplicación recibe el título “Notes on writing World Revolution written March 25, 1970” (RBSM 11-12), y está basada en la existencia de un “partido moderado”, que maneja un “terrorismo de derechas” que lucha contra un “terrorismo de izquierdas”, para alcanzar el poder. El “partido moderado” está dispuesto a “provocar situaciones”. Burroughs toma como matriz el golpe de estado de 1964 en Brasil supuestamente esponsorizado por la CIA para ejemplificar sus monólogos salvajes en el *Revised Boy Scout Manual*. El esquema triádico propuesto procede de un texto que escribe en 1964: “The Literary Techniques of Lady Sutton Smith”,¹⁵⁴ donde explica cómo emplear el formato en tres columnas.

Burroughs estudia la Operación Condor y extrae los elementos fundamentales del teatro de operaciones brasileño. Los elementos descritos son adaptables al escenario europeo. Curiosamente, Burroughs considera que el uso de insurgencias ficticias podría funcionar en dictaduras clásicas como “Spain, Greece, Santo Domingo, Haiti (RBSM 11). Para (Norte)América y Europa Occidental propone el sistema ya descrito. Si se atiende a la información disponible sobre Gladio, el sistema estuvo en funcionamiento, que se sepa, hasta los años 90 y en el contexto italiano, el atentado de 1969 en Piazza Fontana demuestra que posiblemente ya estaba en funcionamiento cuando Burroughs graba en casetes el manual. Giulio Andreotti admitió la existencia de Gladio en el congreso de los diputados en 1990. Ya en 1989 Andreotti había dicho en la televisión italiana sobre el asesinato de Pier Paolo Pasolini: “Lui andava cercandose dei guai” (“se lo estaba buscando”).¹⁵⁵ En la época en que muere, Pasolini está escribiendo una novela de denuncia que hacía referencia a Eugenio Cefis, fundador de la logia masónica Propaganda Due.

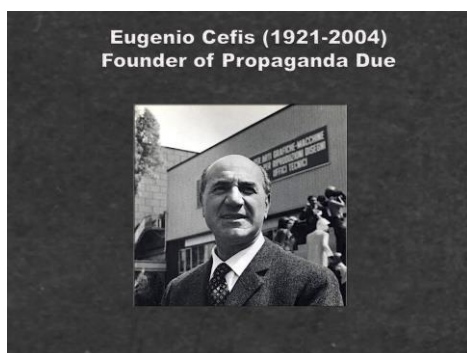
¹⁵⁴ “The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith”. Archivo OSU, Box 43, Carpeta 415.

¹⁵⁵ <https://pasolinilepaginecorsare.blogspot.com/2021/05/andreotti-pasolini-lui-andava.html>

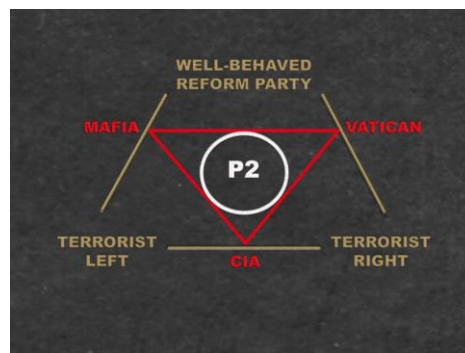
La novela póstuma *Petrolio* (1992) describe una visión donde un chapero anarquista o neofascista planta una bomba en la estación de Bolonia provocando una masacre idéntica a la ocurrida en dicha estación cinco años tras la muerte de Pasolini.



Diapositiva 15 de mi presentación



Eugenio Cefis. Diapositiva 14



Triangulaciones. Diapositiva 18

Parece que, como en el caso de Burroughs, los lectores de Pasolini pudieron a menudo ser los menos indicados. Durante aquella época Pasolini estaba haciendo demasiadas preguntas sobre la bomba de Piazza Fontana, que en 1969 había matado a 17 personas y herido a 88, manteniendo correspondencia con uno de los terroristas reales, y urgiéndole a desvelar la verdad sobre el brutal atentado.



Diapositiva 5 de mi presentación en Viena

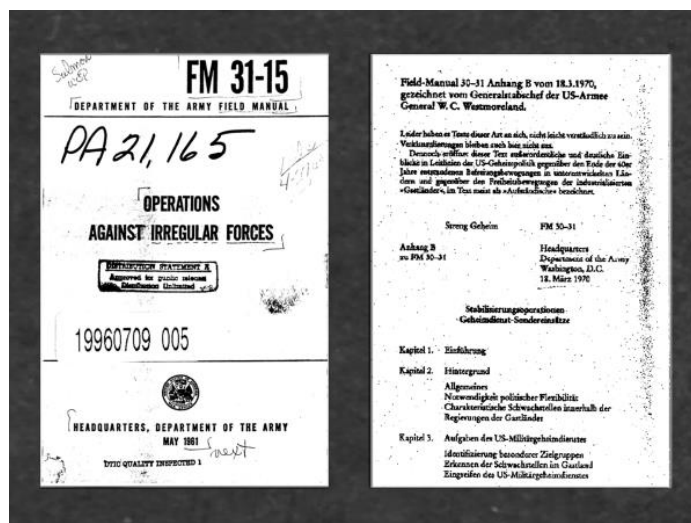
Si se estudia el teatro de operaciones italiano, se verá que el esquema triádico de Burroughs funciona bastante bien para reflejar cómo habría operado Gladio. En Internet todavía circulaban —cuando escribí la presentación de Viena— copias del *Field Manual 31-15 Operations Against Irregular Forces*, de mayo de 1961, y el *Manual 30-31B Stability Operation-Intelligence: Special Fields*, de marzo de 1970, ambos del ejército norteamericano. Del segundo se afirmó que era una excelente falsificación del KGB, lo que hace todavía más misterioso el hecho de que Licio Gelli, jefe de la logia Propaganda Due, presuntamente admitiese que su copia de dicho manual se lo había dado un agente de la CIA.



Diapositiva 20 de mi presentación

Dichos manuales contienen una serie de estrategias bastante similares a las que proponía Burroughs en el *RBSM*; concretamente el *Field Manual 31-15* supuestamente proponía incentivar el terror mediante el asesinato, bombardeo, algaradas, uso de agentes químicos y biológicos, añadiendo otros más brutales como la tortura, mutilación, secuestro, robo a mano armada, incendio, inundación, y demolición. Sin embargo, Burroughs incluye dos interesantes medidas en su manual que los mencionados no enumeran: 1. El uso de drogas adictivas como arma de guerra. 2. La eliminación de civiles indeseables.

Con todo, eso no excluye que Gladio también pusiese en práctica dichas medidas.



Los presuntos manuales del ejército norteamericano aludidos.
Diapositiva 19 de mi presentación en Viena

La clarividencia de su pensamiento también contempla el uso de especies invasivas, el uso de armas biológicas, entre otras medidas que hoy reciben el nombre de “guerra asimétrica” y se enseñan en West Point. Sobre técnicas de interrogatorio, tanto el manual del ejército como el libro de Burroughs las contemplaban, pero como es lógico el uso del e-meter de la cienciología es una herramienta privilegiada en el manual de Burroughs; un guerrillero entrenado con él será, lógicamente, más difícil de interrogar, un enemigo cautivo también será sondeado con mayor precisión y efectividad. Sobre contramedidas (también electrónicas), el *Revised Boy Scout Manual* propone, por ejemplo, el uso de fake news. Sobre el otro manual de campo del ejército U.S.A. (el *31-15*), añadir que estaba excluido de la desclasificación

automática, y supuestamente consistía en trece páginas. Fue publicado por primera vez por un periódico turco en 1975, y trataba de operaciones clandestinas. Si Burroughs se burlaba del ineficiente sistema establecido por los conquistadores primero, y luego por revolucionarios como Bolívar, este manual usa el mismo lenguaje para describir “estados huésped”, especialmente aquellos donde habían surgido grupúsculos antiamericanos o insurgentes. El capítulo dos, punto seis, de dicho manual prescribe la eliminación de objetivos (terroristas o no) sin la cooperación del país huésped, y si es necesario, utilizando organizaciones ultraizquierdistas (mediante infiltración, por ejemplo). El *manual 30-31B* también sugiere, en el capítulo cuatro, punto once, ataques de falsa bandera para engañar a los estados huésped y provocar reacciones contundentes contra la insurgencia. En realidad, no importa ya si el manual lo escribió la US Army o el KGB, lo destacable es que dicho manual data del 18 de marzo de 1970, siete días antes de la fecha que mencionan las “Notes on Writing World Revolution” de William Burroughs (*RBSM* 11).

Cada día es más difícil hallar este tipo de información en Web, pero por suerte de vez en cuando aparecen interesantes documentos que ayudan a retratar las tensiones que recorrieron el convulso S. XX. En un grupo de *Facebook* recientemente encontré un interesante archivo aparentemente emitido por la Freedom of Information Act en 2022, y tal vez relacionado con Burroughs, cuyos dosieres de la CIA todavía hoy en día, no constan. En dicho documento, presuntamente disponible tras la apertura al público de los archivos relativos al asesinato de John F. Kennedy en 1992, un tal Reverendo Carl Ray Jackson y su mujer, misioneros en Tánger desde agosto de 1955 hasta mayo de 1964 informaban de la presencia en Tánger de personas que “presuntamente conocían a Oswald” en la ciudad. La hija de 15 años del reverendo, Shirley Rae, también afirmaba que, tras ver una foto de Oswald, lo había reconocido como el sujeto que había visto o conocido en Tánger, posiblemente en un sitio beatnik cerca de la oficina de correos o en la vecindad del Lycée Regnault. Por supuesto, Kubark (la CIA), investigó entre los vecinos del reverendo, entre ellos la señora Ellen Buckingham, quien al parecer “conoció a Oswald” cuando estuvo en Tánger, y asombrada de que fuese un asesino se refirió a él como “Querido Lee” y “un beatnik de Tánger”. Ante la

incorrección de los datos consignados, el informe disculpa al reverendo y su familia en la confusión, atribuyendo al carácter místico e imaginativo de la señora Buckingham el error.

Paul Hartman
 CI/RAA
 Daniel Bumstead
 AF/1/M
 6286
 DATE: 12 June 1964

CLASSIFIED MESSAGE
 SECRET
 RECORDS OFFICER STAMP
 The following information is authorized:

TO: RABAT
 FROM: DIRECTOR
 CON: C/WH 4
 INFO: DCI, D/DCI, DPP/AC/CI, C/C/S/...

TO: PRITY RABA
 INFO: CITE DIR 28038
 OFFLOOR

1. THIS MATTER CONCERNS PRESIDENT KENNEDY ASSASSINATION AND LEE HARVEY OSWALD. HERICE PLS EXPEDITE INVESTIGATION LEADS GIVEN BELOW.

2. REVEREND CARL RAY JACKSON (U.S. CITIZEN) AND HIS WIFE ANN WERE TRANS-WORLD RADIO MISSIONARIES TANGIER AUG 55 TO MAY 6. THEY VERY RECENTLY ADVISED ODENVY OF PERSONS WHO ALLEGEDLY KNEW OSWALD IN TANGIER. ALSO, 15 YEAR OLD DAUGHTER SHIRLEY RAE CLAIMS SHE SAW OSWALD PHOTO AND RECOGNIZED HIM AS MAN SHE MAY HAVE SEEN OR MET TANGIER POSSIBLY AT BEATNIK HANGOUT NEAR POST OFFICE OR VICINITY LYCEE RECHAULT. JACKSONS DID NOT SAY WHEN OSWALD SUPPOSEDLY IN MOROCCO.

3. ODENVY REQUESTED KUBARK INVESTIGATE AND FURNISHED FOLLOWING INFO FROM JACKSONS RE PERSONS WHO ALLEGEDLY KNEW OSWALD: 201-289248

A. JACKSONS NEIGHBOR WAS ONE MRS. ELLEN BUCKINGHAM, DOB CA 1911. SHE LIVED AT OLD MOUNTAIN ROAD AND ASSOCIATED WITH BEATNIK KLEMENTIS TANGIER. SHE IS WIFE OF WEALTHY CHICAGO MAN WINTHROP BUCKINGHAM. ACCORDING TO JACKSONS, SHE TOLD DR. GEORGE WALTER FRASER ANDERSON THAT SHE KNEW OSWALD IN TANGIER AND THAT A MAN AND WIFE WHO LIVED WITH THE BUCKINGHAMS HAD BEEN FRIENDLY WITH OSWALD. SHE DESCRIBED THIS MARRIED COUPLE AS A HINDU MAN WITH A RUSSIAN WIFE WHO HAD

RELEASING OFFICER: [Signature]
 AUTHENTICATING OFFICER: [Signature]

GROUP 1 Excluded from automatic downgrading and declassification

REPRODUCTION BY OTHER THAN THE ISSUING OFFICE IS PROHIBITED

Document Number 72-338 A
 for FOIA Review on JUN 1978

Primera página del misterioso (y cómico) informe sobre el beatnik Harvey Lee Oswald en Tánger

Lo interesante del asunto es que retrata a unos “misioneros” norteamericanos en Tánger que buscan que la CIA se interese por ciertos individuos, entre ellos “el beatnik Lee” (¿Oswald, Burroughs?), y, sobre todo, por la extraña vecina pitonisa que afirma haber conocido al magnicida. Sobre este tipo de “operativos”, que Burroughs conoció en Tánger, comenta en *The Revised Boy Scout Manual*:

The techniques here described are in use by the CIA and agents of other countries. Ten years ago they were making systematic street recordings in every district of Paris. I recall the Voice of America man in Tangier and a room full of tape recorders and you could hear some strange sounds through the wall. Kept to himself, “hello” in the hall (*RBSM* 45-46).¹⁵⁶

Las técnicas aquí descritas son utilizadas por la CIA y agentes de otros países. Hace diez años hacían grabaciones callejeras sistemáticas en todos los distritos de París. Recuerdo al hombre de la Voz de América en Tánger y una habitación llena de grabadoras y se oían sonidos extraños a través de la pared. Un tipo discreto, como mucho un “hola” en el pasillo.

¹⁵⁶ *The Voice of America*, aclaran en una nota al pie los editores de la obra, es la agencia de comunicación oficial de radio y TV del gobierno de los Estados Unidos.

IV.2 BURROUGHS VENDE UN ARCHIVO Y FABRICA OTRO

El *cut-up* le brinda a Burroughs la posibilidad de sistematizar algo que, tal y como lo describe en su *manual* de 1978 *The Third Mind*. T.S. Elliot habría ensayado ya de forma intuitiva en “The Waste Land” un lenguaje de yuxtaposición o de mosaico también practicado por John Dos Passos en las secuencias “The Camera Eye” en U.S.A.: “I felt I had been working toward the same goal; thus it was a major revelation to me when I actually saw it being done” (*The Third Mind* 3). “Sentía que había estado trabajando para conseguir el mismo objetivo; por eso fue una gran revelación para mí cuando vi que realmente se estaba haciendo”. También es destacable que por ejemplo *Naked Lunch* fuese una obra muy leída y apreciada por artistas visuales. Pero esto no es sorprendente para alguien que conozca la historia de la edición de la novela, cómo Burroughs, todavía sin método de escritura, se dedicaba a pegar fotos en la pared de su habitación mientras sus amigos editaban aquellos 23 monólogos enloquecidos, su narrativa fragmentada, episódica, y principalmente basada en impresiones sensoriales aparentemente inconexas. Finalmente, tampoco es sorprendente que *Naked Lunch* y la *Nova Trilogy* fuesen del gusto de artistas visuales si se atiende al tipo de novelas que escriben los artistas visuales cuando se aventuran en territorio literario, pues sin duda la forma que tienen de transponer sus herramientas creativas al territorio de la escritura comparte muchos rasgos con los métodos de Burroughs. Destaca sobre todo su atención a todo lo que significa escribir, al proceso material de escribir en sí, al objeto libro, y esta aproximación a la materialidad del acto literario lo podemos atisbar gracias a proyectos de investigación como “The Book Lovers”, de David Maroto y Joanna Zielińska para el Museum of Contemporary Art Antwerp.¹⁵⁷

La bibliografía específica relativa a William S. Burroughs y las artes visuales adquiere peso y entidad desde que el escritor inicia su carrera pictórica en los años 80. En el archivo de la Documenta de Kassel puede constatarse que su presencia en el conjunto de revistas especializadas de todo el mundo aumenta exponencialmente a partir de esa década. Eso sólo

¹⁵⁷ <https://www.muhka.be/programme/detail/10-the-book-lovers-a-project-about-artist-novels>

va a ocurrir tras la muerte en 1986 de Brion Gysin, y obedecerá a su respeto hacia Gysin, quien no había alcanzado con su obra ni fama ni fortuna debido a su personalidad, entre mayestática y díscola. Gysin fue un mentor artístico para Burroughs, pero los réditos que sacaron ambos de su simbiosis tal vez fueron desiguales. Otro factor a tener en cuenta es que los experimentos multimedia de Burroughs junto a Gysin no tuvieron mucha repercusión entre el público; solo los artistas, coleccionistas e investigadores sabían de ellos; mientras los materiales escritos se distribuían a través de la prensa subterránea, los audiovisuales no tuvieron una recepción amplia, pues por algo eran *underground*. Una parte sustancial de dichos experimentos todavía es de difícil acceso, y está repartida desde hace poco más de una década en un número de archivos diferentes, así como en colecciones privadas. Por lo tanto, si exceptuamos algunos catálogos como *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts* (1995), donde se apunta a la posible relación entre la producción audiovisual del autor con su narrativa, aportando además pruebas materiales de dicha posibilidad, muchos catálogos posteriores son poco más que colecciones de fotos “bonitas” acompañadas de textos que no insisten demasiado en dicho factor. Ello exige estudiar los textos que los propios autores escribieron justificando tales experimentaciones, o lo que se conoce en artes visuales como el “discurso” que acompaña a la obra.

Por esta razón, cabe comenzar por el propio manual de *cut-up* que William Burroughs y Brion Gysin escribieron al alimón y tras muchas contingencias consiguen publicar en 1978: *The Third Mind*. El título hace referencia a una tercera mente que surgiría de la colaboración entre dos individuos, y también apela al tercer hombre que apareció en la memorable expedición de Shackleton a la Antártida (los únicos medicamentos que portaba la expedición según criterios actuales fueron la aspirina y la morfina; otras sustancias más sospechosas como la tintura de cáñamo y la cocaína surtieron su botiquín entre otros venenos), y a la que se refiere T.S. Elliot en *The Waste Land* (1922).¹⁵⁸

The Third Mind es una colección de textos que tratan sobre herramientas de creación

¹⁵⁸ <https://www.npr.org/sections/health-shots/2012/09/27/161881513/cocaine-for-snowblindness-what-polar-explorers-packed-for-first-aid>

literaria y “técnicas” que agudizan la percepción. Lo primero que llama la atención es que Burroughs manifiesta una serie de ideas sobre la técnica del recorte, que él directamente aplica su vida diaria, una serie de ejercicios para ejercitar su memoria como un escritor, para registrar de forma metódica no sólo lo que ocurre ante sus ojos, sino también, lo que está leyendo durante, tal vez, un viaje, lo que está pensando mientras viaja, y también lo que está escribiendo, es decir, que idealmente el escritor viajaría con un cuaderno, una cámara, una grabadora, y tal vez un libro. Este tipo de “mentalización” o disposición a registrar todo lo que ocurre en la conciencia y el entorno sin censurar nada es un buen ejercicio tanto para la memoria como para acallar al censor interno, pues concentra simultáneamente la atención en la conciencia y en el exterior. Ir registrando los datos, por un lado, proporciona material de trabajo, y por otro, fija la información en la memoria.

Como dibujante he notado que cuando tomo un apunte rápido de alguien en el transporte público mis recuerdos del viaje son más nítidos, y las caras de la gente que he dibujado y la escena que las rodeaba, los sonidos, los olores incluso, quedan fijados en mi memoria durante más tiempo. Si posteriormente contemplo el dibujo, que puede ser apenas un garabato esquemático, puedo refrescar la escena en mi memoria con bastante detalle. Pienso que algo parecido buscaban Burroughs y Gysin con las técnicas descritas en *The Third Mind*: afinar la percepción y la memoria. Por alguna razón, observaciones como las que se aportan más arriba suelen brillar por su ausencia en los catálogos que recogen la obra visual de Burroughs. Tampoco se trazan ligazones entre sus diversos artefactos, que a menudo están fechados de forma muy imprecisa.

A pesar de lo anterior, los catálogos referidos cumplen una función muy específica, y apuntan a la inteligencia del autor a la hora de vender su obra, y en el caso de aquellos cuyo carácter es póstumo, tales imprecisiones señalarían la poca disposición del comisario o su equipo a investigar un poco. Burroughs tenía en Gysin un ejemplo de artista multimedia considerado como “escritor diletante”, y tomó buena nota de ello. Un pintor que se cotice bien puede ganar con una sola obra (como mínimo) lo que un escritor con un libro, y normalmente

tarda mucho menos tiempo en completar dicha obra. Gysin devaluó su talento, Burroughs lo incrementó.

En los años 80 Burroughs colabora con muchos artistas visuales y se introduce en el “circuito”. Su fama literaria le precede, y no necesita recordar su etapa multimedia, que tan pocos beneficios económicos le reportó.

La gran mayoría de publicaciones que se pueden encontrar relacionadas con William S. Burroughs conservadas en archivos como el de la Documenta de Kassel, donde investigué durante tres meses, sitúan su obra pictórica dentro del circuito del arte contemporáneo, y esto es muy deseable en un escritor “difícil” o “underground”, no tan bien acogido en el ámbito de las letras, ni comprendido por la crítica. A raíz de su práctica pictórica se indaga un poco más en la vertiente audiovisual de su obra escrita, pero hay que aclarar que Burroughs puede resultar un poco inaccesible para el lector no familiarizado con la creación artística contemporánea, o poco dispuesto a dedicarle sus horas. Los libros experimentales de Burroughs no son exactamente “legibles” para alguien que no conozca a fondo su obra, o alguien que no conozca las ideas de las vanguardias artísticas, o alguien que no esté familiarizado con las narrativas no lineales.

Al Burroughs de los años 60 quienes posiblemente lo entendieron mejor fueron los músicos y artistas plásticos de la época, tal vez por eso con la ayuda de su secretario James Grauerholz (que anteriormente había trabajado de *manager* de grupos musicales) disociará sus actividades, vendiendo por un lado un hipotético “retorno a la narrativa” en su carrera literaria (se entiende que lineal, aunque con matices), por otro su faceta de *performer*, comercializando su imagen y leyenda mediante una serie de lecturas públicas que lo convertirán en un referente del *spoken word*, y por otro su faceta pictórica, que también le proporcionará bastantes beneficios. Curiosamente, dicha diversificación le granjeó el éxito en las tres actividades, por lo que hay que reconocer el excelente trabajo que hizo Grauerholz como *manager*.

Un catálogo que remedia en parte el punto ciego anteriormente mencionado es de 2013, y se titula *William S. Burroughs/Cut*. El texto que se publica con motivo de la exposición *The Name is BURROUGHS. Expanded Media*, comisariada por Udo Breger, Axel

Heil, y Peter Weibel para el ZKM/Museum für Neue Kunst de Karlsruhe en 2012. Precisamente en ese catálogo señala Axel Heil constata un hecho ya mencionado en esta tesis:

In *Naked Lunch* Burroughs presents the reader with an artificial, but not completely fictional world. The open principle stands for the “impossible” whole, for the world as “world”; but it also stands for the method of process-based working, which is why above all artists perceived a perfect model in the novel. The fact that it is especially visual artists who found the book of their dreams in and with *Naked Lunch* is not surprising in retrospect (*Cut* 26).

En *El almuerzo desnudo* Burroughs presenta al lector un mundo artificial, pero no completamente ficticio. El principio abierto representa el todo “imposible”, el mundo como “mundo”; pero también representa el método de trabajo procesual, por lo que sobre todo los artistas percibieron un modelo perfecto en la novela. El hecho de que sean especialmente los artistas visuales los que encontraron el libro de sus sueños en y con *El almuerzo desnudo* no es sorprendente en retrospectiva

Es muy sugestivo que, en el párrafo anterior, Alex Heil no sólo compara, sino que identifica la escritura de la novela *Naked Lunch* con la procesualidad tan típica del arte contemporáneo, ello incluso antes del descubrimiento del método procesual de escritura empleado por Burroughs a partir de 1959, el *cut-up*. Heil está contemplando la totalidad de la obra de Burroughs desde parámetros visuales.

Lo lógico es ampliar dicha contemplación e introducir unas breves consideraciones mercantiles: a Burroughs su escritura de campo expandido lo lleva a la bancarrota, precisamente cuando está viviendo en Londres, una ciudad cara. No sabe vender su obra visual, y encima no es considerado un artista plástico (aunque lo fuera, y por derecho). Su manera de resolver dicha situación es seguir el consejo de Brion Gysin y vender su archivo en los años 70. En términos artísticos, y comenzando a trazar una analogía, el archivo de Burroughs era prácticamente *su obra completa* (el proceso). Sus libros, en cambio, y

prolongando la comparación, eran sus *catálogos*, o como mínimo, su *discurso*. Según el catálogo de la colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York:

The William S. Burroughs “Vaduz” Archive was organized during two periods of activity, in 1965, by Burroughs himself, and in 1972 by Burroughs and his friends Brion Gysin, the Swiss-Canadian painter, and Barry Miles, a Burroughs biographer. The immediate cause of the 1972 effort was the purchase offer of a Liechtenstein financier, Roberto Altman, who wished to assist Burroughs financially. After the papers were organized, they were shipped to Altman's Liechtenstein home in the town of Vaduz, where they remained sealed in their cartons, inaccessible to researchers. It was in this sealed condition that they were sold to Robert and Carol Jackson of Cleveland, Ohio. In 2004, the Jacksons sold them to the New York Public Library, where they became part of the Berg Collection (*Berg 2/193*).¹⁵⁹

El Archivo “Vaduz” de William S. Burroughs fue organizado durante dos periodos de actividad, en 1965, por el propio Burroughs, y en 1972 por Burroughs y sus amigos Brion Gysin, pintor suizo-canadiense, y Barry Miles, biógrafo de Burroughs. La causa inmediata del esfuerzo de 1972 fue la oferta de compra de un financiero de Liechtenstein, Roberto Altmann, que deseaba ayudar económicamente a Burroughs. Una vez organizados los papeles, se enviaron a la casa de Altman en Liechtenstein, en la ciudad de Vaduz, donde permanecieron sellados en sus cajas de cartón, inaccesibles para los investigadores. En ese estado se vendieron a Robert y Carol Jackson, de Cleveland (Ohio). En 2004, los Jackson los vendieron a la Biblioteca Pública de Nueva York, donde pasaron a formar parte de la Colección Berg.

¹⁵⁹ https://nyplorg-data-archives.s3.amazonaws.com/uploads/collection/pdf_finding_aid/william_s._burroughs_papers.pdf

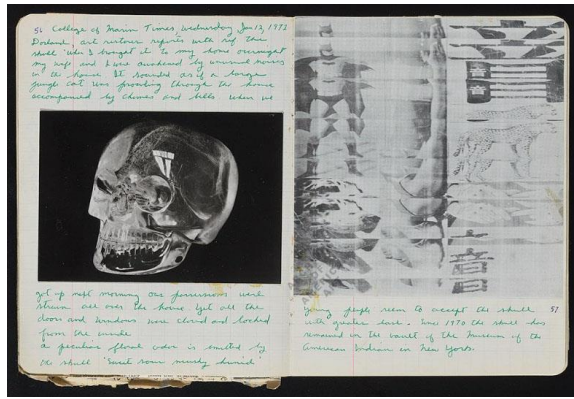
El archivo Vaduz comprendía la obra de Burroughs hasta 1972 (11.000 páginas), y se vendió al artista y coleccionista Roberto Altmann por 100.000 dólares. Fue un mal negocio. Altmann se lo vendió a Robert H. Jackson de Shaker Heights, Ohio, y Jackson se lo vendió a la Biblioteca Pública de Nueva York, por más de un millón de dólares. Si se tiene en cuenta que un cuaderno de recortes de Burroughs se vendió en 2021 por 27.000 dólares en una subasta en París, es fácil calibrar el alcance del error de Burroughs al vender su archivo tan barato.¹⁶⁰ A partir de su regreso a los Estados Unidos, James Grauerholz cuidará los intereses de Burroughs.

La venta del archivo de Burroughs a coleccionistas privados imposibilitó su estudio hasta el segundo milenio. Hoy en día su producción archivística se encuentra repartida entre varias instituciones (y coleccionistas privados), y su acceso sigue siendo en ocasiones, “problemático”. Ello explica (parcialmente) los numerosos errores de enfoque entre los estudiosos de su obra.

Hay otra publicación que ha pasado desapercibida para la crítica, y que sin embargo sí tiene importancia por haber contextualizado el álbum de recortes o *scrapbook* en la producción de William S. Burroughs y Brion Gysin, y en comparación con los de otros artistas. Se trata de *Paperwork: A Brief History of Artists' Scrapbooks* (2013). Publicado en una edición limitada de 300 ejemplares, este catálogo muestra algunos de los *scrapbooks* inéditos de William S. Burroughs. En el artículo “How Burroughs Plays with the Brain or Ritornellos as a Means to Produce Déjà-Vu”, que publico en 2016, empleo una imagen localizada en dicho catálogo (de un álbum de recortes hasta la fecha ilocalizable), y cotejándola con documentos muestreados aleatoriamente en la Ohio State University, y unas imágenes de *scrapbooks* amablemente cedidas por Oliver Harris, realizo un rastreo o seguimiento de un ritornelo de Burroughs, una de sus estribillos, a través de todos sus máquinas o dispositivos de escritura durante el proceso de creación de su guion cinematográfico *The Last Words of Dutch Schultz* (1970), justificando además la relevancia del álbum de recortes en la obra escrita de Burroughs durante los años 70.

¹⁶⁰ <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/the-greatest-burroughs-collectors/2-robert-jackson/>

Del catálogo *Paperwork* llama la atención que, ya al inicio haya una nota de los editores donde se comenta lo siguiente sobre los *scrapbooks* de Burroughs y Gysin: “They are as extraordinary as any great work of art but poignantly distinct: they are collaborations created without an audience in mind” (*Paperwork* 1). “Son tan extraordinarios como cualquier gran obra de arte, pero conmovedoramente distintos: son colaboraciones creadas sin un público en mente”. La cita no proporciona más información sobre si se refieren los editores a los *scrapbooks* que muestra el catálogo o a todos los *scrapbooks* de Burroughs y Gysin. Se sabe, por ejemplo, que uno de dichos *scrapbooks* se publicó en edición facsímil por Givaudin; luego hubiese o no un público en mente, uno de los álbumes fue comercializado. Burroughs y Gysin tampoco tuvieron inconveniente en reproducir páginas de dichos álbumes en diversas publicaciones, con el objeto de mostrar sus métodos. Luego la información del catálogo, publicado precisamente por una galería de arte, resulta imprecisa. Por otra parte, en el archivo de la OSU hay varios juegos de folios mecanografiados que funcionan como “leyendas” de ciertos *scrapbooks* que allí se conservan, y de algún otro que se encuentra en paradero desconocido, como el hallado en *Paperwork*. ¿Está dicha leyenda dirigida a un lector implícito o es un divagar a solas de Burroughs? En mi opinión, la primera opción no debería descartarse tan a la ligera. Adicionalmente, por haber mantenido correspondencia con el editor Richard Aaron (quien junto a Gysin, participó en la venta del archivo de Burroughs en los 70), sé que el propio Aaron empleó uno de los *scrapbooks* de Burroughs para construir una narrativa que entregó a Burroughs a modo de colaboración, y que acabó publicada (tras las correcciones pertinentes por parte de Burroughs), bajo el título *Port of Saints* (1973).



Smithsonian. William Burroughs and Brion Gysin writings, 1997
Box 1, Folder 3: Green "Les Goelands" Notebook, circa 1971-1973. P.32



Página 25 de la primera edición
de *Port of Saints* (1973)

Sobre el catálogo *Paperwork* se puede decir que la sección dedicada a Burroughs y Gysin no parece estar a cargo de un experto en la materia, pero tiene el caro objeto otras virtudes, como la de incluir a Burroughs y Gysin junto a Gerhard Richter, Richard Prince, Robert Mapplethorpe, y muchos otros artistas contemporáneos que emplearon el álbum de recortes en su proceso de trabajo. En definitiva, sitúa la obra experimental de Burroughs y Gysin donde debe estar, y la analiza con unos parámetros más adecuados.

Sobre los editores de este libro, hay que añadir que, aunque posiblemente no fuesen especialistas en *scrapbooks* o en Burroughs, ello no les restó empaque intelectual o un saber dónde mirar para evaluar críticamente dichos artefactos. Por ejemplo, el ensayo que abre el libro por Alex Kitnick empieza con una cita de los *Essais Critiques* de Barthes (1964) donde reflexiona sobre el álbum de recortes al hilo de una evaluación crítica del escritor del S. XVII Jean de la Bruyère; un escritor a quien siguieron estilísticamente otros, como Balzac, Proust, o Gide, todos ellos admirados por los beats. Siguiendo con la cita de Barthes, reza así en el original:

[La référence prosaïque du fragment ce serait ce qu'on appelle aujourd'hui] le scrapbook, recueil varié de réflexions et d'informations (par exemple, des coupures de presse) dont la seule notation induit à un certain sens [: les Caractères sont bien en effet le scrap-book de la mondanité :] c'est une gazette intemporelle, brisée, dont

les morceaux sont comme les significations discontinues du réel continu (*Barthes Essais* 274).

[La referencia prosaica del fragmento sería lo que hoy llamamos] el álbum de recortes, una colección variada de reflexiones e informaciones (por ejemplo, recortes de prensa) cuya mera notación induce un cierto sentido [: los Personajes son, en efecto, el álbum de recortes de la mundanidad:] es una gaceta intemporal, rota, cuyos trozos son como los significados discontinuos de la realidad continua.

Al hilo de la obra *Les Caractères*, Barthes menciona un referente prosaico y otro sublime para describir el lenguaje de la obra. El referente prosaico sería el álbum de recortes y el sublime sería el lenguaje poético. Barthes señala que la experiencia del fragmento por parte de La Bruyère lo emparenta con el surrealista francés René Char. En esa misma colección de ensayos, Barthes menciona el término *scrapbook* en el capítulo titulado “Littérature et discontinu” (*Barthes Essais* 208), a propósito de la obra *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis* (1962) de Michel Butor, y dicha referencia resulta todavía más interesante, al tratarse de una novela experimental de un francés sobre Norteamérica; una novela dedicada al pintor Jackson Pollock, una novela que también se vale del fragmento y la experimentación para describir una nueva realidad, y finalmente, una novela que desató el oprobio por parte de Truman Capote, objeto de las maldiciones y hechicerías de Burroughs, por razones que ahora no vienen al caso. Lo que sí viene a colación es que Barthes vuelve a emplear el término “scrapbook”, en esta ocasión para referirse a la obra de Butor:

La blessure était d’autant plus aiguë, que l’infraction était volontaire. Mobile n’est pas un livre « naturel » ou « familier » ; il ne s’agit pas de « notes de voyage », ni même d’un « dossier » constitué par des matériaux divers et dont la diversité peut être acceptée si l’on peut appeler le livre, par exemple, un scraps-book (car nommer exorcise) (*Barthes Essais* 209).

La herida fue tanto más aguda cuanto que la ofensa fue deliberada. Mobile no es un libro “natural” o “familiar”; no son “notas de viaje”, ni siquiera un “archivo” compuesto de materiales diversos, cuya diversidad puede aceptarse si se denomina al libro como, por ejemplo, álbum de recortes (para nombrar exorcismos).

Barthes propone la metáfora del álbum de recortes para definir formas de narrar que se valen del fragmento, que son prosaicas en su apariencia, pero que están emparentadas con la poesía, y en el caso de Burroughs, el uso de dichos álbumes muestra una voluntad consciente de encontrar un método, una tecnología, que le permitiese una descripción del mundo contemporáneo con arreglo a cómo la experimenta el sujeto.

A continuación, Barthes realiza una defensa del libro discontinuo:

Ceci explique que le livre discontinu n'est toléré que dans des emplois bien réservés : soit comme recueil de fragments (Héraclite, Pascal), le caractère inachevé de l'œuvre (mais s'agit-il au fond d'œuvres inachevées ?) corroborant en somme a contrario l'excellence du continu, hors duquel il y a quelquefois ébauche, mais jamais perfection ; soit comme recueil d'aphorismes, car l'aphorisme est un petit continu tout plein, l'affirmation théâtrale que le vide est horrible. En somme, pour être Livre, pour satisfaire docilement à son essence de Livre, le livre doit ou couler à la façon d'un récit ou briller à la façon d'un éclat. En dehors de ces deux régimes, il y a atteinte au Livre, faute peu ragoûtante contre l'hygiène des Lettres (*Barthes Essais* 211-12).

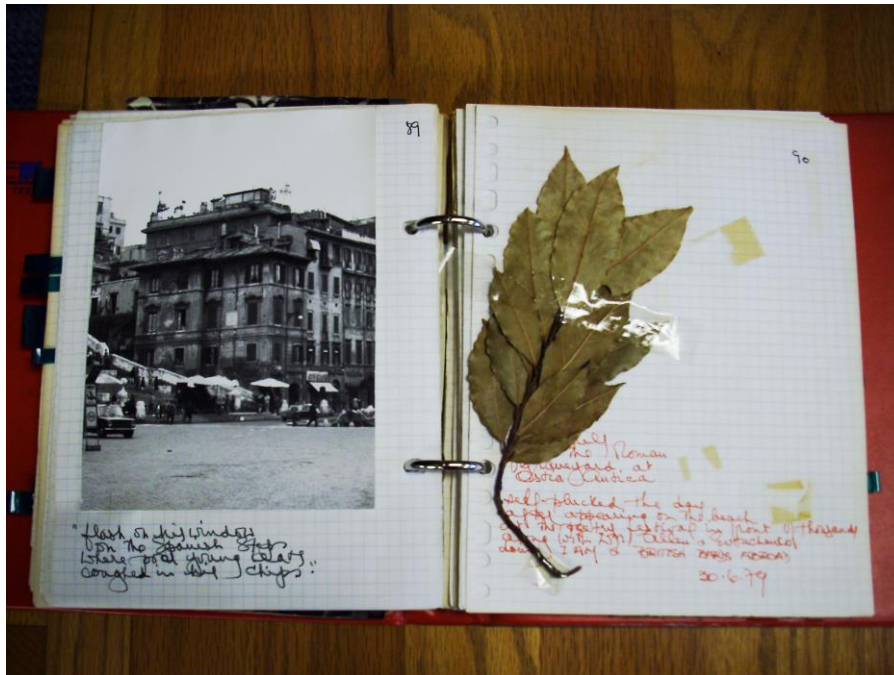
Esto explica que el libro discontinuo sólo se tolere en usos muy reservados: bien como colección de fragmentos (Heráclito, Pascal), el carácter inacabado de la obra (pero ¿son en realidad obras inacabadas?) corroborando, en definitiva, a contrario la excelencia del continuo, fuera del cual hay a veces un borrador, pero nunca la perfección; bien como colección de aforismos, porque el aforismo es un pequeño continuo, la afirmación teatral de que el vacío es horrible. Aparte de estos dos

regímenes, existe una infracción del Libro, un delito desagradable contra la higiene de las Letras

De esta aproximación se puede concluir que, si Burroughs empleó el *scrapbook* como herramienta de escritura (y todo apunta a que así fue) tal posibilidad señala un acercamiento muy intuitivo a la escritura creativa que probablemente convendría explorar.

Para seguir con el catálogo *Paperwork*, cabe mencionar que los artistas mencionados en el catálogo tienen aproximaciones muy diversas respecto al *scrapbook* como objeto como a su actitud frente al hecho de incorporar toda clase de objetos a sus libros. Brigid Berlin transformará el libro de visitas familiar, donde firmaba gente como J. Edgar Hoover, en una colección de personajes igualmente famosos, pero en el polo opuesto del espectro político, incluyendo dibujos de John Cale, o Bob Dylan. Alex Kitnick se refiere a la actitud de Berlin ante sus objetos como muy fiel al concepto original del *scrapbook*, un repositorio de toda clase de mementos donde cabe desde un mechón de cabello, fotos buenas y menos buenas, servilletas de publicidad, o en general cualquier objeto que encienda la memoria.

También el *scrapbook* es contemplado por Kitnick como un repositorio de la propia identidad, y cita a William Carlos Williams para comparar al álbum de recortes con los “papeles oficiales” (*paperwork*), que nos identifican. Por consiguiente, el *scrapbook* posee también un valor documental. Finalmente, también tendría algo de vernáculo, de “hágalo usted mismo” (*do-it-yourself*), lo que no excluye la noción de calidad, como recuerda Kitnick al dejar caer el nombre de Hanna Hoch.

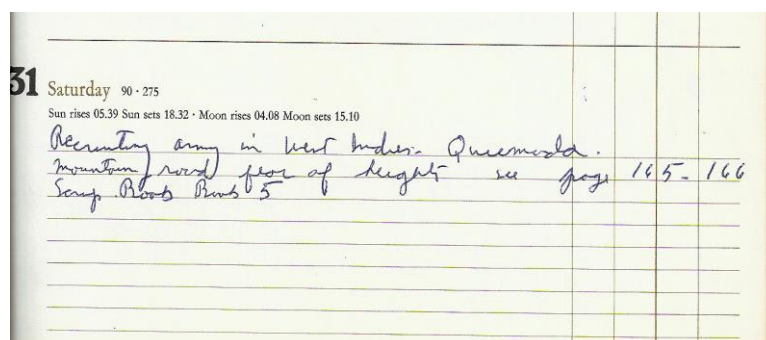


Páginas de un álbum de recortes de Brion Gysin conservado en el archivo de OSU, fechado por el autor en 1979

Al hilo de los *scrapbooks* de Hoch, Kitnick menciona su cualidad de “mosaicos”, y se refiere a diversas operaciones semióticas que halla, resultado de sorprendentes yuxtaposiciones. Es destacable que tanto Hanna Hoch como Eduardo Paolozzi muestren una preocupación por el cuerpo humano, sus posibles disposiciones, permutaciones, su carácter modular, o su posible hibridación con la máquina, lo que los delata como herederos de las vanguardias históricas. Kitnick señala la posibilidad de que el *scrapbook* esté o no dirigido a un público, cuando lo elabora un artista, este es un tema complicado que queda en el aire, dependiendo tal vez de cuestiones de decoro personal si el cuaderno refleja obsesiones poco sanas, o deseos secretos. Para Kitnick, el *scrapbook* tiene algo de “buscador de Internet” (no deja de ser una formalización primera del código abierto), y también de máquina deseante.

La actividad de componer álbumes de recortes como actividad vetusta, rara, pasada de moda, y algo cursi, hortera, o mejor aún, *camp*, hizo que muchos artistas de los años 60 y 70, tanto por llevar la contraria como para investigar el artefacto, practicasen el arte del *scrapbooking*. Pero hay una diferencia notable entre los (sospechosamente escasos) álbumes de recortes de Emilio Sanz de Soto conservados en el archivo de la Biblioteca de Estudiantes,

y los de William S. Burroughs y Brion Gysin. En referencia a Burroughs y Gysin, Kitnick detecta una actitud triple respecto al objeto, que fluctúa entre diario, objeto estético, y matriz de análisis; también localiza un lugar de juego visual/verbal (“punning”), pero lamentablemente no relaciona dichos *scrapbooks* con otras herramientas de escritura y análisis de datos usados por ambos autores, ni tampoco da cuenta de la relación de dichos álbumes con la escritura de Burroughs, o sus otras producciones audiovisuales, sino que apunta a un proceso inverso, la escritura como punto de partida y de ahí la fuga a otros medios. En mi opinión, precisamente fundamentada en el estudio de alguna imagen de los *scrapbooks* burroughsianos contenidos en el catálogo *Paperwork*, que el flujo que destaca Kitnick corría en ambos sentidos. Y en parte el propio Kitnick se refiere a ello citando la propuesta de Burroughs de “leer en alto” un *scrapbook*, grabar dicha lectura (aquí ya hay una paráfrasis y remediación) y *trabajar* con el *scrapbook*, pues eso sería en definitiva el álbum de recortes para Burroughs, un lugar material de trabajo, una máquina para el análisis, estudio, y remediación de contenidos, y un lugar relacionado íntimamente con los sueños (y los cuadernos donde el autor los recogía), siendo el cuaderno de sueños otro lugar de trabajo (máquina) del autor, que se puede combinar con otros artefactos, y cuyos resultados no necesariamente revertían en un “libro”. Ciertamente, Burroughs fue uno de los artistas que analizó las posibilidades multimedia y multimodales del *scrapbook* con mayor amplitud. Su trabajo con los álbumes a menudo aparecía reflejado en sus sueños, y dichos sueños los recogía en cuadernos, que mostraban dicho bucle de retroalimentación:



William S. Burroughs. “Boots Scribbling Diary” (1973). Cuaderno de sueños. Burroughs Collection. SPEC RARE CMS 40. Box 43, Folder 423. Ohio State University. Detalle de un cuaderno de sueños donde el autor enlaza un sueño con una página de un cuaderno de recortes, con motivo del proceso de creación de la novela gráfica *Ah Pook*, junto al dibujante Malcolm McNeill. Inédito.

También menciona Kitnick, sobre los álbumes de recortes un concepto clave en la narrativa de Burroughs a partir de los años 60: la intersección o colisión de contenidos semióticos como chispa o ignición del acto creador; dicha colisión siempre aprovechará la sincronidad, la coincidencia, y una aleatoriedad que en diverso grado el autor va a aprovechar. Aquí entra en juego la pregunta “¿cuándo?”, y también abre una de las cuestiones de investigación de esta tesis doctoral, que intenta responder a dicha pregunta describiendo las herramientas que el autor empleó en su escritura y en qué momento empleó cada una de ellas en las diferentes etapas de su carrera. Finalmente, Kitnick reconoce que durante los últimos veinte años artistas como Isa Genzken, Richard Hawkins, y Jean-Michel Wicker “have used the scrapbook as a way to produce works of art” (*Paperwork* 8). “Han utilizado el álbum de recortes como medio para producir obras de arte”. De nuevo entra a discusión la idea de que el *scrapbook* puede ser fin o medio; el catálogo presenta ejemplos de ambas opciones. Si se contempla el caso concreto de Burroughs y Gysin, sus *scrapbooks* pueden ser contemplados como interesantes objetos artísticos; algunos poseen sobradas cualidades para ello, pero no se puede obviar su *función*, similar en algunos aspectos a los tableros del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Compuesto por 60 tablas que reúnen más de dos mil imágenes, dicho atlas constituye una red de relaciones no definitivas que reflexionan sobre la imagen. Warburg definiría su atlas como “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías” (*Mnemosyne* 1).¹⁶¹ En términos similares podría examinarse la obra *Passagenwerk* de Walter Benjamin.

Finalmente, Kitnick insiste en el actual interés en el *scrapbook* y el archivo, describiendo el cuaderno de recortes como “an affective archive—an archive of affects—intended to be browsed, narrated and perused” (*Paperwork* 9). “Un archivo afectivo —un archivo de afectos— destinado a ser hojeado, narrado y examinado”. Una vez más, la cita trae a la memoria la relevancia del archivo como repositorio de toda clase de objetos y procesos mentales a los que el artista creador puede recurrir para llevar a cabo su producción.

¹⁶¹ <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>

En el otro ensayo contenido en *Paperwork*, titulado “Glue and cum”, Richard Hawkins analiza el álbum de recortes erótico, y se abre comentando los *scrapbooks* de Gauguin. Dicho ensayo traza la historia del scrapbook hasta la Edad Media:

Commonplace books, derived from the *locus communis* of antiquity, florilegium, a “gathering of flowers,” of the Middle Ages and early modern era...offered models for the organizing and arranging of excerpts. It should be noted that they’re favorite excerpts...and that they’re recontextualized excerpts- the primary thread of their new context being that they all were selected by the same reader. The commonplace: a spliced compendium of the most important segments robbed from other sources (*Paperwork* 149).

Los cuadernos de citas, derivados del *locus communis* de la Antigüedad, el *florilegium*, una “reunión de flores”, de la Edad Media y principios de la Edad Moderna... ofrecían modelos para la organización y disposición de extractos. Hay que señalar que son fragmentos favoritos... y que son fragmentos recontextualizados: el hilo conductor de su nuevo contexto es que todos fueron seleccionados por el mismo lector. El lugar común: un compendio empalmado de los segmentos más importantes robados de otras fuentes.

La cita viene muy a propósito en una comparación entre artes visuales y literatura, y también a la raigambre medieval de los términos en los que Burroughs contempla, por ejemplo, la *posesión*, o el carácter mágico de su escritura, o el tipo de relaciones que palabra e imagen establecen en su proceso de trabajo. El análisis de las posibles fuentes de inspiración del Bosco para componer *El jardín de las delicias* según describí en la presentación “Hieronymus Bosch in Burroughs' Cities of the Red Night” (2017) partía de una serie de conferencias dictadas en la V Cátedra del Prado, cuyo titular fue el historiador del arte Reindert Falkenburg. Curiosamente en *Los Sueños* Quevedo describe el cuadro del Bosco *El jardín de las delicias* en clave satírica, pintura que fascinó a Burroughs durante la composición

de *Naked Lunch* y a lo largo de su carrera, y al Bosco también lo menciona recurrentemente en posteriores publicaciones como *Cities of the Red Night*. De dicha obra del Bosco (y otras de sus imitadores) dan testimonio algunos de sus álbumes de recortes o *scrapbooks*, de Burroughs, y ello no es de extrañar, pues la obra del Bosco tal y como la describió Reindert Falkenburg en el ciclo de conferencias *El arte de Jheronimus Bosch “El Bosco” (h. 1450-1516) y de Pieter Bruegel (h. 1525-1569)*, entre octubre y noviembre de 2016, contiene elementos comparables con un multiverso, emplea recursos medievales como el del “sueño dentro del sueño”, presente en el *Roman de la Rose* (S. XIII), también las “Conversaciones sobre amor”, el tropo del laberinto (panel central), y trabajó con conceptos como el jardín del Edén o el bíblico (o no tanto) “jardín de las delicias”, conceptos todos que aparecerán en las obras de Burroughs. Recursos medievales como *somnium e insomnium* (esbozable aquí como falso sueño dentro de un sueño), van a ser tan cruciales como las descripciones del libro 1, capítulo 23 del libro *Los viajes de Marco Polo* (S. XIII), donde el autor describe un “jardín secreto” donde los devotos ismailitas seguidores de Hassan i Sabbah despertaban tras ser drogados con hachís, para ser programados con el objeto de ser convertidos en “asesinos”, voz que deriva del nombre de la droga. Tras cotejar y completar los datos presentados por Falkenburg, y cruzarlos con mi estudio comparativo de la escritura de campo expandido de Burroughs, realicé una comunicación breve en París durante la sexta conferencia anual del European Beat Studies Network, donde describí el proceso de composición de la novela de Burroughs en comparación con las posibles fuentes de inspiración del cuadro del Bosco (muy presente en la obra de Burroughs desde *Naked Lunch*, pasando por la *Nova Trilogy*, (y especialmente en *Cities of the Red Night*) dichas fuentes serían:

1. Libros ilustrados (mirabilia) como los que describían las fantásticas criaturas y situaciones encontradas por viajeros, como Marco Polo (quien describía por ejemplo el jardín donde se despertaban los ismailitas tras ser drogados con hachís).



Rustichello da Pisa y Marco Polo. *Livres des Merveilles du Monde*. Venecia, c. 1300

Paul Vandebroek halló coincidencias exactas entre un dibujo de un manuscrito de Ciriaco D'Ancona una de las figuras del cuadro del Bosco.



Girafa del cuadro (izqu.) y girafa de Ciriaco D'Ancona (dcha.)

2. Bestiarios. Estos libros medievales describían toda clase de animales exóticos, prestando atención además a toda clase de metamorfosis e híbridos.



Bestiary of Anne Walshe. Copenhagen Kongelige Bibliotek. C.1400

3. Libros de horas. Libros devocionales cristianos, también ilustrados, muy populares durante la Edad Media.



Les Visions du chevalier Tondal, edición ilustrada por Simon de Marmion (1475)

Compárese la ilustración *supra* la siguiente imagen del tercer panel del *Jardín de las Delicias*:



Hieronymus Bosch. *El jardín de las delicias*. Museo del Prado. C. 1500.
Panel derecho (detalle)

4. Marginalia. Dibujos, iluminaciones o glosas hechas al margen de ciertos documentos.



The Rutland Psalter. England ca. 1260.
British Library, Add 62925, fol. 87v

Marginalia



Smithfield Decretals. France c. 1300,
with illuminations added in
England c. 1340



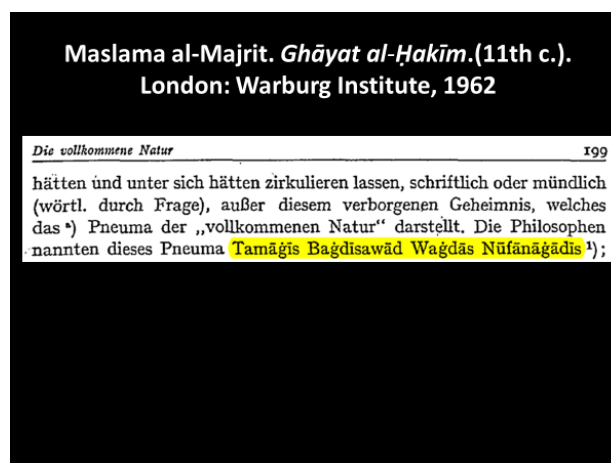
*Livres du roi Modus et de la reine
Ratio*. France
(1354–1376)

Diapositiva 31 de mi presentación de París
“Hieronymus Bosch in William S. Burroughs’ *Cities of the Red Night*” (2017)

5. Grimorios y libros de alquimia. Describían los más rocambolescos procedimientos para crear, por ejemplo, criaturas artificiales y homúnculos.



Diapositiva 33 de mi presentación de París
 “Hieronymus Bosch in William S. Burroughs’ *Cities of the Red Night*” (2017)



Diapositiva 34 de mi presentación de París
 “Hieronymus Bosch in William S. Burroughs’ *Cities of the Red Night*” (2017)

En sus conferencias, Falkenburg insistía en la importancia de los sueños en *El jardín de las delicias*, principalmente en el eje vertical del cuadro, explicando que en el panel izquierdo Adán estaría soñando sobre la crucifixión, y de hecho en dicho panel está mirando en dirección a una forma con forma de calavera, que a los pies de la cruz solía representar la muerte de Adán tal y como la codificaban los pintores religiosos. La composición de esta obra de Bosch es anómala en comparación con la organización de contenidos en sus otros trípticos religiosos, que se funden en el primer y segundo panel: el paraíso (panel izquierdo) y la tierra (panel central) están unidos. Si se cierran los paneles se contempla el tercer día de la creación, acaban de transcurrir 450 millones de años; si se abren, tenemos el apocalipsis en el tercer panel. El tiempo en la novela de Burroughs es contemplado en términos de similar amplitud.



Hieronymus Bosch. *El jardín de las delicias* (detalle). Museo del Prado. C. 1500.
Panel izquierdo

Falkenburg también mencionó el concepto del multiverso, en conexión al cuadro y el plano onírico de la conciencia. La estructura de la novela también reflejaría una estructura

similar; los tres libros que la componen muestran tres escenarios diferentes donde los personajes coexisten en un multiverso, y los tres parecen fundirse una vez cruzado el umbral del sueño (Méjico), lo que conduce a una metanarrativa donde los escenarios se funden (en el libro dos). También hizo referencia el historiador al recurso narrativo del “sueño dentro de un sueño”, ejemplificado a través del *Roman de la Rose*, donde hay un sueño verdadero (somnia) y un “falso sueño” (insomnia) cuando la persona sueña que sueña (como en la novela de Burroughs). También comentó Falkenburg que en el panel central del cuadro lo que se describiría serían las “conversaciones del amor” que codificaban el cortejo en la Edad Media, dicho fenómeno tendría su correlato irónico en el capítulo “Mother is the Best Bet” de la obra *Cities of the Red Night* donde se gestiona la cuestión de la reproducción en parte como en las granjas nazis, en parte como en una inseminación artificial o gestación subrogada “casera”.

Finalmente, en mi presentación propuse que Burroughs, una vez vendido su archivo de los 70, se puso a crear un nuevo archivo inmediatamente, y dicho archivo estaba compuesto por sus propios diarios de viajes, libros de horas, mirabilia, y cuadernos de sueños, inspirándose también grimorios como el *Picatrix* de Maslama al-Mayrit (Maslama el madrileño). Por esta razón serían, por ejemplo, tan importantes los *scrapbooks* de Burroughs, y por ello mismo también desde 2010 he insistido tanto en la escritura de campo expandido como en la relevancia del archivo personal en su método procesual de escritura. El retorno a la “narrativa lineal” por parte de Burroughs, tal y como se publicitó, fue un argumento falaz, una estrategia de máquetin. Si bien su proceso de trabajo pareció volverse más selectivo, muchas interpretaciones de su obra erraron al guiarse por la diversificación planificada de su producción, orientada a tres mercados diversos para sacarle el máximo rendimiento posible.

Para finalizar con el ensayo de Hawkins contenido en el catálogo *Paperwork*, el autor habla de los salones victorianos, y los *scrapbooks* victorianos. Y también de los *scrapbooks* de aquellos ocupados en profesiones tradicionalmente homosexuales (diseño gráfico, diseño de interiores, escenografía), cuyo acceso a materiales les daba la oportunidad de cultivar sus obsesiones particulares en estos libros. Se menciona los *scrapbooks* de Muybridge, quien

aparecerá en muchos scrapbooks de los autores compendiados, Burroughs incluido. También se mencionan los *scrapbooks* de Tom of Finland, otro clásico del cómic erótico homosexual que también aparece en los álbumes de Burroughs.

Los *scrapbooks* de Burroughs y Gysin ofrecen tres dificultades concretas. En primer lugar, cuando están fechados, su fecha de composición a menudo es sólo aproximada. Hay que estudiarlos en detalle (suelen contener recortes periodísticos) para precisar las fechas; en segundo lugar, algunos no tienen nombre, o lo que es peor, tienen varios. En tercer lugar, íntimamente ligada a los dos anteriores, está la dificultad de su localización. En cuarto lugar, estos artefactos están a menudo coordinados con otros artefactos, como cuadernos de sueños, grabaciones, registros fotográficos, collages, fotos de collages, fotogramas de películas, etc. Aunque poco a poco van apareciendo más datos sobre ellos, gracias a las adquisiciones de diversos archivos por parte de instituciones varias (como la Smithsonian, que desde no hace mucho facilita el acceso a tres *scrapbooks* digitalizados), las dificultades referidas siguen operando.

Aunque los ensayos contenidos en *Paperwork* ofrecen algunas respuestas —pero sobre todo preguntas— sobre el papel del *scrapbook* en la producción de arte; el catálogo dignifica el *scrapbook* como objeto artístico, registro de un proceso, o incluso como “máquina” de pensar (o herramienta de producción), lo que lo sitúa dichos artefactos en unos parámetros a tener muy en cuenta en el caso de Burroughs.

IV.2 FALSO RETORNO A LO LINEAL: LOS *SCRAPBOOKS* DE OHIO

“Understand this: all pictures are fake”

—William S. Burroughs. *The Place of Dead Roads* (84)

En la biblioteca de la Universidad estatal de Ohio se encuentran varios *scrapbooks* inéditos de William S. Burroughs, un *scrapbook* facsímil, y dos cuadernos de sueños. Uno de estos álbumes de recortes, que data de ca.1978-1970, y cuya signatura es “Spec. Rare. CMS. 40, box 6, folder #562,” contiene una leyenda escrita por el propio Burroughs, también inédita, que aparece descrita así en el catálogo: “Scrapbook contains 20 pp xerox ts ms by WSB interpreting scrapbook images; scrapbook contain 106 numbered pages; news clippings, etc. date from ca. 1978-79-80”. “El álbum de recortes contiene 20 pp xerox ts ms por WSB interpretando imágenes del álbum de recortes; el álbum de recortes contiene 106 páginas numeradas; recortes de noticias, etc. datan de ca. 1978-79-80”.¹⁶² Lo primero a destacar de este álbum es que fue elaborado con anterioridad a la publicación de la novela *Cities of the Red Night* (1981), y que posiblemente fue utilizado en la creación de la novela.



Scrapbook en CMS 40, Caja 6, Carpeta #562, Ohio State University.

¹⁶² <https://library.osu.edu/finding-aids/rarebooks/burroughs40.php>

En las 20 páginas que abarca la leyenda, Burroughs describe gran parte de los contenidos y cómo se relacionan entre ellos:

In this scrap book a language emerges from the juxtaposition and associational links of found material. This language is all around you. Every time you walk down the street signs, car licence numbers, passing strangers are saying something to you. Wasn't that the same man you saw in the grocery store? No he's not following you. He is saying something to you. Something that can only be said indirectly. I have selected certain texts and translated them into the language. Turn now to the first page of the scrap book. Maiden Voyage... Transition from two boys rowing on a stream, the ancient bronze camels covered with verdigris and sluggish sewage canals. Emaciated chinese stands there with an opium pipe in his hand. The naked youth running at the bottom of the page is from Muybridge. Who runs may read. Heilman from heavy Metal is once again floating between death and rebirth hurtling upside down past ghostly figures like hanged corpses on a fire scape balcony. A grainy old man peaks out a dusty window patched with yellowing tape. He has been in that room for a long time. The new Pope says "NO." Hold his picture up to the light (Nota:en el reverso de la foto del papa hay impreso "NO" en letras grandes, o sea, que se lee "ON") A little boy from Heavy Metal meets his governess on the stairs. "Shall I take everything off?" he asks. By the time he is naked it is too late. She is already an old woman. Denton Welch looks enigmatic and sulky (*OSU #562 Transcript 1*).

En este scrapbook emerge un lenguaje de los nexos yuxtapositivos y asociativos de material encontrado. Este lenguaje te rodea. Cada vez que te topas con letreros en la calle, números de matrícula, extraños que pasan te están diciendo algo. ¿No era ése el mismo hombre que viste en la tienda de comestibles? No, no te está siguiendo. Te está diciendo algo. Algo que sólo puede ser dicho indirectamente. He seleccionado ciertos textos y los he traducido al lenguaje. Pasa la primera página del scrapbook.

Maiden Voyage...transición de dos chicos remando en un río, los camellos de bronce cubiertos de verdigris y perezosos canales residuales. El chino esquelético de pie con una pipa de opio en la mano. El joven desnudo que corre en la parte inferior de la página. Quien corre es que puede leer. Heilman de Heavy Metal¹⁶³ una vez más flotando entre la muerte y la resurrección, pasa agitándose boca arriba como un rayo ante figuras fantasmales como cuerpos colgados en el balcón de una salida de emergencia. Un nudoso viejo mira a través de una ventana polvorienta, arreglada con una cinta adhesiva que comienza a amarillear. El nuevo Papa dice “NO.” Sostén esta foto a contraluz. Un chico pequeño de Heavy Metal se encuentra con su cuidadora en las escaleras. “¿Debo quitármelo todo?” pregunta. Cuando está desnudo ya es tarde. Ella ya es una vieja. Denton Welch parece enigmático y taciturno [...]

La leyenda y el *scrapbook* se corresponden a la época en que Burroughs está escribiendo una de las tres obras conocidas como la *Red Night Trilogy* (hay otros dos álbumes posiblemente relacionados con obras posteriores); de entre ellas, la primera, *Cities of the Red Night* (1981), destaca porque se vendió como un retorno a la narrativa lineal del autor. Las dos páginas que analiza Burroughs contienen una gran riqueza de códigos: hay fotografías periodísticas, ilustración, postales, cómic. Burroughs cuestiona el tejido de la realidad, que para él es como una grabación. Las coincidencias y sincronizaciones que detecta con frecuencia parecen indicarlo, como el hecho de que en el reverso de la foto del papa hubiera impreso un “NO,” perteneciente a otra noticia o anuncio, apreciable a contraluz. También es interesante que interprete las fotos en blanco y negro como si estuviesen en color, y que transforme un camello vivo descansando en uno de bronce, cubierto de verdigris. Más adelante lo convertirá en un camello de piedra cubierto de musgo. El escritor Denton Welch aparece dos veces en las dos primeras páginas del *scrapbook*; dibujado y en una fotografía. Este dato es relevante porque mientras escribe *The Place of Dead Roads*, se siente en contacto espiritual con dicho escritor inglés, a quien convierte en el protagonista de la novela, Kim.

¹⁶³ Revista de cómic muy popular en los años 80.

Las imágenes del *scrapbook* tienen en común también que trabajan con el anacronismo, yuxtaponen contextos y momentos históricos diversos; Burroughs coloca las retículas de Muybridge junto a una viñeta de un cómic futurista *underground*, y una exótica postal asiática antigua junto a un alborozado Papa y un niño azul desnudándose.

El espacio que Burroughs pretende cartografiar está habitado por bandas de piratas espaciales y mutantes astrales que reescriben la historia y se infiltran en el futuro mientras pueblan el presente como fantasmas. Georges Didi-Huberman analiza en *Ante el Tiempo* el anacronismo, la supervivencia, y la profecía en la obra de Aby Warburg. Estos conceptos también están presentes en la obra de Burroughs, pero con un matiz diferente, ya que mientras uno era historiador, el otro escribe ciencia ficción. Burroughs produce documentos “falsos” a través del anacronismo con el objeto de disparar conexiones y sumergir al lector en el “elemento omnitemporal” que Auerbach hallaba en Proust y Joyce (*Auerbach* 544). Timothy S. Murphy afirma que “la disrupción de la realidad” que demanda Burroughs no es ni la moderna disrupción de las estructuras tradicionales de uso, ni la disrupción postmoderna de las mitologías modernistas; se trata en cambio de la “realización literal del arte,” una realización que requiere simultáneamente la destrucción del arte como categoría aparte, como espejo de la naturaleza y la vida.

Murphy, a pesar de formular categorías extrañas respecto a Burroughs como “amoderno”, comprende en cambio que los cambios materiales en la realidad que propuso el autor del Medio Oeste, un cambio parejo al abandono del “arte” del marco y la peana, equiparable al abandono de la página escrita en la producción de Burroughs. Por otra parte, considera que, ante la falsedad ideológica, Burroughs no propone verdades inamovibles, sino una proliferación del poder creativo de (precisamente) lo ilusorio, lo dudoso, lo falsificado. De la falsa autobiografía Burroughs pasa a la falsa copia, y de ahí pasará a “falsificación auténtica”. A este respecto merece la pena citar dos párrafos de *Cities of the Red Night*, obra que recoge muchos de los temas, personajes, y estructuras que despliega en su anterior producción. Al final del capítulo “POR CONVENCION ZAPATA” la gemela Iguana contrata a Clem Snide, personaje que ya aparece en *Naked Lunch* (1959):

She led the way into a bare room with chairs, a long table, and filing cabinets along one wall. I recognized the room as a replica of the room in back of the postcard vendor's shop. She went to the filing cabinet and handed me a short pamphlet bound in heavy parchment. On the cover in red letters:

CITIES OF THE RED NIGHT (CRN 150).

Lo condujo hacia una habitación despejada salvo por sillas, una mesa grande, y unos aparadores a lo largo de la pared. Reconocí la habitación como una réplica del cuarto trasero de la tienda de postales. Fue al aparador y me entregó un panfleto corto encuadrado en pesado pergamino. En la cubierta en letras rojas:

CIUDADES DE LA NOCHE ROJA

La habitación es una réplica de otra ya vista, de nuevo entran en juego el doble y lo siniestro freudiano, tanto en la habitación como en la melliza femenina de los hermanos Iguana, que no sólo le entrega al detective un libro titulado como el que el lector está leyendo, —y aquí hay una mise en abyme muy clara— sino que la irreal atmósfera replicativa se extiende al capítulo de *Cities of the Red Night* titulado “WE ARE THE LANGUAGE”, en el Libro Dos, cuando la hermana Iguana le entrega más libros para que los estudie:

“These are good copies. Please study them carefully. I will pay one million dollars for recovery of the originals.”

“How good are the copies?”

“Almost perfect.”

“Then why do you want the originals? Collector's vanity?”

“Changes, Mr. Snide, can only be effected by alterations in the *original*. The only thing not prerecorded in a prerecorded universe are the prerecordings themselves. The copies can only repeat themselves word for word. *A virus is a copy*. You can pretty it up, cut it up, scramble it—it will reassemble in the same form. Without being an

idealist, I am reluctant to see the originals in the hands of the Countess de Gulpa, the Countess de Vile and the pickle factory...” (CRN 166)

“Estas copias son buenas. Por favor, estúdielas cuidadosamente. Le pagaré un millón de dólares por recuperar los originales.”

“¿Cuánto de buenas son las copias?”

“Casi perfectas”.

“¿Entonces por qué quiere los originales? ¿Vanidad del coleccionista?”

“Los cambios, Sr. Snide, sólo pueden efectuarse alterando *el original*. La única cosa no pregrabada en un universo pregrabado son las propias pregrabaciones. Las copias sólo pueden repetirse a sí mismas palabra por palabra. *Un virus es una copia*. Puede embellecerlo, recortarlo, recombinarlo...acabará reorganizándose de la misma forma. Sin ser una idealista, me resisto a ver los originales en las manos de la Condesa de Gulpa, la Condesa de Vile, y los de la CIA...”

De esta cita se extrae cómo Burroughs acaba tematizando, y convirtiendo en ficción muchos de los contenidos teóricos que había formulado en décadas anteriores, y que aparecían solapados en la *Nova Trilogy*. La regresión hacia el infinito como estrategia recurrente en la novela tiene mucho que ver con las imágenes de los collages puestas a su vez en *scrapbooks* fotografiados e insertados en *scrapbooks* diferentes preñándolos de anacronismos. La imagen anacrónica funciona en dichos contextos como puerto de entrada, y a veces contienen un conjunto de coordenadas para “viajar en el tiempo”. A este procedimiento hay ligado un elemento prospectivo, ya que esta labor de traperero del tiempo que ejerció Burroughs estaba ligada a la profecía. La cualidad sintomática de la imagen, presente en historiadores como Benjamin y Warburg se manifiesta en Burroughs cuando éste piensa que el futuro se filtra en sus *cut-ups*.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Cabel McLean ha escrito un interesante artículo sobre los poderes adivinatorios y mágicos del cut-up: <http://ashejournal.com/index.php?id=165>.

Walter Benjamin buscaba un nuevo sistema temporal viendo la historia como *montage*, y le otorgaba al concepto de supervivencia (Nachleben) de Aby Warburg su debido reconocimiento en su *Proyecto de los Pasajes*. Benjamin comparte con Burroughs un interés por la fantasmagoría, que el de Misuri formaliza en los 60 bajo el concepto de *Reality Studio* (el “estudio” donde se compone la “realidad”); ambos conceptos están emparentados al analizar en términos similares las imágenes producidas por la cultura capitalista. La exigencia de Benjamin de un punto de vista *ahistórico* también está conectado con las estrategias de reterritorialización de Burroughs, por ejemplo, en *Cities of the Red Night* escoge un momento decisivo en el tiempo: el del auge de las colonias piratas (La Libertatia del Capitán Mission), y lo compagina con un escenario de los años 80 por un lado, y un hipotético futuro espacial, por otro, componiendo una estructura similar al multiverso, al estar los tres espacios habitados por los mismos personajes.

Mediante estos ejercicios de psichistoria, Burroughs se adelantó en su día a los arqueólogos que en 1986 concluyen finalmente que la cultura Maya era violenta, y practicaba no sólo el sacrificio humano sino también la tortura.¹⁶⁵ Benjamin comprendió que no había historia sin un “inconsciente temporal;” las “supervivencias” de Warburg exigían del historiador algo similar a la interpretación de los sueños. El sueño profético a través del anacronismo se aplica también a la predicción de Burroughs de una epidemia viral homosexual en *Naked Lunch*. Como dijo el gran historiador Jules Michelet, “cada época sueña la siguiente.”

En una carta a Brion Gysin, Burroughs describe *Cities of the Red Night*:

[...] a queer private eye who practices sex magic with his handsome young assistant to crack his cases, uses telepathy, astral projection, curses and amulets as he moves through a wild medlee of sex and violence all stops out on this one. The Goodies are enough to make a decent person apoplectic with indignation. Wait till I bring on the

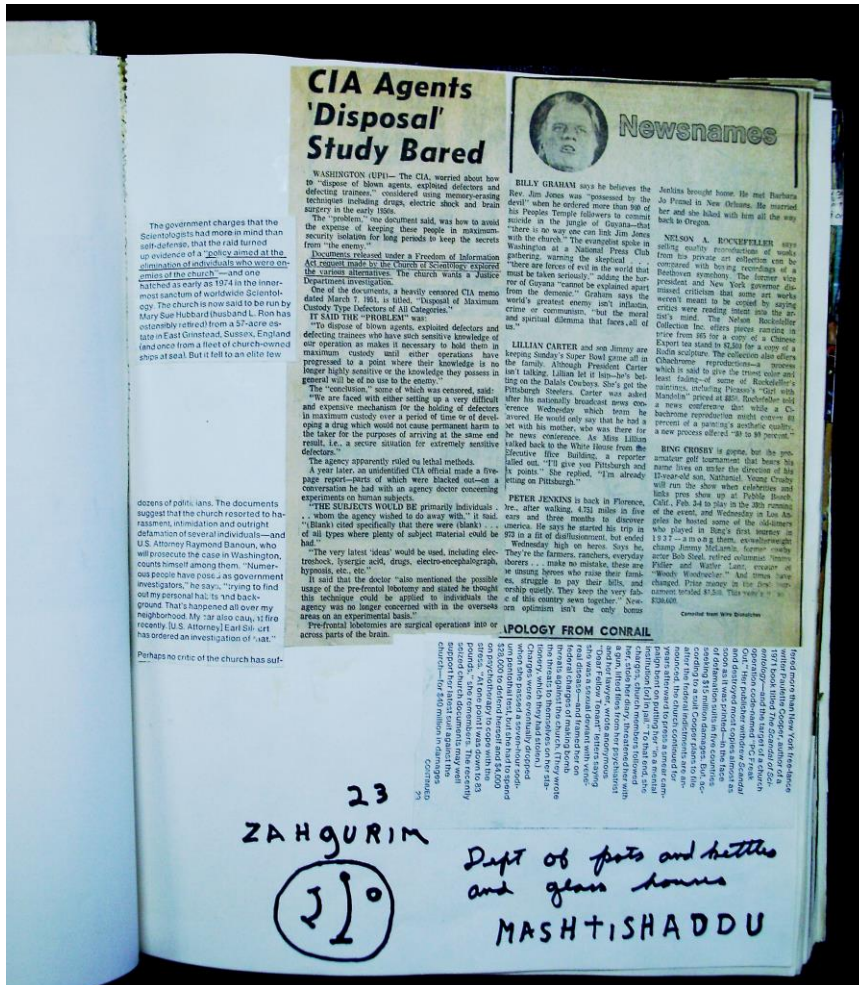
¹⁶⁵ Así lo ve Paul H. Wild en “William S. Burroughs and the Maya Gods of Death: The Uses of Archeology” (39) *Paul H. Wild, College Literature, Vol. 35, No. 1* (Winter, 2008), pp. 38-57 (20 pages)

Baddies. Now my head Badie in this one is the Countess of Volpi, who has gone from cooking oil and sugar to monopolize birth and death. In her South American laboratories she is brewing a radio active virus to destroy the yellow black and brown races, resuscitating headless male bodies as love slaves she gives to special friends for special services, exploring every potential of torture for pain waves to control the “he muts” as she calls them. By now every red blooded male reader is itching to get his hands on that bitch. And of course, they do in the final shoot down (OSU CMS 40, Caja 8, Carpeta 39).

[...] la historia de un detective marica que practica magia sexual con su guapo y joven ayudante para resolver sus casos, utiliza telepatía, proyección astral, maldiciones y amuletos mientras se abre paso por un torbellino de sexo y violencia; en esta voy a por todas. Los Buenos bastan para dejar apopléjica de indignación a una persona decente. Espera a que saque los malos. Mi Mala principal es la Condesa de Volpi, que ha pasado de trapichear en el mercado del aceite y el azúcar a monopolizar la vida y la muerte. En sus laboratorios sudamericanos está cocinando un virus radioactivo para destruir la raza amarilla, negra, y morena, y resucita cuerpos masculinos sin cabeza como esclavos sexuales que regala a amigos especiales por servicios especiales, explorando todo potencial del dolor y la tortura para que ondas de dolor controlen a los “machotes,” como los llama. Llegados a este punto todo varón con sangre en las venas querrá echarle el guante a esa zorra. Y por supuesto lo hará en el enfrentamiento final.

Los temas que toca la novela son bastante actuales, la clonación, las pestilencias selectivas, los trasplantes, y la posibilidad de prolongar la vida indefinidamente conviven con temas como la proyección astral, el ocultismo, y los viajes en el tiempo. Aunque el tono del fragmento citado sugiere que Burroughs no había superado su confusa misoginia, se sabe que en los años 80 cultivaba la amistad de Patty Smith y Ann Waldman, por ejemplo.

Los poderes extrasensoriales y la magia fueron temas que sin duda interesaron bastante a Burroughs, no sólo como estudioso sino también como practicante. Como anécdota podemos ver un conjuro destinado al pastor Billy Graham en la página del *scrapbook* a consideración. Las noticias relativas a las prácticas poco ortodoxas de la iglesia de la ciencia y la turbia figura de Ron L. Hubbard también tienen cierto protagonismo.



Scrapbook en CMS 40, Caja 6, Carpeta #562. Ohio State University

En la leyenda de este scrapbook Burroughs comenta:

...47 48 up to 53 self explanatory. The hideous picture of Billy Graham denouncing Jones as possessed by the Devil and the scientology references no one has done more disservice to investigative reporting and freedom of information that those alien shit

birds always accusing someone else of doing what they are doing miserable bastards
may the curse of ZAHGURIM be upon them (OSU CMS 40, Caja 6, Carpeta #562).
...(páginas) 47, 48, hasta 53 se explican por sí mismas. La repulsiva foto de Billy
Graham denunciando a Jones como poseído por el Demonio y las referencias a la
cienciología; nadie ha hecho menos servicio al periodismo de investigación y la
libertad de información que estos pájaros marcianos de mierda, siempre acusando a
otro de lo que hacen ellos, miserables cabrones, que la maldición de ZAHGURIM
caiga sobre ellos.



Scrapbook en CMS 40, Caja 6, Carpeta #562. Ohio State University

Aunque a veces no es tan evidente como la cómica maldición referida en el caso anterior, Burroughs yuxtapone imágenes con un propósito que se diría esotérico, la página 12 del mismo scrapbook supra podría ser un ejemplo de ello. La leyenda comenta sobre ella:

Picture of local scientology headquarters, out of print bookstore where I was received with unpardonable rudeness when I asked if he had Denton Welch's books, vandalized school room in Denver and vandalized elevator in this building.

Foto del cuartel local de la cienciología, librería Out of Print donde fui recibido con rudeza imperdonable cuando pregunté si tenían libros de Denton Welch, una clase atacada por vándalos en una escuela de Denver y ascensor destrozado en este edificio.¹⁶⁶

La aparente desconexión de las imágenes no sería tal, el autor une imágenes de establecimientos u organizaciones que le resultan antipáticos con imágenes de establecimientos u organizaciones vandalizadas, tal vez esperando una “lógica de contagio”.

Burroughs escribe la leyenda mientras avanza y retrocede en el visionado de su libro de recortes, lo que indica que no tenía un orden particular de lectura, aunque las páginas sí están numeradas, lo que facilita su análisis. Trazar una imagen, personaje o concepto que va sufriendo transformaciones según pasa por las diferentes “máquinas” es laborioso, pero no imposible. Tómese por ejemplo la historia del barco fantasma llamado Mary Celeste: El nombre aparece por primera vez descrito en los archivos de la Colección Berg de la Biblioteca pública de Nueva York: el ítem 6 del Folio 82 contiene 5 fotos pegadas en la página de un diario fechado como Marie Celeste 1 (Nochebuena de 1969). Marie Celeste fue el nombre de uno de los meses del calendario que Burroughs pergeñó, y bajo el cual vivió durante un año a partir de entonces. También aparece en el libro *Burroughs File*, que muestra algunas páginas

¹⁶⁶ Leyenda Scrapbook CMS 40, Caja 6, Carpeta #562.

de *scrapbooks*, algunos de ellos en posesión de particulares hasta su adquisición por el Smithsonian, y digitalizados en 2017.¹⁶⁷ Se trata de una fabulosa oportunidad para quienes estén dispuestos a estudiar materiales que hasta hace poco permanecían en manos de coleccionistas privados, y cuya presencia fragmentaria en diversas publicaciones prometía una mayor comprensión de la escritura de campo expandido de este autor.

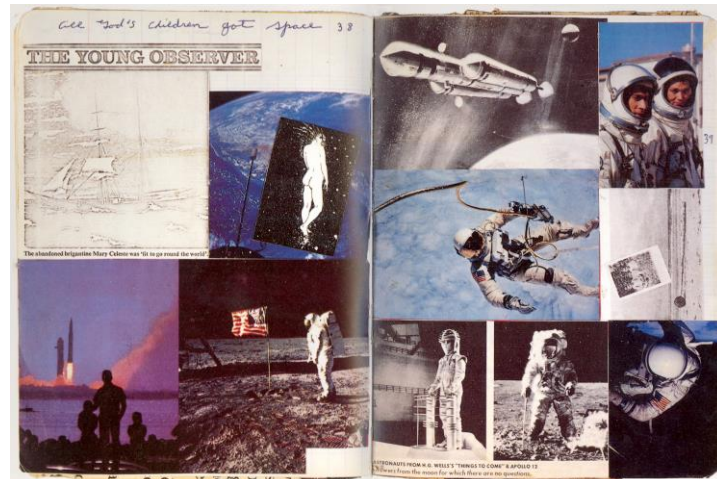
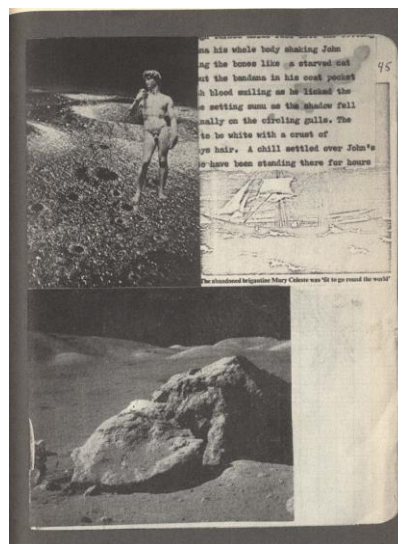


Imagen de uno de los 3 scrapbooks del Smithsonian en el Catálogo *Ports of Entry* (42-23)
 La primera imagen en la esquina superior izquierda representa al Mary Celeste.
 Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, D.C. 20560
 William Burroughs and Brion Gysin writings, 1997
 Box 1, Folder 3: Green "Les Goelands" Notebook, circa 1971-1973, pág. 23



La imagen-letanía del Mary Celeste en otra página del scrapbook.
 Reproducida en la obra *Burroughs File* (184).
 Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington
 William Burroughs and Brion Gysin writings, 1997
 Box 1, Folder 3: Green "Les Goelands" Notebook, circa 1971-1973, pág.26

¹⁶⁷ <https://www.aaa.si.edu/collections/william-burroughs-and-brion-gysin-writings-17446/series-1>

Las dos páginas anteriores pertenecen al hasta no hace mucho, llamado “Green Scrapbook,” c. 1971-1973, y hoy se puede visualizar de manera íntegra en la página web del Smithsonian. Se aprecia en ambas páginas una imagen-letanía, la correspondiente al barco Mary Celeste. En la imagen del *scrapbook* inédito que viene a continuación, se puede apreciar cómo la composición de cada página se vuelve cada vez más audaz y hay una yuxtaposición mayor. Dicho álbum de recortes conservado en Ohio State University contiene transcripciones de sueños e imágenes encontradas, y según dicha institución su fecha de composición es c. 1973-1975.



OSU. Scrapbook en CMS 40, Caja 6, Carpeta #563.

En esta se puede apreciar una postal lenticular, que da una apariencia tridimensional (en el *scrapbook* de la carpeta #563 hay seis de este tipo), un paisaje que recuerda a los

extraños libros que aparecen descritos en *Cities of the Red Night*, como el titulado “El Mutante Azul;” cuando en la novela el detective Clem Snide abre dicho libro, el extraño artefacto encuadernado en metal flexible comienza a despedir olor a ozono. A modo de aclaración, el color azul en la obra de Burroughs está a menudo asociado a dicho olor. A continuación, el libro describe la Fiebre Mutante Azul, dolencia que provoca una urticaria azul y extrañas secreciones fosforescentes. La fotografía pornográfica azul nos hace dudar sobre quién tiene la fiebre azul o ha tomado drogas de metal pesado; la habitación donde Clem lee el libro, en la novela, acabará apestando a la Fiebre Mutante Azul. Son “colores que hacen daño a la vista. Rojos, azules, sepias imposibles. Colores que puedes oler, paladear y sentir con todo tu cuerpo” (CRN 167). Como los sepias de la imagen inmediatamente encima de la pornográfica El Mary Celeste, representado por fotocopias o ciclostiles en las dos páginas anteriores del *Green Scrapbook*, aparece como tatuaje en este *scrapbook* de Ohio; forma y contenido concuerdan, la piel inscrita con tintas azuladas como las de un libro sinestésico en tres dimensiones, e inserto en una narrativa náutica: el barco fantasma que apareció en las Islas Azores y fue remolcado a Gibraltar en 1872 con su carga de alcohol intacta pero ni un solo pasajero tiene un papel crucial en *Cities of the Red Night*. Ni el barco ni su capitán tendrán una identidad fija en la novela, sino que cambian de nombre y época constantemente sin dejar de ser reconocibles, lo que provoca una extraña sensación de simultaneidad y viaje en el tiempo (o de paramnesia y ensoñación). En la novela hay dos barcos y una escuela de secundaria con el nombre de Billy Celeste, y por lo menos dos capitanes llamados Nordenholz (al mando de un barco pirata en el siglo XVIII, y de un barco de guerra en el siglo XX). El Billy Celeste capitaneado por el pirata Krup von Nordenholz es una “nave” donde convergen la historia de piratas, los años 80, y una odisea espacial. La nave surca tres tiempos diferentes. En ella Audrey, Jimmy, y compañía viajan a Tamaghis, que funciona como una ciudad del pasado, y como puerto espacial donde hace estragos el virus B-23, que provoca la fiebre del ahorcamiento y toda clase de desvaríos sexuales. Hacia el final de la novela el Billy Celeste, capitaneado por Skipper Nordenholz llevará a Audrey y sus compinches a Norteamérica después de su aventura griega: Skipper Nordenholz menciona que el barco pasará “por el

punto exacto de las Azores donde apareció el barco en 1872” (CRN 316). Es posible que se trate del mismo Billy Celeste, “U.S. Navy de 1980” que había pedido permiso para atracar en Portland, capitaneado por Nordenholz, con la tripulación en cuarentena (CRN 239). En la escuela de secundaria Billy Celeste se representa una obra teatral, su título, CITIES OF THE RED NIGHT (CRN 319). En esta novela, donde tres tramas diferentes acaban convergiendo, aparece incluso el Doctor Benway de *Naked Lunch*. La influencia de los *scrapbooks* se nota tanto en las descripciones sinestésicas y altamente visuales de la novela como en su aprovechamiento de las coincidencias y sincronizaciones que generan las máquinas de escribir de Burroughs (recordemos al Capitán Clark de Gibraltar de la retícula analizada). La influencia del álbum de recortes como herramienta ideal para cultivar la metalepsis también se deja notar. Volviendo a la imagen anterior, la foto manchada de los ciervos recuerda los ocres del Bosco, cuyas imágenes aparecen tres veces en el *scrapbook*. En esta página aparece también una fotocopia o ciclostil de un billete de cinco dólares (el tipo de falsificación más precario), y una fotografía tipo carnet de un joven de la edad de Jerry, a quien ha de localizar el detective Clem Snide. Finalmente, en el ángulo superior izquierdo de la página aparece una ajada foto de un personaje con aspecto poco lustroso. Podría pertenecer a cualquier época. En este *scrapbook* conviven postales, ilustraciones de los años 20 (la frase “old sport” de *The Great Gatsby* también aparece citada en el libro), jeroglíficos egipcios, cómics, recortes de prensa, fotografías de Muybridge (de nuevo), postales modernistas, escultura africana, cerámica griega, publicidad de películas (*The Great Gatsby*), fotos de dictadores y deportistas, ilustraciones tipo Normal Rockwell, naipes, pornografía, Denton Welch, y mucha pintura. La importancia del color y la variedad de códigos y épocas es un elemento para destacar, junto al palpable desarrollo de la pericia del autor para acomodar los códigos a lo que quiere decir visualmente. La intertextualidad del *scrapbook* es correlativa con la de su narrativa; sobre todo asombra la cantidad de códigos, épocas, tramas y registros que conviven, y cómo los contenidos pasan de un medio a otro sin mayores problemas. El *scrapbook* demuestra ser una buena herramienta de escritura anfibia y narración sinestésica, ya que admite todo, dibujo, objeto encontrado, texto, y concede mucha libertad a quien lo utiliza. Sobre el interés de

Burroughs por los barcos fantasma, y las coincidencias y sincronicidades, puede mencionarse, a modo de anécdota, la conexión asturiana del bergantín Mary Celeste. El 16 de diciembre de 2013 escribí al traductor de Burroughs Mariano Antolín Rato para proseguir con la entrevista que celebrábamos a ratos por email, adjuntando una noticia sobre la conexión asturiana del naufragio hallada en el diario *La Nueva España*. La noticia relataba que los pescadores del pueblo de Candás había hallado “en 1872” dos balsas con cadáveres supuestamente de tripulantes del barco fantasma desaparecido en las Azores, una de ellas con bandera americana”.¹⁶⁸ La respuesta de Mariano, fue sorprendente: “Querido Antonio: Yo sí conozco Candás. Mi padre tuvo dos años una farmacia en ese pueblo in illo tempore, y por poco nazco allí. Así que las conexiones se estrechan aún más (*Rato email 1*).¹⁶⁹ Seguramente, la coincidencia habría interesado al autor de Misuri.

Pero hay otras cosas que sorprenden más de la novela, de nuevo relacionadas con la capacidad del autor para la prospectiva. En este caso toca hablar de opioides. Burroughs los había conocido en Tánger, en cuyas farmacias no era difícil adquirir Eukodal, opioide semisintético de invención alemana, al que al parecer se había aficionado Hitler bastante durante su etapa final.¹⁷⁰ El Eukodal, al parecer era el nombre comercial de la Oxycodona, sustancia que es aproximadamente un 50% más potente que la morfina. Si se tiene en cuenta que la heroína es, como mucho, cuatro veces más potente que la morfina, se puede imaginar el potencial de la Oxycodona para resultar problemática. Hoy en día dicha droga es de abuso común en unos Estados Unidos azotados por la crisis de los opioides sintéticos. Sin duda Burroughs tomó buena nota de su experiencia con dicha sustancia, cuyo consumo llegó a niveles exagerados si se creen las descripciones del propio autor, y ya en *The Revised Boy Scout Manual* (1970) el autor considera la distribución de sustancias más adictivas que la heroína como arma de guerra:

¹⁶⁸ <http://www.lne.es/aviles/2013/07/29/clave-asturiana-mary-celeste-dei/1448230.html>

¹⁶⁹ Email personal, (30/12/2013).

¹⁷⁰ <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37631102>

Chemist: “This is not heroin, but it is a variation on the heroin formula. We have just run preliminary animal experiments. Animals injected with this drug died in convulsions if the drug was withheld for more than five hours. The injection of large doses of heroin did not affect the symptoms. This drug is perhaps a hundred times more habit-forming than heroin and also of course a hundred times as effective as a pain killer [...] Now imagine the degree of pain that could not be relieved by a drug ten times stronger than heroin. “Capture for such an addict means death in literally inconceivable agony” (RBSM 37).

Químico: “Esto no es heroína, pero es una variación de la fórmula de la heroína. Acabamos de realizar experimentos preliminares con animales. Los animales inyectados con esta droga morían con convulsiones si la droga se retenía durante más de cinco horas. La inyección de grandes dosis de heroína no afectó a los síntomas. Esta droga es quizás cien veces más adictiva que la heroína y también, por supuesto, cien veces más eficaz como analgésico [...] Ahora imaginen el grado de dolor que no podría aliviarse con una droga diez veces más fuerte que la heroína. “La captura para un adicto así significa la muerte en una agonía literalmente inconcebible” (RBSM 37).

Esos hipotéticos adictos a “versiones mejoradas de la heroína” mencionados en el manual, llamados “heroids”, reaparecerán en *Cities of the Red Night*, donde serán una fuerza paramilitar adicta, totalmente controlada por oscuros poderes. En la novela nuevas drogas sintéticas ofrecerán placeres (y terrores) por conocer (algunos ya presentes hoy, si se tiene en cuenta la actual proliferación, distribución, y consumo de *Research Chemicals* procedentes de China). Curiosamente, en esta novela se contempla también el potencial de los antagonistas de los opioides como posible arma de guerra, al permitir inducir un síndrome de abstinencia y neutralizar al adicto de forma casi inmediata.

Se observa, por lo tanto, que algunas ideas planteadas en el *Revised Boy Scout Manual* en cuanto a futuribles armas del futuro serán desarrolladas y tematizadas en *Cities of the Red*

Night una década más tarde, y que la última es una novela donde la clarividente capacidad del autor para examinar teatros de operaciones futuros sigue impoluta, como demuestran sus lúcidos pronósticos. Hoy en día, uno de los mayores proveedores del fentanilo que paraliza a miles de ciudadanos norteamericanos es China; que se contemple la distribución de este tipo de sustancias como táctica de guerra o no, ya es cuestión de perspectivas. Definitivamente la crisis de opioides norteamericana no la causó China, sino la poderosa (y corrupta) industria farmacéutica norteamericana. Queda por esclarecer cómo la FDA aprobó el uso de opioides sintéticos y cómo se recetaron millones de dosis a pacientes que se quejaban de dolor de espalda, o migrañas. Los Estados Unidos se lo han puesto fácil a China, sus grandes empresas farmacéuticas han convertido a una parte de la población en adicta a los opioides sintéticos, para posteriormente pasar a restringir su uso. El resultado: miles de ciudadanos en las calles consumiendo fentanilo, una droga 100 veces más potente que la morfina, 50 veces más que la heroína, y también más adictiva.

IV.4 BREVE HISTORIA DEL ÁLBUM DE RECORTES

Alrededor de la Primera Guerra Mundial surgen los *scrapbooks*, álbumes de recortes en los que el recuerdo físico domina otras consideraciones. Acompañados de fecha y comentarios, ciertos objetos encontrados eran atesorados por sus imborrables asociaciones mnemónicas, ya que estimulaban el recuerdo nostálgico de un evento particular. El álbum de recortes se hizo extremadamente popular entre las dos guerras. Estos libros muestran el instinto coleccionista humano y reflejan cómo objetos aparentemente neutros como la llave de una habitación de hotel o la vitola de un cigarro pueden disparar todo tipo emotivas conexiones al hacernos revivir ciertos momentos. Nuestra obsesión con la evidencia pobló estos libros con objetos de todo tipo, plumas y petardos, colillas y fotografías, mechones de cabello y plantas. Este interés en viajar en el tiempo hizo, entre otras razones, que William S. Burroughs utilizase *scrapbooks*. En una entrevista con Conrad Knickerbocker para el Paris Review en 1967 Burroughs afirma:

I don't know about where fiction ordinarily directs itself, but I am quite deliberately addressing myself to the whole area of what we call dreams. Precisely what is a dream? A certain juxtaposition of word and image. I've recently done a lot of experiments with scrapbooks. I'll read in the newspaper something that reminds me of or has relation to something I've written. I'll cut out the picture or article and paste it in a scrapbook beside the words from my book. Or I'll be walking down the street and I'll suddenly see a scene from my book and I'll photograph it and put it in a scrapbook. I've found that when preparing a page, I'll almost invariably dream that night something relating to this juxtaposition of word and image. In other words, I've been interested in precisely how word and image get around on very, very complex association lines. I do a lot of exercises in what I call time travel, in taking coordinates, such as what I

photographed on the train, what I was thinking about at the time, what I was reading and what I wrote; all of this to see how completely I can project myself back to that one point in time (*Paris Review* 1).¹⁷¹

Normalmente no sé a dónde se dirige mi ficción, pero yo me dirijo deliberadamente hacia la zona que llamamos sueños. Precisamente, ¿qué es un sueño? Cierta yuxtaposición de palabra e imagen. Recientemente he hecho gran cantidad de experimentos con scrapbooks. Leo en el periódico algo que me recuerda a, o que tiene relación con algo que he escrito. Recorto la foto o el artículo y lo pego en un *scrapbook* junto a las palabras de mi libro. O voy andando por la calle y de repente veo una escena de mi libro, entonces saco una fotografía y la pego en un *scrapbook*. Te enseñaré algunas. He descubierto que cuando preparo una página, invariablemente sueño esa noche con algo relacionado con esta yuxtaposición de palabra e imagen. En otras palabras, he estado interesado en precisamente cómo la palabra y la imagen se relacionan en muy, muy complejas líneas asociativas. Hago muchos ejercicios de lo que yo llamo viaje en el tiempo, de toma de coordenadas: tomo notas de lo que fotografié en el tren, lo que pensaba en ese momento, lo que estaba leyendo, y lo que escribí; todo esto para proyectarme completamente hacia atrás a ese momento en el tiempo.

André Breton describió el Surrealismo como “una exploración sistemática del inconsciente,” que se sitúa “firmemente en el terreno de lo no-racional, a nuestro alcance mediante un numero de rutas —fatiga física, drogas, hambre extrema, sueños, enfermedad mental— todo esto induce fenómenos alucinatorios similares” (Brandon 215).¹⁷² Burroughs

¹⁷¹ Knickerbocker, Conrad. “William S. Burroughs Interviewed by Conrad Knickerbocker.” *The Art of Fiction* No. 36. 2009. The Paris Review.

¹⁷² Brandon, Ruth. *Surreal Lives: The Surrealists 1917-1945*. New York: Grove Press, 1999.

comparte una actitud similar a la Surrealista respecto a los sueños y la vigilia, pues como Breton, otorga idéntica importancia a ambos estados.

Los cuadernos de sueños de Burroughs funcionan como un engranaje más de su máquina de escribir: “Quizás la mitad de mis escenarios y personajes proceden de sueños. Ocasionalmente encuentro un libro o periódico en un sueño y leo un capítulo entero o un relato breve...Me despierto, tomo algunas notas, me siento ante la máquina de escribir el día siguiente, y copio del cuaderno de sueños” (*Retaking* 90). Burroughs escribe a Ginsberg en 1958:

Of course life is literally a dream, or rather the projection of a dream. That is why political action fails, just as attempts to coerce neurosis with so-called will-power always fail. But the whole existing system can be *dreamed away* if we get enough people dreaming on the Gysin level. There is nothing can stop the power of a real dream (*LWB* 398).¹⁷³

Por supuesto que la vida es literalmente un sueño, o más bien la proyección de un sueño. Por eso la acción política fracasa, como los intentos de atacar la neurosis con la así llamada “fuerza de voluntad.” Pero todo el sistema existente puede ser soñado hacia el olvido si conseguimos que un número suficiente de personas sueñe al nivel de Gysin. No hay nada que pueda parar el poder de un sueño real.

Max Ernst y Salvador Dalí veían sus cuadros como el registro de sus sueños. En el caso de Dalí, obras como *El Gran Masturbador* (1929) y *El Juego Lúgubre* (1919) deben la mayoría de sus imágenes a los sueños de su autor (*Deschames and Neret* 139).¹⁷⁴ Inmediatamente tras su ruptura con Tzara, Breton inicia su proyecto onírico. Breton fue el “científico” al mando y Robert Desnos su paciente favorito. Desnos sufría narcolepsia y era capaz de frecuentes microsueños en público. Durante estos “ataques de sueño,” como los

¹⁷³ The Letters of William S. Burroughs: Volume I: 1945-1959 (Vol1). Penguin. New York 1994

¹⁷⁴ Deschames, Robert y Gilles Neret. Dalí. New York: Taschen, 2001.

llamaban los Surrealistas, Desnos escribía poemas espontáneos. Breton estaba entusiasmado con los resultados de estos experimentos y durante meses se embarcó en una serie de sesiones espiritistas, donde grupos de Surrealistas estudiaban a sujetos dormidos, o en trance, y les animaban a escribir o contar lo soñado como medio para acceder al inconsciente. Los experimentos produjeron palabras al principio, luego imágenes. Estos experimentos en visualización se materializaron en la obra *Un Chien Andalou* (1928) de Dalí y Buñuel. Según Buñuel:

While spending Christmas with Salvador Dalí in Figuers, I suggested to him that we do a film together. He said: 'Last night I dreamt with ants swarming in my hand.' And I said: 'Ho! Man' I dreamt about a cloud cutting the moon and me cutting someone's eye with a razor,' We wrote the script in six days. We identified with each other so much that there was no discussion" (*Buñuel* 102-103).¹⁷⁵

Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: ¿Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?"

Burroughs tenía siempre a mano un cuaderno y un lápiz para tomar nota de sus sueños, a veces arrancaba imágenes de revistas o periódicos si estaban conectados con lo que había soñado, y las pegaba en retículas o *scrapbooks*. De 1964 es el primer *scrapbook* que elabora —según sus biógrafos— y lo comienza cuando vive en el número 4 de la Calle Larachi de Tánger. Este *scrapbook* se conserva en la Colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York (Folio 84), y lo escribe durante sus viajes a Gibraltar. Su trabajo con fotografía y grabaciones junto a Ian Sommerville se remonta a 1961, por tanto, es difícil creer que no guardase dichas fotos en álbumes, aunque todo es posible. De este *scrapbook* interesa, por

¹⁷⁵ Buñuel, Luís. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

ejemplo, que en él Burroughs menciona por primera vez el personaje de Audrey, que toma prestado de un libro llamado *Nineteen: A Last Diary of the Teens*, escrito por Aubrey Fowkes (Fortune Press, 1952). El *scrapbook* también contiene un *cut-up* de una historia de H.G. Wells sobre un fantasma amable, probablemente sea la historia titulada “The Inexperienced Ghost,” contenida en *The Inexperienced Ghost and Nine Other Stories* (NY: Bantam, 1965), de la que Burroughs poseía un ejemplar.¹⁷⁶

Robin Lyndenberg menciona en *Word Cultures: Radical Theories and Practice in William S. Burroughs Fiction*: “Burroughs increasing incorporation of found texts into his narratives reflects an effort to escape from personal identity and memory and to focus on the immediate practical activity of writing (*Word* 102). “La incorporación creciente de *textos encontrados* en su narrativa refleja un esfuerzo de escapar de la identidad personal y la memoria y concentrarse en la actividad práctica inmediata de la escritura”.

Lyndenberg cita *Nova Express* como ejemplo: “Personal memory is displaced in Nova Express by the memory of texts written or read, by a purely literary recall”. “La memoria personal es desplazada por el recuerdo de textos escritos o leídos, por un recordar completamente literario” (Ibid.). Estoy de acuerdo con estas afirmaciones si en la “memoria personal” incluimos los mecanismos de represión de nuestra psique, pues por lo visto hasta ahora, el *cut-up* abarca un territorio más amplio de percepción y cognición, que se vale de elementos encontrados sin dejar de lado la *intención*, no como un mero ejercicio de escritura sino como método de desdoblamiento o desencarnación para eliminar *pantallas* y cuestionar la propia identidad como algo en muchas ocasiones ajeno. Un objeto encontrado puede expresar la identidad, la memoria, y la intimidad de una forma tan válida, y quizás hasta mejor, que el más “realista” y “sentido” de los poemas o esculturas, puesto que se encamina hacia la creación de una nueva subjetividad.

Jessica Helfand ha publicado un estupendo libro sobre los *scrapbooks* donde afirma que “The scrapbook was the original open-source technology, a unique form of self-expression that celebrated visual sampling, culture mixing, and the appropriation and

¹⁷⁶ Así lo recoge la descripción de la biblioteca de Burroughs en <http://home.swbell.net/felix23/>

redistribution of existing media” (*Helfand* xvii). “El scrapbook fue la tecnología original de código abierto, una forma de expresión única que celebraba el sampleado visual, la mezcla cultural, y la reapropiación y redistribución de medios visuales existentes”. La noción de documentar la propia vida mediante libros de recortes viene del Renacimiento, cuando el “commonplace book” aparece por primera vez. Esta era una actividad en la que el lector podía reforzar el contenido de un libro añadiendo materiales como citas clásicas, anécdotas personales, textos devocionales, etc. Aunque muchos autores de estas compilaciones no las valoraban en gran medida, con el paso del tiempo demostraron poseer interés crítico y cultural, mostrándonos cómo se procesaba y priorizaba la información antaño. Hacia finales del siglo XVIII, el clérigo inglés James Granger extendió esta noción con la introducción de un nuevo tipo de libro que reconsideraba la erudición en el contexto de materiales más variados. Los libros “grangerizados” eran encuadernados de nuevo y expandidos con grabados, acuarelas, manuscritos, documentos, y los más variopintos materiales. Los libros extra-ilustrados persistieron a lo largo del siglo siguiente época en la que la estampa en blanco y negro, acompañada del advenimiento la litografía en color, e hicieron de la adquisición de estampas coloreadas toda una novedad. Con la introducción de la fotografía en general (y la Cámara Brownie en particular) la idea de emparejar material encontrado con fotografías personales vino a permitir un nuevo tipo de autoría gráfica, que además se ajustaba a los intereses y presupuestos de cada miembro de la familia.

Helfand destaca en su libro que en 1872 el escritor norteamericano Mark Twain, devoto entusiasta de los *scrapbooks*, patentó una versión “auto-adhesiva” que se convirtió en un éxito instantáneo. (De acuerdo con un ítem en *The St. Louis Post-Dispatch* del 8 de junio de 1885, Twain ganó 200.000\$ con todos sus otros libros y 50.000\$ con el scrapbook (xix). Para aquellos que les daba pereza fabricar su propio pegamento, la contribución de Twain fue muy significativa. A la vez que un pasatiempo popular, los libros de recortes proporcionaron además una vía de escape psicológica inusual, permitiendo un tipo de expresión personal no disponible en otros campos.

A pesar de esto, su impacto, particularmente a nivel doméstico, no se reconoció hasta más adelante. *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, publicada en 1900, sostenía que los sueños permitían un tipo de expresión no accesible durante las horas de vigilia. Los *scrapbooks*, en un nivel más básico, ofrecieron un recurso similar, y en ellos con frecuencia la razón se abandona en favor del deseo; su composición va alejándose cada vez más de las constricciones victorianas y lo decorativo hacia una forma más variada que reconocía —y celebraba— las imágenes individuales, idiosincrásicas, y profundamente icónicas de una nueva era.

IV.4 ESOTERISMO EN BURROUGHS Y GYSIN

La relevancia del esoterismo en la producción de William S. Burroughs y Brion Gysin es un tema que incomoda a algunos académicos que desean que su objeto de estudio tenga una pátina de respetabilidad. Sin embargo, en ambos autores opera a lo largo de su trayectoria algo que podríamos nombrar como “pensamiento mágico”. Mientras que el contacto con el universo mágico por parte de Burroughs parece iniciarse en su niñez, con ciertas rimas que le enseña su cuidadora, mientras que por otra parte su madre afirmaba tener poderes psíquicos, dicho curiosidad infantil se verá retroalimentada por el trato diario con Brion Gysin desde finales de los años 50 y durante su estancia en París. Gysin demuestra un interés erudito y práctico por estos asuntos que transmitirá a Burroughs, quien le sacará rédito en su producción literaria.

Es bien conocido el lance de Burroughs con la cienciología, que inicialmente adopta sus prácticas y postulados durante una década, para pasar a una posición más crítica tras una serie de roces (al parecer consultó o se apoderó de sus fichas sin permiso), y finalmente ser expulsado. No es un asunto en el que se abunde, pues como menciona David Willis: “No one seems willing to admit that an intelligent man was suckered in by the cult, and that it came to shape his life and work, influencing some of the 20th century’s most important literature” (*Willis* 1).¹⁷⁷ “Nadie parece estar dispuesto a admitir que un hombre inteligente se dejó embaucar por la secta, y que ésta llegó a moldear su vida y su obra, influyendo en algunas de las literaturas más importantes del siglo XX”.

A pesar de lo anterior, tampoco resulta tan extraño que alguien que escribe sobre sistemas de control estudie o incluso se infiltre en los cultos más extraños, y también cabe admitir que los intereses de Burroughs abarcaban un amplio espectro de conocimientos, no siempre ortodoxos; la semántica de Korzybski, las teorías de Reich, determinadas cuestiones de medicina que atañen a la virología, la arqueología Maya, etc. Comenta Willis que Burroughs probablemente se inició en la cienciología por sugerencia de Brion Gysin, a finales

¹⁷⁷ <http://realitystudio.org/criticism/scientology-in-the-novels-of-william-s-burroughs/>

de 1959. Una década después fue declarado “traidor” por la Iglesia, pero a la postre la ciencia ficción le sirvió a Burroughs para formalizar su teoría del *cut-up*, y reflexionar especialmente sobre el asunto de las grabaciones, el registro de las propias percepciones, etc. Una buena fuente de información sobre este tema, además del artículo citado “Scientology in the Novels of William S. Burroughs”, es el libro del mismo autor titulado *Scientologist!: William S. Burroughs and the 'Weird Cult'* (2013).

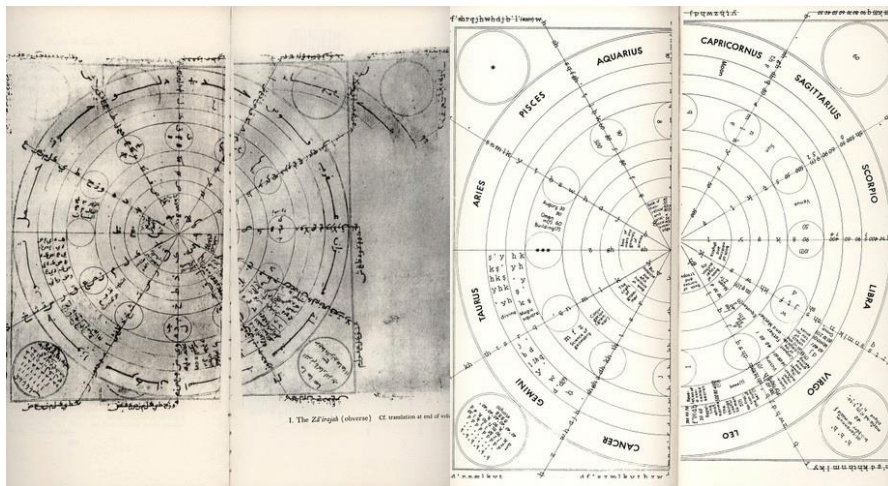
Ya en 1961, en la película *Towers Open Fire*, producida por Burroughs, Gysin, y Balch, aparecen algunas líneas apropiadas de un panfleto de la ciencia ficción. Su trilogía *cut-up* ciertamente concibe el cuerpo humano como una *máquina blanda* donde los mensajes quedan grabados, y en obras como *The Wild Boys* (1971) los protocolos verbales de la extraña iglesia todavía siguen presentes en el texto. Su interés en las enseñanzas de dicha iglesia concluye con la publicación de *Ali's Smile / Naked Scientology* en 1978.

Si se ha de hablar de la influencia de la tradición esotérica en la obra de Burroughs y Gysin conviene remontarse mucho antes, y reconocer que Gysin no era exactamente un dilettante en el asunto, sino que tenía un conocimiento bien informado de cuestiones religiosas y esotéricas. Según Terry Wilson, amigo de ambos autores, y colaborador de Gysin, fue (nuevamente) Gysin quien probablemente introdujo a Burroughs en corrientes esotéricas del budismo como el Chöd, que significa “corte”. Sobre este asunto pueden leerse la entrevista que le hizo Ian MacFadyen, o leer las novelas del poco conocido, pero no por ello prescindible Wilson.¹⁷⁸

Si tenemos en cuenta, por ejemplo, la fecha de publicación de la novela de Gysin *The Process* (1969), sabremos que ya por aquella época Gysin estaba muy familiarizado con cuestiones religiosas, y especialmente con las corrientes menos ortodoxas del islam, así como las pre-islámicas. Ya en la primera página de la obra cita Gysin, por ejemplo, al historiador Henry Corbin, que en 1958 había publicado *L'imagination créatrice don le soufisme d'Ibn Arabi*. Se sabe que Ibn Arabi nació en Murcia, y mirar hacia nuestro país puede traer sorpresas en todo lo relativo al esoterismo islámico. Pensemos, por ejemplo, en Ramón Llull,

¹⁷⁸ <https://realitystudio.org/interviews/terry-wilson-cutting-up-for-real/>

contemporáneo de Ibn Arabi. Lull toma prestada la zaijra persa y la transforma en una máquina de pensar, y una herramienta para convertir a los seguidores del islam al cristianismo. La zaijra aparece ya mencionada en la obra *Al-Muqaddimah* de Ibn Khaldun; las imágenes más abajo corresponden a la edición de Princeton de 1967 de dicha publicación.¹⁷⁹



The Zâ'irajah (anverso), MS. E (Ahmet III, 3042, Vol.I, pl. following fol. 237) © Bollingen Foundation Inc., New York, N. Y.

Traducción del anverso



Ramón Llull. *Ars inveniendi particularia in universalibus*. (ms.&-IV-6, fol. 11). Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

¹⁷⁹ Ibn Khaldûn. *The Muqaddimah, An Introduction to History, Translated from the Arabic by Franz Rosenthal, in Three Volumes*. Bollingen Series XLIII, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1967.

La zairja ya era en sí misma una herramienta para producir o encadenar ideas (y texto) por medios mecánicos. Tomando las veintiocho letras del alfabeto árabe, cada una de ellas era asignada una entre veintiocho categorías del pensamiento filosófico. Combinando los valores numéricos asociados a las letras con las categorías se obtenían así nuevos patrones de pensamiento. Si pensamos en que Burroughs y Gysin atribuyeron ciertos poderes adivinatorios a su maquinaria de contingencia, conectar el *cut-up* con la zairja islámica o el Ars Magna de Ramón Llull no va del todo desencaminado. Refuerzan esta línea de argumentación algunas obsesiones de Burroughs, sin duda contagiadas por Gysin, como la figura de Hassan i Sabbah (otro contemporáneo de Ibn Arabi) o sus particulares invocaciones en obras postreras, también procedentes del esoterismo islámico, que palpitan en *Cities of the Red Night* y dan nombre a cada una de las ciudades allí descritas. De hecho, dichos nombres proceden del grimorio *Ghāyat al-Ḥakīm*, conocido también bajo el título *Picatrix*, cuya autoría se atribuye Maslama al-Mayriti que en castellano significa “Maslama el madrileño” (Madrid, c. 950-Córdoba, c. 1007). En el capítulo seis del tratado tercero del *Picatrix* se instruye al lector en la invocación de la Naturaleza Perfecta, una especie de espíritu tutelar, que algunos han comparado con el ángel de la guarda de Abramelín. Para ello se ha de realizar un ritual específico en fechas propicias, y decir unas “palabras mágicas”, y así lo recoge la traducción de Marcelino Villegas: “Los sabios han llamado a esta espiritualidad TMAGYS BGDYSUAD UGDAS NUFANAGADYS, estas cuatro palabras son el nombre de la espiritualidad de referencia, las pronunciaban cuando necesitaban de ella pues son el signo de la naturaleza perfecta (Villegas 78).¹⁸⁰ La siguiente imagen se corresponde con la traducción del texto publicada por el Warburg Institute en 1962:

¹⁸⁰ Maslamah ibn Aḥmad Majrīṭī, Marcelino Villegas (ed.). *Picatrix: el fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*. Madrid: Editorial Nacional, 1982.

hätten und unter sich hätten zirkulieren lassen, schriftlich oder mündlich (wörtl. durch Frage), außer diesem verborgenen Geheimnis, welches das *) Pneuma der „vollkommenen Natur“ darstellt. Die Philosophen nannten dieses Pneuma **Tamāġis Baġdisawād Waġdās Nūfānāġadis¹⁾**;

Definitivamente, la traducción al alemán del *Picatrix supra* recoge la versión más similar a los nombres de las ciudades que describe Burroughs en su novela:

The Cities of the Red Night were six in number: Tamaghis, Ba'dan, Yass-Waddah, Waghdas, Naufana, and Ghadis. These cities were located in an area roughly corresponding to the Gobi Desert, a hundred thousand years ago. At that time the desert was dotted with large oases and traversed by a river which emptied into the Caspian Sea (*CRN* 153).

Las Ciudades de la Noche Roja eran seis: Tamaghis, Ba'dan, Yass-Waddah, Waghdas, Naufana y Ghadis. Estas ciudades estaban situadas en una zona que corresponde aproximadamente al desierto de Gobi, hace cien mil años. En aquella época el desierto estaba salpicado de grandes oasis y atravesado por un río que desembocaba en el mar Caspio.

Pero estas palabras no sólo nombran ciudades en la cosmología Burroughsiana, sino que entroncan con la técnica de los sueños lúcidos, pues precisamente ese era su uso indicado. Dichas palabras de ensoñación o Al-Haluma también aparecen en los *Prolegómenos* o *Al-Muqaddimah* de Ibn Khaldun:

In the Ghayah and other books by practitioners of magic, reference is made to words that should be mentioned on falling asleep so as to cause the dream vision to be about the things one desires. These words are called by (the magicians) “dream words” (al-halumah). In the Ghayah, Maslamah mentioned a dream word that he

called “the dream word of the perfect nature.” It consists of saying, upon falling asleep and after obtaining freedom of the inner senses and finding one's way clear (for supernatural perception), the following non-Arabic words: tamaghis ba'dan yaswadda waghads nawfana ghadis. The person should then mention what he wants, and the thing he asks for will be shown to him in his sleep. A man is said to have done this after he had eaten but little and done dhikr exercises for several nights. A person appeared to him and said, “I am your perfect nature.” A question was put to that person, and he gave the man the information he desired” (*Khaldun* 146 de 1252).

En el Ghayah y otros libros de los practicantes de la magia, se hace referencia a las palabras que se deben mencionar al quedarse dormido para que la visión del sueño sea sobre las cosas que uno desea. Estas palabras son llamadas por (los magos) “palabras de sueño” (al-halumah). En el Ghayah, Maslamah mencionó una palabra onírica que llamó “la palabra onírica de la naturaleza perfecta”. Consiste en decir, al quedarse dormido y tras obtener la libertad de los sentidos internos y encontrar el camino despejado (para la percepción sobrenatural), las siguientes palabras no árabes: tamaghis ba'dan yaswadda waghads nawfana ghadis. La persona debe entonces mencionar lo que quiere, y la cosa que pide se le mostrará en su sueño. Se dice que un hombre hizo esto después de haber comido poco y haber hecho ejercicios de dhikr durante varias noches. Una persona se le apareció y le dijo: “Yo soy tu naturaleza perfecta”. Se le hizo una pregunta a esa persona, y le dio al hombre la información que deseaba.

Sobre la semejanza formal entre el dhikr, el rosario, y los *ritornellos* o estribillos que salpimientan la obra Burroughsiana se puede consultar mi artículo “How Burroughs Plays with the Brain or Ritornellos as a Means to Produce Déjà-Vu” (2016), donde se proponen las siguientes preguntas:

Litanies are used to invoke entities, remembering situations, or revisiting places, as in Sufi “dhikr”— whereby a Qur'anic phrase is repeated over and over in order to reach certain thresholds in meditation (*Sells, Mystical* 98)—or in the catholic rosary. Who is Burroughs trying to summon? What situation is he trying to remember? What kind of threshold is he revisiting through iteration? How is Burroughs operating on the reader's brain? (*Ritornellos* 4).

Las letanías se utilizan para invocar entidades, recordar situaciones o volver a visitar lugares, como en el “dhikr” sufi -por el que se repite una y otra vez una frase del Corán para alcanzar ciertos umbrales en la meditación (*Sells, Mystical* 98)- o en el rosario católico. ¿A quién intenta convocar Burroughs? ¿Qué situación está tratando de recordar? ¿Qué tipo de umbral está revisando a través de la iteración? ¿Cómo opera Burroughs en el cerebro del lector?

Tanto sobre la zairja como sobre las palabras mágicas de Maslama se pronunció en su día Ibn Khaldun,¹⁸¹ y como conocedor del esoterismo islámico, Brion Gysin transmitiría estos conocimientos a Burroughs. Sobre el asunto de la zairja presenté una charla en Murcia bajo el título “Zairja, Missiles, Patriarchy: William S. Burroughs and Thomas Pynchon in David Blair’s Wax” con motivo de la décima conferencia anual de la EBSN en 2022, mientras que el tema de las al-haluma o palabras de ensueño de Maslama fue tratado en la charla “Hieronymus Bosch in Burroughs' *Cities of the Red Night*”, que presenté en 2017 durante la sexta conferencia anual de la EBSN. En la preparación de esta última, me resultó de gran utilidad el artículo “A Tale of Two Secret Books” del catedrático de Harvard James R. Russel, donde el autor presenta una serie de interesantes conexiones entre Lovecraft, Aleister Crowley, y William S. Burroughs sobre el asunto de los grimorios ficticios y reales.¹⁸² Más interesantes aún son sus reflexiones sobre el poder aniquilador de un libro de contrainformación *fake* como *Los protocolos de los sabios de Sión*, que tuvo nefastas repercusiones sobre los familiares del

¹⁸¹ <https://www.chronospeaks.com/2018/01/the-picatrix-and-the-invocation-of-perfect-nature/>

¹⁸² Russell, James R. 2011. "A Tale of Two Secret Books." Paper presented at Knowledge to die for: Transmission of prohibited and esoteric knowledge through space and time, May 2-4, 2011, Berlin, Germany. <https://dash.harvard.edu/handle/1/11879455>

autor durante la Alemania nazi. Por otra parte, existen libros falsos que son relativamente inocuos, como el *Necronomicón* que menciona Lovecraft. Según Russel, Lovecraft “escuchó el título en un sueño que recordó al despertar” (*Russel* 4). El autor hace referencia a un manuscrito mágico copiado circa 1892 que contiene diversos grimorios, entre ellos el armenio *Vh (Libro de los seis mil)*.¹⁸³ Lo interesante del manuscrito es que el texto estaba anotado en hebreo y ladino (judeoespañol), y justo al lado del título, se halla la fórmula “tm’s b’d’n ysw’d w’d’s nrpn’gds”. Sobre ello comenta Russel:

This is easily recognizable as a variant form of a spell in Arabic letters, Tamāgis Baǧdisawād Waǧdās Nūfānāǧādīs [...] In his Muqaddima (“Introduction” to history) Ibn Khaldūn cites the Ghāya as calling the spell “the dream word of the perfect nature”. One is to pronounce these words while falling asleep and mention what one wants, and it will be shown to him in a dream (*Russel* 9).

Esto es fácilmente reconocible como una forma variante de un hechizo en letras árabes, Tamāgis Baǧdisawād Waǧdās Nūfānāǧādīs [...] En su Muqaddima (“Introducción” a la historia) Ibn Khaldūn cita la Ghāya como llamando al hechizo “la palabra soñada de la naturaleza perfecta”. Uno debe pronunciar estas palabras mientras se duerme y mencionar lo que desea, y se le mostrará en sueños.

Barry Miles confirma en su biografía de Burroughs *Call Me Burroughs: A Life* (2014) que efectivamente fue Brion Gysin quien “regaló” el encantamiento a Burroughs:

It was Brion Gysin who gave Burroughs the names of the cities: Ghadis, Naufana, Ba’dan, Yass-Waddah, Waghdas, Tamaghis, magic words that you are supposed to repeat as you fall asleep if you want to find certain information in your dreams. There are no real cities in the Gobi Desert area called this. “They are magic words so I decided to use them for my cities. I used them to get to the bottom of the book. And

¹⁸³ Traducción mía del título en inglés del grimorio *Book of the Six Thousand*

they did work, they worked in the sense that I managed to finish the book, get the book together” (*Life* 638 de 815).

Fue Brion Gysin quien dio a Burroughs los nombres de las ciudades: Ghadis, Naufana, Ba'dan, Yass-Waddah, Waghdas, Tamaghis, palabras mágicas que se supone que debes repetir mientras te duermes si quieres encontrar cierta información en tus sueños. En la zona del desierto de Gobi no hay ciudades reales que se llamen así. “Son palabras mágicas, así que decidí utilizarlas para mis ciudades. Las usé para llegar al fondo del libro. Y funcionaron, funcionaron en el sentido de que conseguí terminar el libro, completar el trabajo”.

También apunta Miles en una nota al pie (24) que el préstamo procedió del *Al-Muqaddimah* de Ibn Khaldun; sin embargo, no menciona Barry Miles el *Picatrix*. Parece extraño que unas mentes tan inquisitivas como las de Gysin y Burroughs no hubieran consultado la fuente original, especialmente en vista de las intensivas sesiones de catopromancia a las que se sometían en el Beat Hotel entre 1958 y 1959. Barry Miles dedica una sección de su biografía, además, a relatar los experimentos psíquicos de Burroughs y Gysin en el Beat Hotel durante aquellos años. Sobre este particular, comenta Matthew Levi Stevens en *The Magical Universe of William S. Burroughs* (2014):

As to the actual techniques mentioned, scrying is a very old and almost universal practice whereby the “scryer” gazes into a crystal ball, mirror, or other reflective surface, so as to access a form of spirit vision - usually (but not exclusively) for the purpose of divination, or fortune telling. Gysin very probably knew of the 10th Century Persian epic poem, the *Shahnameh* or “Book of Kings”, in which there are descriptions of the practitioners of pre-Islamic sorcery, gazing into a sacred cup as a way of “observing all of the seven layers of the universe.” He would conduct scrying marathons, sitting cross-legged in front of the mirrored armoire in his tiny room at the Beat Hotel for up to 36 hours, tears streaming down his face from unblinking

eyes, as friends passed the occasional cigarette, cup of coffee, or joint to help keep him going” (*Stevens* 43 de 248).

En cuanto a las técnicas mencionadas, la catoptrancia es una práctica muy antigua y casi universal por la que el “escrutador” mira a una bola de cristal, un espejo u otra superficie reflectante, para acceder a una forma de visión espiritual, normalmente (pero no exclusivamente) con fines de adivinación o de predicción de la suerte. Es muy probable que Gysin conociera el poema épico persa del siglo X, el *Shahnameh* o “Libro de los Reyes”, en el que se describen los practicantes de la hechicería preislámica, que miraban a una copa sagrada como forma de “observar las siete capas del universo”. Llevaba a cabo maratones de adivinación, sentado con las piernas cruzadas frente al armario de espejos de su diminuta habitación en el Hotel Beat durante un máximo de 36 horas, con lágrimas cayendo de los ojos sin pestañear, mientras los amigos le pasaban de vez en cuando un cigarrillo, una taza de café o un porro para ayudarle a seguir adelante.

Salvo error, las primeras menciones a Burroughs en conexión con el Picatrix aparecen en 2011, con el libro de Stacey Pebbles *Welcome to the Suck: Narrating the American Soldier's Experience in Iraq*,¹⁸⁴ y el artículo de James R. Russel, también del mismo año. La fascinación de Burroughs y Gysin por todo lo relacionado con el esoterismo, y los estados no ordinarios de la conciencia llevó a ambos a probar toda suerte de técnicas y experimentos. También están reflejados en la obra impresa de Burroughs los experimentos con psicofonías de Constantin Raudive; por ejemplo, en los títulos capitulares de *Cities of the Red Night*:

But as with all his other sources and studies, Burroughs the Writer would get his money's worth: strange and evocative phrases from Raudive's book would turn up as source material for later cut-ups, and even chapter titles in his 1981 novel, *Cities of the Red Night*, such as *Are you in salt*, *Cheers here are the nondead*, and *We are here*

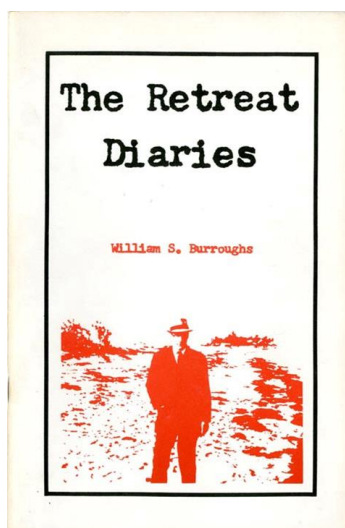
¹⁸⁴ Pebbles, Stacey L. *Welcome to the Suck: Narrating the American Soldier's Experience in Iraq*. Cornell University Press, 2011.

because of you all originate with the “unexplained voices on tape” (Stevens 112 de 248).

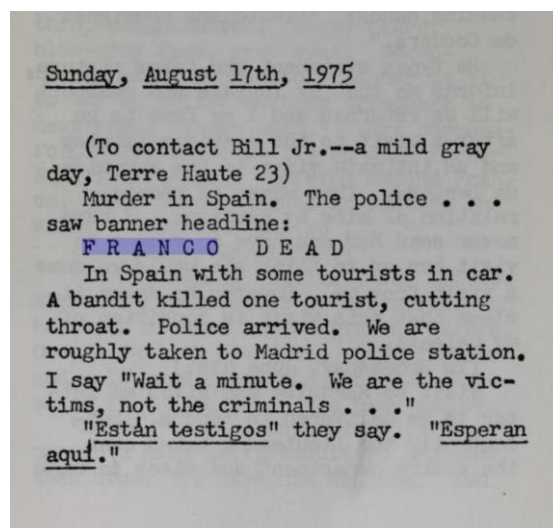
Pero, al igual que con el resto de sus fuentes y estudios, Burroughs el escritor sacaría provecho de su dinero: las extrañas y evocadoras frases del libro de Raudive aparecerían como material de partida para posteriores recortes, e incluso los títulos de los capítulos de su novela de 1981, *Ciudades de la noche roja*, como *Are you in salt*, *Cheers here are the nondead* y *We are here because of you* tienen su origen en las “voces inexplicables de la cinta” (Stevens 112 de 248).

Mención aparte merece el asunto de los sueños lúcidos, que por ejemplo ocupó a Burroughs durante su breve retiro zen, del que resultó el texto *The Retreat Diaries* (1976). En relación a ese texto, y el tiempo que dedicó Burroughs al estudio de los viajes astrales a partir de su lectura de *Journeys Out of the Body* (1971) de Robert A. Monroe, presenté la charla “Unmasking Castaneda: Dreaming with Burroughs” con motivo de la décima conferencia anual de la EBSN en 2021. En dicha presentación se mencionaron, por ejemplo, las aportaciones del investigador gallego Manuel Carballal para esclarecer la turbulenta biografía de otro escritor que fascinó a Burroughs, Carlos Castañeda. También se hizo referencia a dos autores que influyeron a Burroughs en lo relativo a los sueños, uno de ellos fue J.W. Dunne (que también influyó a Borges), y también al autor Robert A. Monroe. Curiosamente, el desencadenante de las teorías de Robert A. Monroe no era esotérico; de hecho, trabajaba en la radio, y experimentando con patrones de sonido que facilitasen “aprender durmiendo”, comenzó a sufrir una serie de sueños lúcidos, territorio que decidió investigar. Algo parecido le ocurrió al técnico de radio José Silva, quien buscando un método para que sus hijos rindiesen más en el colegio acabó desarrollando un método para amplificar la percepción extrasensorial (el famoso “método Silva de control mental”, otro de los intereses burroughsianos). Es muy destacable que ambos parapsicólogos basaran sus supuestos descubrimientos en experimentos con las ondas sonoras, algo que sin duda atrajo al autor de Misuri.

En *The Retreat Diaries* Burroughs registra ciertos sueños, que podrían ser premonitorios o tal vez menos, dependiendo de lo escrupuloso que fuese en la consignación de las fechas correspondientes a dichos sueños. Por ejemplo, en su sueño del 17 de agosto de 1975, Burroughs sueña con el titular “FRANCO MUERTO”, y Franco efectivamente muere a los tres meses (si nos fijamos de la fecha en que se registra dicho sueño).



The Retreat Diaries (1976)



Sueño sobre Franco en *The Retreat Diaries* (17/08/1975)

También hay que tener en cuenta que Franco ya tenía 83 años, pero en ese mismo sueño, ocurre un homicidio y Burroughs se encuentra con la temida brigada político-social. Conoce a un “teniente Linares”, y casualmente, un subinspector llamado José Díaz Linares había sido asesinado por ETA en San Sebastián el 29 de febrero de 1975. Esto tampoco significa gran cosa, y no sabemos si Burroughs tenía acceso a la prensa española en aquella época, o si incluso visitó el país aquel año.



Subinspector García Linares



Tarjeta del Gran Hotel Inglés (2021)

En el mismo sueño visita un Hotel en Madrid, el Hotel Inglés. Dicho hotel todavía sigue en pie, y a pesar de haberlo visitado en persona y contactado con la administración (que había cambiado de manos), fue imposible constatar si Burroughs se había alojado alguna vez allí. *The Retreat Diaries*, por tanto, aunque no nos pueda confirmar las capacidades de Burroughs como viajero astral, confirma en cambio que siempre daba una oportunidad a toda teoría, por extraña que fuese, y siempre lo hacía de un modo práctico. Todavía más importante es que todos estas lecturas y experimentos acababan reflejados en su obra. Se sabe que Gysin transmitió mucho de ese esoterismo a Burroughs, pero queda por dilucidar cómo adquirió Gysin dichos conocimientos. Además de ser un lector voraz (y seguramente conocer la obra de Alexandra David-Néel) Gysin tuvo bastantes amantes, tanto marroquíes como occidentales. Gysin tenía, por ejemplo, una conexión directa con la remota y esotérica aldea de Ksar-el Kbir de donde proceden los famosos músicos de Jajouka (Brian Jones de los Rolling Stones los hizo famosos), a quienes contrató para que trabajasen en su restaurante. Gysin también cultivó la amistad de Denny Fouts —el chapero más caro del mundo— y “muso” de Truman Capote, Gore Vidal, y Christopher Isherwood. De hecho, lo invitó a pasar una temporada en Marruecos. Fouts había sido modelo de George Platt Lynes, mencionado al principio de esta tesis en relación al sexólogo Alfred Kinsey y los autores Charles Henri Ford y Parker Tyler. Aunque según libros como *Pink Triangle: The Feuds and Private Lives of Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote, and Famous Members of Their Entourages* (2013),¹⁸⁵ Denny se habría dedicado al tiro con arco en el Tíbet antes de recalar en París y Marruecos, también podría haber estudiado otros asuntos. Según el título mencionado, Fouts también habría conocido al mago Aleister Crowley, seguramente el ocultista más famoso del S.XX, quien habría manifestado un interés por él (*Pink Triangle* 203/593). Gysin estaba bien relacionado y sin duda conoció a numerosos personajes excéntricos con intereses parecidos a los suyos tanto por sus extravíos subterráneos como por sus amistades en lo que la obra llama “international homosexual circles” (205/593). Con frecuencia manifestó sus conocimientos heterodoxos en

¹⁸⁵ Porter Darwin, y Danforth Prince. *Pink Triangle: The Feuds and Private Lives of Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote, and Famous Members of Their Entourages*. New York: Blood Moon Productions, 2013.

libros de entrevistas como las realizadas junto a Terry Wilson en *Here to Go: Planet R-101* (1982) o *Brion Gysin: His Name Was Master: Texts and Interviews by Genesis Breyer P-Orridge & Peter Christopherson* (2018), junto a los también esotéricos P-Orridge y Christopherson; en ambos libros de entrevistas Gysin menciona a Denny Fouts, explayándose más en el segundo título. Al margen de las tendencias mitómanas y esotéricas de Gysin, para cerrar esta sección es necesario recalcar la importancia del sonido y la grabación en los referentes esotéricos que maneja Burroughs en los años 70; tanto el libro de Raudive como los de Monroe o Silva están estrechamente ligados con el sonido y las máquinas que lo captan y reproducen.

IV.5 TEORÍA DE LA GRABACIÓN EN BURROUGHS Y GYSIN

En la música del futuro, el compositor solamente pensará la concepción idealizada de su música. Sus ondas cerebrales serán recogidas por equipo mecánico, y canalizadas directamente en las mentes de sus oyentes. En lugar de grabaciones de sonido musical real, las grabaciones llevarán las ondas cerebrales del compositor directamente al cerebro del público.

—Raymond Scott, inventor del secuenciador,
1949 (*Miller* 188)

La noción de que la máquina de escribir está inherentemente ligada al entorno eléctrico mediático —y, por extensión, al entorno mediático digital— es un tema recurrente en los *media studies*. Friedrich Kittler, por ejemplo, afirma que hubo una ruptura al final del siglo XIX cuando la escritura fue vista de pronto como deficiente y se la despojó de su capacidad para almacenar información acústica y óptica, lo que resultó en su separación en tres diferentes tecnologías mediáticas: gramófono, cine, y máquina de escribir (*Kittler* 14). Kittler también afirma que la máquina de escribir “separa mano, ojo, y letra”, replicando así los efectos de desencarnación de las tecnologías eléctricas mediáticas (195), y que el impacto último de esta separación es que “el acto de escribir deja de ser un acto [...] producido por la gracia de un sujeto humano” (203-204). Scott Bukatman defendió argumentos similares cuando sostuvo que “Lo primero que caracteriza la escritura a máquina como un acto de inscripción es un efecto de *desencarnación*” (*Bukatman* 634), y extiende este argumento al terreno digital al sugerir que la máquina de escribir “produce un espacio informativo divorciado del cuerpo: un proto-ciberespacio” (*Bukatman* 635).

En su libro *How We Became Posthuman*, N. Katherine Hayles examina el impacto de los medios en la subjetividad en *The Ticket that Exploded* a través del uso de Burroughs de la tecnología de grabación de sonidos. Hayles afirma que la novela de Burroughs representa a la grabadora como metáfora del cuerpo humano, programado con “pregrabaciones” lingüísticas

cuya relación respecto al organismo sería de parasitismo. También añade que la grabadora subvierte el monólogo interior, “grabándolo en una grabadora y sometiéndolo a diversas manipulaciones,” o produciendo nuevas palabras “hechas por la propia máquina” (Hayles 211). Estas manipulaciones revelan las formas en las que los medios electrónicos son capaces de generar textos sin la mediación de una conciencia rectora, permitiendo así nuevos tipos de subjetividades (217). Hayles sugiere que las tecnologías de la información representan para Burroughs la amenaza del lenguaje de controlar y mecanizar el cuerpo; pero al mismo tiempo, pueden ser utilizadas como herramientas potenciales para subvertir aquellas mismas fuerzas disciplinarias.

El narrador de *The Soft Machine* rápidamente descubre que comprender la naturaleza de la máquina de control de la Trak News Agency, y ese es el primer paso para derrocarla:

Whatever you feed into the machine on subliminal level the machine will process —
So we feed in 'dismantle thysself' [...] We fold writers of all time in together and
record radio programs, movie sound tracks, TV and juke box songs all the words of
the world stirring around in a cement mixer and pour in the resistance message
“Calling partisans of all nation—Cut word lines—Shift linguals—Free doorways—
Vibrate 'tourists'—Word failing —Photo falling—Break through in Grey Room”.
(SM 149).

Cualquier cosa que introduzcas en la máquina a nivel subliminal, la máquina la procesará - Así que introducimos 'desmantélate' [...] Juntamos a escritores de todos los tiempos y grabamos programas de radio, bandas sonoras de películas, canciones de TV y de juke box, todas las palabras del mundo revolviéndose en una hormigonera y vertemos el mensaje de resistencia “Llamando a partisanos de todas las naciones-Cortar líneas de palabras-Cambiar lenguas-Liberar puertas-Vibrar 'turistas'-Cae la palabra-Cae la foto-Irrumpan en la Habitación Gris”.

McLuhan trazaba una distinción entre el espacio visual y auditivo en referencia a la forma en la que las tecnologías mediáticas estructuran la información: Televisión, radio y periódicos actuarían en un *espacio auditivo*, entendido como la esfera de relaciones simultáneas creadas por el acto de escuchar. Escuchamos en todas direcciones a la vez; esto crea un espacio único, y en principio, no visualizable. Dicha simultaneidad en el espacio auditivo es lo exactamente opuesto a lo lineal.

Los formatos en varias columnas de Burroughs tienen como objetivo subvertir el formato periodístico apropiándose víricamente de él. Este método está patentemente basado en el experimento teórico con grabadoras que Burroughs describe en *The Ticket that Exploded*, donde sugiere grabar varias facciones de una discusión en tres grabadoras y reproducir dichas grabaciones al mismo tiempo para que las grabadoras “discutan” entre sí. El propósito de este experimento es exteriorizar el lenguaje y separarlo del cuerpo, neutralizar el poder de palabras y engramas a través de su transmisión solapada y simultánea produciendo una cacofonía sin sentido. Como las tres grabadoras, las tres columnas de texto también contienen múltiples voces que compiten por la atención del lector, que ha de elegir si leer las columnas en secuencia desde el principio hasta el final, leer de forma salteada las columnas, leer la página en sentido horizontal, etc. Estas composiciones representan así un espacio informativo radicalmente nuevo en el que el papel del autor queda desplazado y la estructura lineal se desbarata. En algunas de estas composiciones, tales como “Who is the Third That Walks Beside You”, Burroughs descentra incluso su propia autoridad al combinar documentos encontrados con extractos de sus novelas (*BF* 50-2).

WHO IS THE THIRD THAT WALKS BESIDE YOU

"Now it might surprise you to know there was another man in your position some thirty-five years ago today" his voice trails off. The ash gathers on his Havana held in a delicate grey cone the way it does on a really expensive cigar. "Yes, he wanted to give it all back, everything he's ever taken anywhere. Oh he'd walk down the street giving a smile back here, a gracious nod over there, and a firm young ass over here (stay in line Gertie). He'd breathe life and sweetness back into bones rotten with strontium and even understandably top secret 'Operation Pee Pee', the bones and blood and brains of a hundred million more or less gooks down the drain in green cancer piss, would be reversed. Tomorrow when he was properly rested he would have a talk first with his bankers and later of course with Winkhorst in the Technical department to set 'Operation Rewrite' going round the clock" (/laser guns washing in present time/rockets across the valley / whole sky burning / ". His sad servant stands on the burning buckling deck of an exploding star, last glimpse through gun smoke in

"Remember when you were a kid and Relative Albert was just writing two plus two equals nova on the blackboard and you told the other boys if you were ten light years away you would be able to see your birthplace and yourself as a baby? Well, it's all out there, the refuse of all past time on earth worked flints empty condoms needle beer in Sid's all the old names. They want to eat and they want to eat regular because they are trapped in image and image is an eating virus. Now you understand about time? After a certain point you can't go on feeding the past; too much past and not enough present because 'present time' is the point where the image virus of past time finds traction in present host. So the host walks out on the past, he walks out on the present pre sent at the same time you got the point now you dumb hick the intersection point in the urinal of present time? Well it's all urine and about time to retire. Some things I find myself doing I'll just pack in is all. Now look, this whole time thing, past image feeding on the present, we knew it had to end some time but remember

"Who is the third that walks beside you? The third column of time? Some wise guy come around to your own people with these 1920 scraps? Have been in desperate battle. We want to hear pay talk Daddy, and we want to hear pay talk now." "So those mutinous troops broke into the beauty-banks of time and distributed our personal exquisites to the bloody apes before they could go and get physical and all sort a awful contest pile up like a Most Graceful Movement Contest and a registered junky could hardly get through to Boot's for the fag ballet dancers leaping about. All of us looking about for some refuge maybe some evil old bitch at least in a kiosk spitting the black stuff cold and heavy but when we go to connect she is a "Sweet Old Flower Lady" get a fix of her. "Kiosk Kate" can wilt and sag the croissant on your plate " / I saw it move I tell you " / two hundred yard range if the wind is right is now a "Sweet Old Flower Lady" pim-pam just like that a filthy shambles why "Gracious Waiter Day" up-called a pestilent cloud of singing waiters from the

streets of war and death long ago and far away. You see, Mr. Brady, that boy was your servant who did what you were afraid to do yourself and you laughed at him for doing it and joked about Operation Expensible in the urinals of present time.) " / In fact that man had always experienced difficulty in dealing with his social inferiors. Like now standing in the shop, his casting rod and fishing plug slung over open shoulder, trying with the most lamentable results to impersonate a barefoot boy with his string of bull-heads, or is it just plain old country bull-shit from a Saturday Evening Post cover? He twisted rapidly, scooping up the change like a boy who has just heard 'last one in is a sissy' and maldroitly snagged an old peasant in the scrotum with his fishing plug. Then in a mistimed attempt at easy joviality he snapped open his Hollywood switch blade and said: "Well I guess we'll just have to cut the whole thing off." He muttered something about calling a doctor, made a vague ineffectual gesture from a *New Yorker* cartoon inadvertently blinding the proprietor's infant son. Finding that all his overtures of goodwill had fallen quite flat he ran back to the 1920's where he took refuge

when you were on the junk yourself sure you knew you had to kick some time but you said: "Premature. Premature. Give me a little more junk a little more time." Time is junk. Junk is time moving at the speed of light. You remember the first few shots before you are hooked again the speed-kick flashing through 1920 streets in a fast car but you can't see the car just the old warehouses and cobblestone streets rushing past you in a silent river of past time? When you take a shot you are in the time-film moving back in time at the speed of light. Now look, a blast does not move at the speed of light but light from the blast does. You understand now? We are staying ahead of the blast in our image moving at the speed of light. Oh say can you see exploding star here / 'blighted finger-tips unfinished cigarette' / Look any place. Breathe the lack of vagrant ball players. Breathe? Well, like you say: nothing nothing. You see now what you breathe you dumb hick? You breathe in Paco Joselito Henriquez; in their soiled clothes in their soccer scores in their dusty flesh. Flash of thumbs must tell you in their eyes. I am the Director. You have known me for a long time. 'Mister, leave cigarette money.' Sad muttering street boy voices on the

pontine marshes can the Cutest Old Clochard be far behind? Perhaps the most distasteful thing was the Benevolent Presence Contest in the course which "Sad Poison Nice Guy" irradiated the galaxy right into a tuffy-pull of the sweet sick stuff and the citizens still belching it out two weeks later. Well every whistle-stop had its Quality Champ and you know who wins a quality contest because he includes the other contestants in or out as the case may be the winner stands there in the empty ring... and Final Quality Day when all the winners of local and specialized contests met in a vast arena... scarcely a man is now alive... just one shot that's all it took... because I wasn't there. / " / You may infer his absence by that or this in exactly the same relation as before the contest he retroactively did not take part in. "The Not There Kid" was not there, empty turnstile marks the spot. So disinterest yourself in my words. Disinterest yourself in anybody's words, In the beginning was the word and the word was bullshit. Yes sir, boys, it's hard to sup that old writing arm more of a habit than using. Been writing these RX's five hundred thousand years

"Who is the Third that Walks Beside You." *Burroughs File: 50-1.*

Burroughs consigue efectivamente que estos pasajes *cut-up* sean más desorientadores todavía al separarlos de su contexto original, reinsertándolos en nuevas composiciones y colocándolos en yuxtaposición entre sí. Como para enfatizar el propósito tras este procedimiento, también incluye un pasaje de *The Ticket That Exploded*, que figura en la imagen *supra*, y en el que anima al lector de la siguiente forma: "So disinterest yourself in my words. Disinterest yourself in anybody's words, In the beginning was the word and the word was bullshit" (*TE* 198) "Desinterésate de mis palabras. Desinterésate de las palabras de todos, Al principio fue la palabra y la palabra fue mentira". El título de la pieza es un verso de *The Waste Land* de T.S. Eliot. Se decía que los exploradores de la Antártida cuando estaban agotados sentían que había un explorador extra entre ellos. En el caso de Burroughs y Gysin, su proceso de colaboración en una obra conjunta da lugar a una "tercera mente".

En su obra pionera *Reading Voices: Literature and the Phonotext* (1990), Garret Stewart analiza no cómo leemos, ni por qué, sino dónde leemos. Y decide que leemos en el

cuerpo, particularmente en el aparato vocal, que produce subvocalización cuando lo hacemos en silencio. Para Stewart esta subvocalización es esencial en la producción de lenguaje literario, pues según él, sólo podemos hablar de lenguaje literario cuando no puede ser sustituido efectivamente por otras palabras, que serían indispensables para alcanzar el efecto estético deseado. La subvocalización reflejaría el tanteo de la palabra correcta entre múltiples variables que propiciarían lecturas alternativas a las palabras impresas en la página. La subvocalización actualiza estas posibilidades en el cuerpo y las vuelve disponibles a la interpretación.

Katherine Hayles analiza la tesis anterior y extrae tres consecuencias importantes:

1. La actualización corporal de sonidos suprimidos juega un papel central en el proceso de lectura.
2. La lectura es similar al monólogo interior en el que estamos inmersos, con la salvedad que nos proporciona otra historia, normalmente más interesante que la que compromete la corriente de sonido subvocal procedente de nuestra conciencia.
3. La producción de sonido subvocal puede ser tan importante para la subjetividad como para el lenguaje literario (Hayles 207).

La cinta de audio abrió la posibilidad de que la voz saliese del cuerpo y entrase en una máquina, y esto ha repercutido en los textos literarios. El ejemplo más patente que localiza Hayles es el de *The Ticket that Exploded* de William S. Burroughs, quizás porque trata el asunto directamente, pues para Hayles la novela expresa muy bien cómo las cualidades técnicas de la cinta de audio cambiaron la relación entre la voz y el cuerpo.

Burroughs asocia *The Ticket That Exploded* con la producción de un nuevo tipo de subjetividad. En los cuerpos mutados e híbridos de la novela, podemos ver un presagio del cuerpo posthumano sobre el que escribe Hayles. Estas mutaciones están íntimamente ligadas con los monólogos interiores que, según Burroughs, habitan en el cuerpo de forma parasitaria.

Burroughs afirmó repetidamente que la literatura llevaba un retraso notable respecto a la pintura porque en su momento no había surgido un invento como la fotografía, que obligó a los pintores a dejar de pintar “vacas pastando en la hierba” (Bockris 4). Tal invento sería una

grabadora del habla subvocal, pero como ese invento no llegó a tiempo, la grabadora de audio desempeñó en parte el papel que jugó la fotografía en la evolución de la pintura, Burroughs suple el resto, asume que ese invento ya ha llegado, y pasa a experimentar con la grabadora de audio como una máquina de escribir más.

En el plano esotérico, Burroughs se plantea si acaso el cuerpo participaría metonímicamente en las transformaciones que la voz sufría bajo su afilada cuchilla, y en el político, explora y propone en libros como *The Electronic Revolution* o *The Job* muchos experimentos tácticos similares a la guerrilla de la comunicación del autor colectivo Luther Blisset. Esta peculiar mezcla de tecnología, magia, y activismo se retomó en muchas producciones cyberpunk, y alimentó la imaginación de muchos creadores (y hackers) contemporáneos.

En el plano teórico, y durante esa misma época, Friedrich Kittler y Katherine Hayles se preocuparon de analizar cómo inventos como el teléfono, la radio y el fonógrafo afectaron a las artes y a la teoría de la comunicación, rompiendo el nexo entre la presencia y la voz al posibilitar el transporte de la voz a distancia. A diferencia de la cinta de audio y el fonógrafo, el teléfono y la radio son medios de comunicación simultáneos. Hablante y oyente, aunque físicamente separados, comparten el mismo momento en el tiempo. En contraste, el fonógrafo funcionaba principalmente como tecnología de inscripción, reproduciendo el sonido mediante un disco rígido que no permitía ni la espontaneidad ni la simultaneidad interactiva del teléfono o el carácter efímero de la radio. La cinta de audio contenía algunas cualidades de las tecnologías que la precedieron: como el fonógrafo, es una tecnología de inscripción, pero la diferencia crucial entre ambas es que la grabadora permite borrar y reescribir.

A finales de los años 50 la cinta magnética despliega una serie de rasgos que le otorgan un inusitado poder, pues permite registrar la voz de forma permanente o mutable según convenga, y permite repite momentos pasados con precisión mientras que su materialidad concede intervenciones radicales en su forma y contenido en el ámbito doméstico. La grabadora dispone de una serie de botones que facilitan todo tipo de manipulaciones, y la cinta permite ser cortada y reordenada por el consumidor. Con un

presupuesto modesto también se pueden emplear varias máquinas de forma simultánea, algo de lo que Burroughs y Gysin fueron conscientes y aplicaron en sus experimentos.

Mientras el fonógrafo estaba relacionado casi exclusivamente con artefactos manufacturados y de consumo, la cinta magnética concedía al consumidor la oportunidad de producir su propio material, y también de alterar el material ajeno. De este modo, la temporalidad de un artefacto manufacturado era susceptible de posteriores transformaciones; y ello concedía la posibilidad de yuxtaponer discursos separados por el tiempo, u obligar a alguien a decir lo contrario de lo que intentaba comunicar. Mucho antes de los *deepfakes* que hoy implican sonido e imagen en movimiento, Burroughs y Gysin practicaron experimentos muy parecidos, como proyectar un rostro ajeno sobre el propio, o poner literalmente palabras en boca de otra persona, tal y como se puede apreciar, por ejemplo, en la película *Bill and Tony* (1972). Detrás de estos experimentos están tanto la idea de ventriloquía, ya presente en *Naked Lunch*, la colonización de conciencias, la fusión de identidades, el habitar un cuerpo que no es el propio, ideas todas recurrentes en la obra de Burroughs. Estos rasgos son cruciales para comprender la *Trilogía Nova* de Burroughs y su narrativa en general, pues este escritor aplica reiteradamente estas técnicas de edición a su escritura literalmente, aprovechando las disyunciones que ofrece, la sensación de desencarnación y el “no poder decir que eres propietario de tu ser” (la posesión demoníaca medieval es, por tanto, revisada en términos mediáticos), y aportando una reflexión o discurso para sustentar ideas tan avanzadas, y extrañas para la época. Esto genera una compleja relación entre los códigos de representación y las especificidades de la tecnología que, si bien en la época sonaban a ciencia ficción, hoy cualquiera con un ordenador personal puede llevar a cabo, y con una verosimilitud más que aceptable. El Dr. Suwajanakorn, investigador que produjo, por ejemplo, un falso video de Obama, poniendo literalmente palabras en su boca, en 2018, ha publicado recientemente un artículo científico explicando cómo lo hizo.¹⁸⁶ Este tipo de videos ya están

¹⁸⁶ Supasorn Suwajanakorn, Steven M. Seitz, and Ira Kemelmacher-Shlizerman. 2017. Synthesizing Obama: Learning Lip Sync from Audio. ACM Trans. Graph. 36, 4, Article 95 (July 2017), 13 pages. DOI: <http://dx.doi.org/10.1145/3072959.3073640>

siendo empleados por diversos agentes al objeto de promover campañas de desinformación, como recoge la BBC en marzo de 2022, y en relación con la guerra entre Rusia y Ucrania.¹⁸⁷

Pero Burroughs fue todavía más lejos; es muy llamativo que en algunos de sus textos de los años 50, y sobre todo los 60, contenidos la *Nova Trilogy*, el cuerpo acaba convertido en una grabadora: cuando sugiere tal posibilidad, por ejemplo en *The Ticket that Exploded* lo hace también de forma literal, contemplando las posibilidades de la ecuación metonímica entre la grabadora y el cuerpo, razonando que si el cuerpo se puede convertir en una grabadora, podemos concebir la voz no como la unión natural de voz y presencia, sino como una producción mecánica con la escalofriante capacidad de apropiarse del aparato vocal del cuerpo y usarlo para fines ajenos al individuo. Los temores de Burroughs parecen cada vez más factibles, ya que la NASA ha desarrollado un sistema para informatizar el habla subvocal.¹⁸⁸ Sobre esta noticia, un comentarista pronosticaba la posibilidad de inventar una arma que apuntada a las cuerdas vocales de un individuo, descodifique lo que está pensando (nuestras cuerdas vocales reproducen de forma casi imperceptible el habla subvocal).¹⁸⁹ Este descubrimiento es extremadamente interesante porque si pensamos en todas sus posibilidades podría ir más allá de lo que el comentarista Peter Rojas vaticina: no se trata ya de que puedan leer nuestro pensamiento a distancia, sino que también cabría la posibilidad de estimular las cuerdas vocales a distancia para que un individuo diga lo que juzgue oportuno un agente externo. Podemos pensar en términos literales sobre el habla subvocal, lo que todavía suena a ciencia ficción, o restringir el alcance de nuestras hipótesis a la tecnología informática disponible hoy en día: cualquiera con un ordenador personal puede fabricar un *fake* audiovisual y retransmitirlo a todo el planeta a través de Youtube, llegando a canales de mayor relevancia. Esto ha abierto una zona de penumbra donde la imagen fotográfica y la imagen en movimiento han perdido en parte su carácter documental, y quizás sea saludable esa incertidumbre, y el reconocer que “todas las imágenes son falsas” (*The Place of Dead Roads* 84).

¹⁸⁷ <https://www.bbc.com/news/technology-60780142>

¹⁸⁸ http://www.nasa.gov/home/hqnews/2004/mar/HQ_04093_subvocal_speech.html

¹⁸⁹ <http://www.engadget.com/2005/05/14/nasas-subvocal-speech-system/>

En los años 60 Burroughs afirma “La palabra es ahora un virus” (TE 49). La sensación de unidad e individualidad se mantiene a través del monólogo interior, que podría definirse como esa historia que el “yo” se cuenta a sí mismo para asegurarse de que existe. Entretejidos en este monólogo están también las ficciones o relatos que culturas y sociedades graban en los individuos; el monólogo representa tanto la autodisciplina como la autocreación. Burroughs propone parar el monólogo interior exteriorizándolo (esto ya lo había hecho Virginia Woolf) y mecanizarlo (esto ya no), grabándolo y sometiéndolo a diversas manipulaciones. “Communication must become total and conscious before toe can stop it”. “La comunicación debe ser total y consciente antes de que podamos pararla” (TE 51). El montaje en audio está lejos de ser inocuo. Una vez que las vocalizaciones y sonidos corporales se mezclan con los de otra persona, podemos forzar su retroalimentación a los emisores, provocando conflictos reales; a esto lo llamaron Burroughs y Gysin “playback”, y ahí entra la dimensión política de los métodos de ambos. La grabadora actúa como metáfora de estas mutaciones y como el instrumento que las propicia, pero además puede funcionar como el amuleto del brujo. Burroughs teoriza sobre la grabadora, en sus manos es una máquina de escribir más (también una máquina o arma de guerra), y la propone como herramienta táctica ante fuerzas externas que afectan a nuestro cuerpo, que es un constructo lingüístico, un campo de batalla donde se inscriben pregrabaciones, ya sean sociales, identitarias, o psicosexuales.

John Cunningham Lilly en los años 50 y 60 utilizaba tanques de aislamiento para probar la maleabilidad de la percepción humana. En sus experimentos los sujetos entraban en un tanque oscuro en el que hay agua salada a temperatura corporal para flotar desconectados de todo *input* sensorial, lo que provoca varios tipos de percepciones alucinatorias: una de las más comunes es que el sujeto sufre, según Burroughs es “the feeling of another body sprawled through the subject’s body at an angle.” “La sensación de que hay otro cuerpo que lo atraviesa en ángulo” (TE 49), que Burroughs identifica con la percepción de “La Otra Mitad,” la palabra-virus que invade el organismo hasta que parece una parte inextricable de la carne. La prueba de esta invasión parasitaria es una vez más, el monólogo interior que todos experimentamos: “Modern man has lost the option of silence. Try halting your sub-vocal

speech. Try to achieve even ten seconds of inner silence. You will encounter a resisting organism that forces you to talk (TE 49-50) “El hombre moderno ha perdido la opción al silencio (...) Intenta lograr diez segundos de silencio interno. Descubrirás un organismo resistente que te *fuerza a hablar*. Ese organismo es la palabra”

El proyecto de Burroughs consiste en ofrecer al lector tantas formas como sea posible para parar el monólogo, para reescribir o borrar las pregrabaciones, y liberar al sujeto de la invasión parasitaria de “La Otra Mitad” (“The Other Half”). El silencio que propone Burroughs no es como el del Modernismo; se diferencia del silencio de Kandinsky, por ejemplo, en que Burroughs es consciente del componente mítico de su obra, y en que duda de tecnologías como la palabra y la imagen. En sus construcciones míticas inserta análisis antropológicos de la sociedad contemporánea bastante acertados, volviendo el estructuralismo sobre sí mismo de forma narrativa y anticipándose a la *critifcción*.

Burroughs transforma estas pregrabaciones parasitarias en su narrativa de diversas formas, como cuando un médico intenta liberar una de “las dos mitades” de los parásitos que invaden la otra:

— A doctor with forceps was extracting crab parasites from his brain and spine — and squeezing green fish parasites from the separated flesh — “My God what a mess — The difficulty is with two halves — other parasites will invade sooner or later — First it’s symbiosis, then parasitism — The old symbiosis con — Sew him up nurse—(TE 85).

- Un doctor con fórceps estaba extrayendo parásitos de cangrejo de su cerebro y espina dorsal - y exprimiendo parásitos de pez verde de la carne separada - "Dios mío qué desastre - La dificultad es con dos mitades - otros parásitos invadirán tarde o temprano - Primero es simbiosis, luego parasitismo - La vieja estafa de la simbiosis - Cósalo enfermera-

Este texto típicamente Burroughsiano evoca, junto a lo dicho anteriormente, las teorías de Wilhelm Reich sobre el cáncer y la represión sexual. Los escritos del psicoanalista Reich influyeron en algunos aspectos vitales y temáticos en Burroughs, muy interesado en la psiquiatría, psicología y medicina. Así mismo podemos asociar perfectamente las pregrabaciones con el concepto de *engrama*, que también utiliza Burroughs, y que procede originalmente de la psicología. Merece la pena recordar también que la idea de engrama interesó mucho a Aby Warburg, que durante toda su vida reflexionó sobre qué son las imágenes y cuál es su poder. Aunque William S. Burroughs no menciona, salvo error, a Aby Warburg ni a Walter Benjamín en sus entrevistas o ensayos, al elemento común del anacronismo y la supervivencia como dispositivos para analizar el pasado y predecir el futuro se ha de añadir el concepto de engrama.

Warburg construye una teoría de la memoria social a través de una historia psicológica de las imágenes, su capacidad para transmitir o reavivar arquetipos mucho después de la muerte del autor de esas imágenes. Algo parecido a lo que hicieron las teorías de Alfred Korzybski con la palabra, quien en su presentación de 1924 *Time-Binding* explica esta cualidad del lenguaje humano, y cuyas obras sabemos que Burroughs leyó con mucho interés.¹⁹⁰

El nexo más fuerte con Warburg se halla en la capacidad de las imágenes (y las palabras son imágenes) para transportarnos mentalmente a situaciones, disparar conexiones en nuestro cerebro que nos llevan a lugares remotos y colectivos. Esto no es muy diferente a los viajes en el tiempo a través de la imagen que Burroughs comenta tan frecuentemente. Más sugestivo todavía es el interés de Warburg por los engramas. A pesar de que podríamos establecer paralelismos entre la memoria racial de Warburg y los arquetipos de Jung, fue Richard Semon quien le interesó más; Gombrich recoge que Warburg compró su libro *Mneme* en 1908 y describe uno de los rasgos definitorios de la teoría de Semon, recordando que cualquier evento que afecte a la materia viva deja un rastro que Semon llama “*engrama*” (Gombrich 240). Este concepto no se halla muy alejado de la idea de Burroughs de que el

¹⁹⁰ <http://esgs.free.fr/uk/art/ak5.htm>

cuerpo es una *máquina blanda* de grabación. La energía potencial conservada en este engrama puede, bajo condiciones apropiadas, ser reactivada y descargada, como cuando decimos que el organismo actúa de una forma específica porque *recuerda* un evento previo. Esto funciona tanto con el individuo como para la especie. Burroughs estaba muy familiarizado con los engramas, ya que se trata de un término que se apropió la ciencia, cuyas teorías exploró durante un tiempo.

Palabras e imágenes se adhieren al sistema nervioso y provocan efectos materiales en el plano físico, el cuerpo es lugar de contestación, y Burroughs propone combatir pregrabaciones y engramas con una guerrilla semiológica; las grabadoras son cruciales en este proyecto: “podemos hacerlo todo con las grabadoras,” (TE 162). Una estrategia para “exteriorizar el dialogo” es “sacarlo de tu cabeza y meterlo en las máquinas” (TE 163). Por ejemplo, propone grabar las dos partes de una discusión conyugal por separado y reproducirlas en dos aparatos diferentes, para que sean las máquinas las que discutan, de forma que los participantes puedan liberarse de repetir esa misma discusión una y otra vez en su cabeza y puedan seguir con sus vidas. El narrador también sugiere grabar sonidos de forma aleatoria en una tercera máquina, como, por ejemplo, trozos de noticiarios, y reproducirlos junto a la discusión. La intrusión del elemento aleatorio es significativa, ya que intenta romper las obsesiones personales del sujeto y también la construcción cultural que envuelve dichas palabras y sonidos: “Wittgenstein said: “No proposition can contain itself as an argument” = The only thing not prerecorded in a prerecorded universe is the prerecording itself which is to say any recording that contains a random factor (TE 166). “Wittgenstein dijo: “Ninguna proposición puede contenerse a sí misma como argumento” = Lo único que no está pregrabado en un universo pregrabado es la propia pregrabación que es como decir cualquier grabación que contenga un factor aleatorio.

El factor aleatorio es importante también porque Burroughs es consciente de que él mismo podría estar expandiendo la invasión viral que intenta combatir a través de su discurso: por eso el texto debe estar compuesto con las mismas técnicas que propone, como frotar la cinta manualmente a diversas velocidades en la cabeza magnética para formar nuevas palabras

(inching) que claramente recuerdan al *scratching* de los DJs de Hip Hop. Dichos experimentos están recogidos en el triple CD *Real English Tea Made Here*.

La influencia de las técnicas de Burroughs y Gysin en la música actual se ha manifestado en la proliferación del sampleo. Desde que el acceso a Internet se ha popularizado, una ingente cantidad de archivos de sonido e imagen están a la disposición del público, que no ha tardado en remezclar y combinar esos archivos generando nuevas producciones. De este modo, la barrera entre “público” y “productor” cada vez está más borrosa, y hay una mayor disposición a generar producciones híbridas, no tan alejadas de la escultura de mediados de los años 60 *Oracle*, de Robert Rauschenberg, que el ingeniero Billy Kluver describió en estos términos:

[...] a sound environment made up of five AM radios, where the sounds from each radio emanates from one of the five sculptures. The viewer can play the sculpture as an orchestra from the controls on one of the pieces, by varying the volume and the rate of scanning through the frequency band. But they cannot stop the scanning at any given station. The impression was that of walking down the Lower East Side on a summer evening and hearing the radios from open windows of the apartment buildings (*Miller 104*)

[...] un entorno sónico compuesto por cinco radios AM, donde el sonido de cada radio emana de cada una de las cinco esculturas. El espectador puede usar la escultura como si fuese una orquesta manipulando los controles de una de las piezas, variando el volumen y el ritmo de escaneo a través de la banda de frecuencias, pero no puede parar el dial en una emisora concreta. La impresión es la de caminar por el Lower East Side en una noche de verano y escuchar las radios a través de las ventanas abiertas de los edificios de apartamentos.

Robert Rauschenberg mantuvo estrechas relaciones con los beat en Tánger y sus producciones se situaban en coordenadas similares durante los años 60, como demuestran sus

combine paintings, y la pieza que describe Kluver, precisamente incluye un elemento aleatorio y la participación del espectador.

La intención de Burroughs de incorporar prácticas que puedan producir inscripciones sin la mediación de la conciencia deviene en experimentos como grabar partes de noticias de la radio y cortar la cinta para obtener *cut-ups* aleatorios. Como se ha visto en el ejemplo de la retícula estos *cut-ups* auditivos eran susceptibles de ser absorbidos por los diversos dispositivos que constituyen su extraña máquina de escribir. El narrador de *The Ticket That Exploded* afirma “Lo que vemos está dictado por lo que escuchamos” (TE 168). Basta cerrar los ojos durante un anuncio publicitario televisivo para detectar esto. El sonido es fundamental en la creación de realidades virtuales creíbles ya que se asocia a la presencia, y discurre de forma más profunda que el pensamiento analítico o la intención consciente. Los tambores de una jura de bandera pueden emocionar al soldado más antipatriota; tal es el poder de las ondas acústicas. Por eso manipular sonido mediante grabadoras produce una nueva subjetividad que ataca los niveles más profundos de conciencia.

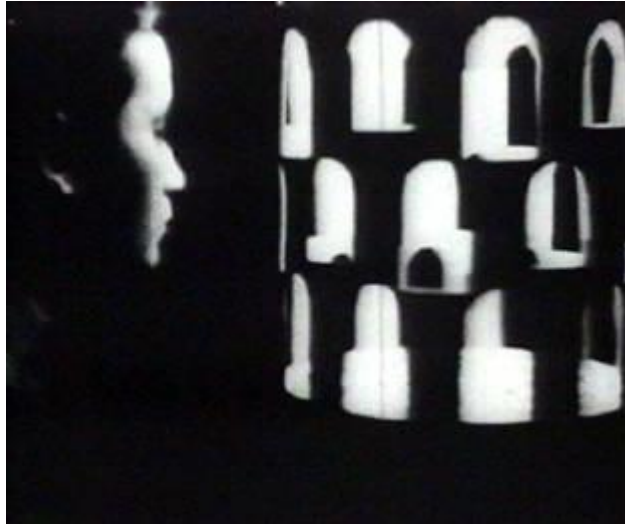
IV.6 EL CUT-UP APLICADO A LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

En el año 1960 el joven director de cine Anthony Balch conoce a Brion Gysin y a Burroughs en París a través de Jean Claude de Feugas. Balch había nacido en Inglaterra en 1938 y se había formado como cineasta en la industria publicitaria durante los años 50. Más adelante concentra sus esfuerzos en la industria del cine trabajando como editor, distribuidor, y director. Balch estaba familiarizado con los escritos de Burroughs, sus nuevas ideas relativas a los *cut-ups*, y quería colaborar con él para hallar un equivalente cinematográfico a su escritura.

El primero de sus filmes en colaboración con Burroughs fue *Towers Open Fire* (1963), rodado entre 1961 y 1962 en París y Gibraltar.¹⁹¹ En la producción también colaboraron Ian Sommerville, Brion Gysin y Michael Portman. Los actores que no aparecen en los créditos y que representan a los miembros de la Directiva son: David Jacobs, Bachoo Sen, Alexander Trocchi, Liam O'Leary, Norman Warren, John Gillet, y Andrew Rabanech. Balch rodó *Towers Open Fire* en blanco y negro, cámara en mano. La película no se estrenó hasta 1966, y duraba once minutos. El estreno tuvo lugar en el London Pullman Cinema junto a la película de Tod Browning *Freaks* (1932). Más tarde se proyectó en el Times Theatre de Baker Street y el Piccadilly Jacey, que Balch programaba a finales de los años 60. También hubo una proyección de la película como parte de la fiesta del *International Times* (el festival espontáneo de cine alternativo celebrado en el Cochrane Theatre organizado por *I.T.* y la London Filmmakers Co-op) en septiembre de 1966.

Towers Open Fire es un compendio de los principales temas y situaciones o monólogos que aparecen en las novelas de Burroughs de este período, justo cuando estaba escribiendo la Trilogía ahora restaurada por Oliver Harris. Una porción de la banda sonora es una mezcla de grabaciones hechas por Burroughs en Gloucester Terrace con una grabadora Grundig barata y que recuerda a muchos de los experimentos de audio que hizo junto a Ian Somerville.

¹⁹¹ Las películas de Burroughs se pueden visualizar en esta dirección: <http://www.ubu.com/film/burroughs.html>



Fotograma de *Towers Open Fire*; joven ante una dream machine,
Inventada por Brion Gysin con la ayuda de Ian Sommerville

El resto de la grabación tuvo lugar en estudio, y se emplearon grabaciones de los músicos de Jajouka (Ksar-el Kbir). El film presenta una sociedad que se desmorona a través de una caída bursátil, y para ello se utilizó metraje comprado a Pathé News. Burroughs asume el doble papel de controlador —impostando la voz de tal vez un racista e intimidante sheriff sureño— y partisano, en la grabación: “Now kid what are you doing over there with the niggers and the apes? Why don’t you straighten out and act like a white man? [...] “Chico, ¿Qué haces ahí con los negros y los monos?” ¿Por qué no te enmiendas y actúas como un hombre blanco?” [...] Este texto puede localizarse en la versión restaurada de *The Soft Machine* (2014); concretamente de capítulo titulado “Where You Belong” (*Soft Machine Restored* 147-48) Se trata de un buen ejemplo de discurso que recorre las diversas máquinas de Burroughs, algo que también menciona Jack Sargeant (*Sargeant* 170).

Los miembros de una “Directiva” acaban desmaterializados en la película, y la presencia de Burroughs en ella es significativa (nada menos que como presidente de la Directiva y su revolucionario antagonista, que protagoniza un “ataque-orgasmo” en el que salta a través de una ventana y saca fotos vestido con un uniforme de fatiga y armado con un “fusil de orgones”). Personas e identidades intercambiables (como A.J. y Salvador Hassan O’Leary en *Naked Lunch*), aparecen con frecuencia en la narrativa de Burroughs; y este rasgo se repite en la película y en un discurso que cuestiona el concepto de identidad en fecha muy

temprana. La presencia de tecnologías de grabación y emisión está muy presente: aparecen fotos, rollos de película, grabadoras, micrófonos, antenas. Cuando Burroughs ordena: “Towers Open Fire!”, estas antenas emiten ondas sonoras para atacar los sentidos de la “Directiva” compuesta un grupo de hombres vestidos de traje, sentados ante una mesa, pictogramas y símbolos egipcios colgados en la pared tras ellos. La Directiva se disuelve y desaparece. El “control” ha sido anulado, y se intercalan escenas con otras “imágenes de liberación autónoma,” que corresponden al rostro y torso de Balch mientras se masturba, y Burroughs haciendo pases mágicos sobre rollos de película. Podría tratarse, la anterior, de una interesante referencia a la magia sexual, tema recurrente en toda su obra posterior. Sargeant menciona que Burroughs parece estar realizando un ritual mágico mientras entona “Curse go back. Curse go back.” “Vuelve, conjuro, vuelve, conjuro” (*Sargeant* 165). El cine como soporte de un ritual esotérico no es algo exclusivo de Burroughs; de hecho, Anthony Balch estaba en contacto con otro “brujo” del cine, Kenneth Anger. De hecho, *Towers Open Fire!* se proyectó junto a la película *Freaks* (1932) de Todd Browning, gracias a que Balch consiguió el permiso para distribuir la película en Inglaterra a través de Anger.

En *Towers Open Fire!* se puede ver a Burroughs armado con una radio y una grabadora, y en una especie de trance ante la máquina de soñar de Gysin. Burroughs explica cómo se hace un *cut-up* en dicha película. Los papeles y libros de la “Directiva” se los lleva el viento, connotando el final de su gobierno y la terminación de su transmisión. Los iconos armamentísticos, el “rifle de orgones” (un arma sexual) y las enormes antenas de radio de Gibraltar como arma sónica, encarnan la guerra al control a través del asalto sensorial, apoyadas por tomas de Burroughs sostenido una grabadora. Luego viene una escena en que Michael Portman baila de forma cómica (tipo music-hall), y mira al cielo para ver una serie de danzarines puntos, de color rosa y azul. Esos puntos los pintó a mano Balch en el celuloide, técnica muy empleada por cineastas estructuralistas.

Sergeant halla una segunda coincidencia en el momento en que Burroughs acaba ordenando a las torres que abran fuego (“Towers Open Fire!”), que posteriormente pasará a ser el título de un capítulo de *Nova Express*.

Lo interesante es que Jack Sargeant indica que esa sección de la tercera novela de la *Nova Trilogy* podría ser un remontaje literario de la película, lo que confirmaría cómo la máquina de Burroughs está atravesada por un flujo textual multidireccional que discurre en varios sentidos. Sobre este punto, Oliver Harris no comenta nada, ciñéndose a la historia manuscrita de la obra. Hay elementos en la película que reaparecen en otras piezas de este período, algo característico del método de Burroughs, que solapa fragmentos de texto antiguo en nuevas producciones, generando una intertextualidad que imprime a su obra una cohesión rara y laberíntica.

La variedad de localizaciones del rodaje da también una sensación de constante flujo y movimiento, algo típicamente beat. Hay también importantes escenas de proyecciones y superposiciones faciales, en cierto modo precursoras de los “deep fakes”, en las que se proyecta una cara (o una máscara) sobre otro rostro, un recurso que utilizará Gysin en sus happenings de cine expandido con el grupo de arte contemporáneo *Domaine Poétique*. También aparecen en el film los experimentos con “máquinas de soñar”, invento de Gysin y el matemático Ian Somerville consistente en un artefacto que emite luces estroboscópicas con una frecuencia de entre 8-12 Hz. con el fin de estimular las ondas alfa del cerebro y producir alucinaciones fractales de 360° sin la necesidad de estimulantes químicos. Aunque Burroughs sale poniéndose una inyección algo sospechosa, la banda sonora afirma: “Anything that can be done chemically can be done by other means”. “Todo lo que puede hacerse por medios químicos puede conseguirse por otros medios.”

Una importante secuencia la película es el verdadero *cut-up*. Filmada en una zona portuaria de París, esta sección es el primer ejemplo filmico de los *cut-ups*, y dura unos 30 segundos. Inicialmente se veía a Burroughs caminando por el muelle, pero el metraje lineal original fue reordenado en proporciones matemáticas de 12 fotogramas (dos cortes por segundo). Esto revela cortes arbitrarios con respecto a lo que está ocurriendo en la secuencia en términos de contenido, pero se puede deducir una “estructura” matemática por el corte cada 12 fotogramas. La secuencia se va volviendo cada vez más frenética, culminando en un segmento cíclico (o bucle) en el que cada fotograma es diferente e imperceptible.

Según relata Sargeant, la siguiente película dirigida por Antony Balch se iba a titular *Guerrilla Conditions*. Balch realiza una serie de tomas durante el período 1961-1965, que contenían sobre todo retazos de la vida de Burroughs y Gysin en diversos hoteles donde vivían durante aquella época: El “Beat Hotel” de París, el Hotel Villa Muniria de Tánger, el Empress Hotel en Londres, y el Hotel Chelsea de Nueva York, así como el *loft* temporal de Burroughs en la calle 210 Centre Street de esa misma ciudad. La película iba a tener 23 minutos de duración, y según Jack Sargent (171) la idea era hacer un “documental mudo.” Este proyecto acabó archivado, pero parte del material se utilizó en *The Cut-Ups* (1967). Jeff Nuttall describe una reunión entre Burroughs y Balch para discutir sobre cine en un hotel de Bayswater, London. Jack Sargeant insiste en que ambos estaban muy interesados en los posibles efectos subliminales de las películas de Stan Brakhage: “[T]he direct impact on the nerve, the dislocation, redirection of the neuropsychological complex” (Nuttall 156). “El impacto directo en el nervio, la dislocación, redirección del complejo neuropsicológico”

En el siguiente film, titulado *The Cut Ups*, en lugar de intentar representar la escritura de Burroughs, Balch aplica la técnica de escritura de Burroughs al cine. Se trata de un experimento más extremo y menos narrativo en el que Gysin y Somerville se implicaron en mayor medida que en el anterior. La mayoría del metraje se rodó entre 1961 y 1965.

El tema tenía en común con *Towers Open Fire* el reflejar muchos de los intereses del autor durante la época del rodaje. También contiene muchas secuencias que se rumoreaba eran los primeros intentos de Balch de filmar *Naked Lunch*, un proyecto que finalmente se archivó al no lograr fondos para realizarlo. *The Cut Ups* fue la primera película en aplicar la técnica del *cut-up* en toda su extensión. Balch cortó el metraje en cuatro segmentos aproximadamente iguales y lo entregó a una ayudante contratada para ir cortando y montando un pie (unos 30 cm.) de cada sección con precisión matemática (1,2,3,4,1,2,3,4, etc.). La edición excluyó, por tanto, cualquier juicio estético, salvo la premisa de que los cortes fuesen del tamaño indicado. El motivo de la longitud de los cortes estaba ligado a la conversación que tuvieron Balch y Burroughs sobre efectos subliminales: Balch explica en una entrevista en la revista *Cinema Rising* #1, en abril de 1972, por qué la longitud de las tomas, exceptuando la última, es

siempre la misma (salvando los cambios de toma dentro de las secciones de treinta centímetros): “una sección de 30 centímetros... es lo suficientemente larga como para la gente vea lo que hay, pero no para examinarlo con detalle.” Esta aseveración conecta la experimentación fílmica de Burroughs con su interés con la calidad vírica de la imagen y las teorías psicológicas sobre engramas, condicionamiento, y su visión del cuerpo como “máquina de grabar blanda.”

Balch experimentó también con la velocidad de proyección del film, que en ocasiones se proyectó a 16 fotogramas por segundo en lugar de 24. Somerville, Burroughs y Gysin compusieron la banda sonora. Preguntaron a Balch la duración del film, y produjeron permutaciones de 6 frases, reproducidas a diferentes velocidades para veinte minutos y 4 segundos, incluyendo el final “Good. Thank you.” Las frases se repiten y secuencian *voiceover*, como una composición de Steve Reich, y son seis en total:

“Yes, Hello?” “Look at that Picture” “Does it seem to be persisting?” “Where are we now?” “How does it seem to you now?” “2Good, Thank you”

(“Si, ¿Hola?,” “Mira esa foto,” “¿Sigue persistiendo?,” “Dónde estamos ahora,” “¿Qué te parece ahora?,” y “Bien, Gracias”).

Estas preguntas y órdenes son una variación de las utilizadas en aquella época auditorías psicológicas.

Es bien conocida la asociación de Gysin y Sommerville por trabajar en audio con criterios matemáticos; en concreto con permutaciones. Esto no es del todo novedoso, pues ya en 1600 muchas iglesias tenían varias campanas afinadas en diversos tonos que sonaban en una secuencia bastante sencilla, hasta que los afinadores organizaron un movimiento cuyo principal interés consistía en probar todas las permutaciones posibles de sonidos con un número n de campanas. Brian Eno relata en el capítulo “Bells and Their History” (*Miller* 333) “cómo aplicando una sencilla fórmula matemática, n campanas producirán $n!$ secuencias de cambios. “!” no es una expresión de sorpresa sino un signo factorial: la orden de multiplicar el

número por la secuencia de números inferiores a él, de forma que 3 campanas darán $3 \times 2 \times 1 = 6$ permutaciones, mientras que 4 campanas producirían $4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$ cambios, y $n: 5! = 120$ ” (Miller 346). Gysin y Sommerville aplican esta fórmula sustituyendo campanas por los versos, o las palabras de un poema.

Entre las imágenes que aparecen en *The Cut Ups*, hay escenas de Burroughs disfrazado de médico examinando a un joven adolescente (Baby Zen), Burroughs en el metro, y Burroughs explorando la cartografía de la ciudad, con imágenes de Nueva York, Tánger, y París. En la película también sale Brion Gysin produciendo retículas en un lienzo enorme con su rodillo tallado, y realizando su pintura caligráfica.

Gysin pinta una retícula en la que escribe la frase “Condiciones de guerrilla/el ejército necesita base/el enemigo no puede alcanzar nuestra posición/creación poética/mito...” luego gira la página 90 grados y continúa escribiendo sobre el texto previo, que va adquiriendo una densidad vertiginosa. *The Cut Ups* contiene también metraje de Ian Sommerville y la máquina de soñar, algunos fragmentos están manipulados ópticamente. Sobre este aspecto Jack Sargeant comenta: “In some segments the footage is optically manipulated, using both superimposition and mirror effects, to create resonant fragmentations and multiplications of the image (Sargeant 172). “En esos fragmentos se utilizan superposiciones y efectos de espejo para crear fragmentaciones resonantes y multiplicaciones de la imagen”. La película dura veinte minutos y cuatro segundos, igual que la cinta de audio de Sommerville con las frases permutadas, incluyendo el “gracias” final.

La película es un interesante experimento de intermedialidad, la absorción de la pintura, collage, fotografía, y escultura por parte del celuloide. El audio procedente del *cut-up* científico supe la falta de metraje encontrado, recurso en el que fue pionero Joseph Cornell cuando compone el collage filmico *Rose Hobart*, a partir de un melodrama de 1931 titulado *East of Borneo* que se desarrollaba en la jungla. Cornell elimina la trama de la película y convierte una película de una hora y veinte minutos en una pieza de veinte minutos (Miller 378). Con la acción principal fuera de juego, Cornell se queda con la actriz, que es lo que le interesa, y además de ralentizar la imagen, *elimina el sonido*, sustituyéndolo por un disco de

música brasileña. Brian Frye describe el efecto combinado del sonido borrado, la deceleración de la imagen, y la adición de música exótica en *Rose Hobart* así: “As a result, the characters move with a peculiar, lugubrious lassitude, as if mired deep in a dream”¹⁹² “Como resultado, los personajes se mueven con una peculiar, lúgubre lasitud, como si estuviesen inmersos en un sueño.” La conexión con Burroughs es que, además de manipular elementos estructurales del film, y realizar un trabajo de montaje, Cornell llama a su pieza “retrato,” lo que muestra una vez más que siempre ha habido artistas trabajando en una zona “gris,” que han pasado de puntillas por la historia del arte, produciendo piezas difíciles de calificar que sin embargo abren el camino a posteriores esfuerzos. En el caso de Cornell y su metraje encontrado se confirma que las estrategias de apropiación, y la aplicación de técnicas pictóricas a otras artes no son algo reciente ni un caso aislado.

The Cut Ups se completó en 1963 pero se estrenó mucho más tarde en la Cinephone Academy Moviehouse en Oxford Street en 1966. La leyenda dice que los miembros del público salieron quejándose de que la película era “asquerosa”. Estuvo en cartelera quince días y finalmente tuvo que recortarse de 20 a 12 minutos porque el personal y el *manager* no podían soportar proyectarla cinco veces al día. Roy Underhill, el ayudante del manager de aquella época le dijo a Balch que durante las proyecciones un inusual número de extraños artículos como bolsas, pantalones, zapatos, y abrigos fueron abandonados en la sala, probablemente debido a la desorientación del público asistente. Como aplicación al cine de las técnicas de escritura de Burroughs, *The Cut Ups* recrea la fragmentación de nuestra percepción, y puentea la estructura lineal de los textos escritos de una forma radical, produciendo un texto liberador, pero también controlador, al someter al espectador a una serie de imágenes centelleantes. Para sus artífices, la experiencia de visionar *The Cut Ups* era similar a la de sentarse ante una máquina de soñar con los ojos cerrados. En el número 4/5 de la revista *Re/Search* (55), Brion Gysin reitera en una entrevista a Jon Savage que estas películas “siguen chocando hoy día” y que los espectadores “gritan y saltan en sus butacas, muy afectados por ellas.” *The Cut Ups* presenta escenas precisas y aleatorias, y su

¹⁹² <https://web.archive.org/web/20111221233157/http://www.sensesofcinema.com/2001/cteq/hobart/>

composición obedece a una intervención sobre la materialidad del film en lugar de atender a la acción, el tiempo, o el lugar. Por tanto, exige del espectador que experimente las imágenes de un modo diferente, lejos de la lógica racional. El hecho de que muchos espectadores pidiesen la devolución del importe de la entrada excitaba secretamente a Antony Balch, que en artículo de la revista *Sight and Sound* confiesa que era la prueba de que habían tocado al público.

Towers Open Fire y *The Cut Ups* no fueron proyectadas en cines “artísticos” o de arte y ensayo, sino que, en bastantes ocasiones lo hicieron en salas comerciales. Esto permitió a Burroughs y Balch tomar por sorpresa a los espectadores, que no esperaban un ataque tal a la lógica narrativa, algo propio de los ataques fílmicos de las primeras vanguardias a las sensibilidades burguesas de los años 20. Los malentendidos resultantes se reflejaron en revistas como la *Monthly Film Bulletin's*: “una *reductio ad absurdum* cinematográfica, un ejercicio mecánico y sin sentido”. Y en cuanto a la banda sonora, “simples frases repetidas *ad nausea* [sic]” (*Bridget* 1).

En su libro *Here to Go* (1985), Gysin dice comenta sobre Burroughs:

He pushed cut-ups so far with variations of his own that he produced texts which were sickeningly painful to read, even to him, mind you. These were texts which had to be wrapped in sheets of lead and sunk in the sea, disposed of like atomic waste, in marl holes (one of his favorites). Used by another writer who was attempting cut-ups, one single word of Burroughs' vocabulary would run a stain right through the fabric of their prose, no matter how they cut it (*Here to Go* 191).

Llevó tan lejos los recortes con variaciones propias que produjo textos cuya lectura resultaba repugnantemente dolorosa, incluso para él. Eran textos que debían envolverse en planchas de plomo y hundirse en el mar, eliminarse como residuos atómicos, en agujeros de marga (uno de sus favoritos). Utilizadas por otro escritor que intentaba recortarlas, una sola palabra del vocabulario de Burroughs correría una mancha por el tejido de su prosa, sin importar cómo la cortaran.

La cita anterior no sólo sirve para ilustrar que *The Cut-Ups* recrea esto cinematográficamente; es un intento de “trastornar los sentidos” en la acepción de Rimbaud, pero también señala cómo Burroughs consigue hacer suya la técnica y que “su cuadro sea todo firma”, como un Miró: que baste con ver una o dos palabras para reconocer “un Burroughs”. En este contexto, Burroughs y Balch pueden ser vistos como yendo más allá de Eliot, Pound, Joyce y revelando la tramoya de la escritura y el cine. Bridget analiza la estructura de *The Cut Ups* en clave Fluxus, partiendo del diagrama del artista George Maciunas *Expanded Arts Diagram* (1966).¹⁹³

Tras examinar la película bajo dicho protocolo, Bridget concluye:

The Cut Ups operates on three levels of juxtaposition. The mathematical cuts on a vertical level (1-4 in the diagram) represent the “structure” and bring four reels of film into arbitrary connection with one another. A second occurs on the horizontal or linear frame-to-frame level of the original pre-cut film (1-24 in the diagram), giving also a linear progression (but only at this level). The third juxtaposition occurs with the soundtrack’s relation to the image. This further fractures the film as the permuted phrases overlap and phase to produce complex rhythmic ideas originating from simple phrases. These do not condone the rhythm of the visual cuts on screen, thus further embellishing the auditory/visual complexity of the film. (*Bridget 2*).

The Cut Ups funciona en tres niveles de yuxtaposición. Los cortes matemáticos en un nivel vertical (1-4 en el diagrama) representan la “estructura” y ponen cuatro bobinas de película en conexión arbitraria entre sí. Una segunda yuxtaposición se produce en el nivel horizontal o lineal, fotograma a fotograma, de la película original precortada (1-24 en el diagrama), lo que da también una progresión lineal (pero sólo a este nivel). La tercera yuxtaposición se produce en la relación de la banda sonora con la imagen. Esto fractura aún más la película, ya que las frases permutadas se

¹⁹³ <https://www.moma.org/collection/works/128225>

superponen y entran en fase para producir ideas rítmicas complejas que se originan a partir de frases simples. Éstas no condonan el ritmo de los cortes visuales en pantalla, lo que embellece aún más la complejidad auditiva/visual de la película.

FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)

Today it is fashionable among the avant-garde and the pretending avant-garde to broaden and obscure the definition of fine arts to some ambiguous realm that includes practically everything. Such broad-mindedness although very convenient in shortcutting all analytical thought, has nevertheless the disadvantage of also shortcutting the semantics and thus communication through words. Elimination of borders makes art non-existent as an entity, since it is an opposite or the existence of a non-art that defines art as an entity.

Since fluxus activities occur at the border or even beyond the border of art, it is of utmost importance to the comprehension of fluxus and its development, that this borderline be rationally defined.

Diagram no. 1 attempts at such a definition by the process of eliminating categories not believed to be within the realm of fine arts by people active in these categories.

DEFINITION OF ART DERIVED FROM SEMANTICS AND APPLICABLE TO ALL PAST AND PRESENT EXAMPLES.
(definition follows the process of elimination, from broad categories to narrow category)

	INCLUDE	ELIMINATE
1. ARTIFICIAL:	all human creation	natural events, objects, sub or un-conscious human acts, (dreams, sleep, death)
2. NONFUNCTIONAL:	non essential to survival	production of food, housing, utilities, transportation, maintenance of health, security, science and technology, crafts, education, documentation, communication (language)
3. CULTURAL:	all with pretense to significance, profound, seriousness, greatness, inspiration, elevation of mind, institutional value, exclusiveness. FINE ARTS: ** only literary, plastic, musical, kinetic.	games, jokes, gags, sports,

** Past history shows that the less people have leisure, the less their concern for all these leisure activities. Note the activities in games, sports and fine arts among aristocrats versus coal miners.

** Dictionary definition of fine arts: "art which is concerned with the creation of objects of imagination and taste for their own sake and without relation to the utility of the object produced."

Since the historical development of fluxus and related movements are not linear as a chronological commentary would be, but rather planimetric, a diagram would describe the development and relationships more efficiently.

Diagram no. 2 (relationships of various post-1959 avant-garde movements)
Influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of influence (varying thicknesses of connecting links).

Within fluxus there are 4 categories indicated:
1) individuals active in similar activities prior to formation of fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category);
2) individuals active since the formation of fluxus and still active within fluxus;
3) individuals active independently of fluxus since the formation of fluxus, but presently within fluxus;
4) individuals active within fluxus since the formation of fluxus but having since then detached themselves on following motivations:
a) antioctective attitude, excessive individualism, desire for personal glory, prima donna complex (Mac Low, Schmitt, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi);
b) opportunism, joining rival groups offering greater publicity (Paik, Kosugi);
c) competitive attitude, forming rival operations (Higgins, Knowles, Paik).
These categories are indicated by lines leading in or out of each name. Lines leading away from the fluxus column indicate the approximate date such individuals detached themselves from fluxus.

©George Maciunas Foundation Inc. All Rights Reserved.

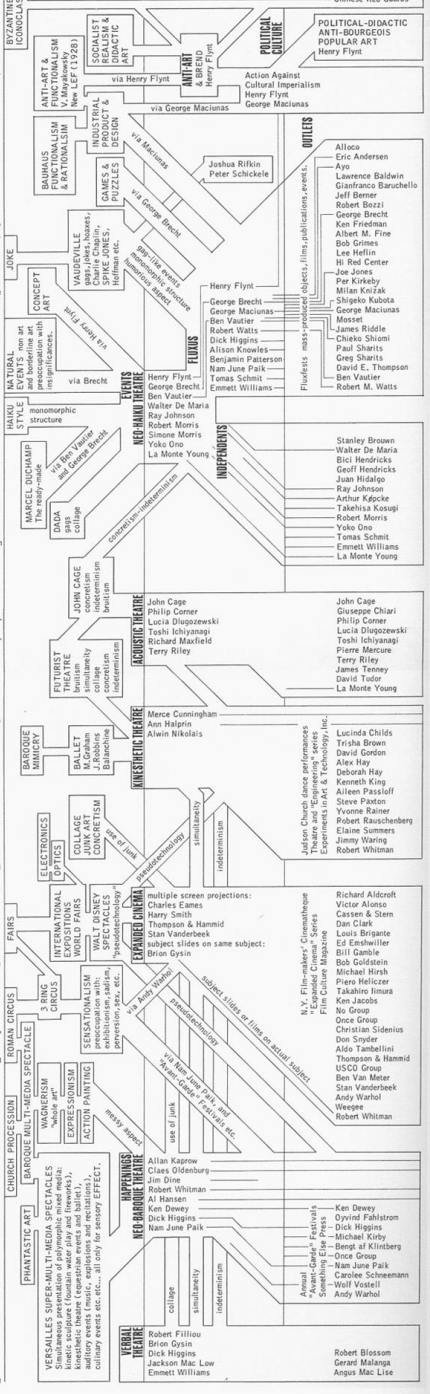
INTRODUCTION TO DIAGRAM

The diagram on the right categorizes and describes pioneristically the development of various "Expanded performing arts" movements. It criticizes movements rather than individuals and therefore should not be taken as a catalogue of names. Except for the Fluxus group, none others are complete. By the notation it is hoped this diagram can be expanded to include more artists. Any comments, suggested additions and/or changes from readers will be welcome. The grouping of various artists was determined in most cases from statements of the artists themselves. When such statements were unavailable, their work was studied to provide clues. Some controversial subjects such as sensationalism or pseudotechnology were based on careful observations of many performances rather than hearsay. Drooping in public or lowering own pants to expose bare bottom, or urinating to publicly such acts are considered by any dictionary definition exhibitionistic. Throwing oneself into water or covering self with cream etc., etc., can be considered as masochistic acts. Examples of preoccupation with sex and perversion are too numerous to mention. All these strategies are intended to arouse strong emotional response from the audience (and self) from the press of course), which may be a main motivation for such stunts. Pseudotechnology or "engineering" (in quotes) has been derived from the fact that an artist at best can acquire technical knowledge or understanding comparable to that of a technician (reparman or the like) rather than that of an engineer or scientist who spends many years studying his specialty (just like artists spending many years on producing art). Such knowledge among these artists at best represent understanding writing diagrams, function of basic electronic components, mechanism of electric motors, simple engines, determinate structures and the like. Unfortunately the technology used most of the artists employing that term is of the radio shop variety. Collaboration with engineers can achieve only a level of sophistication comprehended by the artist. (1) artist's new ideas or concepts will be affected or rather limited by his own past and recent technical-scientific knowledge rather than the unacknowledged knowledge of the engineer. (2) the collaborating engineer meanwhile can't very well comprehend a sophisticated technical and scientific knowledge to the artist without giving in a four year university course on related subjects.

Categories are ordered on the vertical scale to some degree with a spectrum of artificiality. Thus most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thicknesses of connecting links). Another vertical column indicates outlets, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each person's name indicate various changes in the persons' associations or chronological continuity of his work within any particular movement or group. Thus within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day. (only George Brecht and Ben Vautier fill this category); 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within Fluxus; 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus; 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Patterson, Paik, Schmitt, Williams, Flynt etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus.

George Maciunas

EXPANDED ARTS DIAGRAM



George Maciunas. Expanded Arts Diagram. Litografía offset. 33x12,3 cm. 1966. MoMA.

El breve análisis estructural de *Bridget* recalca la importancia paratáctica de la banda sonora, que quizás sea lo que le dé más atractivo a la película, pues muestra la simultaneidad del espacio auditivo. Lo misterioso de las frases y la metálica voz nasal de Burroughs otorgan sin duda cierta cohesión a la obra. La banda sonora se va acelerando hasta que las palabras pierden su significado, transformadas en un magma fónico indiferenciado del que surgen nuevas palabras (recordemos el “inching tape” de los experimentos con audio de Burroughs). La aparición del número 23 en un titular de prensa y la parada de metro de Clark St. son una clara referencia al interés de Burroughs por las sincronicidades, mientras que las retículas de Gysin, emparejadas con los rascacielos, muestran la importancia de este elemento en la cultura universal, y en la escritura de su amigo Burroughs. Especial mención merecen todos los anuncios callejeros, rótulos, etc., incluido el de la compañía Burroughs, que remiten al asedio textual y sensorial que experimenta el sujeto contemporáneo.

Jack Sargeant relata en *Naked Lens: Beat Cinema* (1997), cómo después de rodar *The Cut Ups*, Balch colabora con Burroughs en el rodaje de *Bill and Tony* (1972). El film está inspirado en un texto de Burroughs titulado “John And Joe,” y una serie de performances de Brion Gysin, Ian Sommerville, y William Burroughs que tuvieron lugar en París. Estas performances forman parte de una serie de experimentos con proyectores construidos por Sommerville, y se celebran durante el periodo 1960-1964, época en que Gysin está involucrado con el grupo de poesía experimental *Domaine Poétique* (Sargeant 168). Gysin comentó a Terry Wilson que sus shows “persuaded other professional artists, like George Maciunas of Fluxus and people like that, who included it into the area of experimentation which they called Expanded Cinema... (*Here to Go* 88-89). “Influyeron a otros artistas profesionales, como George Maciunas de Fluxus y gente así, que los incluyeron en un área de experimentación que llamaron “Cine Expandido”. Queda justificado por tanto hablar de escritura de campo expandido en el caso de Burroughs, ya que en los años 60 está involucrado en un proceso de trabajo que todavía no tiene nombre y que inspira similares tácticas más adelante etiquetadas como “cine expandido,” “escultura de campo expandido,” etc. Además, la afirmación de Gysin parece señalar una trayectoria inversa en lo relativo a influencias, que

podrá ser una exageración, pero que en cualquier caso indica una posible poligénesis en relación a aproximaciones a la producción de signos en diversos territorios hipotéticamente separados.

Las performances de Gysin consistían en proyectar imágenes del cuerpo de una persona sobre el cuerpo de otra, e imágenes del cuerpo desnudo de Gysin sobre su cuerpo vestido. Este recurso fue lo que más motivó a Balch para realizar *Bill and Tony*. La película se rodó en un estudio pequeño en el centro de Londres. Consiste en primeros planos de Burroughs y Balch filmados ante un fondo negro, leyendo de un manual de “auditing” de la cienciaología y del guión de *Freaks* (la yuxtaposición habla por sí misma). Como la performance de Gysin, la idea consistió proyectar el rostro de Burroughs en el de Balch y viceversa, de forma que Burroughs mutaría en Balch, y Balch en Burroughs. Inicialmente la película no se rodó para proyectarse en salas, sino que, según Gysin, tenía como objeto experimentar la creación de una “máscara real de luz” (*Here to Go* 88), es decir, que se concibió como una *cinperformance*. Tanto el film como las performances tenían como objeto atacar de raíz el concepto de identidad fija, permitiendo a los colaboradores convertirse el uno en el otro a través del uso de la luz. Temas como el intercambio de identidades o almas, la posesión, y la fusión de dos sujetos son centrales en la narrativa de Burroughs y en particular en la *Red Night Trilogy* de Burroughs de los años 80.

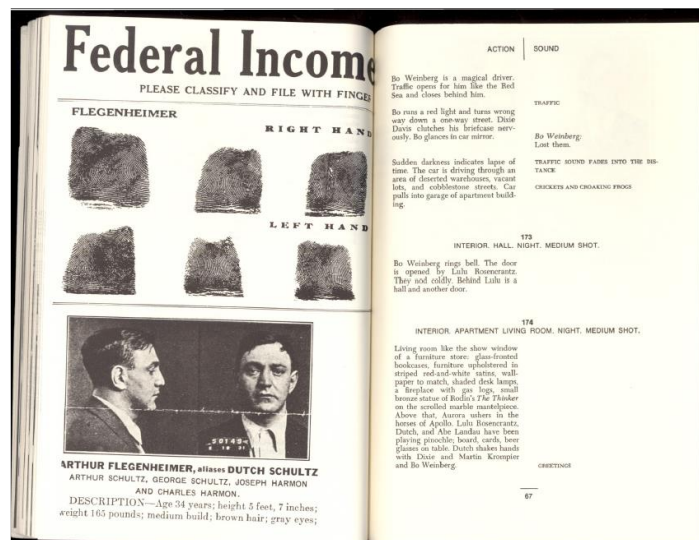
Jack Sargeant relata cómo en 1964 Gysin y Balch desarrollaron un guión para una película basada en *Naked Lunch*; Gysin lo escribió, mientras que Balch dibujó numerosos *storyboards*. En mayo de 1971, Balch, Burroughs y Gysin fundaron Friendly Films Ltd. para producir una película basada en el guión de Gysin, un musical que contenía seis canciones, algunas interpretadas más adelante por Steve Lacy. El guión de Gysin se concentra en William Lee, un escritor capaz de escribir su propia realidad, en plena huida de Nueva York hacia Neverzone tras disparar a dos agentes de narcóticos. De camino a Neverzone, Lee detecta, mientras espera por su contacto en el Bugs Bar a un grupo pop que utiliza un patíbulo en sus conciertos, y se esconde en la sauna EverHard. Lee vuela a Neverzone con Transvestite Airlines, aduanas ignora sus armas y narcóticos, pero le interroga sobre sus manuscritos,

preguntándole si son para uso personal, a lo que Lee responde: “Yes. I make with the live word. I got an exclusive”. “Si, me lo hago con la palabra viva. Tengo una exclusiva” (*Final Academy 17*). En *Neverzone* se mueve por la Plaza, un “psychic cesspool through which swirls a mass of mangled humanity”. “Un pozo negro psíquico en el que se arremolina una masa de humanidad mutilada” (Ibid.).

Adaptar al cine *Naked Lunch* no es tarea sencilla. El propio David Cronenberg tuvo que lidiar con la (auto) censura en su particular ensayo filmico sobre Burroughs. A propósito de la censura, Richard Dellamora le achaca a Cronenberg que hace una película modernista a partir de un libro postmoderno, y tampoco le hace demasiada gracia que convierta al protagonista de la película en heterosexual (*Dellamora 117*). Probablemente no tenía ese inconveniente el guion de Gysin, que podemos apreciar parcialmente en la película *The Cut Ups*.

Eric Mottram detecta en su artículo titulado “On Last Words of Dutch Schultz,” publicado en la colección de ensayos editada por J. Skerl y R. Lyndenberg William S. Burroughs at the Front. *Critical Reception, 1959-1989*, cómo de la misma forma en que Truffaut y Godard extraen la historia de una trama de ficción para mover el film más allá de sus orígenes de prosa lineal, y Eisenstein se entrega a un procedimiento de montaje que relaciona con la forma ideogramática del teatro Noh japonés y ciertos métodos épicos de *Paradise Lost*, así Burroughs compone a través de escenarios de prosa escritos cinematográficamente, donde destaca el concepto de montaje y el tratamiento de la realidad en términos filmicos, dotada de una pista de imagen y otra de sonido.

Mottram analiza el caso de *The Last Words of Dutch Schultz* (1970), un ejemplo más evidente aún, directamente inspirado en todo su proceso de trabajo anterior con retículas de formato periodístico, y *scrapbooks*, que se materializa en una ficción con forma de guión cinematográfico. Este libro está distribuido por dos columnas, una para la acción, y otra para sonido, y consta de 236 escenas acotadas, muchas fotografías, y sorprendentes elementos extratextuales.



The Last Words of Dutch Schultz: 66-7

El libro muestra imágenes encontradas que se conectan con el texto. Todas las fotos corresponden a personajes identificables de la época salvo la de un estenógrafo (el propio Burroughs) que transcribe el monólogo delirante del moribundo Dutch, que también es un texto encontrado.

El guion especifica que una grabación de las últimas palabras de Schultz debería repetirse en varias combinaciones en la primera escena y otras ambientadas en el hospital (*Dutch 1*). El delirio de Dutch Schultz, de unas 2.000 palabras, generaría muchas más combinaciones que las permutaciones sonoras de *The Cut Ups*. Burroughs maneja estrategias que ha empleado anteriormente en otro medio y las aplica a su escritura.

Otra escena interesante es la número 90 que indica “Legs Diamond se sienta en un sillón acolchado, completamente inmóvil. El fondo es la típica oficina de club nocturno mafioso [...] sus labios no se mueven. La columna de sonido de la escena indica que suene la voz de Legs (recordemos que tiene los labios cerrados, por lo que habría que usar una grabación) diciendo una línea en “tono frío, maligno, sibilante como el de una serpiente” (*Dutch 33*). En esta escena parece aplicar lo aprendido durante la filmación de *Bill and Tony*, pero además es un rasgo típicamente postmoderno; pues muestra la propia construcción de la ficción.

En un momento del guion, Burroughs indica también que se han de intercalar escenas de una película de un hombre pelirrojo en pleno acto sexual con una mujer mexicana en una cama de bronce; la toma ha de durar siete segundos y repetirse varias veces en bucle durante las siguientes tomas de 1902 (*Dutch* 11). El bucle de película porno y la cabina de sex-shop son elementos que aparecen en *Naked Lunch*, y se van refinando hasta convertirse casi en equipos de realidad virtual, como los descritos en *The Wild Boys* (1971). El *set* está siempre presente en la obra de Burroughs. En *The Wild Boys* los personajes se mueven a través de los sets de “la película” como si estuviesen representando diferentes papeles en un presente histórico perpetuo. Algo similar ocurre en *Cities of the Red Night* con protagonistas como el Capitán Nordenholz, Audrey, y el barco Mary/Billy Celeste, personajes que recorren un laberinto intertextual y multimedia hasta atracar en el libro.

IV.7 EFECTOS DEL CUT-UP EN LA COGNICIÓN DEL RECEPTOR

Uno de los asuntos que me han ocupado durante el proceso de investigación de los métodos de Burroughs y Gysin, es el posible efecto de sus textualidades en el receptor. La materialidad del propio proceso propicia la repetición de segmentos, y este es un recurso que los autores no soslayaron, sino que insistieron y reflexionaron sobre él. El propio Burroughs se refirió al fenómeno en el ensayo-manual *The Third Mind*, escrito junto a Brion Gysin, y publicado en 1978:

When the reader reads page ten he is flashing forward in time to page one hundred and back in time to page one—the déjà-vu phenomenon can so be produced to order—This method is of course used in music, where we are continually moved backward and forward on the time track by repetition and rearrangements of musical themes (*Third Mind* 96).

Cuando el lector lee la página diez, avanza en el tiempo hasta la página cien y retrocede en el tiempo hasta la página uno: el fenómeno déjà-vu puede producirse de este modo para ordenar... Este método se utiliza, por supuesto, en la música, donde continuamente retrocedemos y avanzamos en la pista del tiempo mediante la repetición y reordenación de los temas musicales.

Sobre este fenómeno la autora Regina Weinrich comentó en 1984: “Wrested from the restrictions of the linear sentence, and thus free of cause-and-effect, the word conjures a variety of mind associations, dynamic déjà vu” (*Review* 56). “Liberada de las restricciones de la frase lineal y, por tanto, de la relación causa-efecto, la palabra evoca una variedad de asociaciones mentales, dinámicos déjà vu”. En su breve artículo, Weinrich empareja el método *cut-up* con el recurso de la “stream of consciousness, a literary montage of the mind cut constantly by random factors” (*Review* 56); “el flujo de la conciencia como forma extrema de monólogo interior, un montaje literario de la mente constantemente interrumpida por factores

aleatorios”. El artículo toca el asunto del *déjà-vu* de forma muy sumaria, concentrándose en el *cut-up* como “a literal representation of what actually happens in the human nervous system” (Ibid.); “una representación literal de lo que ocurre realmente en el sistema nervioso humano”, que a pesar de su sumariedad, contiene el mérito de haberse fijado en el asunto de los posibles efectos del método de Burroughs y Gysin sobre el sistema nervioso humano. Como lo hizo antes McLuhan en sus “Notes on Burroughs”, Weinrich refleja el interés de Burroughs por reflejar lo que ocurre en la conciencia del sujeto contemporáneo.

Asunto más controvertido, y más inexplorado, es el del efecto de la escritura burroughsiana en el receptor. En 2016 publiqué el artículo “How Burroughs Plays with the Brain, or Ritornellos as a Means to Produce Déjà-Vu.” En dicho artículo se realizan una serie de observaciones sobre uno de los ritornelos del autor, la secuencia “dim jerky faraway”, que aparece en multitud de contextos y en diversos medios de la obra de este autor. Como se trata de un texto sobre la memoria, mi análisis se concentra en un estudio de la secuencia en relación al sentido del olfato, sentido poco contemplado entre los analistas de su obra:

In this essay, the sense of smell has a prominent position since smell and taste are connected to the limbic system, the same area of the brain that processes emotions and memories, whereas the rest of the senses are not, which probably explains why smell is more efficient than sight or touch in triggering memories and bringing back emotions (*Ritornellos 1*).

En este ensayo, el sentido del olfato ocupa un lugar destacado, ya que el olfato y el gusto están conectados al sistema límbico, la misma zona del cerebro que procesa las emociones y los recuerdos, mientras que el resto de los sentidos no lo están, lo que probablemente explica por qué el olfato es más eficaz que la vista o el tacto a la hora de desencadenar recuerdos y traer emociones.

En dicho artículo se apunta a cómo los fenómenos de “*déjà-vu*” y “*jamais vu*,” dos de las manifestaciones más habituales de lo que en términos clínicos se conoce como

“paramnesia”, son producidos de forma fantasmática en la mente del lector debido particular sistema de escritura de este autor, proporcionándose además evidencia textual para apoyar dicha hipótesis. Para refrescar conceptos, el *dèjà-vu* se corresponde a cuando un sujeto piensa que ha visto o vivido determinada situación cuando en realidad es la primera vez que se encuentra (*Ritornellos 1*), mientras que el “*jamais vu*” define la situación en la que lo familiar parece experimentarse por primera vez. Aunque parece peligroso afirmar que estas disfunciones neurológicas podrían provocarse intencionadamente “y a la carta”, como Burroughs y Gysin apuntan en 1978, tal vez merezca la pena adentrarse un poco más en el asunto, pues sin duda tiene interés.

Aunque las afirmaciones de Burroughs sobre su propia obra hay que tomarlas siempre con mucha precaución, su interés en la cognición y la memoria con relación a su escritura son incuestionables, y el ángulo desde el que examinó ambos asuntos fue muy original.

Una breve consulta en los recursos disponibles en línea proporciona diversas definiciones y tipos de paramnesia. Buscando en diccionarios de psicología, por ejemplo, el término aparece definido el 28 de noviembre de 2018 como “A falsification or distortion of memory; a confusión of fact with fantasy in recalling events.”¹⁹⁴ “Una falsificación o distorsión de la memoria; confusión de los hechos con la fantasía al recordar acontecimientos”. La página web consultada, por ejemplo, sugiere diversos motivos que puedan disparar distorsiones en la memoria: “Sometimes we feel we have witnessed an event when we actually read about it in a newspaper or saw it in a newsreel or on television” (*Paramnesia 1*). “A veces sentimos que hemos sido testigos de un evento cuando en realidad hemos leído sobre ello en un periódico o lo hemos visto en las noticias o en televisión (*Paramnesia 1*)”. Se trata de fenómeno que ocurre muy esporádicamente a sujetos normales, pero la autora apunta a una situación que tal vez resulte más familiar: “Many of our so-called memories of early childhood arise in this fashion. Our elders tell us about our behavior at two or three years of age, and we come to believe that we recall this behavior directly. Experiences of this kind are termed simple paramnesia (Ibid.) “Muchos de nuestros recuerdos infantiles

¹⁹⁴ <https://psychologydictionary.org/paramnesia/>

surgen de este modo. Nuestros mayores nos hablan sobre nuestro comportamiento cuando tenemos dos o tres años, y pasamos directamente a creer que recordamos dicho comportamiento. Las experiencias de este tipo se denominan como paramnesia simple” (*Paramnesia* 1). Este tipo de paramnesia, procedería de fundir dos o más contenidos que ocurrieron en tiempos o contextos diferentes (ibid.). Nótese que la autora describe el fenómeno como resultado de yuxtaponer dos contenidos inconexos, como en un *cut-up*. También refiere un mecanismo de “refuerzo” que aparece cuando relatamos dicha conexión a otros, lo que propiciaría otra variante de distorsión de la memoria; la que ocurriría alteramos inconscientemente las historias para hacerlas más entretenidas o agradables; es decir el refuerzo de la distorsión acaba reforzado si se repite dicha distorsión mediante la construcción de un relato.

Sobre los posibles orígenes del *dèjà-vu*, la autora apunta a diversas causas: Hay una ilusión de reconocimiento por la fusión de experiencias. Por ejemplo, cuando visitamos un lugar y pensamos que ya lo hemos visitado, tal vez hemos visitado un sitio parecido, o tal vez hemos visto una foto o una película de un sitio parecido, o tal vez lo hemos visitado brevísimamente y no lo recordábamos, y finalmente se recuerda que Freud conectaba la experiencia del *dèjà-vu* con la ensoñación: tal vez hemos ensoñado con un sitio antes de visitarlo, y al visitarlo, el sitio efectivamente se parezca, o tal vez hayamos soñado con el sitio o uno parecido por la noche (de ahí el misterio—señala la autora—que rodea al fenómeno). La autora justifica con ello que a veces no sepamos con exactitud si hemos vivido o soñado ciertos eventos para finalmente recordar que en ocasiones sonidos, olores, o incluso sabores puedan originar o propulsar el sentimiento de que ya hemos vivido una experiencia dada. Aunque los contenidos de la entrada en el diccionario son meramente divulgativos, la autora menciona el *dèjà-vu* (ya visto), el *deja vecu* (ya vivido), el *deja racont* (ya dicho), y apunta a este tipo de fenómenos como resultado de la sugestión: “If someone insists that we have made a certain statement or performed a certain action, we may begin to doubt our own minds and perhaps end up with a false memory” (*Paramnesia* 1.) “Si alguien insiste en que hemos dicho o hecho algo determinado, podemos empezar a dudar de nuestras propias mentes o acabar con

un falso recuerdo”. Además de las posibles implicaciones legales que puede tener dicha situación (por ejemplo, en un interrogatorio o juicio), la autora apunta también a desórdenes psiquiátricos como posibles factores desencadenantes: esquizofrenia, fatiga extrema, intoxicación, o “estados crepusculares” derivados de ataques epilépticos que derivan en “memoria panorámica” donde de pronto los pacientes recuerdan fragmentos pasados de sus vidas que habían olvidado. Este tipo de pacientes también podrían sufrir *jamais vu*, un falso sentimiento de no familiaridad con situaciones que han vivido. Otras formas de paramnesia serían la confabulación que ocurre en el paciente senil de Korsakoff, la falsificación retrospectiva en la que el inconsciente colorea ciertos recuerdos, o la frecuente en pacientes paranoicos. También existe una paramnesia reduplicativa (donde el paciente piensa que un lugar ha sido duplicado o relocalizado en otro sitio), y este tipo de escenarios son recurrentes en la narrativa de Burroughs. Finalmente se menciona la “confabulación” (*pseudoreminiscence*), donde el paciente senil o con Korsakoff fabrica eventos para rellenar lagunas en su memoria; todos estos fenómenos pueden obedecer a causas diversas, pero lo interesante del caso es que prácticamente todos están presentes en la narrativa de Burroughs.

El asunto de la paramnesia en la literatura ha sido tratado en la muy interesante tesis de 2022 *Nostalgia's Others: Paramnesia in British and American Literature of the Nineteenth Century*, de Sam Tett. Se trata de un texto que aborda de forma audaz diversas formas de paramnesia presentes en la literatura del siglo XIX, y entre las que incluye la nostalgia (otro tema recurrente en muchas obras de Burroughs). A modo de resumen, la tesis de Tett consideraba tanto el *dèjà-vu* como el *jamais vu*, añadiendo la “doble conciencia” (similar al trastorno de personalidad múltiple) al catálogo de los trastornos de la memoria identificados por los médicos victorianos. Sin duda dicho catálogo podría ampliarse a los fenómenos descritos más arriba (y alguno más), en relación con los posibles efectos que la escritura de Burroughs recrea en la mente de sus receptores.

CONCLUSIONES

En esta tesis doctoral se han examinado las “máquinas de escribir” de William S. Burroughs a la luz de la teoría de la literatura, la literatura comparada y la escritura creativa.

Con ocho o nueve años, el solitario Burroughs escribe un relato de diez páginas, un plagio con un giro muy personal ya en su título: “Autobiografía de un lobo”. Allí puso su texto a dialogar con *The Biography of a Grizzly* (1899), de Earnest Thompson Seton. El siguiente colaborador vivo de Burroughs fue su amigo de la universidad Kells Elvins, con quien escribió en 1938 el relato “Twilight's Last Gleanings”, inspirado en los desastres del Titanic y del Morro Castle. Burroughs y Elvins representaban lo que escribían, “probaban” su texto representándolo, prestando especial atención al sonido mientras escribían. De ahí que la colaboración, el sonido y la representación sean intereses constantes en la evolución de Burroughs como escritor. Más adelante, utilizará la escritura de cartas tanto para establecer un diálogo con otros escritores como para impulsar su propia escritura. Enviará a sus amigos sus oscuros y satíricos monólogos, precisamente por carta, para “probar” sus textos y establecer un bucle de retroalimentación. Unos monólogos improvisados o de libre asociación que el autor emite para impresionar a algunos interlocutores de la vida real, como Lewis Marker; una oralitura libidinal que deviene escritura. Así pues, el sonido, la performance y, en un sentido más amplio, la oralidad, fueron relevantes para Burroughs tanto al principio como más adelante en su carrera, y esto es algo que muchos estudios serios de la obra multimedia de Burroughs no han tenido en cuenta, lo cual es sumamente extraño, teniendo en cuenta la cantidad de discos que Burroughs produjo a lo largo de su carrera. Los beats originales eran conocidos tanto por su destreza narrativa como por sus voces; el estilo declamatorio y las payasadas escénicas de Ginsberg fueron tan célebres como el ritmo jazzístico de Kerouac, o el discurso polisémico sin pausa y multinivel de Cassady, la agotada pero inesperadamente poética oralitura callejera Huncke. Incluso aquellos que no han leído a Burroughs están familiarizados con su voz nasal y mecánica, venida de otro mundo, sus cómicas atrocidades relatadas con cara de póker.

Consciente de los límites de la libre asociación (y del correo postal), la apuesta de Burroughs por la cantidad, la calidad y la inmediatez dará sus frutos cuando otro de sus socios, Brion Gysin, le introduzca en 1959 en la aplicación del collage a la literatura a través de los métodos de recorte y plegado. A menudo se ha explicado la influencia de Gysin en el enfoque interdisciplinar de la escritura de Burroughs, pero indirectamente se ha restado importancia al alcance de dicha influencia. Gysin insufló en Burroughs muchas teorías, ideas y procedimientos artísticos, y aún queda por evaluar el grado de influencia que ejerció sobre él; este estudio ha intentado aclarar algunos aspectos. Es bien sabido que Gysin fue entrenado por el ejército canadiense para convertirse en espía, algo que podría haber atraído enormemente a Burroughs, que había intentado alistarse en la OSS. Privados de desarrollar sus talentos en el espionaje, expulsados o autoexiliados de tantos clubes, los autores conducirán sus propias guerras. El *cut-up* comienza como un programa de semioclastia; la destrucción dadaísta deviene ataque a un logocentrismo que los autores interpretan como temor reverencial; ellos cuestionarán “la propiedad de las palabras”, negando incluso la noción de “libro”. Su ambicioso programa tenía como sustento la exteriorización del sistema nervioso, el uso de herramientas y procesos, la apropiación como estrategia. Burroughs defendió el plagio creativo como condición necesaria para un discurso libre y vivo, y lo hizo, irónicamente, citando la novela picaresca de un inglés, Thomas Nashe, en el principal manifiesto sobre el método, *The Third Mind*. Cuestiones como la autorreflexividad, la especificidad de los medios, y los modos de citación, fragmentación, repetición y escenificación gravitan en torno a su propia estrategia apropiacionista. Las narrativas indeterminadas del texto *cut-up* se corresponden con un discurso potencialmente infinito, el paréntesis podría no cerrarse nunca, y el lector deviene lectoescritor. Burroughs explica, expande, y disemina conceptos y procesos preexistentes, llevándolos hasta sus últimas consecuencias. Sus operaciones son parejas a las del artista visual contemporáneo que opera de forma interdisciplinar, pero aplicadas a la creación literaria, lo que justifica que su obra reciba apelativos como literatura conceptual, literatura de campo expandido, literatura procesual, literatura serial, literatura multimodal; el autor ha transformado sustancialmente con sus máquinas el propio acto de escribir. Las

“máquinas de escribir” de Burroughs conformaron un organismo que desafía constantemente el significado, pero mirando siempre hacia afuera, pues el autor contempla de soslayo el peligro de la autología. Influido por Gysin, Burroughs ampliará su conciencia de escritor a partir de 1960 añadiendo a su máquina de escribir, sus monólogos, sus cartas, su cámara fotográfica, su rudimentario cuaderno de notas, algunas herramientas sencillas como el cúter (o unas simples tijeras), grabadoras, cámara de cine, álbumes de recortes, cuadernos de sueños y un archivo que integrará su nueva maquinaria. Pertrechado de dichos aparatos llevará los métodos de contingencia, diseñados junto a Gysin hasta el extremo. El proyecto consistía en inventariar la percepción del sujeto contemporáneo. El inventario así obtenido es extraordinario, pues analiza el efecto de los medios en el sujeto peripatéticamente, afectando directamente la cognición del receptor. Dicho inventario también es un manual de lectura e interpretación de señales, y tiene una dimensión prospectiva, estudia tendencias, y alerta de futuros peligros. El método *cut-up* permitía a Burroughs colaborar tanto como quisiera con otros escritores vivos o muertos. Una vez que el texto había sido apropiado y procesado, la conciencia del autor estudiaba y seleccionaba “intersecciones” o “coordenadas” a partir de las cuales hilar, desentrañar o rehacer un texto que por su propia creación reflejaba la retroalimentación y reflexividad del propio sistema. Los textos resultantes dañaban la sintaxis tradicional y afectaban a la conciencia del lector de forma radical. Son textos que recrean estados de hipnagogia, que producen el eco de diversas formas de paramnesia, son textos que juegan con el cerebro del lector.

Algunas de las máquinas de Burroughs, como sus álbumes de recortes, están íntimamente relacionadas con la compleja relación entre palabra e imagen, y ciertamente están conectados con sus cuadernos de sueños y con la gramática de los propios sueños.

Jack Kerouac estaba, como Burroughs, muy interesado en los sueños y en ponerlos por escrito. Kerouac también estuvo interesado en la creación de “libropelículas”. Fue un interés compartido con Burroughs, que a menudo utilizó sus propios formatos híbridos para lograr algo que podría llamarse “cine invisible”.

El texto *cut-up* podría funcionar como emblema de lo que los teóricos contemporáneos

llaman “intertextualidad,” concepto que define a las obras literarias no como autónomas y completas sino como elementos en un sistema de relaciones con otros textos. En la intertextualidad del *cut-up* estas relaciones, en su mayoría flotantes y transitorias, fugan de un medio a otro, a un mundo sin límite, progenitura, o propiedad. Burroughs dramatiza esta multiplicidad indeterminada a nivel científico y literal, sujetándola a desplazamientos y variaciones infinitos mediante sus máquinas de escribir. Burroughs hace que la palabra se vuelva tangible, pero a la vez crea una narratología anfibia, una literatura de campo expandido marcada por una serie de procesos reversibles.

Para Roland Barthes, así como para Burroughs, la intertextualidad se extiende hacia nuestra vida en el mundo. Barthes describe la vida en el intertexto en *Le Plaisir du Texte* (1973) cuando en un momento de intoxicación en una plaza de Tánger, relata su conato de detallar todos los lenguajes que podía escuchar (música, conversaciones, el sonido de las sillas, vasos). Para Barthes dichos sonidos atraviesan al sujeto en forma de no-oración; la cacofonía intertextual que se arremolina en torno a nosotros nos libera de la oración declarativa, de la gramática, y lógica, de nuestros papeles como emisores y receptores, y erosiona la barrera que separa interior y exterior. Burroughs se inspiró en Tánger como encarnación de una multiplicidad infinita y cambiante; precisamente fueron sus múltiples permutaciones donde el autor descubrió la belleza. Su propia intoxicación con ayahuasca produjo visiones de ciudades compuestas en perpetuo flujo arquitectónico, razas compuestas sin inhibiciones y abiertas a todo el potencial humano.

Barthes describió su noción de “texto” en términos similares a la práctica experimental de Burroughs y Gysin; los “textos” que produce con sus métodos explicitan la naturaleza intertextual de todo discurso y toda experiencia humana. Su literatura de campo expandido explica y extiende el texto: bien usando las tijeras, o doblando un texto por la mitad y uniéndole otra mitad diferente, o transponiéndolo mediante sus otras máquinas de escribir. El sistema semiótico obtenido propuso nuevas formas escribir, de leer, y de percibir, pues obliga al productor a un continuo ejercicio de analepsis y prolepsis, disparando el recuerdo involuntario. Lo que diferencia a ambos escritores es que Burroughs construye una maquinaria

autónoma de producción textual partiendo de estrategias de la plástica. Sus métodos narrativos provocan una lectura que es relectura, de forma que el texto (serial) deviene simultáneo, propiciando en ocasiones lo subliminal y ominoso, al pensarse también de forma mágica. Los experimentos de Burroughs niegan al lector toda continuidad lineal, incluso la de la persona narrativa, y las dislocaciones temporales de su estilo no pueden ser explicadas por un narrador omnisciente o la percepción subjetiva de cualquier personaje.

Tras la venta de su archivo en los años 70, Burroughs vuelve a construir un nuevo archivo. No cambia su *modus operandi*, sino que lo camufla, ya es experto en el manejo de signos, y también de señuelos. Para confrontar pregrabaciones y engramas, Burroughs extiende su discurso hacia una transgresión de límites, violando las fronteras disciplinarias, identitarias, y lingüísticas. También se reconoce esta estrategia en la obra de Gysin, que interpreta como despegues temporales del “ser”, el “hacer”, el “estar” y el “habitar” (también el propio cuerpo), y ello obedece a que “el cuerpo” es donde ocurre la lectura, el último lugar de contestación.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes Primarias

A. Archivos

Colección Ohio State University

Burroughs, William S. "Boots Scribbling Diary. Dream notebook (1973)". SPEC RARE CMS

40. Box 43, Folder #423. William S. Burroughs Papers. The Charvat Collection of American Fiction. Rare Books and Manuscripts. Ohio State University, Columbus OH.

———. "Cut-up". SPEC CMS 40, Box 49, Folder # 504. William S. Burroughs Papers. The Charvat Collection of American Fiction. Rare Books and Manuscripts. Ohio State University, Columbus OH.

———. "The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith". OSU CMS 40 Box 43 Folder #415. William S. Burroughs Papers. The Charvat Collection of American Fiction. Rare Books and Manuscripts. Ohio State University, Columbus OH.

———. "Scrapbook". SPEC. CMS. 40 Box 6, Folder #562. William S. Burroughs Papers. The Charvat Collection of American Fiction. Rare Books and Manuscripts. Ohio State University, Columbus OH.

———. "Scrapbook". SPEC. CMS. 40 Box 6, Folder #565. William S. Burroughs Papers. The Charvat Collection of American Fiction. Rare Books and Manuscripts. Ohio State University, Columbus OH.

———. “Scrapbook 2 ts.” SPEC. CMS.40, Box 15, Folder #163. William S. Burroughs Papers. The Charvat Collection of American Fiction. Rare Books and Manuscripts. Ohio State University, Columbus OH.

Colección Arizona State University

Burroughs, William S. “The Photo Collage”. Box 10, Item 4. William S. Burroughs Collection. Hayden Library. Special Collections. Arizona State University, Tempe, AZ

Colección Smithsonian Institution Washington

William Burroughs and Brion Gysin writings, 1997. Box 1, Folder 3: *Green “Les Goelands” Notebook, circa 1971-1973*. William Burroughs and Brion Gysin writings, 1997. “Series: Writings”. Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, D.C. 20560. <https://www.aaa.si.edu/collections/william-burroughs-and-brion-gysin-writings-17446>

Colección Biblioteca Nacional de España

Burroughs, William S. [*Letter*], 1987 Mar. 11, *Lawrence (Kansas), a Carlos Montero Vera / William S. Burroughs*. MSS/23269/4.
http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/x/0/0/57/5/3?searchdata1=6033975{CKEY}&searchfield1=GENERAL^SUBJECT^GENERAL^^&user_id=WEBSERVER

Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial

Llull, Ramón. *Ars inveniendi particularia in universalibus*. (ms.&-IV-6, fol. 11).

Colección Residencia de Estudiantes

Laforet, Carmen. “Un diálogo genial entre José Hernández y Sanz de Soto”. Archivo Residencia de Estudiantes. Colección Emilio Sanz de Soto, ESS/6/4.

Colecciones privadas

———. “Scrapbook A” (1964-70). Álbum de recortes. Colección Privada. En Roth, Andrew y Alex Kitnick. *Paperwork: A History of Artists’ Scrapbooks*. New York: Andrew Roth Gallery, 2013.

B. Obras literarias

Bowles, Paul. (1972). *Without Stopping*. New York: Ecco, 1984.

Burroughs, William S., et al. *Minutes to Go*. 1960. San Francisco: Beach Books, Texts & Documents, 1968.

Burroughs, William S., y Allen Ginsberg, Allen. *The Yage Letters*. San Francisco: City Lights Books, 1963.

- Burroughs, William S., y Brion Gysin. *The Third Mind*. 1978. New York: Seaver, 1986.
- . 1960. *The Exterminator*. San Francisco: David Haselwood Books, 1967.
- Burroughs, William S., Geoffrey D. Smith y John M. Bennett (eds.). *William S. Burroughs' "The Revised Boy Scout Manual: An Electronic Revolution"*. Columbus: The Ohio University Press, 2018.
- Burroughs, William S., James Grauerholz (ed.). *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. New York: Grove Press, 1998.
- . *Last Words: The Final Journals of William S. Burroughs* (1997), New York: Grove, 2000. (ebook)
- . *The Retreat Diaries*. New York: The City Moon, 1976.
- . James Grauerholz y Barry Miles (eds.) *Naked Lunch: The Restored Text*. New York: Grove Press 2001.
- Burroughs, William S., y Jack Kerouac. *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*. London: Penguin, 2013.
- Burroughs, William S., Oliver Harris (ed.). *Dead Fingers Talk: The Restored Text*. London: Calder, 2020.
- . Oliver Harris (ed.). *Junky: the definitive text of 'Junk'*. London: Penguin, 2012.

- . Oliver Harris (ed.). *Nova Express: The Restored Text*. London: Penguin, 2014.
- . Oliver Harris (ed.). *The Soft Machine: The Restored Text*. London: Penguin, 2014.
- . Oliver Harris (ed.). *The Ticket That Exploded: The Restored Text*. London: Penguin, 2014.
- , Oliver Harris (ed.). *The Yage Letters Redux*. San Francisco: City Lights Books, 2006.
- Burroughs, William S. *The Adding Machine: Collected Essays*. 1985. New York: Seaver Books, 1986.
- . (1959). *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Bruguera, 1980
- . *The Burroughs File*. San Francisco: City Lights, 1984.
- . *Cities of the Red Night*. New York: Picador, 1981.
- . *The Last Words of Dutch Schultz*. London: Cape Goliard Press, 1970.
- . *The Last Words of Dutch Schultz*. New York: Arcade Publishing, 1993.
- . *Nova Express*. Bruguera: Barcelona, 1980.
- . *The Soft Machine*. Paris: Olympia Press, 1961.
- . *The Soft Machine*. 1962. New York: Grove Press, 2011.

———. *The Ticket That Exploded*. 1962. New York: Grove Press, 2011.

———. *Nova Express*. 1964. New York: Grove Press, 1992.

———. *The Place of Dead Roads*. New York: Picador, 1983.

———. *Port of Saints*. London: Covent Garden Press, 1973.

———. *Port of Saints*. Berkeley: Blue Wind Press, 1980.

———. *The Western Lands*. 1987. New York: Penguin, 1988.

———. *The Wild Boys*. New York: Grove Press, 1971.

———. *Yonqui*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Etxebarria, Lucía. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997. (epub).

Ginsberg, Allen. *Best Minds of My Generation: a Literary History of the Beats*. London:
Penguin, 2018.

———. *The Book of Martyrdom and Artifice: First Journals and Poems, 1937-1952*.
Cambridge: Da Capo Press, 2006.

Grauerholz, James, e Ira Silverberg. *Word Virus: the William S. Burroughs Reader*. New
York: Grove Press, 1998.

Gysin, Brion. *Here to Go*. London: Quartet Books, 1985.

Henri Ford, Charles, y Parker Tyler. 1933. *The Young and Evil*. New York: Masquerade Books, Inc., 1996.

Kerouac, Jack. *Some of Dharma*. New York: Viking, 1997.

———. Ann Charters (ed.). *The Portable Jack Kerouac*. London: Penguin Books, 1995.

———. Todd F. Tietchen (ed.). *The Unknown Kerouac: Rare, Unpublished & Newly Translated Writings*. New York: The Library of America, 2016.

Lanegan, Mark. *Sing Backwards and Weep: A Memoir*. New York: Hachette Books, 2020.

Tyler, Parker. 1957. *The divine comedy of Pavel Tchelitchew: a biography*. New York: Fleet Publishing Corporation, 1967.

Valle-Inclán, Ramón María. *La pipa de kif*. Madrid: Sociedad general española de librería, 1919.

C. Artículos

Burroughs, William S. “Comments On The Night Before Thinking”. *Evergreen Review*. Vol 50, nº 20. September 1961.

———. “Letter from a Master Addict to Dangerous Drugs.” *British Journal of Addiction* in January 1957 (Vol. 53 no. 2)

Kerouac, Jack. "Beatific: The Origins of the Beat Generation," *Playboy Magazine* VI, 6 (June 1959).

D. Grabaciones

Burroughs, William S. Fallows, Colin (ed.). *Real English Tea Made Here*. Audio Research Editions, 2007. 3 x CD

Burroughs, William S. Matta, Ramuntcho (ed.). *Electronic Revolution*. *Crash Magazine-Crash* 01, 1998.

Burroughs, William S. et al. *Break through in grey room*. Sub Rosa, 2001.

E. Películas

Bill & Tony. Dir. Anthony Balch/William S. Burroughs. Perf. Antony Balch, William S. Burroughs. Antony Balch Films, 1975.

Towers Open Fire. Dir. Antony Balch. Perf. Antony Balch, William S. Burroughs, David Jacobs, Bachoo Sen, Alexander Trocchi. Antony Balch Films, 1963.

F. Obras de artes plásticas y catálogos de exposiciones del autor

Allmer, Patricia, y John Sears. *Taking Shots: The Photography of William S. Burroughs*. München: Prestel Verlag, 2014.

Genzmer, Synne, y Colin Fallows. *Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs: The Art of William S. Burroughs*. Nürnberg: Moderne Kunst Nürnberg, 2012.

Heil, Axel, e Ian MacFadyen. *William S. Burroughs/Cut*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013.

Sobieszek, Robert, A. *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*. LA: Los Angeles County Museum of Art, 1996.

G. Correspondencia y entrevistas

Bockris, Victor. *With William Burroughs: A Report from the Bunker*. 1981. New York: Seaver, 1996.

Burroughs, William S., Bill Morgan (ed.) *Rub Out the Words. Letters 1959-1974 (New York: Ecco, 2012, Ecco).epub*.

Burroughs, William S. y Daniel Odier. Entretiens avec William Burroughs. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1969.

———. *The Job: Interviews with William S. Burroughs. Harmondsworth: Penguin Books, 1989.*

Harris, Oliver. *The Letters of William S. Burroughs: Volume I: 1945-1959* (Vol1). New York: Penguin, 1994.

Hibbard, Allen, ed. *Conversations with William S. Burroughs*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

Lotringer, Sylvère, ed. *Burroughs Live: The Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*. New York: Semiotext(e), 2001.

2. Fuentes Secundarias

A. Monografías

Carballal, Manuel. *La vida secreta de Carlos Castaneda: antropólogo, brujo, espía, profeta*. Madrid: El Ojo Crítico, 2018.

Gortanski, S. E. *Burroughs Unbound: William S. Burroughs and the Performance of Writing*. New York: Bloomsbury Academic, 2022.

Harris, Oliver. *William Burroughs and the Secret of Fascination*. 1st ed. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2003.

Harris, Oliver, e Ian MacFadyen (eds.). *Naked Lunch @ 50: Anniversary Essays*. Carbondale: Southern Illinois Press, 2009.

- Jarrett, Earnest, Ann Reynolds, Kenneth Silver, Michael Schreiber. *The Young and Evil: Queer Modernism in New York, 1930–1955*. New York: David Zwirner Books, 2020.
- Knickerbocker, Conrad. “*William S. Burroughs Interviewed by Conrad Knickerbocker*”, en *The Art of Fiction No. 36*. New York: The Viking Press, 1967.
- Lydenberg, Robin. *Radical Theory and Practice in William S. Burroughs’ Fiction*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Miles, Barry. *Call Me Burroughs: A Life*. New York: Hachette Book Group, 2014.
- Miles, Barry. *El Hombre Invisible*. London: Virgin, 1993.
- Mira, Rubén, y Sergio Langer. *Burroughs para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2001.
- Morgan, Ted. *Literary Outlaw. The Life and Times of William S. Burroughs*. New York: Henry Holt and Company, 1988.
- Mottram, Eric. *William Burroughs: The Algebra of Need*. 1971. London: Marion Boyars, 1977.
- Murphy, Timothy S. *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*. Berkely: University of California Press, 1997.
- Roselló Valle, José. *El lenguaje de la imagen gráfica. Arte: comunicación, creación, mensaje...* Pontevedra: Editorial Deputación de Pontevedra, 2014.

Russel, Jamie. *Queer Burroughs*. 1st ed. New York: Palgrave, 2001.

Schneiderman, Davis, y Philip Walsh, eds. *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*. London: Pluto Press, 2004.

Skерl, Jennie. *William S. Burroughs*. 1st ed. Boston: Twayne Publishers, 1985.

Skерl, Jennie, y Robin Lydenberg, eds. *William S. Burroughs at the Front. Critical Reception, 1959-1989*. Carbondale: Southern Illinois Press, 1991.

Stevens, Matthew Levi. *The Magical Universe of William S. Burroughs*. Oxford: Mandrake Of Oxford 2014.

B. Ensayos y antologías

Auerbach, Eric. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1953.

Barthes, Roland. *Essais Critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

———. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

———. *Mythologies*. London: Paladin, 1973.

———. *S/Z*. 1970. New York: Hill and Wang, 1974.

- Bennington, Geoffrey. "Inter" en *Post-Theory: New Directions in Criticism* by Martin
McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves and Thompson. Edinburgh: Edinburgh
University Press, 1999.
- Brandon, Ruth. *Surreal Lives: The Surrealists 1917-1945*. New York: Grove Press, 1999.
- Buñuel, Luís. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Chouliaraki, L., y Fairclough, N. *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical
Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Collins, Christopher. *The Poetics of the Mind's Eye: Literature and the Psychology of
Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Cook, Bruce. *The Beat Generation*. New York: Scribner, 1971.
- Cook, Bruce. *Loca sabiduría: así fue la generación beat*. Barcelona: Alba editorial, 2001.
- Dawson, David, Roger Ely, Genesis P-Orridge, comp. *The Final Academy: Statements of a
Kind*. London: The Final Academy, 1982.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux. Paris : Les
Éditions de Minuit, 1980.*
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Dellamora, Richard. *Apocalyptic Overtures. Sexual Politics and the Sense of an Ending*.
New Jersey: Rutgers University Press, 1994.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

———. “Ecomimesis”, en *Mimesis des articulations*. Ed. Sylvaine Agacinski. Paris: Aubier-Flammarion, 1975.

Descharnes, Robert y Gilles Neret. *Dalí*. New York: Taschen, 2001.

Escohotado, Antonio. *Historia General de las Drogas*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

———. *Mi Ibiza privada*. Barcelona : Espasa Calpe, 2019.

Funkhouser, Chris. *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*.

Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007.

Gombrich, Ernst Hans, Fritz Saxl (ed.). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London:

The Warburg Institute, 1970.

Gordon, Mel. *Mel Gordon. Voluptuous Panic: The Erotic World of Weimar Berlin (Expanded*

Edition). Los Angeles: Feral House, 2006, pp.94-96. (ebook).

Gerassi, John (ed.) *Talking with Sartre: Conversations and Debates*. New Haven & London:

Yale University Press, 2009.

Haro Ibars, Eduardo. Aránzazu Sarría Buil (ed.). *Cultura y memoria “a la contra”. Artículos*

en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982). Madrid: Postmetropolis

Editorial, 2015.

- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Helfand, Jessica. *Scrapbooks: An American History*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Johnson, Joyce. *The Voice is All: The Lonely Victory of Jack Kerouac*. New York: Viking, 2013.
- Khaldûn, Ibn. *The Muqaddimah, An Introduction to History, Translated from the Arabic by Franz Rosenthal, in Three Volumes*. Bollingen Series XLIII, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1967.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Klein, Julie Thompson. *Interdisciplinarity: history, theory and practice*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- Kuenzli, Rudolf E., "The Semiotics of Dada Poetry," en Stephen C. Foster y Rudolf E. Kuenzli, ed., *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt* (Madison, Wisc.: Coda Press; Iowa City: University of Iowa, 1979), pp. 52-70.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modern Myths*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1985.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre II*. Paris: Le Seuil, 1978.

- Lane, Véronique. *The French genealogy of the Beat generation: Burroughs, Ginsberg and Kerouac's appropriations of modern literature, from Rimbaud to Michaux*. NY: Bloomsbury Academic, 2017.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1905. *Locoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1984.
- Levaillant, Jean. *Ecriture et génétique textuelle: Valéry à l'oeuvre*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1982. P.15.
- Luhman, Niklas, Torres Nafarrete, Javier (ed.). *Introducción a la Teoría de Sistemas*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Lydenberg, Robin. *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Mailer, Norman. *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*. San Francisco: City Lights Books, 1957.
- Manso, Peter. *Mailer, his life and times*. New York: Simon and Schuster, 1985.
- Maslamah ibn Aḥmad Majrīfī, Marcelino Villegas (ed.). *Picatrix: el fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*. Madrid: Editorial Nacional, 1982.
- McLuhan Marshall, Eric McLuhan and Frank Zingrone (eds). *Essential McLuhan*. New York: Basic Books, 1995.

- Mcquillan, Martin, MacDonald Graeme, Robin Purves y Stephen Thompson. *Post-Theory, New Directions in Criticism*. Edimburg: Edimburgh University Press, 1999.
- Miller, Paul D. *Sound Unbound*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2008.
- Murphy, Timothy S. *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*. Berkely: University of California Press, 1997.
- Nelson, Mark, y Sara Hudson. *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*. New York: Bulfinch Press, 2006.
- Neumann, John Von & Oskar Morgenstern. *Theory of Games and Economic Behavior*. 1944. NJ: Princeton University Press, 1990.
- Nuttall, Jeff. *Bomb Culture*. London: Paladin, 1970.
- Peebles, Stacey L. *Welcome to the Suck: Narrating the American Soldier's Experience in Iraq*. Cornell University Press, 2011.
- Porter, Darwin, y Danforth Prince. *Pink Triangle: The Feuds and Private Lives of Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote, and Famous Members of Their Entourages*. New York: Blood Moon Productions, 2013.
- Prieto, Eduardo J. *Parataxis e hipotaxis*. Rosario: Universidad del Litoral, 1959.
- Ruiz Morcuende, Federico. *La novela picaresca*. Madrid: Instituto Escuela Junta para Ampliación de Estudios, 1935.

Sargeant, J. (2001) *Naked Lens - Beat Cinema*. London: Creation Books, 2002.

Schneiderman, Davis y Phillip Walsh (eds.). *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the age of Globalization*. Virginia: Pluto Press, 2004.

Skerl, Jennie, y Robin Lyndenberg, eds. *William S. Burroughs at the Front. Critical Reception, 1959-1989*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

Smithson, Robert, Nancy Holt (ed.). *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979.

Stewart, Garret. *Literature and The Phonotext*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Tanner, Tony. *City of Words*. London: Jonathan Cape, 1971.

VVAA. *Lectoescritura digital*. Madrid: Ministerio de Educación y Formación Profesional/CNIE, 2019.

Whitney, Joel. *Finks: how the CIA tricked the word's best writers*. New York: OR books, 2016.

C. Publicaciones periódicas

- Bal, Mieke. "Conceptos viajeros en las humanidades". *Estudios Visuales*. 3 (diciembre, 2005).
- Baldwin, James. "The Black Boy Looks at the White Boy". *Esquire*, May 1961.
- Barbosa, Pedro. "O computador como máquina semiótica". *Revista de Comunicação & Linguagens* 29 (2001).
- Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*, 8, (1966): 1-27.
- . "De l'oeuvre au texte". *Revue d'esthétique*. 3 (1971): 225-232.
<http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article115>
- Broyard, Anatole. "A Portrait of the Hipster". *Partisan Review*, June 1948.
- Bukatman, Scott. "Gibson's Typewriter". *South Atlantic Quarterly*. 92.4 (1993): 627-645.
- Clark, Burton R. "The Academic Life: Small Worlds, Different Worlds". *Educational Researcher*, vol. 18, no. 5, 1989, pp. 4–8. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1176126>. Accessed 29 Mar. 2023.
- Hume, Kathryn. "William S. Burroughs's Phantasmic Geography". *Contemporary Literature*. Vol. 40, No. 1 (Spring, 1999): 111-135.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October* 8 (1979): 30-44.

Linner, Rolf. "Die Wilden Cliquen in Berlin". *Historische Anthropologie* 1(3) December 1993: 451-467.

McLuhan, Marshall. "Notes on Burroughs". *The Nation*, Dec. 28, (1964) : 517-519.

O'Brien, John (ed.). *The Review of Contemporary Fiction*. Volumen 4, Spring 1984, No.1 (4).

Plagens, Peter. "SURREALISM TO DIE FOR." *Art in America* 97 (2009): 47-50.

Tzara, Tristan. "Pour faire un poème dadaïste". *Littérature*, n° 15, julio 1920.

Vale, V., y Andrea Juno. "William S. Burroughs, Brion Gysin and Throbbing Gristle".
Re/Search 4/5 (1982).

Wild, Paul H. "William S. Burroughs and the Maya Gods of Death: The Uses of Archeology".
College Literature. 35.1 (2008): 39.

D. Recursos electrónicos

Bridgett, Rob. "An Appraisal of the Films of William Burroughs, Brion Gysin, and Anthony Balch in Terms of Recent Avant Garde Theory." *Bright Lights Film Journal*,
<https://brightlightsfilm.com/appraisal-films-william-burroughs-brion-gysin-anthony-balch-terms-recent-avant-garde-theory/#.ZDPx6XZBxPY>

Cobussen, Marcel. *Restitutions, Shibboleth, or Aporias*. Accesible en:

<http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/restitutions-shibboleth-or-aporias/500>

Harris, Oliver. "Everything Lost, the Latin American Notebook of William S. Burroughs: The Inside Story". *RealityStudio, a William S. Burroughs Community*.

<<http://realitystudio.org/scholarship/everything-lost-the-latin-american-notebook-of-william-s-burroughs/>>.

———. "Confusion's Masterpiece: Re-Editing William S. Burroughs' First Trilogy".

RealityStudio, a William S. Burroughs Community.

<<http://realitystudio.org/scholarship/confusions-masterpiece/>>.

———. "Cutting up the archive: William Burroughs and the Composite text". *RealityStudio, a William S. Burroughs Community*.

<<http://realitystudio.org/scholarship/cutting-up-the-archive-william-burroughs-and-the-composite-text/>>.

Hawkins, Richard. "Scrapbooks and Their Relation to Collage".

<<http://americanacademy.de/home/media/videos/scrapbooks-and-their-relation-collage>>.

Knickerbocker, Conrad. "William S. Burroughs, The Art of Fiction No. 36".

Theparisreview.org.

<<http://www.theparisreview.org/interviews/4424/the-art-of-fiction-no-36-william-s-burroughs>>.

Murphy, Timothy S. *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*. Berkeley: University of California Press, 1997.
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft0580030m;brand=ucpress>.

Reynolds, Ann. "No Strangers". En *The young and evil: queer modernism in New York, 1930-1955*. New York: David Zwirner Books, 2019.
<https://art.utexas.edu/sites/files/aah/download-ann-reynolds-4.pdf>

Russell, James R. 2011. "A Tale of Two Secret Books." Paper presented at Knowledge to die for: Transmission of prohibited and esoteric knowledge through space and time, May 2-4, 2011, Berlin, Germany. <https://dash.harvard.edu/handle/1/11879455>

Willis, David S. "Scientology in the Novels of William S. Burroughs". Accesible en: <https://realitystudio.org/criticism/scientology-in-the-novels-of-william-s-burroughs/>

E. Entrevistas conducidas por Antonio J. Bonome

Antolín Rato, Mariano. Entrevista personal realizada por correo electrónico. 10 diciembre 2013.

Antolín Rato, Mariano. Entrevista personal realizada por correo electrónico. 30 diciembre 2013.

Harris, Oliver. Entrevista personal realizada por correo electrónico. 28 febrero 2009.

Harris, Oliver. Entrevista personal realizada por correo electrónico. 7 marzo 2009.

MacFadyen, Ian. Entrevista personal realizada por teléfono. 15 septiembre 2022.

Matta, Ramuntcho. Entrevista personal realizadas por correo electrónico. 6 abril 2014.

Matta, Ramuntcho. Entrevista personal realizadas por correo electrónico. 5 septiembre 2014.

Pimienta, Alberto. Entrevista personal realizada en Málaga. 23 de enero de 2016.

F. Tesis doctorales

Åshede, Linnea. *Desiring Hermaphrodites: The Relationships of Hermaphroditus in Roman Group Scenes*. PHD Theses. Göteborgs Universitet. Humanistiska fakulteten, 2015.

Bonome García, Antonio José. *Parataxis e interdisciplinaridad en la obra de William S. Burroughs*. PHD Thesis. Departamento de Pintura. Universidad de Vigo, 2015.

Tett, Sam. *Nostalgia's Others: Paramnesia in British and American Literature of the Nineteenth Century*. PHD Thesis. Department of English, Indiana University, 2022.

G. Películas

Burroughs: The Movie. Dir. Brookner, Howard. Perf. William S. Burroughs, William S. Burroughs Jr., Mortimer Burroughs, Allen Ginsberg, James Grauerholz, Lauren Hutton, Patti Smith (1983). Howard Brookner, BBC Arena, 1983.

Naked Lunch. Dirigida por David Cronenberg, Criterion Collection, 1992.

Les Garçons Sauvages. Dirigida por Bertrand Mandico, UFO Distribution, 2018.

Fuentes terciarias

A. Bibliografías

Schottlaender, Brian E.C. *ANYTHING BUT ROUTINE: A Selectively Annotated Bibliography of William S. Burroughs v. 2.0*. The University Libraries. UC San Diego: UC San Diego Libraries. 2010.

<<http://escholarship.org/uc/item/8mq028p5>>.

Stevens, Michael. *The Road to Interzone: Reading William S. Burroughs Reading*. 1st ed. Archer City: Suicide Press, 2009.

B. Diccionarios

Philip Babcock Gove (Ed.) *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*. Springfield: Merriam-Webster Inc., 1986.