

LA LITERATURA CONTRA EL VIRUS DEL PODER: UN ESTUDIO SOBRE *NAKED  
LUNCH* DE WILLIAM BURROUGHS

ALEJANDRO MEDINA RODRÍGUEZ

TRABAJO DE GRADO  
Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2017

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahíta, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Alberto Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*Para mis Padres que creyeron en estas verdades inventadas.*

*Y para todos aquellos que le tememos al Virus del Poder.*

*Ardiendo así sin tregua, soportando la quemadura central que avanza como la madurez paulatina en el fruto, ser el pulso de una hoguera en esta maraña de piedra interminable, caminar por las noches de nuestra vida con la obediencia de la sangre en su circuito ciego.*

Julio Cortázar, Rayuela.

## **Agradecimientos**

Le agradezco a mi Mamá y a mi Papá por apoyarme toda mi vida y los meses de este trabajo. A mí Tía por ser la maestra más importante en mi vida, enseñarme a leer y a pensar; y a mi hermano y a Camila por acompañarme.

También le agradezco todos mis maestros a lo largo de la carrera. A Rosario Casas por enseñarme sobre tantas cosas y, en especial, por guiarme y darme ánimo en todo el universo del pensamiento y la literatura estadounidense que me llevó a William S. Burroughs. A Liliana Ramirez que me enseñó sobre la compasión, a María Piedad Quevedo por transmitir la robustez de su pensamiento, a Juan David Cárdenas por enseñarme el mundo del marxismo y a Óscar Torres, quien nunca me dio clase, pero fue una gran guía; le agradezco por su apoyo, ayuda, sus comentarios y chistes a lo largo de todo este trabajo.

A mis amigos porque sin ellos ni la universidad ni yo hubieran sido lo mismo. Me enseñaron a pensar, a discutir y a comprender; Karin, me enseñó a gritar por lo justo; Paula me enseñó a comprender; Laura Daniela por enseñarme a cuestionar mi conocimiento y a mi mismo; Laura R. por enseñarme el valor de la tradición y la disciplina; Josué por enseñarme a dudar de todo y siempre pensar diferente; a Andrés por mostrarme las zonas grises que se me escapaban; y a muchos más que me han acompañado: Mafe, Andrea, Paula M., Ricardo, Brian, María Paula, Tomás.

## Índice

Nota sobre las traducciones.....	8
Introducción .....	9
Capítulo 1: El camino hacia <i>Naked Lunch</i> .....	13
1. La triste realidad y su feliz resistencia.....	15
2. El preludeo de <i>Naked Lunch</i> .....	29
2.1. <i>Junky</i> : el fracaso de los individuos .....	30
2.2. <i>Queer</i> : La condición vulnerable del individuo .....	44
Capítulo 2: Los virus de la teoría en <i>Naked Lunch</i> : resistencias en la filosofía y la literatura.....	51
1. Paradigma teórico-literario: ¿William Seward Burroughs, un escritor posmoderno? ¿ <i>Naked Lunch</i> , una obra posmoderna?.....	52
1.2. La posmodernidad en la literatura estadounidense .....	54
1.2. Las corrientes dominantes de la posmodernidad y la categoría de <i>amodernidad</i> ....	57
1.3. El virus de la teoría .....	73
Capítulo 3: La ficción sobre el dominio: Adorno, Horkheimer, Benjamin, marxismo y <i>Naked Lunch</i> .....	80
1. <i>La dialéctica. de la Iustración</i> : lecturas críticas de <i>NL</i> a la luz de las reflexiones de Horkheimer y Adorno .....	80
1.1. <i>Naked Lunch</i> como una constelación.....	84
1.2. La estructura de <i>Naked Lunch</i> y el problema del lenguaje .....	93
Capítulo 4: La estética de <i>Naked Lunch</i> : infierno, géneros literarios y sociedad .....	106
1. La infernal mitología de Burroughs.....	106
1.1 Extensiones del infierno: Acabemos con el lector Gentil.....	113
1.2. Extensiones del infierno: The Algebra of Need el virus de la maldad .....	115

2. La estética de <i>Naked Lunch</i> : el género, el artista y la obra en la sociedad.....	116
2.1. “THIS IS NOT A NOVEL”: variaciones sobre la necesidad y el control.....	120
2.2. El papel del artista en la sociedad: Burroughs contra el dogma .....	131
5. <i>No más</i> : no reconstruyan la Ciudad.....	133
Bibliografía.....	142
Anexos.....	147

## Nota sobre las traducciones

El corpus literario que hemos trabajado está en inglés. A pie de página hemos proporcionado traducciones para las citas cuyo autor es William S. Burroughs; incluye entrevistas e introducciones a sus escritos. Las traducciones presentadas aquí tienden más a su significado literal más que a la construcción literaria que tiene en su lengua original. No respetan las transgresiones de sintaxis, errores intencionales, ambigüedad en el uso de ciertas expresiones y verbos, ni el *jive talk*, todos elementos fundamentales para Burroughs; dan cuenta casi literalmente en español de lo que se quiere decir en inglés, sin buscar una forma más “literaria” de expresarlo. El *jive talk*, los nombres propios y otras expresiones intraducibles al español convencional siguen en inglés. Entre corchetes proporcionamos una explicación para las palabras más difíciles o de dudosa traducción. Preferimos proporcionar nuestras propias traducciones debido a que la edición en español deja mucho por desear. Los significados de muchas palabras e ideas son fugitivos y así debería estar configurada cualquier traducción de las obras de Burroughs y en concreto de *Naked Lunch*. Todavía está por hacerse una traducción de *Naked Lunch* al español que exprese su explosión de significados.

## Introducción

*Blessed be He who Builds heaven in Darkness!  
Blessed Blessed*

*Blessed be He! Blessed be He! Blessed be Death on  
us All!*

Allen Ginsberg

Conocí la existencia de William S. Burroughs a través unos fragmentos de *The Yagé Letters* que leímos en una cátedra, dirigida por la profesora Rosario Casas, sobre la literatura estadounidense de los años sesenta en el año 2015. No pensé mucho de él en ese momento, lo vi como un gringo aventurero, cínico y salvaje buscando drogas en la selva. Ese retrato me sedujo así que decidí empezar a leer *Naked Lunch*. Hoy siento que todavía no termino de leerlo. La complejidad y oscuridad de la obra se me presentó como un reto y una tarea necesaria para alguien que quiere dedicarse a la literatura: el presente escrito es una respuesta a ese trabajo autoimpuesto causado por la extraña seducción de esas páginas incomprensibles.

Mi conocimiento de los *Beats* era casi nulo para aquel entonces, había leído algunos poemas de Ginsberg y tenía alguna referencia de *On the road* de Jack Kerouac, pero nada más. Para mí eran un grupo de hippies rebeldes que expresaron en la literatura toda la explosión de la década de los sesenta: Woodstock, Mayo del 68, los movimientos por los derechos civiles, la llegada del rock por parte de artistas como *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *Bob Dylan*, *Led Zeppelin*, y muchos otros. Fui conociéndolos más a fondo y descubrí ideas fascinantes, un modo de experimentar la literatura, la vida y nuestra posición frente a las fuerzas de *Moloch*, la representación de todo el sistema occidental que aparece en la segunda parte de *Howl* –un poema bastante importante para el movimiento Nadaísta en Colombia–. No obstante, Burroughs me pareció distinto: más pesimista, más oscuro, más crudo y caótico que los demás. Kerouac resaltaba la alegría de conocer, de vivir, de andar en el camino, Lawrence Ferlinghetti, fundador de la librería City Lights en San Francisco que publicó obras en principio subterráneas como *Howl*, tenía una visión bella de la vida y la poesía; alentadora. Para él había algo de angelical y épico en la literatura, en *Poetry As Insurgent Art* (2007) escribió varios aforismos para definir la poesía y allí encontré una idea más profunda de lo que implicaba resistir, luchar y criticar a través del arte: “Poetry the cry of the heart that awakens angels and kills devils” (38),

“Poetry a shining spear for the poorest warrior” (63); y, para mí la más hermosa, “Poetry the last lighthouse in the rising seas” (66).

Mientras me adentraba en las locuras de *Naked Lunch*, sus crudas descripciones de la adicción, el sexo, la muerte, la corrupción, el control, mientras veía en el Dr. Benway un arquetipo del genio malvado que controla a la humanidad y, además, lo veía posible cada día, no podía ver en Burroughs ese faro y esos ángeles. Él estaba en contra de todo. Para mí el trabajo de Burroughs consistía, como escribió Ginsberg en *Kaddish*, en una carga dolorosa: “By my later burden- vow to illuminate mankind-“(81). Debía iluminar a la humanidad desde nuestras más oscuras entrañas, desde la Necesidad misma (de la cual hablaremos una y otra vez en las páginas que siguen) hacia el impulso básico para sobrevivir y dominar. Lo encontré muy cercano a escritores que habían influenciado mi pensamiento bastante años atrás contra la ideología y el puritanismo como Henry Miller y Charles Bukwosky, incluso al Marqués de Sade, pero ningún de ellos compartía el estilo alucinante y narcótico característico de *Naked Lunch*. Cada uno de ellos fue crítico de la moral y un exiliado de su propia sociedad, Miller y Burroughs fueron juzgados en su país por obscenidad. Su anarquismo no me provocaba una sensación de libertad, por el contrario sentía el absoluto condicionamiento del instinto y el dominio civilizador que recae sobre cada uno de nosotros. Pensaba en algunos íconos de la cultura pop, como la famosa versión de Christopher Nolan sobre Batman en su película *The Dark Night*, y específicamente en el personaje del Guasón, un anarquista radical, quien durante un interrogatorio le responde al superhéroe de moral inquebrantable: “You see their morals, their code, it’s a bad joke dropped at the frist sign of trouble. They are only as good as the world allows them to be. I’ll show you, when the ships are down these...these ‘civilized’ people, they’ll eat each other”. Para mí *Naked Lunch* creaba continuamente esa señal de alarma y destrozaba la moral, abría las puertas para describir un canibalismo seguro en todos los niveles de la sociedad. Ninguna ley; todo un falso contrato social para retener al individuo de actuar de acuerdo con sus impulsos hasta la llegada absoluta de la Necesidad cuya encarcación es la figura del *Junky*. Incluso fui viendo poco a poco que estas visiones eran una variación sobre el destino distópico de la civilización humana, y el pensamiento de George Orwell en *1984* fue tan caótico como iluminador. Todas estas ideas me fascinaron y entendí que había muchísimo más para leer allí, aunque en ese momento no pude darle sentido a todo. Sigo sin explicarlo a su cabalidad, pero ahora sí entiendo la lectura de estas obras.

A lo largo de mis estudios sobre literatura también fui aprendiendo más y más sobre arte, filosofía, historia y muchas más disciplinas. No domino ninguna como quisiera pero cada una me permitió comprender más a fondo problemas de la sociedad y los individuos. Siempre hay catástrofes, no sólo naturales, y en cada una de ellas quise buscar algo que permitiera mirar más allá, sobreponerse, luchar de algún modo. Quizá esta pulsión académica y personal proviene de mi gran pasión hacia la filosofía marxista y la teoría crítica que me permitieron darle sentido a muchas dudas que antes fui incapaz de articular con alguna coherencia real. Así, vi en la literatura, y el arte en general, una forma de ser libre. No creo que leer haga bueno a nadie, pero sí lo puede hacer libre al imaginar realidades distintas, cuestionarlas y reinventarlas. En palabras de Ferlinghetti: “The poet is the master ontologist, constantly questioning existence and reinventing it” (53). Burroughs en *Naked Lunch* la cuestiona, y la reinventa hacia la catástrofe de nuestros sistemas para vislumbrar la libertad más allá de las fuerzas que condicionan al sujeto; lo último nunca ocurre en el texto, es trabajo del lector llegar allí. Creo que tampoco se debe llegar por un instinto romántico a esa comprensión; debe estar estructurada, pensada y analizada. Acabar con todo el dogma y las imposiciones de identidad es nuestra lectura sobre los trabajos de Burroughs.

La intuición y el sentimiento de mi lectura personal sobre Burroughs ha sido estructurado, explicado y analizado en este estudio. Cada uno de los capítulos desglosa diversos aspectos de mi lectura, cuyo aliado principal es el pensamiento crítico de la escuela de Frankfurt, en particular Adorno y Horkheimer cuyas ideas aparecen a lo largo de todo el escrito y me dieron un fuerte fundamento teórico para explicar a Burroughs.

Describiré entonces los aspectos de esta lectura: en el primer capítulo planteo algunas ideas básicas para adentrarnos en la obra de este escritor y crear una vía de entrada a la complejidad de *Naked Lunch*, propongo una lectura de sus dos primeras novelas *Junky* y *Queer* que son un claro antecedente para *Naked Lunch* en temas, personajes y símbolos, pero marcan el principio y fin del estilo “convencional” para Burroughs. *Junky* es una visión antropológica del mundo social, cultural y económico de la droga y el crimen; *Queer*, publicado casi treinta años después de su escritura, es una visión más íntima de la mente de un *Junky* buscando dejar el hábito, el retorno al deseo y la desoladora realidad de aquel mundo estudiado en la novela anterior. El segundo capítulo es una especie de estado del arte crítico sobre la obra de Burroughs. Partiendo

del problema entre los paradigmas de *posmodernidad* y *modernidad* iniciamos una discusión sobre la posición de la obra de Burroughs al respecto –se encuentra en los espacios vacíos, huyendo de las categorías y definiciones sistemáticas–. Con este problema en mente discutimos un conjunto de lecturas críticas, de Philip Walsh y Allen Hibbard, que iluminan la obra de Burroughs tratando de ser fiel a ella en cuanto no imponen definitivamente una lectura o una tradición en particular. Las lecturas forman una alianza para comprenderla. Ya en los dos siguientes capítulos, el tercero y el cuarto, explico los fundamentos teóricos para la lectura propuesta mientras expongo *Naked Lunch*. El tercero es una discusión sobre el programa de la obra, las ideas de Walter Benjamin son un valioso apoyo, y su estructura, configurada a través de la fragmentación, discontinuidad y un enfrentamiento con el lenguaje para presentar un modelo capaz de explicarlo a través del método dialéctico negativo de Adorno. La Dialéctica de la Ilustración fue esencial a cada paso para dar luz a la compleja ambivalencia de la sociedad capitalista desde sus aspectos de dominación a través de la industria cultural (elementos que se ven reflejados en la estructura). El cuarto capítulo es una continuación de este problema pero exploro específicamente la dimensión estética de la obra a partir de las propias reflexiones sobre Adorno al respecto observando una experiencia estética que he catalogado como infernal y discutiendo el papel del artista en la sociedad. Por último, presento una reflexión final a modo de conclusión sobre el carácter repetitivo y absorbente del sistema capitalista. Por último, planteo cómo toda esta lectura nos lleva a la concepción de un estado crítico donde las transgresiones, como *Naked Lunch*, no son domesticadas sino que funcionan como un principio para la emancipación individual.

## Capítulo 1: El camino hacia *Naked Lunch*

William Burroughs escribió en la introducción original<sup>1</sup> a *Naked Lunch*, “Testimony Concerning a Sickness”, acerca del significado del título de la novela, sugerido por Jack Kerouac: “The title means exactly what the words say: NAKED Lunch-a frozen moment when everyone sees what is on the end of every fork”<sup>2</sup> (199)<sup>3</sup>. El manuscrito al cual Kerouac le sugirió título era un conjunto de notas durante su etapa más fuerte de adicción a la heroína que vivió en la ciudad de Tánger. Por un lado era la desnudez de su enfermedad y delirio pero este alucinante conjunto de fantasías llega más lejos de la pura experiencia causada por la heroína, así que la afirmación sobre el título nos incita a preguntar: ¿qué encontramos al final de los tenedores en *Naked Lunch*? ¿Cuál es el alimento? El libro contiene muchas imágenes de desnudez ligadas a situaciones sexuales que tiene diversas interpretaciones: placer, esclavitud, control, adicción. Hay imágenes que describen la pena capital; otras, la subjetividad *queer* y otras la crudeza de la adicción sobre el cuerpo, una adicción compuesta por todo un sistema socioeconómico, una moral, una ideología, una industria cultural. Al final de los tenedores está nuestra propia carne.

---

<sup>1</sup> Las primeras ediciones de *Naked Lunch* estuvieron acompañadas por una serie de textos escritos por Burroughs en relación con las circunstancias que tuvo escribiendo esta obra. Son cuatro: 1) “Deposition: Testimony concerning a sickness” que relata el proceso de escritura y su relación con la adicción a la heroína en Tánger, Marruecos, 2) “Post script... Wouldn’t you?” es un escrito más caótico, parece sacado de la misma novela como una continuación al “Prefacio atrofiado” y explica la relación entre la droga, la sociedad, la literatura e incluso la emancipación (contiene una burla al Manifiesto Comunista), 3) “Afterthoughts on a deposition” es una breve nota que aclara las dos anteriores y señala el nacimiento de la paranoia estatal sobre la droga, 4) “Letter from a master addict to dangerous drugs” es una carta reimpresa de *The British Journal of Addiction* que contiene una explicación biomédica del uso de diversas sustancias como la cocaína, los opiáceos, el peyote y ciertos métodos metabólicos para conseguir su cura.

<sup>2</sup> El título significa exactamente lo que dice la palabra: Almuerzo DESNUDO- un momento congelado en el cual todos ven lo que hay al final de cada tenedor.

<sup>3</sup> La edición de *Naked Lunch* que se ha tomado aquí es *Naked Lunch: The Restored Text* (en Penguin Books, 2015, si bien su primera edición es de 2001), bajo el cuidado de Barry Miles y James Grauerholz. Todas las citas del texto provienen de esta edición, incluyendo las citas en español que son traducción propia. De ahora en adelante nos referiremos la mayoría de veces a *Naked Lunch* como *NL*.

La droga, el acto por el cual un *junky*<sup>4</sup> se consume a sí mismo, es el comienzo de esta desnudez. Es una pintura de la sociedad donde todos los comensales, no solo las mujeres como en la pintura del “Almuerzo en la hierba” de Manet, están expuestos.

Quizá la respuesta podría estar consignada en el siguiente fragmento: “Fats learned The Algebra of Need and survived...”<sup>5</sup> (172). Proviene de un capítulo titulado “El Álgebra de la Necesidad”, que inicia narrando la historia de Fats Terminal (Gordo Terminal), quien trata de sobrevivir en una ciudad cuyo nombre no es mencionado –claramente está hablando de “Interzone”, un espacio protagonista de este libro– con los nervios al límite (no en sentido figurado, literalmente los tiene al descubierto), habitando cloacas y humillándose ante los ricos (comiendo sus propias heces) el día en que deberían distribuir limosnas. Esta es una de las formas que toma el Álgebra de la Necesidad –tema central del libro de Burroughs– y *Naked Lunch* es la expresión literaria, en su estética misma, de esta ecuación que guía las formas de vida durante la adicción y la búsqueda por sobrevivir.

La propia experiencia de Burroughs lo llevó a conocer de primera mano las adicciones y la necesidad en la enfermedad, en la adicción, en el alcoholismo, en la estigmatización de los *junkies* y en el deseo insaciable en busca de yagé por Suramérica, un viaje iniciático buscando el “final kick”, la última droga que abriría las puertas de la percepción en el fondo de la selva. Aunque *Naked Lunch* no es el principio de la exploración literaria que hace Burroughs sobre este tema, quizá es su culmen. En este libro el estilo fragmentario y casi de *cut-up*<sup>6</sup> (será hasta su

---

<sup>4</sup> Una aclaración de ortografía sobre la palabra *junky*. Burroughs escribe en su primera novela *junkie* con “i-e” independientemente si es plural o singular; no obstante, la novela está titulada como *Junky* con “y” y en *Naked Lunch* sí hará la diferenciación más común en relación con el plural y el singular de esta palabra en inglés. En este capítulo muchas citas tendrán indiscriminadamente *junky* y *junkie* pero a lo largo del trabajo mantendremos la diferenciación ortográfica establecida en *NL*. Burroughs realmente no hace ninguna mención al respecto, simplemente es un aspecto visible en su texto.

<sup>5</sup> Fats aprendió el Álgebra de la Necesidad y sobrevivió...

<sup>6</sup> El método “Cut-up” fue creado, de acuerdo con Burroughs, por su amigo Brion Gysin, quien creía que la literatura estaba cincuenta años detrás de la pintura: “Brion Gysin said that writing is fifty years behind painting and applied montage technique to words on a page” (Cut Ups William Burroughs). Esto ocurrió, de acuerdo con un reportaje de la BBC titulado “What is the Cut-Up Method” (2015) en el hotel *Beat* en París; no obstante, en este mismo reportaje también se menciona que el inicio en la literatura se encuentra en algunos poemas dadaísta de Tristán Tzara. El método consiste en organizar diversas frases y palabras de libros y revistas para luego organizarlas de forma aleatoria. Algunos *cut-ups*, de acuerdo no sólo con Burroughs sino con otros artistas que usaron el método como David Bowie, parecen referirse a eventos futuros. “When you cut into the present, the future leaks out” (Cut ups William S. Burroughs). No incluimos esta información directamente en el texto porque el método “cut-up” no fue adoptado por

siguiente obra que lo adoptará voluntariamente) se vuelve propio de su obra y sus preocupaciones teóricas, sociales, lingüísticas y filosóficas se hacen presentes en esta estructura transgresora del lenguaje y el canon literario. *N.L* no surgió de la nada, hay todo un período en la obra y la vida de Burroughs cuyo estudio nos permite comprender y contextualizar con mayor profundidad el aparente hermetismo al cual nos enfrentamos ante *Naked Lunch*.

Nuestro interés en este capítulo es conocer cómo llegó hasta allí, cómo *Naked Lunch* se fue constituyendo en sus obras anteriores y la importancia que tuvieron para hacer posible esta obra tan radical que fue llevada a juicio. Primero queremos proponer una lectura en general sobre las obras de Burroughs que vamos a estudiar para luego analizar sus dos primeras novelas, *Junky* y *Queer*.

### 1. La triste realidad y su feliz resistencia

William Burroughs fue un personaje sumamente mediático. Sus apariciones en muchas formas de la industria cultural lo hicieron todo un ícono desde la década de los sesenta hasta su muerte a finales de los noventa. Su obra más famosa, *Naked Lunch*<sup>7</sup>, fue adaptada por David Cronenberg a principios de los noventa. No fue una descripción fiel y tuvo diversos problemas que observaremos, pero posee una interesante mirada hacia la obra de este escritor. *NL* es, entre tantas cosas, un registro de la adicción. Una de sus ideas principales es el carácter de la escritura, en uno de los apéndices que parece una extensión misma de la obra Burroughs escribió: “*Bill’s Naked Lunch Room...Step right up...Good for young and old, man and bestial. Nothing like a little snake oil to grease the wheels and get a show on the track Jack. Which side are you on? [...] you want to take a look around with Honest Bill?*”<sup>8</sup> (208). La afirmación de feria sobre la habitación del almuerzo desnudo de Bill nos habla de un show, pero también de compartir una

---

Burroughs en *Naked Lunch*, no obstante se le han encontrado ciertas similitudes debido a que algunos de sus capítulos parecen estar compuestos de oraciones organizadas al azar.

<sup>7</sup> De ahora en adelante, como en la mayoría de trabajos críticos sobre Burroughs, usaremos la abreviación *NL* para referirnos a *Naked Lunch*, excepto en algunas ocasiones específicas. También *Queer* como *Q* y *Junky* como *J*.

<sup>8</sup> *La Habitación del Almuerzo Desnudo* de Bill...Acérquense...Bueno para jóvenes y viejos, hombres y bestias. Nada como un poco de aceite de serpiente para engrasar las ruedas y poner el espectáculo sobre la pista, Jack. ¿De qué lado estás? [...] ¿quieres echar un vistazo con Bill el Honesto?

mirada, de seguirlo. Se burla de la honestidad de Bill porque buena parte de *NL* es casi una alucinación, es ficción para los estándares de un registro científicamente verídico. Sin embargo, vamos a seguir la mirada y el show de Bill, sus descripciones y travesías, al fin y al cabo el propio protagonista va escribiendo el libro. Precisamente la película de Cronenberg interpreta de un modo particular la noción de escritura y el carácter del escritor. Hay una idea en particular, criticable y cuestionable, que nos da una arista del análisis que han hecho otros lenguajes artísticos sobre la obra de Burroughs y nos ayuda a adentrarnos en su aparente hermetismo.

Entonces, en 1991 apareció en salas de cine la película de ciencia ficción titulada *Naked Lunch*, una adaptación de varias obras de Burroughs. Además de la obra que da título al filme, posee elementos de *Junky*, *Queer*, *The Western Lands*, entre otras. El personaje principal es el protagonista de las primeras novelas de Burroughs: William Lee, un álgter ego del autor –Lee es el apellido de soltera de su madre, Laura Hammon Lee–. La película de Cronenberg explica, a su manera, el camino que lo condujo a convertirse en escritor, haciendo mucho énfasis en la muerte de Joan Vollmer Adams, esposa de Burroughs, como el hecho fundamental para empezar a escribir. En la introducción a *Queer* (escrito inmediatamente después de *Junky*, pero publicado hasta 1984) el mismo autor dice que el libro está motivado por este evento, que jamás es mencionado (XVIII). Sin embargo, el aspecto autobiográfico es mucho más profundo y conflictivo. Por ahora trazaremos el inicio del camino para adentrarnos en los escritos de Burroughs y propiamente en su libro más conocido: *Naked Lunch (El almuerzo desnudo)*. A lo largo de la película, William Lee aparece como un agente de unos poderes inalcanzables (allí parecen más bien kafkianos, pero en la obra su representación es mucho más directa) cuyo trabajo es enviar informes a estas agencias que lo han reclutado. Su misma máquina de escribir Clark-Nova, capaz de convertirse en insecto y hablar, es un contacto entre el personaje y el poder al cual le sirve (esto no ocurre en la novela). Hacia el final de la obra cinematográfica la máquina de escribir dice: “All Agents defect and all Resisters sell out. That’s the sad truth, Bill. And a writer lives the sad truth like anyone else. The only difference is that he files a report on it”<sup>9</sup> (1991).

---

<sup>9</sup> Todos los Agentes desertan y todos los Rebeldes se venden. Esa es la triste verdad, Bill. Y un escritor vive la triste verdad como todos los demás. La única diferencia es que rinde un informe sobre eso. (Nota sobre la traducción: Traducimos *Resisters* como “Rebeldes” porque resistente en español es un adjetivo, mientras que en inglés está funcionando como sustantivo y el equivalente sería rebeldes).

Guiándonos por las palabras de la Clark-Nova queremos proponer una pregunta, modificada y reinterpretada, para plantear una primera tesis general acerca de la obra de Burroughs: ¿qué tal si empezamos considerando la obra de Burroughs como un informe de la triste verdad? Esta pregunta acarrea diversos problemas, como la película misma. Timothy S. Murphy, académico estadounidense dedicado a estudiar entre otras cosas la globalización en la obra de Burroughs, señala muchas de las falacias de la película en términos políticos, teóricos y heteronormativos en su libro *Wising Up the Marks*, estudio al cual nos referiremos en varias ocasiones. Ahora, siguiendo la oración pronunciada por la máquina de escribir iniciaremos la discusión, aunque Murphy afirma que en este diálogo es eliminado el potencial político del trabajo de Lee como escritor y hay una domesticación del arte al reducirlo tan sólo a la dimensión estética y su incapacidad de agencia en el mundo (70). Si bien la película tiende a hacerlo ya que la estructura radical, las imágenes crudas sobre la adicción y el sexo, el deseo y la forma de ser *queer*, junto con la jerga ambigua de la calle (*jive talk*) han desaparecido casi por completo de la adaptación cinematográfica, la idea del informe puede ser reinterpretada.

Una máquina de escribir que cobra vida en un insecto y le habla a un escritor es una imagen sugestiva. La herramienta de escritura del siglo XX tiene una voz para hacerle una advertencia, tomada literalmente del texto y que deberíamos ver en su amplitud:

They call me the Exterminator. At one brief point of intersection I did exercise that function and witnessed the belly dance of roaches suffocating in yellow pyrethrum powder [...] My present assignment: Find the live ones and *exterminate*. Not the bodies but the ‘molds’, you understand-but I forget that cannot understand. We have all but a very few. But even one could upset our food tray. The danger, as always, comes from defecting agents: A.J., the Vigilante, The Black Armadillo [...], and Lee and the Salior, and Benway. And I know some agent is out there in the darkness looking for me Because all Agents defect and all Resisters sell out. (171-72)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Me llaman The Exterminator [El Exterminador]. En un breve punto de intersección ejercí esa función y fui testigo del baile de barriga de cucarachas sofocándose en polvo amarillo de piretrina [piretrina es un insecticida natural que se obtiene de los crisantemos] [...] My asignación actual: Encontrar a los vivos y *exterminarlos*. No los cuerpos, sino los “moldes”, tu entiendes- pero olvido que no puedes entender. Tenemos todos excepto por unos pocos. Pero incluso uno podría perturbar nuestra bandeja de comida. El peligro, como siempre, proviene de los agentes desertores: A.J., the Vigilante, The Back Armadillo [...], y Lee y The Saliro, y Benway. Y sé que algún agente está allá afuera en la oscuridad buscándome. Porque todos los Agentes desertan y todos los Rebeldes se venden.

La adaptación de Cronenberg solo toma la última línea, la pone en voz de la máquina/insecto (irónicamente ya que proviene de un exterminador) y elimina al personaje de “The Exterminator”, aunque esta sección del libro sustenta o permite la trama de la película sobre “Agentes” trabajando para organizaciones secretas. “The molds” es explicado en la película con una fábrica donde salen en serie estos agentes a través de monstruos, en el libro apenas es una insinuación, y la idea de moldes se refiere más bien a las identidades mismas que guían a estos agentes desertores. La existencia de modelos de identidades que manejen modos de experiencia disidentes es peligrosa para los jefes de “The Exterminator”, pero él conoce la realidad respecto a la lealtad a las identidades, a los moldes, a las organizaciones: fracasa, cae; no obstante, también ocurre al revés, los disidentes y los rebeldes se entregan al poder, los moldes cambian de lugar. La mayoría de personajes mencionados en el fragmento anterior son claves para el libro y serán mencionados constantemente, a veces, por ejemplo, Benway es un aliado completo de los poderes estatales y a veces entiende cómo escapar de los poderes cancerígenos de la burocracia. La realidad no es una constante en blanco y negro, las ideas se transforman, fluctúan y no existe un ideal omnipotente sobre los individuos. Así mismo no existe un ideal absoluto para aferrarse al poder, tampoco existe uno para enfrentarse. ¿Qué pasaría, en ese caso, con las luchas humanitarias, las revoluciones, las protestas contra el totalitarismo y la corrupción? Se desvanecerían, “The Exterminator” lo sabe muy bien y es consciente de que forma parte de esa misma cadena y algún día será exterminado. *NL* representa en su estructura misma la fluctuación, el desvanecimiento, la ausencia de identidad que el individuo no siempre comprende (“I forget you cannot understand”). Así que, siguiendo la interpretación tomada por la película, la función del escritor dentro de la sociedad es rendir un informe sobre esta realidad “triste”, dar cuenta de un modo “científico” (Burroughs, académicamente hablando, era un científico social) y transmitirlo en un archivo (to file).

La obra de Burroughs no se presenta como una obra solipsista, su dificultad se fundamenta en una preocupación estético-política y más allá de su multitudinaria recepción e inclusión en el canon<sup>11</sup> el texto mismo se dirige al lector y su realidad en más de una ocasión; busca destruir el

---

<sup>11</sup> La obra de William Burroughs, especialmente *Naked Lunch*, forma parte del canon de la literatura estadounidense, junto con sus colegas de la generación Beat como Ginsberg, Kerouac, Ferlinghetti, Cassidy, etc. Aunque su obra y su activismo hayan sido diferentes a los de sus otros compañeros, *Naked Lunch*, sus novelas experimentales (*The nova trilogy*) y el *cut-up technique* (no fue su invención, pero lo hizo popular) se convirtieron en un paradigma canónico para futuras generaciones. Su estilo fragmentario

dogma que lo rodea a través de la palabra, hacer evidente la ambigüedad del progreso, la enfermedad en el cuerpo y el mundo, el daño de la ideología burguesa y la tortura de sus instituciones. Durante cada pequeña rutina y capítulo hay una negación, una destrucción, una resistencia y una sátira radical: espanta, sorprende y, sobre todo, confunde. No encontramos una domesticación del carácter político de la literatura, específicamente para los textos que nos interesan, dentro de esta afirmación tomada de la película. Por el contrario, observamos el rol del escritor como individuo, su compromiso de presentar un informe de una realidad cruda, inconveniente, indigerible. La idea de compromiso parece extraña debido al aparente relativismo moral de los personajes y su lealtad que fluctúa de un lado a otro pero no es así, iremos observando cómo se devela una fuerte postura contra todo para alcanzar la libertad individual del sujeto. Como Kerpouac lo describía: “Old Bull Lee [así lo llama en *On the Road*] and his anti-everything drawl” (7). ¿Por qué, y para qué o quiénes, es así? Hacia allá nos dirigimos. Mientras tanto, vamos a ahondar más en esta idea sobre la obra de William S. Burroughs.

En primera instancia debemos preguntarnos: ¿qué es un informe? Seguramente ningún tipo de formato institucional podría concebir los escritos de este artista marginal a la sociedad como una forma válida de “informe”. No obstante, el informe es fundamental para la interpretación de Cronenberg y una idea específica del artista junto con la literatura desde su película. El trabajo de Lee es ser un agente (espía), como lo hemos mencionado, tanto en el libro como su adaptación cinematográfica, que se dedica a escribir informes. Su gran informe, lo insinúa la película y el capítulo titulado “Hauser and O’Brien”, sería *NL*. Si queremos pensar en el informe como una categoría para explicar una obra literaria, debemos ir más a fondo. Para el caso específico de Burroughs y las obras que estamos estudiando, sus primeros tres libros, hay tres elementos para destacar. El primero se trata de la formación académica de Burroughs y su relación con el carácter científico que puede aparecer en sus novelas, concretamente en *Junky* y *Queer* aunque un tipo distinto aparece en *NL*. Él realizó estudios de antropología en Harvard y en Mexico City College (hoy conocida como Universidad de Las Américas, A.C en México D.F.) y su primera novela puede ser leída en clave de estudio etnográfico urbano. De acuerdo con Oliver Harris en su introducción a *Junky*, la novela imita un informe etnográfico que

---

es erróneamente considerado un precedente característico de literatura posmoderna – Harold Bloom, por ejemplo, no incluye a ninguno de los Beats en su “canon occidental”–. Además, junto con su obra, su propia persona se volvió un ícono de la cultura popular. Participó en comerciales, canciones, filmes.

muestra hábitos de subculturas urbanas en Estados Unidos, documenta prácticas de diversos individuos en la sociedad: policías, doctores, abogados, psiquiatras, criminales; e incluso contiene un glosario donde identifica palabras que pertenecen al argot criminal y *hipster* (pág. x). En *Queer* ocurre algo similar: quizá es diferente por la historia de su escritura y publicación, pero las descripciones y representaciones de Ciudad de México y sus habitantes siguen parámetros similares. Este afán de informe científico puede incluso verse en *NL* aunque en una perspectiva algo distinta: no será la antropología la ciencia base sino la medicina en todas sus áreas (farmacéutica, inmunología, patología, psiquiatría, etc.). Hay un detallado estudio anexo como apéndice a la primera edición sobre diversos tipos de drogas y sus efectos sobre el cuerpo humano.

El segundo elemento en relación con el informe es el autobiográfico: las fuentes personales de las que tomó historias con las cuales luego construiría su narrativa. En buena medida hay historias y situaciones que pueden ser “comprobadas” como verídicas en las biografías disponibles de Burroughs; no podemos tomarnos a la ligera el hecho de catalogarlas como autobiográficas puesto que entran en juego la subjetividad, la construcción del yo, el individuo. Es suficiente decir por el momento que cada una de estas categorías es cuestionada y los textos no son una recopilación de diarios sino una construcción hecha deliberadamente por su autor. Con esta salvedad hecha, continuamos con el aspecto autobiográfico del informe. En el prólogo a *Junky*, Burroughs hace un pequeño retrato de su vida laboral y el encuentro con el *junk*<sup>12</sup> (droga) hacia los años treinta:

After parting company with the army, I took a variety of jobs. You could have any job you wanted at that time. I worked as a private detective, an exterminator [recordemos al personaje de “The Exterminator” en *NL*], a bartender. I worked in factories and offices. I played around the edges of crime [...] It was at this time and under these circumstances that I came in contact with junk, became an addict, and thereby gained the motivation, the real need for money I had never had before. (4)<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> La adicción de Burroughs era específicamente a los opiáceos, como la heroína, a los cuales se les llama *junk* en espacios angloparlantes. La palabra *junk* se puede traducir literalmente al español como “basura”, pero en todo el trabajo hará referencia a este tipo de drogas.

<sup>13</sup> Después de partir del ejército tomé una variedad de trabajos. Podías tener el trabajo que quisieras en ese momento. Trabajé como detective privado, exterminador, cantinero. Trabajé en fábricas y oficinas. Jugué en los bordes del crimen [...] fue durante esta época y estas circunstancias que entré en

Eric Mottram señala en uno de los primeros estudios críticos acerca de Burroughs, *William Burroughs* (1977), que estas experiencias serán una fuente para sus textos, no solamente para *Junky*. Diversos rastros de estos oficios aparecen a lo largo de la obra y el más significativo de la lista presentada en la cita anterior es quizá el de *exterminador* (en la película de Cronenberg llegan a presentar al personaje principal como uno) que toma forma para un personaje propio en la extraña narrativa de *NL* y tiene una implicación básica: no sólo es el áter ego de Burroughs, Lee, quien surge como una voz propia en la obra. También, junto con el trabajo regular, se encuentra su acercamiento al mundo del crimen que tan bien representa y estudia. Aunque él no toma únicamente su historia personal para construir la obra literaria. Por ejemplo, comenta que en Tánger fue vecino de un gánster llamado Paul Lund y tomó sus historias para escribir: “In 1955 I moved to the Villa Muniria at the corner of Cook Street and Magallanes [...] Paul Lund, a gangster from Birmingham, was also staying there. I saw quite a lot of him and used some of his stories in *Naked Lunch*<sup>14</sup> (ctd. en Mottram 24). Hay experiencias de personas que conoció durante sus años de adicción en el “bajo mundo”. La narrativa que construye proviene de diversas voces y habla más de una parte de la sociedad que de sí mismo como individuo. Allen Ginsberg escribió en *Junky* que su obra literaria no se debe tomar como una representación completa de su vida; su propósito era representar una parte de la sociedad (el mundo de las drogas) en E.U. (*Junky* 173-74). Los *junkies* y los *queers* aparecen allí en un ambiguo colectivo dentro del cual sus miembros luchan por escapar de una soledad que parece inevitable<sup>15</sup>.

Por último, vamos a señalar que la idea de informe no limita la literatura a ser un espejo de la realidad o encontrar su valor en cuanto que es verídica de alguna manera y puede ser reducida a la vida de William Burroughs. Este informe posee una forma particular, unas decisiones estéticas propias y una construcción estructural acorde con su contenido. Por ejemplo, en *Junky*

---

contacto con el *junk*, me convertí en un adicto y así gané la motivación, la necesidad real de dinero que nunca antes había tenido.

<sup>14</sup> En 1955 me mudé a la Villa Muniria en la esquina de Cook Street y Magallanes [...] y Paul Lund, un gánster de Birmingham, también se estaba quedando allí. Pasé mucho tiempo con él y usé algunas de sus historias en *Naked Lunch*.

<sup>15</sup> Muchas son las historias relacionadas con la drogadicción y el crimen donde nos encontramos esta ambigüedad, ya sea por el egoísmo dentro del grupo o las propias dificultades que lo rodean. Dos ejemplos claros son la novela *Falconer* (1977) de John Cheever y la película *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle. La primera cuenta la historia de un prisionero adicto a la heroína en la prisión estatal de Falconer y la segunda narra los conflictos de un grupo de amigos inmersos en el bajo mundo del cual Burroughs hizo parte.

la forma “científica” de estudio que toma la novela es la manera de guiar un proyecto narrativo con propósitos de recepción bastante específicos (como acabar con mitos acerca de la droga) y así empezar siendo el modo estético más acertado, aunque esa es sólo la superficie de la forma. *NL* verá una forma estético/política radical y de informe es su principal planteamiento. Burroughs escribió obras literarias que han tenido cambios con los años, diversas ediciones y que son partes de un proyecto literario estructurado (aunque no predeterminado).

La literatura, la política e incluso la economía no son aspectos irreconciliables; por el contrario, se ponen en juego en cada página literaria. Si en la película se pretendía cuestionar el papel del escritor en la obra de Burroughs y negar su potencial político o cualquier capacidad de praxis para así domesticar los escritos transgresores, falla por completo. Presentar un informe es inútil de una manera relativamente similar al sentido en que Oscar Wilde escribió en el prólogo a *El retrato de Dorian Gray* que todo arte es inútil. Es decir, el arte se rehúsa a entrar en el sistema económico burgués desde sus regímenes de representación y, en aquel entonces, era un enemigo para la estética y el arte, para Burroughs el sistema es un enemigo de la existencia. Las obras de arte no están construidas para acomodarse al entretenimiento, los gustos y placeres de la clase dominante. Claro que esta idea no puede ser una máxima universal, negaríamos mucha literatura de ser así. Sin embargo, esta premisa es válida y valiosa para los textos de Burroughs. El carácter de informe no disminuye su potencial estético, su novedad y transgresión narrativa; no anula el humor ácido ni las extravagantes imágenes; por el contrario, magnifica ese potencial en cuanto que el acontecimiento de la lectura es aún más violento. Adorno y Horkheimer escribieron que en la civilización moderna, “[e]l individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos” (54). Esa anulación se rehúsa a ocurrir en las obras de Burroughs, por eso su carácter de informe es tan importante.

Burroughs vivió la vida de un adicto al *junk* como cualquier otro, pero presentó varios informes al respecto, y uno más radical que los demás. Podemos mirar sus primeros trabajos que contienen los elementos autobiográficos mencionados: *Junky* (1953), *Queer* (1985), *The Yagé letters* (1963) y *Naked Lunch* (1959) (no fueron publicados en el orden cronológico de su composición). Cada uno compila de cierto modo las experiencias de Burroughs como adicto, su estadía en México, su viaje por Suramérica buscando ayahuasca o yagé y luego su residencia en Tánger, Marruecos. Todas estas obras son informes. En la introducción a *Q* reflexionó sobre los

motivos que lo llevaron a escribir sus primeras novelas. Primero *Junky*, en la introducción para la primera edición de *Queer* escribió: “[...] I had written *Junky*, and the motivation for that was comparatively simple: to put down in the most accurate and simple terms my experiences as an addict<sup>16</sup>” (xiv). *Q* fue mucho más complejo de escribir: “Why should I wish to chronicle so carefully these extremely painful and unpleasent and lacerating memories?”<sup>17</sup> (Q, xiv). Luego tenemos una afirmación aún más radical respecto a cómo fue la composición de *NL*. En escritos adicionales a la obra, que son indispensables aunque sean apéndices, Burroughs puso un testimonio más, en este caso lo escribió de forma convencional, lineal y clara, donde afirma que no tiene memoria de escribir el libro anterior – una exageración, dirá después, pero así lo interpretó en su momento– durante su delirio en la adicción. Él presenta unas notas que fueron publicadas bajo el nombre de *Naked Lunch*, aunque trabajó arduamente en el trabajo de edición (199-205).

Si seguimos ahondando en la idea de informe para Burroughs, debemos ir hacia sus propias ideas de la escritura. El informe no es un accidente para él, es una idea radical: es la sustancia misma del oficio de la escritura. En una sugerente sección de *NL*, que también explicaría el modo en que compuso sus primeros trabajos, titulada “Atrophied Preface. Wouldn’t you?”, que debería ser el prefacio pero está casi al final del libro, dice: “There is only one thing a writer can write about: what is in front of his senses at the moment of writing...I am a recording instrument”<sup>18</sup> (NL 184). No tomaremos esta premisa sobre la escritura como una máxima universal, sería contradictorio dentro de las ideas que vamos a desarrollar. Sin embargo, nos da pie para ver rasgos materiales de la creación de la obra que nos guiará en estas páginas. ¿Por qué materiales? Los sentidos aquí no son una metáfora para hablar de un “yo” que exterioriza en palabras su espíritu o sus pensamientos, una posible interpretación. Los sentidos son los rasgos viscerales de una enfermedad que lo consume lentamente. No es sólo *junk*, es el alcohol, es el sexo, es el deseo, la medicina, el dolor, los fluidos que componen el cuerpo humano, la desintegración de la imagen propia y el hambre por el mundo exterior, por imágenes que

---

<sup>16</sup> Había escrito *Junky* y la motivación fue comparativamente simple: dejar escrito en los términos más precisos y simples mis experiencias como adicto.

<sup>17</sup> ¿Por qué debería desear relatar detalladamente estos recuerdos extremadamente dolorosos, desagradables y lacerantes recuerdos?

<sup>18</sup> Hay una sola cosa sobre la cual puede escribir un escritor: aquello que está frente a sus sentidos en el momento de la escritura... soy un instrumento de grabación.

alimentan a las masas contemporáneas. Muchas cosas son representadas en lo que parece un delirio de ilusiones donde el lector puede perderse fácilmente. Sin embargo, el lector no está sujeto a perderse por no estar familiarizado con las experiencias causadas por las drogas, sino porque este informe busca escapar de las categorías dogmáticas que conducen y limitan el pensamiento. No es un acto sencillo de realizar y el lector debe estar preparado para adentrarse allí. Por eso debemos empezar desde sus dos primeras novelas.

Volvemos a la pregunta inicial: ¿Qué tal si consideramos la obra de Burroughs como un informe sobre la triste verdad? El informe es la primera parte –cuya transformación en *NL* implica su cambio en la percepción tras el período más fuerte de adicción–; nos queda una segunda que no debe pasar inadvertida: la triste verdad. No nos referimos a la triste realidad, sino que preferimos el término “verdad” para plantear la pregunta. La realidad está presente en el cuerpo, en el hambre, en el dolor, en la muerte, en la sangre, en la aguja y la jeringa, en el licor, en el sexo. Sin embargo su comprensión está mediada por discursos exteriores. La verdad se construye, no es estática, universal e inmanente y proporciona una mejor categoría para comprender a Burroughs. Algunas de sus más arduas críticas se referirán a la misma construcción de nuestro pensamiento y aquello que consideramos como verdad. Nietzsche planteó una idea muy similar que nos permite ilustrar este punto adecuadamente: “las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible” (25). Las verdades que aparecen en *NL* serían el poder que se ejerce sobre muchos individuos, la tortura, la medicina como regente de los cuerpos e individuos, las leyes y los partidos que las controlan, los estatutos que les dan a los aparatos represivos del estado una capacidad casi ilimitada de actuar, la homofobia y el antisemitismo de un sacerdote, el código moral que rige las perversidades de muchos personajes, la ideología de los agentes, etc. Timothy S. Murphy señala que la frase “nothing is true, everything is permitted”<sup>19</sup> será constante en los trabajos de Burroughs desde *The Nova Trilogy*<sup>20</sup>. Esta frase fue tomada de Hassan i Sabbah, quien fue el líder de un grupo musulmán chiita conocido como los “asesinos” durante la época de las cruzadas. Su sentido apocalíptico no es tomado aquí desde la militancia religiosa radical,

---

<sup>19</sup> Nada es verdad, todo está permitido.

<sup>20</sup> *The Nova Trilogy* es el nombre que se les ha dado a tres novelas experimentales de Burroughs: *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962), *Nova Express* (1964).

sino desde un punto de vista donde las certezas epistemológicas dominantes (discursos, ideologías y cualquier categoría hegemónica para dar cuenta del mundo) son cuestionadas:

Everything is permitted *because* nothing is true. It is all make-believe, illusion, dream, art. When art leaves the frame, and the written Word leaves the page, not merely the physical frame and page, but the frames and pages of assigned categories, a basic disruption of reality occurs. The literal realization of art. Success will write “apocalypse” across the sky. (Burroughs, ctd. en Murphy, 6)<sup>21</sup>

Para Burroughs, las verdades ideológicas que parecen regir el mundo son ilusiones – metáforas, si seguimos a Nietzsche– pero existen elementos corporales como la enfermedad y la necesidad que rigen la vida de cada individuo. Cualquier tipo de dogmatismo y categoría que pretenda dar cuenta de la totalidad del mundo se queda corta. En la cita anterior dice que el arte desenmascara la realidad misma, su “informe” está más allá del bien y del mal o de cualquier otro sistema de categorías y conceptos que se quiera imponer como absoluto sobre la realidad. Tampoco significa abandonar cualquier estable sobre la tierra: ya veremos que no se deja al caos y al relativismo tomar las riendas en la obra de Burroughs. Pero el inicio es cuestionar todo lo establecido, aquello tomado como regente (incluso la enfermedad cuando toma el control): todo el proceso de la ilustración que, como señalan Adorno y Horkheimer, es también un mito. Empezar a destruir para poder construir. Poder vislumbrar aquello que se encuentra escondido en la fantasmagoría de la civilización occidental. Por eso la frase tomada de la película no era suficiente, su formulación debía ser alterada para hablar apropiadamente de este autor y hacer una reflexión de la literatura en general. No se trataría de la “triste verdad” (*the sad truth*), sino de la triste realidad. Quizá para Burroughs podríamos ir más lejos del adjetivo “triste”: caótica, violenta, enfermiza, infernal; ninguno de los adjetivos es exagerado para referirnos a *NL*. Entonces el planteamiento inicial queda de este modo: la obra de Burroughs es un informe de la triste, caótica e infernal verdad.

Queda un último aspecto del planteamiento por observar. No empezaremos de cero para argumentar que es sustancial referirnos a las experiencias pilares para estos libros como tristes o

---

<sup>21</sup> Todo está permitido *porque* nada es verdad. Todo es un hacerte-creer, ilusión, sueño, arte. Cuando el arte deja el marco y la Palabra escrita deja la página, no solamente el marco y la página física, sino los marcos y las páginas de las categorías asignadas, ocurre una disrupción básica de la realidad. La realización literal del arte. Éxito escribirá “apocalipsis” a lo largo del cielo.

caóticas. En una cita anterior se ha mencionado que algunas de las memorias de Burroughs son dolorosas. Esto no basta para determinar con suficiencia que la realidad y sus verdades son particularmente tristes o caóticas. Tan sólo es un recuento propio de su pasado, aunque para el inicio de la resistencia parte del individuo y no las colectividades. Una ruptura amorosa o el tráfico de una ciudad bastante poblada cumplirían con estas características. Si bien cada una de estas experiencias puede dar insumos para diversos tipos de reflexiones, en este caso tenemos unas experiencias específicas. El mismo Burroughs dice que la drogadicción es el problema número uno de salud pública, que va acompañado con políticas estatales de diversas naciones para combatirlo junto con la famosa guerra contra las drogas que encontró en los narcóticos uno de los enemigos más importantes de la civilización globalizada (hoy acompañado por el terrorismo). *Junky* es la historia de Lee a través de sus primeros años de adicción en E.U, México y un poco de Suramérica. El relato se hace a través de la narración personal del protagonista y sus relaciones con criminales y drogadictos en diversas ciudades como: Nueva York, Nueva Orleans y Ciudad de México. Durante una conversación en un bar de Nueva Orleans hace explícito este imaginario de paranoia y represión; un personaje cuyo nombre no es mencionado dice a Lee: “The same people are in both narcotics and Communism”<sup>22</sup> (72). Todas estas experiencias forman parte de lo que implica convertirse en un adicto. La relación entre el adicto y la droga es resumida en los siguientes términos: “I need junk to get out of bed in the morning, to shave and eat breakfast. I need it to stay alive”<sup>23</sup> (27). Es una relación de necesidad y dependencia absoluta, una enfermedad (*Sickness*) que se apodera del cuerpo –él la llama enfermedad en *NL*, una idea que no se desarrolla en todos sus aspectos en esta novela y dice que despertó de ella a la edad de cuarenta y cinco (199)–. Es un asunto de necesidad pura, el caos está en la prisión física en que se convierte la enfermedad. Burroughs tenía una pensión que le permitía vivir cómodamente, tomando cualquier trabajo sin mayor preocupación, hasta que entró en el mundo del *junk*, se convirtió en un adicto (cosa que no ocurre de la noche a la mañana) y conoció la urgencia de dinero (1953, 4). En el *Atrophied Preface* explica cuál es la relación del individuo con esta necesidad: “Yes you would. You would lie, cheat, inform on

---

<sup>22</sup> Las mismas personas están con los narcóticos y el comunismo.

<sup>23</sup> Necesito *junk* para salir de la cama por las mañanas, para afeitarme y desayunar. Lo necesito para mantenerme vivo.

your friends, steal, do anything to satisfy total need. Because you would be in a state of total sickness, total possession, and not in a position to act in any other way” (201).<sup>24</sup>

La descripción es cruda y su representación literaria lo es aún más. “Sí, harías lo que fuera por satisfacer la necesidad absoluta”. La pregunta que titula esta sección del libro –tomada de una carta atribuida a Jack el Destripador– es más aterradora: ¿No lo harías? (*Wouldn't you?*). Cualquiera de nosotros, afirmarían Burroughs, haría lo que fuera por satisfacer la enfermedad: robar, mentir, asesinar. No hay fuerza de voluntad humana capaz de resistirse en ese estado. ¿Es una exageración? Quizá habrá excepciones, pero aquí no se plantean, muy probablemente porque en su experiencia vital jamás las conoció el autor. *NL* fue juzgado por obscenidad dos veces, la primera fue un juicio en la Corte Suprema de Boston que lo declaró obsceno y la segunda fue la Corte Supera de Massachusetts la cual determinó el valor social del libro y, por lo tanto, no podía ser clasificado como obsceno. Durante el juicio de Boston varios escritores fueron en defensa de la obra (Burroughs no estuvo presente), entre ellos Norman Mailer, quien afirmó que Burroughs era fundamentalmente un escritor religioso porque en sus obras representaba el accionar humano si estuviera totalmente separado de la eternidad, en una destrucción total del alma (XVIII). Esta es la realidad representada en la obra, la experimentada en carne propia por su autor. Un infierno que se da en el siglo XX, y sigue hasta nuestros días, que recorre el mundo. Desde Nueva York hasta Marruecos, pasando por México, Ecuador, Colombia, Tombuctú, Estambul, Siria, Hong Kong. Lugares que en sus representaciones son uno y todos al mismo tiempo en una generalización sobre la experiencia de la metrópoli cosmopolita; están con todos sus habitantes, con todos sus defectos, con todo su dolor, con todo su deseo y con toda su enfermedad, toda su adicción. Es el caos dibujado en las palabras de Burroughs, en los desordenados capítulos de *NL*, al cual nos iremos adentrando y dando luces para entenderlo, dejar que nos hable e interpelarlo también. Hacer presente una dimensión de la realidad que la fantasmagoría de la civilización quiere ocultar mientras está en su centro, en cada esquina del mundo. No sólo es la droga, ni el alcohol o el sexo, también el control, la violencia, incluyendo la legitimada por el estado, la tecnología, los dogmas. El caos es explícito y agresivo, así lo revela el libro que nos tiene escribiendo estas páginas; pero al ser un libro tan

---

<sup>24</sup> Sí lo harías. Mentirías, harías trampa, delatarías a tus amigos, robarías, cualquier cosa para satisfacer la necesidad absoluta. Porque estarías en un estado de enfermedad total, de posesión total, y no en una posición para actuar de cualquier otro modo.

difícil de asir es necesario ver la evolución temática y estilística que llevó al autor hasta su composición.

A veces la obra parece preguntarse ¿para qué escribir, para qué relatarle al lector? ¿Exorcizar demonios? ¿Llamar a una toma de conciencia? ¿Ejercitar la memoria? ¿Una composición literaria que cuestiona el canon precedente? ¿Qué son estos informes? Según la misma obra es un *How-To Book*, un plano de cómo extender los niveles de la experiencia (187). ¿Abrir las puertas de la percepción? No lo dice literalmente, pero está presente esa idea. Sin embargo, debemos ir más lejos. Expandir la experiencia puede llevar a destruir dogmas, ideas, estereotipos, valores que se disfrazan de universales.

Un planteamiento fundamental en la obra de Burroughs será su percepción del lenguaje como un virus. Gran parte de sus obras busca transformar o destruir este virus. No entraremos a discutir las obras posteriores a *NL*, en las cuales esta problemática se aborda de manera más radical dentro del ataque que hace a las estructuras del lenguaje a través de la *cut-up technique* en las novelas que la crítica llama “experimentales”. Es fundamental para muchos de sus críticos y ya está relativamente presente desde *NL*. Es mencionada ahora puesto que funciona como un elemento fundamental para comprender que estos libros son un ejercicio de resistencia y ataque. El humor, los personajes, las situaciones, los lugares y los demás elementos que los conforman tienen un carácter profundamente político. La misma propuesta estética y estructural no está alejada de la crítica. Murphy afirma que el proyecto crítico de Burroughs se encuentra teóricamente cercano al que desarrollan Adorno y Horkheimer en “La dialéctica de la ilustración” (*Wising Up the Marks*), y Philip Walsh en un artículo titulado “Reactivating the Dialectic of Enlightenment: Burroughs as a Critical Theorist” desarrolla la relación entre su obra y la Escuela de Frankfurt. En el siguiente capítulo presentaremos la discusión a fondo, clave para desarrollar apropiadamente la dimensión de resistencia (crítica) en la obra que queremos analizar. Por ahora nos basta decir que para este escritor de la generación Beat era necesario un cambio estructural muy fuerte en el lenguaje y en el pensamiento. Un filósofo reciente nos puede guiar en este momento. En la introducción a *Welcome to the Desert of the Real* Slavoj Žižek dice: “We feel ‘free’ because we lack the very language to articulate our unfreedom” (2). El planteamiento anterior desarrolla básicamente la falsa libertad que posee el individuo dentro del sistema democrático. Cualquier otra opción a la democracia parlamentaria liberal es

fundamentalista y totalitaria, una dictadura. Dentro de la supuesta libertad de pensamiento se nos exige que aceptemos la ideología del sistema como única posibilidad para existir: “derechos humanos”, “democracia y libertad”, “guerra contra el terrorismo”, estos son términos detrás de los cuales Žižek ve oculta nuestra no-libertad (*unfreedom*). Agreguemos nosotros: guerra contra las drogas y los adictos. Hace falta un lenguaje capaz de expresar tal no-libertad. En las obras de Burroughs, el infierno de *NL* no está lejos de hacerlo, la obra amputada y fragmentada presenta una posibilidad para la resistencia singular frente a otros tipos de propuestas artísticas, especialmente literarias. Puede que la *NL* se encuentre muy lejos de representar situaciones típicamente alegres o tranquilas, pero su capacidad de resistencia es muy feliz. Si el lector hace silencio, podrá navegar por las páginas caóticas y descender para encontrar una feliz resistencia. El viaje por esta feliz resistencia es el que emprendemos ahora.

## 2. El preludio de *Naked Lunch*

*NL* fue considerada originalmente como una reunión de tres obras de Burroughs que terminarían siendo separadas: sus dos primeras novelas (*Junky* y *Queer*) y una compilación de cartas entre Burroughs y Ginsberg tituladas: *The yagé letters* (traducidas como *Las cartas de la ayahuasca*) (2015 235). El proyecto final sería muy distinto, los textos se publicarían por separado, sin embargo comparten conexiones entre sí y con *NL*. *Q* es la continuación de *J*, las cartas contienen la historia epistolar de la travesía de Burroughs por Suramérica hasta Marruecos, *NL* contiene fragmentos, situaciones, ideas y lugares de cada uno de estos textos.

Afortunadamente cada uno de estos textos vio la luz a su propio modo y nos presenta una evolución de la escritura en Burroughs hasta la obra que lo hizo más reconocido y hoy en día continúa siendo la más famosa y canónica. No obstante, estas obras no poseen un valor particular sólo por pavimentar el camino para llegar a *NL* —ciertamente conocerlas con anterioridad permite una comprensión de este texto—. Murphy señalaba en 1997 que estas novelas apenas eran conocidas y consideradas por la crítica sobre todo como fuentes para las futuras novelas más experimentales, a él le interesan porque presentan la formación del proyecto de Burroughs (46). Si bien no son obras tan radicales en su dimensión estética, temático y

estructural como lo serán las posteriores, marcan el camino a seguir y también son tentadoras y polémicas.

Las consideramos un prelude porque el proyecto literario de Burroughs necesitará una forma más radical, una estructura más violenta hacia el pensamiento de la ilustración, un reto más difícil hacia el lector para cuestionar la ideología, un arte que no sólo cuestione sino destruya las abstracciones que dominan al individuo bajo el paradigma epistémico de la sociedad burguesa. Tal forma se encuentra en *Naked Lunch*. Pero esta no apareció de la nada.

### 2.1. *Junky*: el fracaso de los individuos

*Boss screamin' in my ear about who I'm supposed to  
be*

*Getch a 3-piece Wall Street smile and son You'll look  
just like me*

*I said "Hey man, there's somthing you oughta know.  
I'll tell ya' Park Avenue leads to Skid Row.*

Skid Row, Youth gone wild

*Junky* se presenta como el relato de la vida de un adicto a los opiáceos, sin compasión ni condescendencia. En palabras de Carl Solomon: “*Junkie* is pitilessly factual and hard-boiled. From the very first lines, *Junkie* strips down the addict without shame or self-pity in all his nakedness” (1953 175). ¿Por qué los opiáceos (*Junk*) y no la cocaína, la marihuana, el alcohol u otro tipo de sustancias? De acuerdo con el autor, en el prólogo, el *junk* no es como otro tipo de sustancias cuyo objetivo es aumentar la diversión de la vida; es un estilo de vida (6).

La aproximación literaria a este estilo de vida no se limita a la escritura de Burroughs. La tradición romántica, por ejemplo, ha tomado la experiencia de las drogas, los opiáceos en concreto. Un precedente muy famoso que podríamos considerar cercano temáticamente a la obra

de Burroughs debido al modo en que se adentra al campo médico y su carácter autobiográfico, es *Confesiones de un inglés comedor de Opio* (1821) de Thomas De Quincey. Sus confesiones inician dirigiéndose al lector: “Te presento, amable lector, el relato de una época notable de mi vida; confío en que, vista la aplicación que le doy, será no solo un retrato interesante sino también útil e instructivo en grado considerable” (3). La presentación como un instructivo nos puede recordar la idea de un *how-to-book* como *NL*. Ahora, si observamos con detalle, *J* tiene unas pretensiones instructivas, quizá distintas en su objetivo, pero similares en cuanto apelan directamente a un lector –como en *The Confessions...*–, puesto que se presentan como una recopilación factual separada de la propaganda oficial, idea que más adelante abordaremos. Sin embargo, Burroughs no toma como paradigma este universo literario canónico para construir su obra. Por el contrario, señala Oliver Harris, aleja toda “literariedad” (*literariness*) del personaje de Lee (2001 XX) y así encontramos que su alejamiento del canon literario resulta aún más interesante porque la novela posee elementos autobiográficos y para Burroughs, desde muy joven, la literatura jugó un rol importante en su vida (Mottram 16). Burroughs relata que durante su niñez la idea estereotípica del artista, su relación con las drogas y un profundo exotismo estaban presentes en su imaginación y le eran bastante sugerentes:

As a young child I wanted to be a writer because writers were rich and famous. They lounged around Singapore and Rangoon smoking Opium in a yellow pongee silk suit. They sniffed cocaine in Mayfair and they penetrated forbidden swamps with a faithful native boy and lived in the native quarter of Tangier smoking Hashish and languidly caressing a pet gazelle. (ctd. en Mottram, 16)<sup>25</sup>

La imagen que relata Burroughs es, sin lugar a dudas, la de un escritor ciudadano de una potencia colonial del siglo XIX. Un viajero que transita por las ciudades más importantes de las “exóticas” colonias. No obstante, esta imagen orientalizadora se desvanecería en su obra y el papel del escritor se modificaría en su imaginario; las drogas y las relaciones sociales que implican no serán vistas como parte de la vida de un artista ni formarán directa o explícitamente

---

<sup>25</sup> Cuando era un niño pequeño quería ser un escritor porque los escritores eran ricos y famosos. Ellos paseaban alrededor de Singapur y Rangún fumando Opio en un traje amarillo de seda pongee [pongee es un tipo de tela tejida en seda proveniente de china]. Ellos esnifaban cocaína en Mayfair y penetraban pantanos prohibidos con jóvenes nativos leales y vivía en los barrios naivos de Tánger fumando hashish y acariciando lánguidamente una gacela de mascota.

parte de un ideal estético y vital. El desarrollo del tema no es una extensión de la forma romántica. Ya que hemos separado este libro de Burroughs de una tradición que puede ejercer influencia sobre este asunto específico, podemos ver los problemas literarios y sociales propios de *J*. En realidad encontramos una importante mención en el prólogo que nos dice más acerca de dónde se encuentra ubicado *J* en cuanto al panorama de la literatura. *You Can't Win*, la única obra que aparece en el prólogo que escribe Burroughs a su primera novela, es la autobiografía de un ladrón, cuyo nombre no se menciona, mientras que los nombres de otros escritores canónicos sí aparecen (Wilde, Baudelaire, Gide) pero no sus obras. El autor del libro fue un ladrón estadounidense llamado Jack Black y también fue adicto al opio. Burroughs vio en este libro un contacto con la vida real, lejana de su vida tranquila en el medio oeste de los Estados Unidos durante su adolescencia (2). Aunque jamás aparece mención directa de *You Can't Win* en la novela, señala Oliver Harris, fue una gran influencia tanto para sus experiencias como para su escritura.

El camino hacia el mundo de la adicción también es una muestra de relaciones sociales que se enfrentaban al “establishment”. Un espacio donde su subjetividad lograba encajar en una comunidad diferente de la que conoció en su lugar de nacimiento: “The commitment he needed within a social environment which was not ‘establishment’ he found in the experiences and world of addiction” (Mottram, 20). Una vía alterna para el individuo cuya perspectiva reduccionista puede ser el ansia de rebeldía de un niño rico; sin embargo, argumentamos, esta vía emerge de un deseo anarquista y crítico contra una sociedad adicta al control. El enfrentamiento desde la literatura empieza aquí. Las drogas es una cruel fuente de conocimiento para la vida, una forma de experiencia particular de la vida, cercana a la médica, pero que se mantiene en las márgenes y en el mundo *underground* de la sociedad: “I have seen life measured out in eyedroppers of morphine solution” (6).<sup>26</sup>

¿Cómo funcionan esta lucha y este conocimiento? En la introducción al primer manuscrito de *Junk* (el primer título escogido, que fue rechazado por el editor por hacer referencia a “basura”), Burroughs aseguró que deseaba proporcionar los hechos verdaderos sobre la adicción a las drogas. Su propósito era oponerse al mito emitido, formado y reproducido desde la propaganda oficial (periódicos, revistas, películas). Sin embargo, su libro no se limita a aclarar

---

<sup>26</sup> He visto la vida medida en un gotero con solución de morfina.

errores acerca del carácter de las drogas, posee una propuesta más ambiciosa: “I am using the known facts as a starting point in an attempt to reach facts that are not known”<sup>27</sup> (168). Los hechos desconocidos van más allá de la droga en sí misma, abarcan toda una red de individuos, instituciones y lugares fundamentales para el mundo que habita un *Junky*.

La novela empieza con el encuentro de Lee con la droga y el inicio de su adicción, puesto que no llega de repente sino por un tiempo prolongado de inyecciones constantes. Cuando llega al momento de la adicción, después de iniciar el hábito que toma meses de inyecciones constantes para estar en el punto álgido de la dependencia, descubre que necesita más dinero para mantenerla, ya se encuentra en lo que podemos llamar el “bajo mundo”. Aquella sección de la sociedad conformada por el *lumpen* proletariado, ladrones, estafadores, vendedores ambulantes de narcóticos (*peddlers* y *pushers*) y otros individuos expulsados de la sociedad no sólo por su función/posición social y económica dentro del sistema, sino por sus deseos y el tipo de subjetividad que implican, es decir homosexuales, lesbianas, bisexuales y cualquier actitud considerada una “desviación” por parte del establecimiento. A lo largo de la novela lo seguimos por las diversas situaciones que atraviesa como adicto en las ciudades de Nueva York, Nueva Orleans y Ciudad de México, en su estadía rural en Texas, en sus búsquedas de rehabilitación y sus problemas con la ley. Lee busca doctores (*croakers*) para que le formulen a él y sus amigos opiáceos (*paregoric*); allí se empieza a encontrar con los primeros agentes del estado que están sumergidos en el mundo de los adictos: la policía y la fiscalía. Lee se aleja de varias ciudades huyendo de los procesos judiciales en su contra. Junto con esta sección de la oficialidad vienen los delatores, los agentes infiltrados, encubiertos, detectives, capitanes corruptos, agencias federales y el juego, o quizá el ritual, de los *junkies* para escapar de la ley. Lee trabaja como ladrón robando a borrachos que se quedan dormidos en lugares públicos, como vendedor de narcóticos desde cuartos baratos de hotel en constante vigilancia.

Junto con las instituciones judiciales y policíacas están otros agentes que rondan a los adictos: todo el complejo médico. La adicción es una enfermedad del cuerpo. “No one knows what is junk until he is junk sick”<sup>28</sup> (98). El *junk* se materializa en la enfermedad, en el síndrome

---

<sup>27</sup> Estoy usando los hechos conocidos como un punto de partida en un intento para alcanzar hechos desconocidos.

<sup>28</sup> Nadie sabe lo que es el *junk* hasta que llega la enfermedad [*Junksick* es el síndrome de abstinencia del adicto].

de abstinencia y en aquello que acompaña la enfermedad: un cambio en la percepción del tiempo y el espacio y una violenta depresión. La medicina está en el camino a la cura porque es necesario detener la enfermedad fisiológica mientras la dependencia se desvanece; la metadona es un opiáceo usado con este propósito. Sin embargo, dentro de instituciones médicas como el hospital de Lexington, en el cual Lee se interna buscando salir del hábito (la enfermedad), la cura fisiológica va acompañada de una re-inserción en el sistema económico-social: “You are allowed seven days to rest in population after medication stops. Then you have to choose a job and go to work”<sup>29</sup> (69). El objetivo de los individuos es llegar a ser productivos. Además, el hospital tiene unas preferencias especiales para quienes se acomoden más a las expectativas de tomar la cura a largo plazo y volver a ser sujetos funcionales en la sociedad. En la novela los llaman *Do-rights*: “The Do-Rights were people in Lexington for the first time, who were considered to be especially good prospects for a permanent cure”<sup>30</sup> (63). Curiosamente, Lee es ubicado, durante el segundo estadio de la cura, en el ala B llamada *skid row*<sup>31</sup>. Después de este momento Lee debería estar preparado para empezar a trabajar. Naturalmente decide irse y se mantiene cuatro meses fuera del hábito.

La estadía de Lee en los hospitales forma parte de la dimensión de “espera” de los adictos: “A junkie spends half his life time waiting”<sup>32</sup> (121). Bajo el techo literal y metafórico de las instituciones judiciales y médicas, la prisión y los hospitales, Lee espera para adentrarse en el principal espacio geográfico en el que se da la novela, fundamental para comprender las dinámicas sociales y las geografías marginales de *NL*: la ciudad.

El argumento de la novela ocurre primordialmente en tres espacios urbanos: Nueva York, Nueva Orleans y Ciudad de México. Y entre cada una de las ciudades hay una estadía en un hospital y una visita a Texas. Entre Nueva York y Nueva Orleans está el hospital de Lexington, Ohio, que hemos mencionado, y la referencia a Texas. En Nueva York empieza el hábito y su primera gran incursión en el mundo que rodea las drogas. Allí es arrestado por dar direcciones

---

<sup>29</sup> Tienes permitido siete días para descansar en la población cuando detienen la medicina. Luego tienes que escoger un trabajo e ir a trabajar.

<sup>30</sup> Los Hacer-Bien [Do-Rights] eran personas en Lexington por primera vez, quienes eran considerados prospectos especialmente buenos para una cura permanente.

<sup>31</sup> “Es un distrito de tabernas y pensiones baratas frecuentado por vagabundos y alcohólicos”. Definición tomada del diccionario Merriam-Webster en línea. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/skid%20row> Traducción propia.

<sup>32</sup> Un *junkie* gasta la mitad de su tiempo esperando.

falsas en las farmacias al comprar opiáceos y se convierte en vendedor de marihuana y heroína. Su siguiente parada es Texas, pero es apenas una oración transitoria para volver a otra ciudad donde retornará al mundo de la adicción: “Eventually, I got to Texas and stayed off junk for about four months. Then I went to New Orleans” (70).<sup>33</sup> En la siguiente ciudad, Nueva Orleans, es arrestado y sus problemas con la policía son mucho más fuertes; ya está de nuevo en el hábito y en su salida de la ciudad pasa por un hospital al que lo llevan su abogado y los detectives encargados del caso. Inmerso en el síndrome de abstinencia, es atendido a las malas por el personal. Entonces empieza un nuevo proceso para la cura, antes de regresar al Valle del Río Grande en Texas, donde se encuentra fuera de la ciudad pero no hay ninguna libertad allí tampoco, la tierra es malvada y está muerta: “Death is the absence of life. Wherever life withdraws, death and rot move in. Whatever it is [...] that we all have to score for all the time, there is not much of in in the Valley [...] The Valley is the place where the new anti-life force is breaking through” (106)<sup>34</sup>. Cualquier posibilidad de una visión libertaria fuera de la ciudad es inútil, la fuerza vital está ausente, al menos en la ciudad Lee se mantiene en constante movimiento buscando droga y haciendo relaciones sociales: el Valle fuera de la Ciudad es sólo un punto muerto. Luego continuará su camino a Ciudad de México, donde hallará a Lupita, por ejemplo, una vendedora de drogas que será mencionada de nuevo en *NL*. Se va construyendo su mundo ficcional paso a paso.

*Junky* presenta una visión desgarrada, cruda y crítica de los *skid rows*, las instituciones fundamentales para el control de los individuos (policial, médica y legal), el cuerpo enfermo del adicto, la economía del bajo mundo y la realidad narrativa proveniente de la experiencia frente al relato oficial. *J* contiene una tensión contra las grandes ideas abstractas de “adicto” y “droga” que reducen la complejidad de la realidad a unos hechos fácilmente clasificables. Es el proceso lógico de la reducción del conocimiento a los hechos inmediatos –los adictos no quieren curarse, son criminales, todas las drogas causan adicción y locura, etc.– La heterogeneidad de los individuos se desvanece y todos los *junkies* son el mismo *junky* y son criminales, cualquier tipo

---

<sup>33</sup> Eventualmente llego a Texas y estuve fuera del *junk* por alrededor de cuatro meses. Luego me fui para Nueva Orleans.

<sup>34</sup> La muerte es la ausencia de la vida. De donde sea que la vida se retire, la muerte y la podredumbre llegan. Lo que sea [...] que tengamos que buscar [score es el verbo que hace referencia a obtener droga] todo el tiempo no hay mucho de eso en el Valle [...] El Valle es el lugar donde una fuerza anti-vida está avanzando.

de droga es igual, excepto el alcohol que tiene un estatus legal. En la lucha por la criminalización de las drogas, en el caso concreto de la marihuana, dice: “I cannot I understand why the people who claim weed causes crime do not follow through and demand the outlawing of alcohol. Every day, crimes are committed by drunks who would not have committed the crime sober” (23)<sup>35</sup>. Aquí se presenta un hecho, comprobable, verídico, pero cuya narrativa es distinta porque dentro de los marcos normativos el alcohol está permitido y su consumo posee muy pocas regulaciones. Lee tiene una relación con el alcohol explorada en los períodos más solitarios o alejados de la heroína, como en México, donde el personaje constantemente está alcoholizado. En uno de los incidentes Lee amenaza a un grupo de hombres en un bar, entre ellos un policía en quien materializa todo su odio contra la autoridad. Es detenido y el policía lo deja botado en la calle. Lee busca un amigo suyo justo después por más dinero: “‘Here’s fifty pesos. That’s the best I can do for you.’ I got drunk on fifty pesos” (131)<sup>36</sup>. Este comportamiento está legalmente permitido, autodestructivo, peligroso; no obstante, su propósito se considera más bien “recreativo” hasta tal punto de ser una necesidad sociocultural histórica (mientras que el *junk* es una transformación metabólica en el cuerpo y las formas sociales). El alcohol es una necesidad histórica porque forma parte de los elementos necesarios para reproducir la fuerza de trabajo, para mantener al obrero funcionando dentro del sistema. Adorno y Horkheimer dicen que “la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío” (181) y el alcohol forma parte de esta diversión. Aunque en la novela no se trata de este modo en concreto el licor, los bares sí aparecen y están ubicados en los *skid rows*, espacios donde quizá el ocio toma otro camino y las fuerzas productivas entran en conflicto dentro de la parte de la sociedad donde se mueven los *junkies* y en la cual ellos participan. Su economía es distinta, su tiempo es distinto, su espacio se configura a través del *junk*. Pero antes de explorar ese lado debemos comprender la dominación, el control y la adquisición de la fuerza de los obreros hecha por el sistema burgués y el capital. Marx explica el surgimiento y la función del salario dentro de la vida del obrero y su idea de experiencia vital en *Trabajo asalariado y capital*, cuando dice:

---

<sup>35</sup> No puedo entener por qué las personas que aseguran que la hierba causa crímenes no son coherentes y demandan la penalización del alcohol. Todos los días crímenes son cometidos por borrachos que no habrían cometido el crimen si hubieran estado sobrios.

<sup>36</sup> “Aquí tienes cincuenta pesos, es lo mejor que puedo hacer por ti ahora”. Me emborraché con cincuenta pesos.

Y para el obrero que teje, hila, taladra, tornea, construye, cava, machaca piedras, carga, etc., por espacio de doce horas al día, ¿son estas doce horas de tejer, hilar, taladrar, tornear, construir, cavar, machacar piedras la manifestación de su vida, su vida misma? Al contrario. Para él, la vida comienza allí donde terminan estas actividades, en la mesa de su casa, en el banco de la taberna, en la cama. Las doce horas de trabajo no tienen para él sentido alguno en cuanto a tejer, hilar, taladrar, etc., sino solamente como medio para ganar el dinero que le permite sentarse a la mesa o en el banco de la taberna y meterse en la cama (27).

Marx explica que la vida del obrero está realmente fuera del trabajo; incluso ve en el trabajo un mal necesario para poder subsistir, y para complementar su vida son necesarias sustancias como el alcohol o la nicotina. El licor, el espacio de la taberna o el bar son una necesidad social que sólo puede ser satisfecha por la clase obrera a través de la venta de su fuerza de trabajo. Su tiempo está determinado por la jornada laboral, es fundamental el funcionamiento del tiempo para todos los sujetos productivos porque a través de este se determina su productividad para el capital que le paga el salario. El bar, como el cine, el deporte o la televisión, forman parte del tiempo productivo. ¿Cuál es entonces el manejo del tiempo, de la experiencia vital, la manifestación de la vida dentro de la sección de la sociedad que es representada en esta novela?

Recordemos una de las afirmaciones sobre los *junkies*: pasan la mitad de la vida esperando. Su cuerpo demanda droga a través del síndrome de abstinencia. Para un *junky* este momento es un espacio vacío donde el tiempo lo arrastra hacia el caos, su espera se transforma en enfermedad del cuerpo y la mente. Durante este período el malestar físico es acompañado de depresión y alucinaciones: “Almost worse than the sickness is the depression that goes with it. One afternoon, I closed my eyes and saw New York in ruins. Huge centipedes and scorpions crawled in and out of empty bars and cafeterias and drugstores on Forty-second Street. Weeds were growing up through cracks and holes in the pavement. There was no insight (32)”<sup>37</sup>. Por un lado, debemos resaltar que estas visiones escatológicas son un prelude de las imágenes que dominarán *NL*, una forma fundamental usada por Burroughs para cementar su mitología dentro de sus primeras obras. Podemos leerlas como imágenes dialécticas acerca de la ciudad, de la economía destructora del cuerpo y la civilización –los ciempiés, escorpiones y otros insectos

---

<sup>37</sup> Casi peor que la enfermedad es la depresión que va con ella. Una tarde cerré mis ojos y vi Nueva York en ruinas. Ciempiés gigantes y escorpiones se arrastraban dentro y fuera de bares y cafeterías y farmacias en Forty-second Street [Calle 42]. Hierbas crecían a través de las grietas y huecos en el pavimento. No había nadie a la vista.

tienen una relación muy fuerte con las adicciones—. Pero el interés ahora es ver cómo estas imágenes llenan el tiempo de espera acompañando la enfermedad. Después de su primer arresto en Nueva York, Lee es trasladado a una celda dentro de la cual explica cómo funciona el tiempo de los adictos: “A junkie runs on junk time. When his junk is cut off, the clock runs down and stops. All he can do is hang on and wait for nonjunk time to start. A sick junkie has no escape from external time, no place to go. He can only wait” (87).<sup>38</sup>

El tiempo del *junky* funciona no con el reloj de la fábrica, ni con el reloj del ocio. Su economía vital está determinada por la droga. El tiempo sin droga –*nonjunk*– (es decir, el tiempo de la enfermedad) que se da en la novela dentro de la prisión y el hospital –dos tipos de instituciones determinantes para la creación de subjetividades– sólo existe cuando no pueden suplir su necesidad y el cuerpo empieza a pedirla desde los órganos hasta el espíritu. En la novela el tiempo es divisible (después de empezar la adicción) entre *junk time* y *nonjunk time*, y se dan en las ciudades y sobre todo en los *skid rows*; y el lugar geográfico de los períodos de curación (mas no de limpieza) es la zona rural de Texas. Lee encuentra en la novela los primeros lugares casi de manera científica. Hay signos en la organización de la ciudad que hacen visibles las actividades que se dan allí sin presentar una clave secreta:

As the geologist looking for oils is guided by certain outcroppings of rock, so certain signs indicate the near presence of junk. Junk is often found adjacent to ambiguous districts [...]. Stores selling artificial limbs, wig-makers, dental mechanics, loft manufactures of perfumes, pomades, novelties, essential oils. A point where dubious business Enterprise touches Skid Row (110).<sup>39</sup>

Los negocios desarrollados en lugares más bien marginales están cerca de donde circula la mayor cantidad de droga, de acuerdo con Lee y en su momento (finales de la década de los cuarenta y principios de la década de los cincuenta). Murphy ve que en estos espacios públicos y

---

<sup>38</sup> Un *junkie* funciona con *junk time* [tiempo de la droga]. Cuando su junk es cortada, el reloj se agota y se detiene. Todo lo que puede hacer es resistir y esperar a que el *nonjunk time* [el tiempo fuera de la droga] empiece. Un *junkie* enfermo no tiene escapatoria del tiempo externo, ningún lugar para ir. Sólo puede esperar.

<sup>39</sup> Como el geólogo buscando petróleo es guiado por ciertos afloramientos de roca, así ciertos signos indican la presencia cercana de junk. Junk a menudo es encontrado junto adyacente a distritos ambiguos [...] Tiendas venden miembros artificiales, hacedores de pelucas, mecánicos dentales, desvanes fabricando perfumes, pomadas, novedades, aceites esenciales. Un punto donde Iniciativas de negocios dudsas toca Skid Row.

semiprivados a la vez, donde se desarrolla *J*, aparecen agentes antiproductivos, como los llama Murphy, necesarios dentro de la organización del sistema capitalista: “Given the structure of the capitalist economy, it is possible and indeed necessary for previously determined spaces, public or private, to be taken over by antiproductive agents, though these spaces do not necessarily then become undertemined” (49). Los distritos transitorios donde la droga se encuentra –Murphy, siguiendo a Deleuze, los llama *espacios liminales*– tienen una relación ambigua con el sistema porque mientras son necesarios (la cantina, por ejemplo, es fundamental para el obrero) dentro de ellos surgen actividades que socavan el orden económico productivo. Nosotros, siguiendo su propuesta aunque buscando ampliarla, vemos en el uso del *junk* y sus *junkies* una relación ambigua con el sistema capitalista. Son, necesariamente, individuos antiproductivos en relación con la legalidad del sistema; aunque reproduzcan el modelo comercial se enfrentan al monopolio dominado por las leyes; curarse implica el retorno al funcionamiento estable. Pero al mismo tiempo estos individuos son el epítome del sistema y representan la simbiosis más radical entre cliente y mercancía. La economía de tiempo que poseen, su conducta, sus actividades para conseguir dinero (robar, vender droga, contrabando, etc.) forman parte de una experiencia vital penalizada por las leyes y la conductiva normativa que se despliega a través de las mismas. Los *junkies* están ligados a la cartografía urbana, como Murphy señala adecuadamente (48), pero no sólo es a través de este espacio donde se desarrolla el conflicto con el orden económico; en el cuerpo mismo se hace presente este conflicto. Si lo viéramos como una forma radical de resistencia –es otro ángulo para observar la realidad–, no se presentaría realmente como una alternativa viable para los individuos buscando enfrentarse al orden establecido. Pretender que el *junk* funciona para huir de la realidad sería una mala lectura de la novela, casi una apología romántica del opio. Aunque sí podemos destacar que afecta el cuerpo del individuo y lo hace improductivo mientras lo libera de algunas cadenas biológicas, arrastrándolo al mismo tiempo hacia otras. En el final de la novela, Lee desea encontrar yagé, la droga final que podría llegar a desarrollar contacto telepático, intuición no verbal, una transformación del propio pensamiento. Las últimas líneas son las siguientes: “Kick is seeing things from a special angle. Kick is momentary freedom from the claims of the aging, cautious, nagging, frightened flesh. Maybe I will find in yagé what I was looking for in junk and weed and coke. Yage may be the final fix<sup>40</sup>”

---

<sup>40</sup> *Kick* [kick tiene en *jive talk* diferentes significados: es el efecto o ánimo producido por una droga, un lugar o una persona, puede ser positivo o negativo; por otro lado es, como lo explica este fragmento,

(150). Más allá de la adicción y aquello que la rodea, tema central de la novela, existe la promesa de una droga capaz de cumplir un sueño intelectual y espiritual. Un cambio casi trascendental de la mente y de la percepción a través del cuerpo. Junto con el deseo espiritual de escapar del cuerpo por un momento, de visibilizar otro ángulo, de abrir las puertas de la percepción, hay un proceso desestabilizador del orden económico productivo. El anarquismo es individual. La posibilidad de este anarquismo existe en los espacios marginales pero técnicamente no se da en éstos, sino en el cuerpo propio del adicto. El cuerpo se rebela fisiológicamente a las directrices del cuerpo del obrero; pero la novela en vez de presentarlo como un escape o una solución al control de la fábrica, lo presenta como un hecho.

La segunda parte de esta relación es explorada a profundidad en *NL*, la ecuación de la necesidad es desarrollada allí en todos sus aspectos, en toda su potencia, frialdad, crueldad y “maldad”. En *J* también se empieza a dibujar en un ambiente alucinante; en las visiones producidas durante los estados más alterados de Lee vemos el fin del hombre en esta relación con la mercancía. Durante su estadía en México su capacidad económica decae y jamás tiene dinero, así que se vale de amigos para satisfacer sus necesidades monetarias. Para este momento su adicción más recurrente es el alcohol y logra mantenerse borracho con el poco dinero que obtiene; justo cuando se le acaba tiene una visión donde una cara Oriental se derrite y transforma consumida por una enfermedad innombrada (la adicción y la necesidad de sostener su economía):

I saw an Oriental face, the lips and nose eaten away by disease. The disease spread, melting the face into an amoeboid mass in which the eyes floated, dull crustacean eyes. Slowly, a new face formed around the eyes. A series of faces, hieroglyphs distorted and leading to the final place where the human road ends, where the human form can no longer contain the crustacean horror that has grown inside it. I watched curiously. “I got the horrors,” I thought matter of factly (131).<sup>41</sup>

---

una forma de ver las cosas pero está ligada al uso de la droga] es ver las cosas desde un ángulo especial. *Kick* es una libertad momentánea de las pretensiones de la asustada carne, envejeciendo, cautelosa, persistente. Quizá encontraré en el yagé lo que estaba buscando en *junk* [opiáceos] y en la hierba [marihuana] y en la coca [cocaína]. Yage tal vez sea el arreglo final.

<sup>41</sup> Vi una cara oriental, los labios y la nariz consumidos por la afección [disease]. La afección se esparce derritiendo la cara en una masa ameboide en la cual los ojos flotaban, apagados ojos crustáceos. Lentamente una nueva cara se formó alrededor de los ojos. Una serie de acaras, jeroglíficos distorsionados guiando hacia el lugar final donde el camino humano termina, donde la forma humana no puede contener más el horror crustáceo que ha crecido dentro de ella. Miré curiosamente. “Tengo los

La cara se transforma en algo indescriptible donde el individuo se desvanece y no queda nada de él, la forma humana ya no puede existir en ese lugar: se acaba el dinero y ahí cae el ser humano, se acaba la sustancia y la vida se vuelve insostenible. Cuando Lee no puede seguir comprando alcohol ve hasta donde ha llegado, entiende hasta dónde llegan los *junkies* en su afán por servirse de droga, el horror que ha crecido adentro es la dependencia a la mercancía que ya no cabe en el cuerpo humano. La mercancía nos consume y después no hay nada más. A pesar de su fuerte y depresivo carácter, aquí se domesticaron estas alucinaciones, forman parte de la vida del *junky* como un elemento explicable dentro de la biología y la psicología humanas: “tengo los terrores”. Es una forma de normalizar las alucinaciones en cuanto se dan naturalmente dentro de los estados de depresión provocados por el síndrome de abstinencia o el abuso de sustancias como el alcohol. Y con buena razón puesto que el propósito principal, de acuerdo con su autor, es acabar con prejuicios acerca de los *junkies* y, de acuerdo con nosotros, hacer una narrativa de resistencia frente al *establishment* que ejerce un poder determinante sobre los individuos. *J* puede ser vista como la historia de un modo de resistencia, comunidad y compañía capaz de enfrentarse a la conducta normativa y naturalizada por el sistema. *J* es la narrativa de los individuos que ante el paradigma dominante son un fracaso. Destruir prejuicios en relación con un tipo de individuos en la sociedad es también desnaturalizar ideas fijas en el imaginario colectivo producido por el sistema. En palabras de Adorno y Horkheimer: “A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso” (82).

La novela es protagonizada por un conjunto de elementos estadísticos que fracasan para el sistema. Un agente antiproductivo es un peligro y a la vez un fracaso para la sociedad dentro de los parámetros establecidos por las agencias de producción en masas. Quizá necesarios para mantener el statu quo y la existencia de la institución policial, pero problemáticos para la mayoría de la población. Si pensamos en la comunidad donde creció Burroughs, es comprensible que *junky* sea, a su modo, a la narración de la relación e inserción en el mundo de

---

terrores,” pensé sin emoción [matter of factly es un adverbio que indica hablar sin emoción de algo emocionante o extraño, en este caso la alucinación].

los criminales y la drogas como parte de una visión crítica, descontenta y anárquica de su sociedad.

No es sólo la lectura romántica de un rebelde inconforme, sino de un individuo cuyas ideas y forma de vida (subjetividad) no encajaban dentro de su propia comunidad normativizada por el *establishment*; la *Beat Generation* fue su comunidad intelectual; no obstante, en esta obra nos encontramos con otra parte de la sociedad. Como la primera vez que Winston y Julia hacen el amor en la controlada sociedad representada en *1984*, podemos decir que el mundo criminal aparece en esta novela como un golpe contra el Partido, un acto político: “Their embrace had been a battle, the climax a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act” (Orwell 126). Sin embargo, la realidad no es tan simple y la droga está presente con un carácter ambiguo –encarcela el cuerpo pero abre las posibilidades de la mente y al mismo tiempo fuerza una rebelión contra ciertos dictámenes del establecimiento mientras reproduce la relación cliente-mercancía– en todas las dimensiones de la novela y la vida misma de su autor. Mottram la describe del siguiente modo: “He found social solidarity and, at the same time, a required sense of urgency and risk, in the company of criminals with whom and over whom he could exert power, and in drugs which made him both vulnerable and powerful” (20). Dentro del lazo encontrado en el círculo que rodea la droga halla también relaciones conflictivas en un ambiente lleno de riesgos. En las habitaciones de Lee muchos *junkies* iban a comprar e inyectarse; en ese momento estaban sujetos a Lee. Ahora, la vulnerabilidad y el poder son una parte intrínseca de las adicciones. La narrativa está llena de vulnerabilidades, el cuerpo es la primera, la soledad, la dependencia, etc. La vulnerabilidad frente a las fuerzas de un estado-policial que decreta una ley totalitaria sobre la droga, se hace mucho más amplia hacia el final de la novela cuando se convierte en crimen la drogadicción y la legislación se asegura de generar un estado de terror:

Louisiana passed a law making it a crime to be a drug addict. Since no place or time is specified and the term “addict” is not clearly defined, no proof is necessary or even relevant under a law so formulated. No proof, and consequently, no trial. This is police-state legislation penalizing a state of being. [...] I saw my chance of escaping conviction dwindle daily as the anti-junk feeling mounted to a paranoid obsession, like anti-Semitism under the Nazis (140).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Luisiana pasó una ley que hacía de ser drogadicto un crimen. Ya que ningún momento o lugar estaba especificado y el término “adicto” no estaba claramente definido, ninguna prueba era necesaria o relevante para una ley formulada de esta manera. Ninguna prueba, y en consecuencia, ningún juicio. Esta

“La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas” (Horkheimer y Adorno, 63). Cualquier matiz presentado por la novela, cualquier distinción, particularidad o característica, se desvanece y todos los drogadictos son el mismo ante los ojos del estado –es curioso agregar que la relación ocurre de lado y lado, para Lee hay un policía que es al mismo tiempo todos los policías, aunque durante la novela aparecen diferentes representaciones–. Este terrorismo de estado será la ley en las ciudades imaginarias de *NL*; la vulnerabilidad de los individuos ante la ley es más radical cuando no se penaliza un acto sino un modo de ser. En *J* aparece esta lucha y en *NL* se llevará hasta la homosexualidad, donde no será criminalizada como tal sino convertida en una enfermedad peligrosa que debe ser tratada como la tuberculosis o el ébola y por ley estatal debe erradicarse: es un daño para los genes y la salud de la población. La forma más radical capaz de ser tomada por un prejuicio es una legislación de estado-policial. ¿No fue el antisemitismo nazi, cuyo desenlace fue el holocausto, la forma más radical que tomó el ancestral prejuicio europeo hacia la población de origen judío?

Burroughs buscó atacar los prejuicios hacia la drogadicción mientras desarrollaba una visión crítica de la sociedad en la cual vivía a través de las historias en los *skid rows*, los hospitales, las cárceles, y los compañeros que estuvieron allí. Narrar sus años de adicción es el principio de esta novela. Su desenlace no está en la mítica búsqueda del yagé en Colombia y Ecuador, es sólo un paso más en la historia. El verdadero desenlace es la explosión de *Naked Lunch*. La radical puesta en escena de la adicción en una mitología donde la naturaleza humana sufre un infierno iniciado en la adicción. El problema es que la adicción a la droga es sólo una parte. La perversidad de la naturaleza humana expresada en la búsqueda para satisfacer la necesidad, el dominio científico de la naturaleza y el mercado, junto con la corrupción, van de la mano con la vulnerabilidad.

---

legislación de estado-policial penaliza un estado de ser [...] Vi una oportunidad para escapar la condena disminuyendo a diario mientras el sentimiento anti-junk crecía en paranoia, como el antisemitismo durante los Nazis.

## 2.2. *Queer*: La condición vulnerable del individuo

*Queer* no fue publicado hasta 1985, si bien fue escrito inmediatamente después de *Junky* (principios de los años cincuenta). Aunque es una secuela de *J*, una continuación con Lee como protagonista, no es una narración de las aventuras que siguen en su vida. Más de la mitad de la novela se desarrolla en Ciudad de México, la tercera ciudad en la cual Lee reside en *J*. Puede que el viaje a Suramérica buscando el yagé sea una realidad en esta novela, pero nunca se completa: el científico en la selva de Ecuador que está investigando se rehúsa a compartir información con Lee. El epílogo es un retorno a Ciudad de México.

La novela presenta la metamorfosis de Lee mientras se aleja de la droga: su actitud, sus deseos y sus problemas cambian, y junto con ellos la forma misma de la narración se transforma. Burroughs en el prólogo explica muy bien cómo se transforma su protagonista y las diferencias fundamentales entre *Q* y *J*: “In my first novel, *Junky*, the protagonist ‘Lee’ comes across as integrated and self-contained, sure of himself and where he is going. In *Queer* he is disintegrated, desperately in need of contact, completely unsure of himself and of his purpose” (xii).<sup>43</sup> Es una secuela en cuanto sigue el camino de Lee después de su etapa de *junky*, hacia un camino que podría parecer determinado por el deseo sexual hacia los hombres; después de todo la novela se llama *Queer*<sup>44</sup> y la mayoría de la historia relata la disfuncional relación entre Lee y Allerton, pero sus matices revelan un sujeto incorpóreo (*disembodied*) frente al *junky* atrapado por las necesidades de su cuerpo. Es la vulnerabilidad tomando forma y potencia. El sujeto de ahora no tiene una razón clara para sobrevivir, la droga era su *drive*, su dirección y su razón, ahora está expuesto, débil y cansado; sus relaciones amorosas inexistentes y fallidas, las sexuales también. No tiene una guía o una razón para su existencia: el sujeto de Lee está abandonado a la deriva mientras se cura (fallidamente) de su adicción a la heroína.

---

<sup>43</sup> En mi primera novela, *Junky*, el protagonista ‘Lee’ aparece como integrado y autocontenido, seguro de sí mismo y de su camino. En *Queer* está desintegrado, desesperado por la necesidad de contacto, inseguro de sí mismo y su propósito.

<sup>44</sup> La palabra *queer* implicaba ser “raro” peyorativamente y hacía referencia a cualquier desviación sexual frente al estándar de la heterosexualidad. Burroughs la usa para referirse a los hombres homosexuales, burlándose a sí mismo de su significado peyorativo sin utilizarla para defender un movimiento de identidad o reivindicación. Para el momento en que *Queer* es escrito la teoría *queer* aún no existía. No obstante, para la época de su publicación ya se había concretado esta teoría. Ahora, Burroughs jamás se habría situado desde un lugar para crear o defender movimientos a favor de identidades, su falta de militancia molestó a los defensores LGTBI de la época.

La historia de *Queer* empieza en un bar que aparece en *Junky*, el Ship Ahoy, y se desarrolla fundamentalmente en bares de Ciudad de México, restaurantes y las habitaciones de Lee y sus amigos. La voz narrativa es distinta en la novela. Lee no habla directamente, el narrador es extradiegético. Tan sólo en el epílogo toma Lee de nuevo la voz, durante su búsqueda más desesperada. El cambio de voces es primordial para comprender la novela, ya que nos habla de la terrible desintegración que ocurre en el protagonista. Por otro lado, el estilo de la narración se torna distinto: las descripciones casi antropológicas junto con las reflexiones científicas/sociales directas se han desvanecido. Hasta tal punto el cambio es radical que las instituciones policiales y médicas ya no juegan rol alguno para la narración, más allá de una aparición esporádica. Y, por último, tenemos que la figura del *junky*, caracterizada por reacciones fisiológicas del cuerpo debido a la adicción metabólica hacia la droga, no se puede comparar con la figura del *queer*. No hay ninguna caracterización propia o sistemática, ninguna definición, más allá del deseo homosexual entre hombres. Si bien podríamos leerlo como reticencia a encasillar la comunidad gay, es más acertado para la lectura de la novela afirmar que no puede existir una definición actual sobre el “yo” dominante de Lee (que antes era su adicción) porque como sujeto se está resquebrajando. En *Q* no se alcanzará una comunidad, un acercamiento al otro, en *Junky* Lee nunca encontró la comunidad porque allí no ansiaba el contacto; ahora, curándose parcialmente del *junk*, se le escapa el otro. Todos lo abandonan. Desde sus primeros contactos: “What Lee looked for in any relationship was the feel of contact. He felt some contact with Carl [...] finally Carl said ‘Best of luck’ for the last time, and walked away” (2-3)<sup>45</sup>; hasta su fallido amante, Allerton: “I asked about Allerton [...] ‘He’s gone too’”<sup>46</sup>(130). La preocupación temática central en la novela es el acercamiento al otro. La necesidad de conectarse mientras se desintegra en alcohol, violencia (siempre tiene consigo una .45), deseo sexual vacío (Allerton y grupos de jóvenes apenas logran formar una fuerte conexión corporal que explote en el acto sexual). La futura búsqueda de contacto y la conducta de Lee están previstas en *Junky*:

Junk short-circuits sex. The drive to non-sexual sociability comes from the same place sex comes from, so when I have an H or M shooting habit I am non-sociable. If someone wants to talk, O.K.

---

<sup>45</sup> Lo que Lee buscaba en cualquier relación era la sensación de contacto. Sintió algún contacto con Carl [...] finalmente Carl dijo: “La mejor de las suertes” por última vez, y se alejó.

<sup>46</sup> Pregunté por Allerton [...] “Él también se fue”.

But there is no drive to get acquainted. When I come off the junk, I often run through a period of uncontrolled sociability and talk to anyone who will listen. (122)<sup>47</sup>

*Q* empieza con la efímera relación entre el ya mencionado Carl, quien volverá aparecer en *NL* como un *junkie* y tal vez acusado de homosexualidad, un muchacho judío que genera interés en Lee, cuya característica placentera es su capacidad de escucharlo. Al mismo tiempo nos encontramos con una fantasía sexual de Lee con un grupo de jóvenes en la calle. Se cumplen las afirmaciones en *Junky*; no obstante, se presenta una dimensión ausente en la primera novela: la falla de las relaciones. Carl lo abandona y su fantasía no se cumple. Ve una línea de jóvenes, pero a todos los rechaza: “[...] not here...not me...can’t use it, don’t need it, don’t want it”<sup>48</sup> (3). Desde el inicio se marca la naturaleza de todas las relaciones y los intentos de llegar al otro a lo largo de la novela. Burroughs sufría de una gran depresión durante la escritura de *Q*, así lo relata en el prólogo, causada por la muerte accidental de su esposa en septiembre de 1951. Este evento acecha a Lee como una sombra a través del texto sin jamás ser mencionado. Lee está pasando por un período de depresión y ansiedad constante: “In deep sadness there is no place for sentimentality. It is as final as the mountains: a fact. There it is. When you realize it, you cannot complain” (94).<sup>49</sup> Las descripciones de su depresión están ligadas a momentos donde el abismo que hay entre él y Allerton es más fuerte. Al mismo tiempo la escapatoria de la soledad y la depresión es una cuestión fundamental ligada a la palabra, y por ende a la literatura. Siguiendo, entonces, con el problema de la escritura, Burroughs afirma que de no ser por la muerte de Joan jamás habría sido un escritor. En aquel momento se dio cuenta de la lucha interna cuya única resolución es la escritura:

I live with the constant threat of possession, and a constant need to escape from possession, from Control. So the death of Joan brought me in contact with the invader,

---

<sup>47</sup> El *junk* produce un corto circuito en el sexo. La pulsión para la sociabilidad no-sexual proviene del mismo lugar que proviene el sexo, entonces cuando tengo un hábito de inyectarme H [heroína] o M [morfina] soy no-sociable. Si alguien quiere hablar, O.K. Pero no hay ningún deseo de conocer. Cuando dejo el *junk*, usualmente paso por un período de sociabilidad descontrolada y hablo con cualquiera que escuche.

<sup>48</sup> Aquí no...yo no...no lo puedo usar...no lo necesito...no lo quiero.

<sup>49</sup> En la tristeza profunda no hay lugar para la sentimentalidad. Es tan final como las montañas: un hecho. Ahí está. Cuando te das cuenta, no te puedes quejar.

the Ugly Spirit, and maneuvered me into a lifelong struggle, in which I have had no choice except to write my way out. (xxii)<sup>50</sup>

*NL* –y muchas de sus obras– ha sido descrita como una fantasía sobre el control. En *Q* lo que tenemos del control es, por un lado, la incapacidad de Lee de tenerlo hacia sus relaciones sociales y su conducta a causa del abuso del alcohol. Por otro lado, hay una ausencia de sujeto, una ausencia de *ego*, en tanto que un “yo” dominante; ni siquiera en sus deseos sexuales encontramos un horizonte de subjetividad fijo, una guía para su forma de estar en el mundo. Durante un encuentro sexual con unos muchachos en Ecuador siente deseo por una silueta femenina a través de los muchachos y se da cuenta de cómo funciona realmente su conciencia en ese momento: “‘I’m not queer,’ he thought ‘I’m disembodied’”<sup>51</sup> (97). Antes, el cuerpo era esclavo completo de la enfermedad, era vulnerable a ser destruido por la adicción pero también a perderla, metabólicamente era lo que le permitía vivir y lo hacía fuerte. Ahora no tiene esa dependencia por completo aunque queda su vacío. La mente, la voluntad consciente de Lee no tiene un asidero, es vulnerable porque está desvaneciéndose, la robustez producida por la necesidad de consumir *junk* no es fácil de reemplazar y lo ha separado por completo del otro y de sí mismo. Con esa alarma de su cuerpo desaparecida se da cuenta de que sus relaciones con los otros, incluso las corporales, están quebradas. Es vulnerable porque está aislado sin razón concreta para sobrevivir, sin una brújula real –a lo sumo así funciona el yagé, y Allerton, para moverse, para sobrevivir, recordemos que la muerte llega en *J* cuando todo se estanca en el valle–.

Le encuentra la única solución a su búsqueda de contacto a través de la palabra. Despliega unas rutinas (*routines*) hacia las personas que son importantes para él (Carl, Allerton) y hacia sí mismo: “At this point Allerton and Mary left [...] Lee looked after them in silence. ‘I’m playing to an empty house now’, he thought”<sup>52</sup> (73). Las rutinas empiezan dirigiéndose a alguien y narran historias sin mucho sentido, confusas, que se sobreponen entre sí, llenas de sátira sobre la

---

<sup>50</sup> Vivo con la constante amenaza de la posesión y una constante necesidad de escapar de la posesión, del Control. Así que la muerte de Joan me trajo el contacto con un invasor, el Espíritu Feo, y me maniobró en una lucha de toda la vida, en la cual no he tenido más opción que escribir mi camino hacia afuera.

<sup>51</sup> “No soy queer” pensó “soy incorpóreo”.

<sup>52</sup> En este punto Allerton y Mary se fueron [...] Lee los vio en silencio. “Estoy tocando para una casa vacía ahora”, pensó.

religión y la libertad; las rutinas serán el pilar para la construcción estructural de *NL* y ya no estarán incluidas en la voz de un personaje específico y con un fin claro, a veces simplemente se detienen sin ninguna conclusión o un regreso a la narrativa que guía el libro porque es difícil decir que hay algo así para la obra. Sus rutinas suelen ir con preguntas que las preceden: “Did you read about...?” (50), “[...] did I ever tell you about...?” (51), “Did you ever have the good fortune to see...?”<sup>53</sup>(65). Estas preguntas apelan directamente al “público” de Lee, sus rutinas son la única forma de contacto real. Burroughs menciona en el prólogo que Lee crea las rutinas como una forma de obtener atención en un performance cercano al del marinero anciano en el famoso poema de Coleridge: “The Rhyme of the Ancient Mariner”. En *NL* se menciona el poema de Coleridge por un profesor de la ficticia universidad de Interzone, quien está analizando la forma de acercarse al otro y llegar a conocerlo: “What the Mariner actually says is not important...He may be rambling, irrelevant, even crude and rampant senile. But something happens to the Wedding Guest like it happens in psychoanalysis when it happens if it happens”<sup>54</sup> (74). La descripción del relato del marinero, irrelevante, crudo, senil, se parece a las rutinas descabelladas que realiza Lee en *Queer* donde, por ejemplo, relata su trueque en una tienda de esclavos usados en lo que parece ser medio oriente por las exclamaciones por Allah y el miembro del profeta (Mahoma) (The prophet’s prick) (67). La importancia de la rutina está realmente en su audiencia, como el invitado a la boda en el poema de Coleridge. ¿Qué es lo que ocurre en psicoanálisis cuando ocurre si ocurre? Quizá en *Q* es la búsqueda de pertenecer a una comunidad, una relación concreta de contacto con la otredad de sí mismo y los demás después de su período de adicción. Regresar al tiempo y la sociedad fuera del *junk* sin buscar un funcionamiento estable y productivo en la sociedad. La otredad y el contacto eran una realidad sin importancia e inasible durante la enfermedad, no logra entrar a esa comunidad que conoció en los *skid rows* y los hoteles baratos. En México sus conocidos son migrantes, gánsters, *queers*, exiliados, o simplemente aventureros que no funcionan dentro del establecimiento de E.U., pero ni siquiera lograr formar un lazo consigo mismo, ni mucho menos con sus compañeros de desventura. Así, debe buscar una construcción dramática del lenguaje como un medio para desarrollar los lazos:

---

<sup>53</sup> ¿Leíste sobre...? ¿[...] alguna vez te conté sobre? “¿Alguna vez tuviste la fortuna de ver a...?”

<sup>54</sup> Lo que el Marinero realmente dice no importa... Tal vez esté divagando, irrelevante, incluso crudo y descortoladamente [Rampant es un adjetivo que hace referencia a la falta de control] senil. Pero algo le pasa al Invitado de la Boda como pasa en el psicoanálisis cuando pasa si pasa.

Lee must reestablish contact with the otherness of other people in the same way as he reestablishes contact with his own internal otherness: by dramatizing it. To this end he deploys obscene and satirical comic monologues called "routines." These "routines" allow him to make simple one-way contact with other people while shielding him from the demands of reciprocal interpersonal relations, for which his addiction has left him unprepared. (Murphy 59)

Las rutinas son una forma de protegerse en la depresión y el aislamiento mientras encuentra algún tipo de camino. Su conciencia, su voluntad incluso, está separada de su propio cuerpo y Lee no se da cuenta hasta la última parte de la novela de esa separación; incluso el origen de su deseo sexual está diseminado hacia afuera, está separado de sí mismo hasta tal punto que debe acercarse a su otredad. Las secuelas de la adicción no se dan tanto fisiológicamente (además Lee no está limpio, solo se abstiene de inyectarse), como se dan en su estado anímico y sus relaciones con los otros. Sus rutinas no tienen réplica, solo audiencia. Allerton, al poco tiempo de acercarse a Lee, lo nota: "He was now forced into ask himself: 'What does he want from me?' It did not occur to him that Lee was queer, as he associated queerness with at least some degree of overt effeminacy. He decided finally that Lee valued him as an audience"<sup>55</sup> (27.)

Lee se engaña a sí mismo al pensar que encuentra en Allerton a un amante, o un objeto de deseo, cuando su función principal es ser su audiencia ideal. Con el tiempo tendrán relaciones sexuales, pero Allerton apenas les dará importancia, y para Lee sus rutinas serán más importantes. La literatura, en *J*, era una resistencia contra los poderes que querían controlar al individuo, contra los prejuicios y el orden económico; provenía desde la voz misma del adicto, una narración autodiegética donde la palabra era tomada por el oprimido, el perseguido, el marginado. En *Q* la literatura –porque las rutinas de Lee lo son y son el núcleo de *NL* en su estructura, lenguaje e imágenes– es una herramienta del individuo para luchar contra sí mismo, su alienación con los otros y el virus de la posesión, del control, del poder que lo ha dejado en pedazos. Aquí la voz se esparce, hay un narrador extradiegético pero Lee también tiene una voz que construye un tipo de literatura específico, las rutinas. La desaparición de *ego* no es el problema, el cuestionamiento de la subjetividad es parte fundamental en la obra de Burroughs; el desvanecimiento del *yo* es un hecho en la literatura de Burroughs, toda subjetividad es puesta

---

<sup>55</sup> Ahora estaba obligado a preguntarse: "¿Qué quiere de mí? No se le ocurrió que Lee fuera queer, ya que asociaba el *queerness* con algún grado de feminidad excesiva. Al final decidió que Lee lo valoraba como una audiencia.

en cuestión en *NL*, todas las cadenas a las cuales el individuo está sujeto también se hacen evidentes.

La literatura es una forma de escapar y de luchar, las rutinas de Lee son un prelude de *NL* en cuanto a su estructura, temática y diversidad, y de este modo son la forma ideal del lenguaje para encontrar las hendiduras en la naturaleza establecida de las subjetividades. Ni *junky*, ni *queer*, estos roles no funcionan en sus fantasías del control mientras escapa de sí mismo. Y al decir que Lee escapa de sí mismo decimos que escapa de todo aquello que no es, de su desintegración, de su no-yo, de sus fallidos objetos de deseo. No hay un sí mismo del cual escapar, solo unas circunstancias y una sustancia incorpórea que deviene en voz narrativa. Su rutina más radical termina en un monólogo a nadie, en un bar de mala muerte casi vacío en Ciudad de México: “Lee paused. The routine was coming to him like dictation [...] Mary and Allerton left, Lee was alone in the bar. The monologue continued (66)”<sup>56</sup>; “The routine ended suddenly, and Lee looked around. The bar was nearly empty. He paid for his drinks and walked out into the night”<sup>57</sup> (70). Debemos observar la escena con cuidado: en la narrativa sus monólogos son un acto literario oral y performativo para el público de su mundo ficcional. Pero en términos extratextuales quedaría alguien más leyendo su monólogo: el lector. Lee también narra y aunque no lo escuchan Mary o Allerton, queda el lector para escucharlo. Burroughs dice que Lee está en su camino a convertirse en un escritor, como él mismo tuvo que vivirlo durante el doloroso período relatado en *Queer*, las rutinas serían ese germen literario, sus primeras “obras”. Sólo él, sus palabras y el lector, así será en *NL*; la audiencia no dependerá de los personajes, sino del lector.

Ahora, la crisis de identidad es un paso necesario para la destrucción de la subjetividad; Burroughs dice “I create conflict” (ctd. en Mottram, 40) el conflicto contra el poder, contra el establishment, contra el “yo”, contra el deseo, contra las adicciones, contra el alcohol, contra la violencia, contra la idiosincrasia, contra las tradiciones, contra el libertinaje y el puritanismo, contra el lenguaje; contra todos los virus que se reproducen en la sociedad humana. El gran

---

<sup>56</sup> Lee se detuvo. La rutina llegaba hacia él como un dictado [...] Mary y Allerton se fueron, Lee estaba solo en el bar. El monólogo continuó.

<sup>57</sup> La rutina terminó de repente, y Lee miró alrededor. El bar estaba casi vacío. Pagó por sus bebidas y caminó afuera hacia la noche.

conflicto se aproxima, *Naked Lunch* llevará a la palabra todos estos problemas y sus representaciones irán al límite.

Lee reflexiona, curiosamente, acerca de la futura novela de *Naked Lunch* sin saberlo en ese momento. Reflexiona sobre su propia literatura, sobre sus visiones y sus imaginarios:

What happens when there is no limit? What is the fate of The Land Where Anything Goes? Men changing into huge centipedes...centipedes besieging the houses...a man tied to a couch and a centipede ten feet long rearing up over him. Is this literal? Did some hideous metamorphosis occur? What is the meaning of the centipede symbol? (95)<sup>58</sup>

“La Tierra Donde Todo Vale”, donde no hay límite, donde los ciempiés sitian las casas, donde hay sacrificios humanos en las habitaciones mientras ocurren orgías, donde los insectos cobran apetitos sexuales humanos, donde hay un ano que absorbe todo un cuerpo menos los ojos, donde hay un ponche de la victoria (quizá como el “victory gin” que ofrecía el partido a todos sus miembros en 1984?) hecho con *paregoric* (un opiáceo), mosca española, Brandy Napoleón y calor enlatado. Esa es la tierra de *NL*. ¿Es todo literal? ¿Qué extraña metamorfosis ocurrió? ¿Cuál es el significado del símbolo del ciempiés? Burroughs dejó planteadas estas preguntas discretamente en Lee y no presentó respuestas. Por el contrario, escribió, o alucinó, o transpiró, o fue escrito, por *Naked Lunch* (como por *Queer*) y puso las más extrañas metamorfosis para que el lector se enfrente a ellas. Para que se enfrente a su *how-to Book*, a sus planos, a la lujuria del insecto negro y al *Álgebra de la Necesidad*, gobernante de la naturaleza humana: *Wouldn't you?*

## Capítulo 2. Los virus de la teoría en *Naked Lunch*: resistencias en la filosofía y la literatura

---

<sup>58</sup> ¿Qué pasa cuando no hay límite? ¿Cuál es el destino de La Tierra Donde Todo Vale? Hombres transformándose en ciempiés gigantes...ciempiés sitiando casas...un hombre atado a un sofá y un cimpiés, de diez pies de largo, levántandose sobre él. ¿Esto es literal? ¿Alguna horrible metamorfosis ocurrió? ¿Cuál es el significado del símbolo del ciempiés?

### 1. Paradigma teórico-literario: ¿William Seward Burroughs, un escritor posmoderno? ¿*Naked Lunch*, una obra posmoderna?

“This book spills off the page [escribió Burroughs sobre *NL* en su “Prefacio Atrofiado”] in all directions, kaleidoscope of vistas, medley of tunes and street noises, farts and riot yips and the slamming Steel shutters of commerce, screams of pain and pathos [...] This is Revelation and Prophecy [...] Gentle reader, we see god though our assholes in the flash bulb of orgasms...Through these orifices transmute your body...The way OUT is the way IN...”<sup>59</sup> (191). Esta es una caótica descripción de un libro aún más caótico donde el significado se escapa constantemente en la incoherente coherencia que lo gobierna desde antes de conformarse. Se va escribiendo a sí mismo, como veremos más adelante, mientras se repliega y desvanece como sus protagonistas. John Barth, en su ensayo titulado “The Literature of Replenishment” (1979), señala que una de las características de la ficción posmoderna es que reflexiona constantemente sobre sí misma y su proceso y menos sobre una realidad objetiva (200). Ahora, la preocupación por una realidad objetiva, externa e interna al mismo tiempo (el cuerpo y el lenguaje), son fundamentales. Por un lado tenemos el problema de salud número uno, la drogadicción y el terror fascista que se desató en su contra, y, por otro lado, una respuesta contra la pena capital (Burroughs, 2015 205). Consideramos que no se logra cumplir del todo esta doble característica: incluso la reflexión de la ficción sobre sí misma no es tan fuerte como lo será en futuras obras de Burroughs. Aunque Barth aclara más adelante: “Actual artists, actual texts, are seldom more than more or less modernist, postmodernist, formalist, symbolist, realist, surrealist, politically committed, aesthetically ‘pury’, ‘experimental’, regionalist, internationalist, what have you” (200). El arte supera las categorías que se le imponen y rebasa las características de dichas categorías capaces de definirlo; Burroughs y su obra no son la excepción. Y aun así, a Burroughs se lo considera posmoderno.

---

<sup>59</sup> Este libro se derrama de la página” –escribió Burroughs sobre *NL* en su Prefacio Atrofiado – “en todas las direcciones, caleidoscopio de vistas, mezcla de melodías y ruidos de la calle, pedos y nervios<sup>59</sup> de motín y el golpe de los postigos de acero del comercio, gritos de dolor y pathos [...] Esta es la Revelación y Profecía [...] Gentil lector, vemos a Dios a través de nuestros anos en el destello del orgasmo...A través de estos orificios transmuta tu cuerpo...El camino AFUERA es el camino ADENTRO...”

¿Cuánto nos pueden decir estas categorías sobre la obra y el autor que estamos estudiando? Mirando *Naked Lunch* encontramos un libro fragmentario, construido como un compendio de rutinas que se entrelazan tanto como se separan. Benway, Lee, A.J, Fats Terminal, The Sailor, The Vigilante, The Exterminator y todos los demás personajes forman parte de una historia sin principio y sin final pero que habita un mundo definido, unos lugares y momentos espacio-temporales que tienen su origen en espacios donde el autor vivió, y una apropiación única del lenguaje. ¿Estas características lo hacen posmoderno? *Junky* y *Queer* son más tradicionales, pero preceden (como exploramos en el capítulo anterior) a *NL* en el lenguaje, la temática, los esbozos de la futura estructura, los lugares, incluso los personajes. Entonces si aceptáramos que *NL* es una obra posmoderna, ¿serían novelas de transición? ¿Modernas? ¿Pre-posmodernas? ¿Es una pregunta relevante para nuestro estudio? John Barth hace una afirmación bastante interesante refiriéndose a las categorías que buscaban abarcar la literatura occidental del siglo XIX y XX: “It goes without saying that critical categories are as more or less fishy as they are less or more useful” (200). Precisamente resulta más o menos útil esta discusión para ampliar algunos puntos sobre la obra de Burroughs.

Sobre el problema de la posmodernidad y la teoría, un crítico de Burroughs, Allen Hibbard, en un artículo titulado “Shift Coordinate Points: William S. Burroughs and Contemporary Theory” (2004) estudia diversas posturas teóricas dentro de las cuales su obra se puede ubicar, como un precedente, una continuación u otra vertiente para analizar ciertos problemas. Allí, describiendo la relación de Burroughs con la teoría poscolonial desde su ubicación geográfica en Tánger, dice: “[I]n Tangier, in the late 1950s, he composed *Naked Lunch* (whose working title was *Interzone*), creating a truly radical style that later would be identified as postmodern” (énfasis nuestro 24). El estilo de Burroughs, desarrollado durante su estadía en Marruecos, donde escribió *Naked Lunch* y empezó *The Soft Machine*, sería luego identificado como posmoderno. Sus críticos, teóricos y lectores decidieron que era una forma posmoderna de escribir. La identificación futura marca buena parte de su crítica y de las interpretaciones que se le dan a su obra. Es una categoría impuesta, un modo de ubicarla dentro de la historia del pensamiento y las artes. La categoría de “posmodernidad” ha permeado la obra de Burroughs de tantas formas que no podemos obviarla si queremos dar cuenta de su obra en este momento, a veinte años de su muerte y más de sesenta de la publicación de su primera novela.

Nuestro análisis partirá de tres autores distintos, dos críticos de Burroughs (Allen Hibbard y Timothy S. Murphy) y un escritor estadounidense que fue identificado también como posmoderno (John Barth). El propósito no es identificar si William S. Burroughs es un escritor posmoderno o si *Naked Lunch* es una obra posmoderna. Esto nos tiene sin cuidado. Son tres las cuestiones que nos interesan al entrar en esta discusión: 1) El problema de la categoría “posmodernidad”, 2) ¿Cómo esta discusión enriquece la comprensión de su obra?, y 3) ¿Cómo podemos entender, mas no identificar, la obra de Burroughs en el contexto de la historia del pensamiento y la literatura?

## **1.2. La posmodernidad en la literatura estadounidense**

Empezaremos a través de una mirada general desde el contexto de la literatura estadounidense que presenta John Barth, quien buscó definir la literatura posmoderna en “The Literature of Replenishment”. Hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta la idea de una literatura posmoderna (en ese momento sin definición clara) empezó a hacerse popular; al mismo John Barth se le considera parte de esta corriente. Barth menciona algunos de los escritores que parecen representar el posmodernismo literario como Vladimir Nabokov, John Cheever, Italo Calvino, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros (no menciona a Burroughs), y se pregunta cuáles pueden ser las similitudes o diferencias en sus proyectos literarios que los diferencian de sus antecesores.

El primer problema, uno de los grandes problemas, es la falta de definición sobre el posmodernismo literario. Quizá dentro de la filosofía, Lyotard, a quien trataremos más tarde, deja una definición clara, pero no lo es así para la literatura. Barth dice que el posmodernismo se considera como una extensión del programa moderno o un rechazo hacia este, depende del caso. Lo cual nos lleva al siguiente problema, dentro del cual está contenido el anterior: ¿cuál es el programa moderno? Parece que muchas discusiones se saltan el problema de definirlo y, por ende, la delimitación o caracterización del programa posmoderno queda en un limbo:

[...] any discussion of it [postmodernism] must therefore either presume that modernism in its turn, at this hour of the world, needs no definition –surely everybody knows what modernism

is!– or else we must attempt after all to define or redefine the predominant aesthetic of Western literature (and music, painting, sculpture, architecture, and the rest) in the first half of this century. (199)

En muchos casos resulta hiperbólica una categoría que pretende dar cuenta de la estética predominante en occidente durante cinco décadas –muy prolíficas y conflictivas, además–. Sin embargo, Barth provee una pragmática solución presentando una lista sobre las características de la literatura moderna, tomada de uno de sus maestros y agregándole un par de puntos.

La preocupación principal para los modernos, de acuerdo con el texto de Barth, es “la crítica del orden social burgués del siglo XIX” (199). Para este propósito usaron diversas tácticas artísticas como: la disrupción de la narrativa linear, la substitución de un método “mítico” por uno “realista”; la frustración de la unidad, coherencia y causa-efecto; y, para tratar de abordar la problemática, una crítica a las pretensiones del discurso racional-burgués. Junto con estas problemáticas –agrega Barth– está el tema del artista alienado dentro de la sociedad, el lenguaje y el medio mismo de la literatura.

Respecto al *checklist* de la literatura posmoderna, Barth, mencionando a varios colegas suyos, escribe que esta literatura se centra en la capacidad autorreflexiva de una ficción que se centra en sí misma dentro de una construcción anarquista y subversiva. Es el programa moderno llevado a su extremo antirracional y antiburgués, pero sin un enemigo sólido ni una realidad concreta hacia la cual reaccionar (200). También agrega, ya en una perspectiva más propia y en una dirección fundamental para entender cuál es su posición acerca de la literatura posmoderna, que hay una suerte de democratización de la literatura puesto que la dificultad inherente y quizá erudita de autores como Joyce o Ezra Pound es abandonada: “[H]e [the postmodernist author] *should* hope to reach and delight, at least part of the time, beyond the circle of what Mann used to call the Early Christians: profesional devotees of high art” (203).

De acuerdo con el ensayo de Barth, estos son los elementos que conformarían la literatura posmoderna. Dentro de su propuesta confrontar la modernidad y la premodernidad<sup>60</sup> con posmodernismo no es el programa ideal, sino una síntesis de estas diferencias: “My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his twentieth-century modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents” (203). Como

---

<sup>60</sup> Barth llama premodernista a la literatura realista burguesa del siglo XIX.

representantes de esta síntesis señala la obra *Las cosmicomicas* (1965) de Italo Calvino y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

¿Las obras de Burroughs funcionan dentro de esta síntesis? La dificultad inherente de *NL* la haría más moderna, si siguiéramos estas características. *NL* no es un libro fácil; aunque su dificultad no radique en su erudición, sino en la estructura del lenguaje que se apropia de muchas formas casi orales de la ciudad y el mundo *underground*, mezclándola con un estilo fragmentario, sigue siendo un libro de difícil acceso para el lector; tal vez *Queer* sea la novela – estudiada aquí– que más se ajuste a la propuesta de Barth. Es fragmentaria, la unidad se desvanece sin un principio o final concreto, pero es lineal y su lectura no es de una dificultad exacerbada. Sin embargo, la preocupación presente no es identificar si la obra de Burroughs cabe dentro de esta definición de literatura posmoderna. A través de Barth podemos adentrarnos en una visión crítica sobre una categoría confusa, pero paradigmática, y, además, desde una perspectiva estadounidense. Ahora, dentro de esta discusión es considerada la dimensión literaria y artística, mientras que la dimensión teórica en relación con los paradigmas del pensamiento occidental no está considerada. No obstante, hay otro elemento, además del artístico, que nos da una perspectiva histórica para ubicar los problemas a los cuales se enfrentan estos escritores. Barth está en desacuerdo con despreciar el siglo XX y el arte moderno, porque sería ignorar unos cambios históricos que no deben pasar inadvertidos o ignorados: “*It did happen: Freud and Einstein and two world wars and the Russian and sexual revolutions and automobiles and airplanes and telephones and radios and movies and urbanization, and now nuclear weaponry and television and microchip technology and the new feminism and the rest, and except as readers there’s no going back to Tolstoy and Dickens*” (202).

Cada uno de estos eventos históricos, invenciones y descubrimientos científicos van a marcar la cultura, la sociedad y la experiencia misma del individuo. Sobre este mapa histórico escribió Burroughs, e incluso vivió el desarrollo de más de uno. El cambio de las formas artísticas no es una consecuencia del agotamiento de unas formas previas o una respuesta proveniente sólo desde la dimensión estética del arte. Muchos hechos marcaron el conflictivo siglo XX. *NL* no sería lo que es sin el psicoanálisis, sin el avance de la medicina, sin las guerras mundiales, sin el auge de metrópolis como Nueva York o las relaciones imperialistas entre las potencias occidentales y las regiones consideradas periféricas. Puede que estos eventos no

predeterminen el arte, pero afectan su desarrollo, sobre todo porque aquellos que lo crean no pueden ignorar estos eventos. Burroughs nació como un hombre blanco privilegiado, en una familia rica del *midwest* estadounidense, pero vivió en las márgenes, en el crimen, en medio de la rigidez ideológica de la guerra fría, sumergido en una de las sociedades más enfermas del siglo y todas las variables de la sociedad del control y su discurso hegemónico.

Dentro de este contexto histórico señalado por Barth surgen diversas aristas teóricas que forman parte del trabajo de Burroughs o son afines a este sin intención directa. Ahora, dirigiremos el problema no sólo al ámbito literario, sino al ámbito de la teoría posmoderna. Los trabajos de filósofos como Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze o Félix Guattari, considerados posmodernos, son mencionados para explicar la obra de Burroughs. Incluso Murphy comenta que las obras de Deleuze y Burroughs son muy cercanas y hay una cierta influencia mutua. Si hay unas ciertas características para definir la literatura (y el arte) posmoderna, también las hay para la teoría y, según Allen Hibbard y Timothy S. Murphy, Burroughs cabría en cierta medida dentro de este paradigma. Sin embargo, cada uno tiene una aproximación única respecto a la posición de Burroughs que no se limita simplemente a encasillarlo, sino a explicar su obra a través de categorías que pueden resultar útiles o lecturas de otros autores que resultan provechosas.

## **1.2. Las corrientes dominantes de la posmodernidad y la categoría de *amodernidad***

Empezaremos con la propuesta de Murphy. El primer capítulo de *Wising Up the Marks*, titulado “Invisibility and Amodernism”, es un análisis sobre el paradigma teórico dentro del cual se encuentra la obra de William S. Burroughs, la totalidad de su obra, puesto que este libro analiza desde sus primeras novelas hasta sus últimos trabajos. A lo largo del capítulo trabaja una categoría llamada *amodernidad* o *posmodernidad invisible*, a través de la novela *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison, cuya emergencia ocurre dentro de las mismas condiciones que hacen posible la posmodernidad, pero que se presenta como una respuesta a esta (la posmodernidad) (25) y se caracteriza por abrir una posibilidad de emancipación social sin la

homogeneidad totalizante de la modernidad, pero sin caer en el relativismo del posmodernismo: “Rather than simply launching attacks on the existing structures, it allows alternative forms of organization based on libertarian principles to emerge” (Hibbard 18). Esta categoría se aleja, para Murphy, *del posmodernismo reflexivo*, el estilo más común de escritura dentro de este paradigma, cuya principal característica es un *significante flotante* que provee la estructura para un lenguaje autorreferencial (pensemos en la ficción sobre sí misma señalada por Barth)<sup>61</sup> (21). Básicamente podríamos resumir la propuesta de Murphy acerca de Burroughs como una exploración de la *amodernidad* dentro de su obra; no obstante, la aproximación hecha por él resulta muy provechosa para comprender la problemática de la posmodernidad dentro de la literatura estadounidense junto con el desarrollo teórico en el pensamiento occidental.

Su análisis inicia presentando una definición de la categoría *postmodernism*, no muy lejana, en principio, de la que encontramos inicialmente en Barth. La posmodernidad es una extensión de la modernidad: “Postmodernism is everything you ever wanted in modernism, and less. It takes over, almost completely intact, all of the formal markers of modernism: structural fragmentation; all the polyvalent forms of parody or pastiche; the apparently neutral juxtaposition of "high" and "low" culture; and elaborate and self-consciously artificial formal principles” (16).

Los principios estéticos y estructurales del programa moderno son llevados a la literatura que se desarrollará bajo este paradigma. Sin embargo, carece de un elemento fundamental que Murphy explica siguiendo a Adorno: la modernidad –literaria y artística– del arte está contra la opresión de las condiciones represivas del capitalismo tardío (17). Una de las razones para alejarse de esta lucha crítica en el arte es posible encontrarla dentro de las teorías de Lyotard y Baudrillard. Cada uno presenta una propuesta acerca del fin de un proyecto de emancipación y la desaparición de la realidad en una cadena fragmentada de signos sin un referente estable. Se diría fácilmente que Burroughs, al acabar con el dogma y cuestionar toda la posición de categorías dogmáticas, estaría incluido en esa posición. Nosotros argumentamos que la posición de *NL* es distinta, no es compatible con estas teorías. Lo veremos en cada una. Haremos una breve explicación y procederemos a contrapuntarlo con *NL*.

---

<sup>61</sup> Murphy afirma que la literatura de Barth es representativa de esta posmodernidad reflexiva (pág. 23). Específicamente en *LETTERS* (1979), una obra epistolar donde Barth se cartea con personajes de sus otras novelas.

Empezaremos por Lyotard, Barth y Murphy dicen que durante la modernidad hay un ansia por recuperar el pasado mítico; los dos toman *Ulysses, Order, and Myth* de T.S Eliot para explicarlo, aunque el último prefiere la propuesta de Adorno<sup>62</sup>; no obstante, el reemplazo de un Gran Relato (supongamos la propuesta ilustrada) por otro Gran Relato (supongamos el marxismo-leninismo) mantiene los imperativos de una historia en pos del progreso. Lyotard, en *La condición posmoderna*, donde estudia el cambio del estatuto de conocimiento en las sociedades informativas tras la crisis de los metarrelatos que es el centro de la condición posmoderna, resume en la introducción el problema así: “Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (4). Los metarrelatos que legitimaban estatutos de verdad en proyectos como el de la era de las luces, cuyo propósito recaía en un héroe que buscaba un fin ético aceptable, y así como legitimaba esa búsqueda debía soportar unas instituciones y unos lazos sociales que las sostenían para así proclamarse como verdad. Para Lyotard, los metarrelatos han perdido su agencia narrativa tras la crisis de la metafísica y se ha desvanecido en elementos narrativos desarticulados: “[n]o formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables” (4). Las narrativas que guiaron mucho del proyecto moderno en búsqueda de la emancipación del individuo o enfrentarse al sistema quedan obsoletas en esta perspectiva. Aquí la tradición occidental como un proyecto de emancipación se ha desvanecido y sólo quedan sus fragmentos. ¿Qué puede responder *NL* al respecto? Quizá su respuesta no sea necesariamente ideológica, sino dirigida hacia el biocontrol y la necesidad de luchar contra los Virus del Poder y el Virus Humano (compuesto por la violencia, la pobreza, la corrupción, etc.).

---

<sup>62</sup> Gerald Graff, uno de los críticos que sigue Barth, cita a T. S. Eliot respecto a los paralelos hechos entre el mundo contemporáneo y la antigüedad, en el trabajo titulado *Ulysses, Order, and Myth* sobre James Joyce (pág. 199). Pero la cuestión acerca del método mítico es ampliada mucho más en el trabajo de Murphy. Allí se realiza la misma cita, pero en este caso es mucho más amplia: “In using myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. . . . It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. . . . Instead of narrative method, we may now use the mythical method” (ctd. Murphy 17). Murphy explica que la primera parte de la obra de Eliot, por ejemplo *The Waste Land*, puede ser entendida dentro de este método mítico; sin embargo, contrasta esta definición del método mítico con la propuesta dialéctica de Adorno respecto al vínculo entre la modernidad y el mito: “The new wills non-identity by willing, inevitably wills identity” (citado en Murphy 17). La misma voluntad (*will*) de lo nuevo lo ancla a la tradición. Para Adorno, de acuerdo con Murphy, el valor del arte que se da en la modernidad no es darle sentido el mundo fragmentado en el mito, sino en internalizar y expresar la condición sin redimir del mundo en vez de sólo presentar una protesta (Adorno citado en Murphy 17).

En *NL* sí hay un enemigo y un peligro, la obra se enfrenta desde su lenguaje, común a toda la historia: el Virus Humano. ¿Dónde está el Virus Humano? Contextualizemos, en la ciudad de Interzone hay cuatro partidos que, en realidad, parecen globales: “The Liquefactionists”, “The Divisionists”, “The Factualists”, y “The Senders”. Tres de ellos tiene una forma de desatar el control sobre la población humana y desatar el dominio, excepto uno. “The Liquefactionists” son un conjunto de engañados (*dupes*), todos, excepto por un solo hombre, y buscan absorber a toda la población humana hasta que desaparezcan todos aquellos que son engañados y dejen al real, son como marionetas dirigidas por una mano que ninguno es capaz de identificar pero que todos creen ser: “[...] The Liquefaction Party is, except for one man, entirely composed of dupes, it not being clear until the final absorption who is whose dupe...”<sup>63</sup> (136). “The Divisionists” literalmente se dividen en réplicas<sup>64</sup> de sí mismos al cortar un pedazo de su cuerpo, hay toda una legislación acerca de estas replicas, y aunque tratan de evitar el control sobre humanos “reales” sus réplicas son sus sirvientes. “The Senders” son los más peligrosos, su trabajo es, como lo describe su nombre (*sender* significa literalmente en español enviado) enviar información constantemente, todo tipo de información, son la *massmedia*, la industria cultural, la ideología y el dogma, que toma forma en un partido político cuyo propósito final será el de enviar telepáticamente y controlar a toda la población desde allí. Eso es todo, utilizar, como la sociedad burguesa, todo el conocimiento –“Sending is like atomic power”<sup>65</sup> (141)– para controlar y dominar: “Now one Sender could control the planet... *You see control can never be a means to any practical end...it can never be a means to anything but control...Like junk...*”<sup>66</sup> (137); incluso son lo más peligroso porque representa todo el poder del lenguaje y dominación capaz de ser ejercido sobre el individuo que dirige las colectividades: “The Sender is not a

---

<sup>63</sup> El partido de Liquefacción, excepto por un hombre, está conformado completamente conformado por timados (*Dupe* es una persona que es fácilmente engañable), no es claro quién tima a quién hasta la absorción final...

<sup>64</sup> Recordemos a los “replicantes” de la película *Blade Runner* (1982) y su secuela *Blade Runner 2049*(2017), son unos humanos sintéticos que funcionan como esclavos de la raza humana. La película está basada en la novela de Philip K. Dick “Do androids dream of electric sheep?” pero toma su título de una novela de ciencia ficción de Burroughs titulada *Blade Runner (a movie)*. Curiosamente en la novela de Dick, no hay replicantes sino androides; mientras que en la película se les llama replicantes. La influencia de Burroughs sobre la cultura pop y la ciencia ficción es bastante grande como para que pase desapercibida.

<sup>65</sup> Enviar es como el poder atómico.

<sup>66</sup> Ahora un Sender podría controlar el planeta... *Ves, el control no puede ser un medio para ningún fin práctico...nunca puede ser un medio para nada más que el control...como el junk [droga]...*

human individual...It is The Human Virus” (141)<sup>67</sup>. Y, por último, están “The Factualists”, la resistencia, la disidencia, están en contra de todos los anteriores, especialmente “The Senders”. En un boletín público del partido proclama en contra de la posibilidad de desarrollar control telepático: para Burroughs este asunto era bastante preocupante y serio, en *Junky* ya se hacen menciones sobre experimentos soviéticos con el yagé para desarrollar control telepático sobre los individuos y el uso que el poder le daría a una herramienta tecnológica como esa sería catastrófico, en *NL* se le considera un aparato de biocontrol sobre los individuos. El mismo boletín, titulado “Tentative and Incomplete Bulletin”, se desarrolla contra la capacidad de dominación y el uso de la razón instrumental: “We oppose, as we oppose atomic war, the use of such knoweledge to control, coerce, debase, exploit or annihilate the individuality of another living creature. Telepathy is not, by its nature, a one-way process. To attempt to set up a one-way telepathic broadcast must be regarded as unaqualified evil...”<sup>68</sup>(140). Seguramente este es el partido ideal de Burroughs, anti-todo, defensor de los derechos y la vida. Aquí se abre una esperanza, una lucha concreta, una posibilidad de emancipación que concluye así: “*The Human Virus can now be isolated and treated*” (141)<sup>69</sup>. Incluso desde los fragmentos, o la destrucción de grandes ideas dogmáticas que deben ser puestas en cuestión, hay posibilidades para organizarse, para no dejarse llevar por la realidad fragmentaria, incluso si es de una forma “Tentativa e incompleta”.

Por otro lado, está la perspectiva de Jean Baudrillard, quien no habla de la crisis de los Grandes Relatos (aunque sí coincide en el fin del proyecto emancipatorio), sino de la victoria de los signos sobre la realidad. Observemos esta perspectiva sobre la posmodernidad donde la realidad se desvanece en el puro simulacro, no es sólo un mundo cuya totalidad se ha desvanecido con los Grandes Relatos, sino que la misma realidad está en crisis. *Cultura y simulacro* (1977) inicia explicando el cuento de Borges “Del rigor de la ciencia” (1946) como una alegoría (ya obsoleta en tanto posee una referencia real); en el relato hay un imperio cuyo desarrollo de la cartografía fue tan avanzado que el mapa del imperio llegó a ocupar el espacio

---

<sup>67</sup> El Sender [Enviador] no es un individuo humano...Es el Virus Humano.

<sup>68</sup> Nos oponemos, como nos oponemos a la guerra atómica, al uso de dicho conocimiento para controlar, obligar, degradar, explotar o aniquilar la individualidad de otra criatura viva. La telepatía no es, por su naturaleza, un proceso con única dirección. Tratar de establecer una transmisión telepática de única dirección debe ser considerado como un mal incalificable...

<sup>69</sup> El Virus Humano ahora puede ser aislado y tratado.

del imperio mismo, pero termina con un desinterés de las generaciones posteriores hacia la cartografía y el gran mapa queda destrozado y abandonado en un desierto. Para Baudrillard terminan existiendo sólo los pedazos de lo real que ni siquiera poseen un referente material, sino que todo está mediado por los simulacros del imperio, siguiendo el relato de Borges: “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de lo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive” (5). La escritura autorreferencial, donde los signos no poseen un referente real más que su construcción misma, parece ser una expresión de esta desaparición de lo real. La negación de lo real en pos de la categoría de la hiperrealidad niega la realidad material que permite la existencia de los simulacros, especialmente a través del imperio. Si hay una red política y mediática capaz de presentar un simulacro que reemplaza la realidad concreta, es porque existe una clase social dominante manejando los signos usados el capital a través de un sistema que estructura el planeta. “The Senders” son precisamente eso, una forma de controlar los individuos pero en este caso es más radical porque son capaces de enviar directamente a la mente. Ahora, esto no basta para responder el porqué *NL* no cae en los simulacros. Habría varias formas de responder, brevemente mencionaremos dos. La primera es la enfermedad, *NL* es un testimonio de la adicción, como también es muchas otras cosas. La referencia a las alucinaciones, la locura y el dolor es la adicción al *junk*. Es un estado de vida en el cual se escribe este libro, aunque esté influenciado por estados alterados de conciencia habla de una realidad: “Look down at my filthy trousers, haven’t changed in months [...] I am forgetting sex and all sharp pleasures of the body-a grey, junk-bound ghost. The Spanish boys call me *El hombre invisible*-The Invisible Man [...] Running out of veins and out of money” (56)<sup>70</sup>. Ser un *junky* es ser invisible, desvanecerse y sufrir físicamente. Si la realidad está en trozos no es porque se halla desvanecido, sino porque el mismo individuo que la experimenta se encuentra destrozado: olvida su cuerpo (pensemos en el Lee de *Queer*), olvida su cuidado y sólo vive buscando *junk* para sobrevivir un día más.

La segunda idea, que responde un poco a la cuestión de un imperio global, habla de la representación de la ciudad cosmopolita: “The Composite City”, una ciudad que alberga todos

---

<sup>70</sup> Miro mis inmundos pantalones, no me he cambiado en un mes [...] Estoy olvidando el sexo y los placeres agudos del cuerpo-gris, un fantasma del *junk* [junk-bound ghost implica que es un fantasma ligado a la droga] Los muchachos españoles me llaman *El hombre Invisible* [en español]-El Hombre Invisible [...] Agotando las venas y el dinero.

los potenciales humanos y los esparce por un mercado, así es Interzone. Todo puede ser comprado y vendido, así es el sistema: “[W]here all human potentials are spread out in a vast silent market”<sup>71</sup> (89). No es un simulacro, todo es susceptible de ser mercancía y, como veremos en otro capítulo, el hábito más grande es vender. Lee describe así los ciudadanos de un hospital internacional en Interzone mientras se cura: “I don’t check these citizens...Dope peddlers from Aleppo?...Slunk traffickers from Buenos Aires? Illegal diamond buyers from Johannesburg?...Slave trades from Somaliland? Collaborators at the very least...”<sup>72</sup> (48). El hospital reúne ciudadanos de todas partes que funcionan dentro del sistema económico del mercado negro, son colaboradores ¿De qué? Tal vez del imperio global capitalista y del sistema económico que lo unifica junto con el Virus Humano que los domina. Todos provienen de ciudades, el centro geográfico de *NL*, y son una referencia fundamental para el modo de organización transnacional: allí se concentran los mercados y el poder. Aunque el imperio se reproduce en cada una de sus esquinas, las ciudades son el centro de un poder y una maldad distinta que no es un simulacro como el tráfico de personas, las masacres por los diamantes y los *junkies* no lo son. Lo hiperreal no puede reemplazar la realidad y la *massmedia* juega un papel fundamental con sus simulacros en la construcción ideológica del mundo globalizado, *NL* responde a través de una construcción semiótica distinta y da cuenta de una realidad experimentada, vivida, no simulada.

Murphy, en su discusión teórica y como seguramente Burroughs también lo hizo, reconoce el fallo de la tradición occidental, sus macrorelatos y la destrucción de sus valores culturales, aunque reafirma la vigencia de las condiciones materiales represivas del sistema global y el capital como motor de la economía y el orden social. Si bien no se ha presentado una definición unificadora y concreta del posmodernismo, sino un conjunto de sus características con algunas de sus teorías dominantes (las líneas de Baudrillard y Lyotard). La discusión de Murphy sobre el posmodernismo se encuentra centrada en el horizonte metodológico de la autoreflexión que la rodea más que a una teoría en particular o a la multiplicidad de teorías existentes –el cual no se

---

<sup>71</sup> Donde todos los potenciales humanos se extienden en un vasto y silencioso mercado.

<sup>72</sup> No verifico estos ciudadanos...¿Vendedores ambulantes [peddeler significa literalmente vendedor ambulante] de droga en Aleppo?...¿Traficantes de novillos [Slunk son crías de ganado vacuno que aún no han creído lo suficiente para ser vendidas en el mercado] de Buenos Aires?...¿Compradores de diamantes ilegales de Johannesburgo?...¿Traficantes de esclavos de Somaliland [es un país no reconocido al noroeste de Somalia en el Cuerno de África]? Por lo menos colaboradores.

cumple para *NL*-. El signo recae sobre sí mismo en la literatura y el lenguaje, el simulacro simula una realidad que ya es simulación en sí misma puesto que carece de un referente externo objetivo y la realidad política de Lyotard es la fragmentación absoluta de los grandes relatos dentro de un metarrelato fragmentario que niega la validez de cualquier metarrelato bajo las condiciones históricas actuales; es decir, el sentido del proyecto es su propia fragmentación y allí encuentra su sentido y voluntad. La problemática de las teorías posmodernas es dialéctica, en el sentido negativo de Adorno, en cuanto son contradictorias:

The dominant theories of postmodernism are *dialectical*, not in the transcendent Hegelian sense, nor in Jameson's asymptotic sense, but in the negative sense given the term by Adorno and Herbert Marcuse: postmodernism is a static contradiction (as opposed to Hegel's standing negation), a dialectic that cannot be rationally resolved, between whose antitheses all of society, including the critic of postmodernism, is (apparently) laid out. (Murphy 28)

Este problema tautológico deja a un lado la realidad material que lo rodea: Burroughs no puede ser un escritor posmoderno en tanto su programa no es autorreflexivo. *Junkie* tenía un propósito de transformación social y *Naked Lunch* también lo tiene, aunque su forma sea más radical y se dirija a través de una transformación del lenguaje mismo. Burroughs nos va a presentar la contradicción del sistema, dibuja el Álgebra de la Necesidad desde el virus de la droga llevándola más allá (sus secuelas serán una extensión matemática); no obstante, jamás se convertirá en una destrucción de categorías que deja una visión del mundo en el relativismo moral. Burroughs escribe en *Deposition Concerning a Sickness* que ciertos pasajes de su libro (específicamente una rutina del "capítulo" titulado A.J's "Annual Party") son un modo de mostrar lo obscuro, bárbaro y anacrónico que es la pena capital: "If civilized countries want to return to Druid Hanging Rites in the Sacred Grove or to drink blood with the Aztecs and feed their Gods with blood of human sacrifice, let them see what they actually eat and drink. Let them see what is on the end of that long newspaper spoon"<sup>73</sup> (205).

El horror de la Ilustración hacia el estado mítico previo a la racionalidad de la razón que negaría los sacrificios como un acto irracional no ve la verdadera barbarie y realmente es

---

<sup>73</sup> Si los países civilizados quieren retornar a Rituales Driudas de Ahorcamiento en la Huerta Sagrada o beber sangre con los Aztevas y alimentar a sus Dioses con la sangre del sacrificio humano, déjenles verrealmente qué están comiendo y bebiendo. Déjenles ver qué hay al final de esa larga cuchara de periódico.

fundamental dentro de su dialéctica, como escriben Adorno y Horkheimer: “La famosa irracionalidad del sacrificio no expresa sino que la praxis de los sacrificios ha sobrevivido a su necesidad racional, ya de por sí no verdadera, es decir, particular” (106). El sacrificio se toma en este fragmento de la *Dialéctica de la Ilustración* para explorar la relación de la racionalidad ilustrada y la irracionalidad mítica de la antigüedad que supuestamente se ha desvanecido en el mundo especializado del capitalismo, pero que continúa existiendo por encima de su necesidad racional: “El rescate del sacrificio mediante la racionalidad autoconservadora no es menos intercambio que lo era el sacrificio” (106). El sacrificio se entiende como un posicionamiento de la conciencia del hombre por encima de la naturaleza. De ahí, de la negación de la naturaleza, surge la posibilidad de dominio sobre la naturaleza y de las clases sociales más altas sobre las reprimidas. En esta particular reflexión de *NL* no se explora necesariamente este asunto, pero sí se hace énfasis en la existencia de elementos “arcaicos” dentro de la racionalidad moderna, los cuales deberían estar extintos. Por lo tanto, siguiendo el problema de la civilización y el retorno a un estadio “primitivo” o “mítico”, encontramos que en un acto como la racionalización y justificación de la pena capital —el sacrificio humano desde el marco objetivo de legalidad que lo legitima ante la sociedad alejándolo en apariencia del sustrato mítico/religioso “primitivo”— se concibe el dominio de la humanidad sobre sí misma negando la dimensión natural del hombre y así el sistema hace del ser humano un medio para un fin (107). Dentro de *NL* hay muchas construcciones míticas, los vendedores de drogas a veces se posicionan como dioses en sus relaciones sociales con los *junkies* que depende de ellos, y los mismos *junkies* regresan a un estadio primitivo de sobrevevencia, lejos de aquello prometido por la sociedad burguesa, se convierten en fantasmas o zombies dirigidos por sus instintos básicos. Uno de esos retornos a los instintos básicos sobre la dominación del ser humano ocurre entre tres (o dos) personajes. La rutina que ahora vamos a discutir corresponde a un encuentro sexual que revela las consideraciones sobre la pena capital y la ejecución. *NL* voltea la situación de la violencia sancionada por el estado y la describe así: “The Executioner shits in terror at sight of the condemned man. The Torturer screams in the ear of his implacable victim”<sup>74</sup> (174). La víctima toma las riendas simbólicas de la situación, sus captores parecen entender el problema: uno le teme (se caga con solo ver al condenado) y el otro trata de mitigarlo (le grita a su víctima

---

<sup>74</sup> El Verdugo se caga de terror cuando ve al condenado. El Torturado grita en el oído de su implacable víctima.

implacable). Ahora vemos cómo toma forma en una rutina más larga mientras un encuentro sexual se convierte en una ejecución. La rutina nos introduce a dos personajes: Johnny y Mary. Están en un motel teniendo relaciones sexuales, particularmente anales: Mary lame el ano a Johnny y lo penetra con un dildo llamado Steely Dan III. La escena es sumamente explícita: “His sperm hits her breast with light, hot licks”<sup>75</sup> (78). Junto a ellos aparece de la nada Mark y se une al acto. La rutina luego es interrumpida y dos páginas después continúa. Mark y Mary tienen a Johnny sobre una silla vibratoria donde él se empieza a desintegrar y luego hay un cambio en la locación, estamos en una habitación que parece un gimnasio, el piso está hecho de goma, y cubierto por seda blanca, una pared está hecha de vidrio y están nuestros personajes. A continuación presentamos la escena de la ejecución:

Johnny is led in, hands tied, between Mary and Mark. Johnny sees the gallows and sags with a great “Ohhhhhhhhh!” his chin pulling down towards his cock, his legs bending at the knees [...] Mark and Mary are suddenly impatient and hot [...] “Well, here you go.” Mark starts to push Johnny off the platform. Mary: “No, let me.” [...] His face [Johnny’s] swells with blood...Mark reaches up with one lithe movement and snaps Johnny’s neck [...] Johnny’s cock springs up and Mary guides it up her cunt, writhing against him in a fluid belly dance, groaning and shrieking with delight... (81-82)<sup>76</sup>

El desarrollo de un acto sexual que ya es una desviación al contener todo tipo de transgresiones para la moral puritana, encuentra su climax en una ejecución y disfrutando a través de ella, incluso Johnny está emocionado de ver la horca. Mary es quien presenta más emoción, es quien domina la relación con Johnny y quien disfruta más del sadismo. Incurre en necrofilia, si queremos señalar más transgresiones, al meterse el miembro de Johnny luego de su ahorcamiento. Mary es la representación de un torturado que halla placer sexual en la tortura, pero que quiere estar exenta, como el sistema legal que usa la pena capital, de ser torturada: “Cuanto menor es el riesgo para el que está arriba, menos impedimentos halla el placer de torturar, que está ahora a su disposición: sólo en la desesperación sin salida de la víctima el

---

<sup>75</sup> Su esperma golpea su pecho con luz, lamidas calientes.

<sup>76</sup> Johnny es guiado adentro, las manos atadas, entre Mary y Mark. Johnny ve la horca y se encorva con un gran “Ohhhhhhhhh!” su mentón bajando hacia su verga, sus piernas dobladas al nivel de las rodillas [...] Mark y Mary de repente están impacientes y calientes [...] “Bueno, aquí vas” Mark empieza a empujar a Johnny fuera de la plataforma. Mary: “No, déjame a mí” [...] Su cara [la de Johnny] se hincha con sangre...Mark lo alcanza con un movimiento ágil y quiebra el cuello de Johnny [...] La verga de Johnny se levanta y Mary la guía dentro de su coño, retorciéndose contra él en una fluida danza de vientre, gimiendo y chillando con placer...

dominio se convierte en diversión y triunfa en la anulación de su propio principio, la disciplina” (Adorno y Horkheimer 157). El sistema que ejerce la dominación sobre la humanidad y lo lleva hasta la pena capital no teme que legalizar la muerte tenga una respuesta contraria, que se rebele en su contra. Mary es todo el placer y control del sistema, todo el instinto “primitivo” y salvaje que se realiza en la tortura, pero ella también cae víctima y su placer y diversión acaban:

“Let me hang you, Mark...Let me hang you...Please, Mark, let me hang you!”

“Sure baby.” He pulls her brutally to her feet and pins her hands behind her.

“No, Mark!!! No! No!No,” she screams, shitting and pissing in terror as he drags her to the platform. He leaves her tied on the platform in a pile of old used condoms while he adjusts the rope across the room...and comes back carrying the noose on a silver tray. He jerks her to her feet and tightens the noose. He sticks his cock up her and waltzes around the platform and off into space swinging in a great arc... “Wheeeee!” he screams, turning into Johnny. Her neck snaps. A great fluid wave undulates through her body. (82-83)<sup>77</sup>

El horror mítico se exagera en esta escena. Mary quiere colgar también a Mark, pero él no lo permite y la cuelga a ella; Mary teme y se humilla como una víctima, comprende todo el horror del comportamiento ancestral que realizan al sacrificarse, en este caso, por el máximo placer. Está en los desechos del placer de la civilización, encima de los instintos básicos y lo que queda de ellos: una pila de condones usados. Mark lleva al máximo la esencia ritual de esta escena: trae la cuerda (the noose) en una bandeja de plata, la penetra y baila un vals con ella mientras se disparan al espacio, él se convierte en Johnny, su cuello se revienta, y un fluido recorre todo su cuerpo casi como una eyaculación. Esto subyace a la pena capital como forma de dominio, el instinto mítico desvanecido en la época burguesa-racional sigue vigente y tiene el rostro de Johnny: víctima y perpetrador. Mark deviene en Johnny cuando ha colgado a Mary. El control y el poder sólo llevan al mismo control y poder –“Power is not a means; it is an end [...] The object of power is power (Orwell 263) –. Adorno y Horkheimer argumentan que la

---

<sup>77</sup> “Déjame colgarte,Mark...Déjame colgarte...Por favor, Mark, déjame colgarte!”

“Claro, nena”. La pone de pie brutalmente y sujeta sus manos detrás de ella.

“No, Mark!! No! No! No!,” ella grita, cagándose y orinándose de terror mientras la arrastra a la plataforma. La deja atada en la plataforma de viejos condones usados mientras a justa la cuerda a través de la habitación...y regresa cargando el lazo en una bandeja de plata. La tira sobre sus pies y aprieta el lazo. Entierra su verga dentro de ella y baila un vals alrededor de la plataforma y despega en el espacio columpiándose en un gran arco... “Wheeeee” grita, convirtiéndose en Johnny. El cuello de ella se quiebra. Una gran onda de fluido ondula a través de su cuerpo.

negación del principio irracional que subyace al sacrificio está ligada a la desaparición de la conciencia del hombre como parte de la naturaleza y al mismo tiempo permite que el sacrificio se vuelva a realizar por la capacidad de dominio que existe sobre la misma naturaleza:

En el momento en que el hombre se amputa la conciencia de sí mismo como naturaleza, todos los fines por los que se mantiene en vida: el progreso social, el incremento de todas las fuerzas materiales e intelectuales, incluso la conciencia misma, pierden todo valor y la entronización del medio como fin, que adquiere en el capitalismo tardío el carácter de abierta en locura, es perceptible ya en la prehistoria de la subjetividad. El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamente su autoconciencia, es virtualmente siempre la destrucción del *sí mismo* (107).

La destrucción del *sí mismo* es el ciclo de Johnny embarcado en instintos primitivos y prácticas sexuales que son tabúes pero que están sostenidas por un principio negado de la naturaleza del hombre. El problema no son las prácticas sexuales, pero Burroughs debe utilizar los tabúes de la sociedad en contra de ella. Aquello que ven como desagradable e inmoral debe aparecer ante sus ojos para contrarrestar con principios normalizados de la legalidad: la pena capital. Incluir los actos considerados “sodomía” por parte de la moral puritana junto la necrofilia y una representación bestial y cruda de la ejecución permite desarticular el constructo mítico de la misma. Muestra lo que hay al final de los tenedores para los defensores de la pena capital y la tortura estatal. En fin, es otra manera tomada por *NL* para demostrar la contradicción dialéctica dentro de la razón instrumental que sustenta el capitalismo totalitario. Burroughs ataca el problema de la pena capital como un problema de retorno a esa condición "antigua" e "irracional" siendo consciente de que el discurso del progreso dirige precisamente a esa destrucción (*Naked Lunch* y otras de sus obras lo atacan).

Burroughs plantea en su literatura formas de resistencia y crítica frente a la represión del capitalismo tardío y, regresando a la perspectiva de Murphy, no son propiamente modernas porque ya no funcionan dadas las transformaciones históricas ya mencionadas. Entonces nos encontramos con el proyecto *amoderno*, donde no hay retorno a las estrategias de la modernidad, pero sí hay una búsqueda de nuevos valores destruidos por la posmodernidad y un tercer camino que reconoce la crisis, pero buscando responderle en la realidad (2). El paradigma de la *amodernidad* –Murphy menciona que, además de arte, hay una serie de pensadores que pasan más bien desapercibidos– es una columna frente a la posmodernidad, no un retoño, una

reacción, que al mismo tiempo se desliga de la modernidad: “as such, amodernism does not succeed postmodernism, but contests it throughout the postwar period” (23).

De acuerdo con este análisis sobre la literatura y encaminándolo hacia la obra en particular de Burroughs, Murphy propone que el programa de este escritor es *amoderno*. Las posibilidades e implicaciones de esta categoría, para nosotros, son más amplias que la propuesta por Barth acerca de la literatura posmoderna por varias razones: 1) La resistencia política es mucho más evidente y fundamental; 2) La compaginación con el desarrollo filosófico del pensamiento es más evidente (Deleuze y Guattari se acercan a Burroughs); y 3) *NL* fue escrito en un momento histórico de bisagra (la última parte de la década de los 1950s) frente al movimiento contracultural y de derechos civiles de los años sesenta, y la categoría trata de dar cuenta de estas formas de resistencia social. Siguiendo con la dimensión y política de este programa, hay, para Murphy, más que una preocupación teórica: hay una preocupación de visibilización social por los no representados, por la heterogeneidad marginal que no cabe en el proyecto burgués de la ilustración y la globalización.

Recordemos los protagonistas de *Junky*, los sujetos fracasados, como los hemos llamado en el capítulo anterior. El propósito del programa *amoderno* responde a la invisibilidad de las subjetividades que componen la sociedad humana por fuera de la pretendida homogeneidad de la sociedad burguesa; en términos de colectividades, para los marginales de la sociedad y los fracasados, en Burroughs es a veces el lumpen proletariado, los ciudadanos fuera del proyecto social establecido y cualquier tipo de subjetividad que resulta periférica para el discurso hegemónico:

Amodernism reveals the unresolvable antagonism between subjectivities and capital that capital has turned to its advantage through the dialectic, and this antagonism is capable of generating a new socius that dissolves the abstraction of labor into the singular power of new, amodern collectivities. Beyond the dialectic, which still governs postmodernism as it governed modernism, committed critique is once again possible, from the space-time of these new collectivities and the singularities of which they are composed. (32)

La capacidad de absorción del capital sobre las colectividades, incluyendo un pretendido multiculturalismo para incluir cualquier tipo de expresión subjetiva al mercado, es revelada en el programa *amoderno*. Ahora, independientemente de si lo consideramos o no *amoderno*,

Burroughs hace presente en su literatura este antagonismo entre las subjetividades y el sistema. Murphy afirma que la crítica comprometida es posible, de nuevo, desde estas nuevas colectividades; incluso el lenguaje participará para la representación marginal –el uso del *slang* casi oral incluso en las secciones que parecen más prosaicas es uno de los recursos más importantes en *NL*– pero este no es el único lugar desde el cual este escritor hace su crítica y la marginalidad radical surge al revelar los problemas dialécticos de la sociedad dentro de la estructura de su lenguaje literario. ¿Es sólo a través de estas nuevas colectividades e individuos que es posible hacer arte y crítica comprometidos? Las colectividades en *NL* están compuestas por migrantes criminales de todas partes, *junkies*, traficantes, pero también por castas olvidadas y los esclavos de los traficantes; son colectividades que circulan por todo el mundo en diferentes áreas urbanas donde los centros de comercio globales se cruzan (como Tánger). Ahora, escribir a través de estas colectividades no es la única forma de crear un arte comprometido, o de ser así sólo una literatura comprometida de este modo podría ser crítica en la actualidad. Burroughs buscaba escapar de todas estas prisiones conceptuales y teóricas, sin olvidar la realidad gobernante del mundo expuesta en la ecuación del Álgebra de la Necesidad. Quizá la idea de Murphy la estamos llevando a un extremo donde sólo es posible la agencia desde una posición determinada. No obstante, estaríamos cometiendo un error, ya que su propuesta hacia el arte y el pensamiento *amodernos* (Deleuze, por ejemplo, tiene propósitos muy similares a los de Burroughs) es la posibilidad de construir totalidades<sup>78</sup> que no unifiquen jerárquicamente el mundo, sino que sean periféricas pero generen colectividades (las nuevas subjetividades). Pensemos en algunos de los personajes en *NL* que le sirven a los poderes (como agentes) mientras también están alejados del establecimiento y la sociedad ¿Cómo existen? De acuerdo con “The Exterminator” son desertores y rebeldes navegando de un lado a otro pero su destino es similar: “Fag, Beagle, Irish, Salior: old time junkies and lush workers of my

---

<sup>78</sup> Murphy toma el concepto de “totalización” (*totalization*) desde el marxismo y específicamente las ideas de Frederic Jameson. Cita a Frederic Jameson para explicarlo: “[I]f the word totality sometimes seems to suggest that some privileged bird’s-eye view of the whole is available, which is also the Truth, then the project of totalization implies exactly the opposite and takes as its premise the impossibility for individual and biological human subjects to conceive of such a position, let alone to adopt or achieve it” (Jameson ctd. Murphy 27). El proyecto se trata de crear nichos donde sea posible, de nuevo siguiendo a Jameson, “to envelope and find a least common denominator for the twin human activities of perception and action” (ctd. Murphy 27). La emancipación o la organización “universal” ya no es posible como quizá lo preveía el marxismo ortodoxo. Lo más importante es que no se han desvanecido, como ciertos pensadores posmodernos pretendían.

acquaintance...The old 103rd Street klatch...Sailor and Irish hanged themselves in the Tombs...The Beagle is dead of an overdose and the Fag went wrong..." (169). *NL* da cuenta de estos personajes, de sus complejas y contradictorias subjetividades guiadas por la adicción a la droga y una lucha irresoluble. No son santos, su representación no es una idea mesiánica de redención como si fueran el proletariado futuro de la revolución. No obstante, no es un requisito romantizar al oprimido para constuir a través de él un cierto tipo de totalidad periférica. Siguiendo con Murphy, él entiende estas totalidades como una realidad inmanente dentro de los fragmentos dejados por la modernidad –el papel de los *junkies* en la sociedad–, pero que las teorías dominantes del posmodernismo consideran imposibles ordenar o unificar. Es decir, dentro de la realidad heterogénea hay un conjunto de totalidades más allá de la homogeneidad del sistema burgués que pretende una unificación jerárquica y única.

Uno de nuestros intereses al exponer las ideas de Murphy y los demás autores que conforman su matriz de pensamiento es ir hallando formas de interpretación valiosas para nuestra lectura de Burroughs, en especial *NL*. Por lo tanto, en esa escritura comprometida miremos un antagonismo, distinto al de los *junkies*, de subjetividades presente en la obra. Hay un capítulo titulado "The Market", donde es descrito el mercado de la ciudad de Interzone y los cafés que lo rodean. En un momento específico, si es que podemos aislar una línea temporal, se nos habla de una casta social llamada "The Sollubi". Ellos son unos parias que habitan la ciudad y se dedican a actividades bajas que acumulan toda la vileza de la sociedad:

The Sollubi are an untouchable caste in Arabia noted for their abject vileness. De luxe cafés are equipped with Sollubi who rim the guests while they eat-holes in the seating benches being provided for this purpose. Citizens who want to be utterly humiliated and degraded [...] offer themselves up for passive homosexual intercourse to an encampment of Sollubis [...] In fact, the Sollubi are subject to become wealthy and arrogant and lose their native vileness. What is origin of untouchable? Perhaps a fallen priest caste. In fact, untouchables perform a priestly function in taking on themselves all human vileness. (99)<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Los Sollubi son una casta intocable de Arabia reconocida por su vileza abyecta. Cafés de lujo están equipados con Sollubi que le lamen el ano a los invitados mientras ellos comen-hay huecos en los asientos proporcionados para este propósito. Los ciudadanos que quieren ser absolutamente humillados y degradados-como tantas personas quieren, en estos días, esperando saltar la pistola [jump the gun es una expresión que implica adelantarse a algo, se refiere a empezar una carrera antes del disparo]-se ofrecen para relaciones homosexuales pasivas en un campamento de Sollubis...Nada como eso, me dice...De

La descripción de esta casta resulta casi alegórica; su función social es satisfacer necesidades bajas, como hacer *rim*<sup>80</sup> a los clientes de los cafés de lujo y tener relaciones sexuales humillantes. Curiosamente pierden su vileza natural cuando suben en la pirámide social, cuando entran en el sistema y además a sus altas esferas. Incluso dentro de la sociedad ideal ellos tienen un papel sacerdotal: la maldad del ser humano, la animalidad primitiva (porque se los describirá casi como animales). En la escena donde aparecen los *Sollubi* se presentan ante El Santo (*The Saint*, en mayúscula), un personaje que aparece tras unos fragmentos satíricos acerca de tres grandes creencias: cristianismo, Islam y budismo. Este Santo está en un bar cerca al mercado de Interzone y allí un *Sollubi* entra a brillarle los zapatos con el aceite de su nariz; entonces esta sagrada figura lo patea: “The Sollubi screams, whirls around and shits on The Saint’s pants. Then he dashes into the street” (99). Si recordamos la discusión de Adorno y Horkheimer sobre el sacrificio y el abandono de la dimensión natural en el *sí mismo* del ser humano, dejarse de entender como parte de la naturaleza que, además, es considerada irracional, podemos ver que estos parias retornan a esa animalidad y son el objeto de represión más fuerte del sistema. Son un sacrificio dentro del proyecto ilustrado para librar a la humanidad de la baja vileza que nos rodeaba. *The Sollubi* son una representación del exterminio del hombre bajo la represión totalitaria de la estructura social como todos los espacios que aparecen en *NL*. El antagonismo entre el capital y las subjetividades de algunos personajes que protanoizan la obra es muchas veces ambiguo. Burroughs reconoce los modos en los cuales se escapa del sistema en el crimen o cómo la configuración animal es un reencarnación mítica dentro de un sistema que pretender alejarse de un sistema mitológico. “The Sollubi” como “The Vigilante”, “The Salior”, “Bradley the Buyer” (a quien estudiamos en el capítulo cinco) sirven y se enfrentan al sistema; por un lado, todos depende del Álgebra de la Necesidad, nadie se escapa, pero como “The Factualists” pueden llegar a enfrentarse al sistema junto con los demás dominados a través del conocimiento. Dentro del propio texto no es posible escapar del mundo condicionado y vil, pero ciertos personajes, como Johnny, Mary, The Sollubi, The Vigilante, llegan a ponerse casi que en vía negativa: revelando toda la vileza del sistema a través de su posición y su experiencia. Desde la periferia, por vía negativa de ausencias, críticas y destrucciones, se abriría la posibilidad de

---

hecho, los Sollubi están sujetos a volverse adinerados y arrogantes y a perder su vileza nativa. ¿Cuál es el origen del intocable? Quizá una casta sacerdotal caída. De hecho, los intocables desarrollan una función sacerdotal al tomar en sí mismos toda la vileza humana.

<sup>80</sup> Rim es un *slang* para la práctica de sexo oral en el ano.

una comunidad enfrentada al poder cuya encarnación narrativa serían “The Factualists”. Y la cuestión central es que tampoco se trata de un conjunto rígido de individuos militantes, lo cual evita las construcciones dogmáticas, porque los partidos están mutuamente combinados: “However the parties are not in practice separate but blend in all combinations” (140).

De acuerdo con la propuesta de Murphy la obra de Burroughs es *amoderna* siguiendo los parámetros expuestos acerca de esta categoría. No obstante, esta no es la única lectura acerca de la dimensión teórica de la obra de Burroughs, aunque sea una que aporte muchos elementos para la comprensión de su obra.

### 1.3. El virus de la teoría

Ahora retomaremos a Allen Hibbard, mencionado al principio de este apartado, quien explora desde diversas perspectivas acerca de las lecturas sobre Burroughs en un artículo titulado “Shift Coordinate Points: William S. Burroughs and Contemporary Theory”, el cual abre un compendio de ensayos sobre el universo de William Burroughs en la época de la globalización. Hibbard presenta un recorrido ecléctico de cinco líneas teóricas presentes en la obra de este autor, ya sea por su propio interés o lecturas críticas posteriores: 1) El problema del lenguaje; 2) El paradigma posmoderno, el postestructuralismo y la *amodernidad*; 3) La crítica social marxista; 4) La teoría *queer*; y 5) La teoría poscolonial. Sin embargo, se mantiene fiel a Burroughs al comprender que todas las teorías son como el virus de la palabra y que la obra de Burroughs se ha convertido en un huésped: “Burroughs’s work has become a host for so many strains of theory (which themselves act like viruses, taking hold, multiplying and spreading)” (13).

Aunque son diversas las ramas teóricas reseñadas por Hibbard, todas giran en torno de la dimensión crítica y de resistencia frente a las estructuras sistemáticas que nos gobiernan. Empezando por la palabra –opera como un virus, toma huéspedes donde puede y se reproduce– y su lucha por desarticular las categorías dogmáticas desde el lenguaje mismo. Uno de los pocos teóricos mencionados directamente por Burroughs como una influencia para su pensamiento fue Alfred Korzybski, quien veía dentro del lenguaje “un estatus eterno” (ctd. en Hibbard 15) y

también veía una relación orgánica con el ser humano dentro de la cual el instinto y el intelecto funcionan al mismo tiempo. La posición presentada del lenguaje tiene relación, de acuerdo con Hibbard, con la idea heideggeriana del lenguaje como la casa del hombre. Entonces, retomando la idea de la palabra como un virus, a Burroughs le preocupaba cómo las ideologías dominantes se reproducían a través del lenguaje y era necesario transformarlo: “Burroughs, whose dictum was ‘rub out the word forever’ [...] It was necessary, he posited, to disrupt established patterns of language in order to destabilize and transform dogmatic, rigid social, moral and political structures. Therein lies the revolutionary potential of his thinking” (15).

La estructura fragmentaria de *NL* es el inicio de un estilo comprometido con la destrucción de los patrones gobernantes del lenguaje. *The Nova Trilogy*, que sucedió a *NL*, fueron obras todavía más radicales al estar construidas a través del estilo *cut-up*. Burroughs no volvería a la narrativa más tradicional de sus primeras obras, entre otras cosas por la necesidad de transformar la estructura del lenguaje. En esa transformación estructural del lenguaje se encuentra concentrada la dificultad de *NL*, la narrativa no lineal, caótica, con personajes que aparecen y desaparecen de un momento a otro sin razón aparente, mezclada con el *slang* oral de la ciudad y el discurso biomédico. Son capas y capas que se sobreponen.

Después de la teoría del lenguaje, Hibbard reseña la rama teórica posmoderna, incluyendo la deconstrucción y el postestructuralismo. Aquí incluye discusiones con autores como Deleuze, Guattari, Lyotard y Murphy. Sobre este tema hemos discutido anteriormente, sólo añadiremos dos puntos al respecto. El primero es que, para Hibbard, Burroughs participa “inconscientemente” en este proyecto (16). Resaltamos este aspecto por el carácter anti-teórico del escritor que trabajamos porque estas aclaraciones son fundamentales para una interpretación adecuada de su trabajo, incluso a través de posturas teóricas. El segundo elemento es la problematización de la idea de autor. Pensando en Foucault y su famosa conferencia “¿Qué es un autor?” (1969), Hibbard señala que Burroughs atacó su propia identidad como “autor”. El nombre de William S. Burroughs nos ha permitido delimitar un cierto grupo de obras, destacando la función clasificatoria del “autor”, explorada por Foucault (14). Pero este artista, durante su vida, realizó tres actividades en concreto para desarticular su carácter de “autor”. Primero, creó a través de la organización de fragmentos que no necesariamente había compuesto él (por ejemplo de Kafka) o tomaba de sus escritos anteriores para nuevos escritos. Segundo,

colaboraba con otros artistas para negar demostrar que la estética individual podía ser superada formando una “tercera mente” (17), algunos de los personajes con quienes colaboró fueron: Kells Elvins, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Brion Gysin, James Grauerholz, Kurt Cobain, etc. En tercer lugar se encuentra el cuestionamiento del “yo” dentro de su ficción, la transformación y desaparición de los personajes como cuestionamiento de una identidad individual dominante.

La siguiente rama teórica es la teoría crítica marxista, en especial de la escuela de Frankfurt. También hemos venido trabajando con Adorno y Horkheimer, aunque todavía no hayamos discutido más a fondo sus propuestas teóricas. El acercamiento de Hibbard a la relación entre el marxismo y Burroughs no es muy profundo; para él, como para Murphy, los postulados de Deleuze y Guattari son los mejores para comprender su obra. Aquí se recalca la cercanía con la crítica de la industria cultural y con la organización global del capital, gestada por el colonialismo y la estructura gobernante. Dentro de este mismo compendio de ensayos hay uno dedicado a la relación de Burroughs con la escuela de Frankfurt. Un elemento para validar esta discusión es la relación entre los consumidores y la mercancía. El *junk* funciona en un mercado subterráneo pero ejemplifica la relación más poderosa con la mercancía porque la demanda proviene del cuerpo del adicto y si no es satisfecha el cuerpo se enfermará. Este mercado subterráneo es clave para el desarrollo de *NL* y toma un espacio concreto en el mundo narrativo:

In the City Market is the Meet Café. Followers of obsolete, unthinkable trades doodling in Etruscan, addicts of drugs not yet synthesized, [...] black marketeers of World War III, [...] doctors skilled in the treatment of diseases dormant in the black dust of ruined cities [...] A place where the unknown past and the emergent future meet in a vibrating soundless hum... Larval entities waiting for a Live One...<sup>81</sup>

El lugar reúne todos los potenciales para vender mercancías y vender labor, explica cómo se reproduce el sistema económico en las ruinas de la guerra y trata al potencial humano como un elemento más en el intercambio económico. Claro que este intercambio no se mantiene bajo las reglas usuales de la legislación de las democracias, surge en situaciones límite pero nadie escapa

---

<sup>81</sup> En el Mercado de la Ciudad está el Meet [Meet significa encuentro] Café. Seguidores de gremios obsoletos, impensables, garabateando en Etrusco, adictos a drogas todavía no sintetizadas [...] mercaderes negros de la Tercera Guerra Mundial [...] doctores especializados en el tratamiento de enfermedades dormidas en el polvo negro de ciudades arruinadas [...] Un lugar donde el pasado desconocido y el futuro emergente se encuentran en un zumbido vibratorio sin sonido...Entidades larvales esperando al Vivo...

de la dominación y la abstracción del individuo a su función para el mercado (sea un mercado negro o Wall Street). *NL* reúne elementos desconocidos del pasado, en cuanto pueden ser negados dentro del sistema, y los del futuro emergente; les llaman larvas porque son parásitos que esperan un huésped vivo para ubicarse. Como la democracia cancerígena y el consumismo desenfrenado. Pero esto es sólo una arista de la relación de *NL* con la teoría crítica. En el siguiente capítulo exploraremos con mayor profundidad este asunto.

Luego viene una discusión problemática para este autor: su relación política e intelectual con el feminismo y la teoría *queer*. Frente al feminismo, se ha considerado a Burroughs muchas veces un autor misógino en cuanto a su representación de las mujeres. Y aunque algunos puntos puedan ser válidos, dentro de su crítica hay una fuerte resistencia hacia todos los conceptos dogmáticos respecto a la identidad y los roles sociales (recordemos la casta de los *Sollubi*). No es un escritor patriarcal y su crítica se extiende hacia toda la sociedad, incluyendo el dualismo entre los sexos (22).

En su vida pública Burroughs nunca ocultó su homosexualidad, aunque se rehusaría a las identificaciones o directamente a hacer parte de minorías sexuales. Sin embargo, la diversidad sexual hace parte de la heterogeneidad que hemos discutido anteriormente. En ningún momento se identifica como parte de la literatura gay y se le critica su falta de desnaturalización frente al concepto de género –algunos de sus personajes homosexuales se reafirman a sí mismos a través de estereotipos masculinos– (24). Quizá una de las dificultades, y esta reflexión es nuestra, frente a la construcción de la subjetividad homosexual y los roles de género que causan dificultades es la relación del deseo con la necesidad, una forma de adicción infernal también. Recordemos la fallida búsqueda de identidad y estabilidad en la destrucción del personaje de Lee durante *Queer*, donde se encuentra a sí mismo incorpóreo mientras desea satisfacer su placer sexual y se encuentra deseando una mujer a través de sus jóvenes amantes: “‘I’m not queer,’ he thought. ‘I’m disembodied’” (97)<sup>82</sup>. La obra de Burroughs no logra satisfacer la teoría *queer*, no logra ni busca el desarrollo de subjetividades más concretas; sin embargo, su *queerness* también posee un carácter político de resistencia al ubicarse en una época ultraconservadora de los Estados Unidos y se liga a la paranoia antidroga por la cual huyó de su país natal. Oliver Harris explica cómo la homosexualidad se convirtió en una traición política:

---

<sup>82</sup> Mirar nota 50.

“Working through a series of guilt-by association equations that sought to naturalize a duality of health and disease mapped on to one of patriotism and treason, the paranoid style of American politics represented political dissent as un-natural and sexual deviance as un-American” (1999, 250).

En *NL* hay un capítulo titulado *The Examination*, donde el famoso Doctor Benway cuestiona la heterosexualidad de un ciudadano llamado Carl Peterson, prometido con su novia. Se le acusa de cometer actos homosexuales durante sus años sirviendo en el ejército. Benway le dice cómo se considera la homosexualidad bajo el paradigma médico del estado, esto parece ocurrir en la república de Freeland: “For example...*for example*...take the matter of uh *sexual deviation*.” [...] We regard it as a misfortune...a sickness...” (157)<sup>83</sup>. Sin desarrollar teoría *queer*, porque jamás desarrolla sistemáticamente una teoría, Burroughs hace una fuerte sátira de la percepción política del deseo homosexual a través del discurso médico; y no olvidemos a los *Sollubi* (porque esta casta es sumamente significativa pese a su poco protagonismo), porque entre ellos y las clases altas que visitaban *Interzone* se desarrollaban actos homosexuales. La dimensión *queer* está lejos de ser obviada en la obra de Burroughs y aunque no compagine con el programa de la teoría *queer*, él se preocupó profundamente por el papel de la sexualidad y el deseo en la sociedad, sobre todo en ámbitos marginales, sin idealizarlo o condenarlo del todo.

Por último, Hibbard explora las cercanías entre el programa poscolonial y Burroughs. Sus viajes por el “tercer mundo” (México, Colombia, Ecuador y Marruecos) fueron fundamentales para su escritura. Además de la ubicación de sus dos primeras novelas, los espacios geográficos de *NL* son una mezcla de todos estos lugares. Tánger es un lugar periférico respecto a la posición de los imperios como la URSS o Estados Unidos. En relación con su representación en la literatura tenemos una mención en el mundo distópico *1984*, donde se dice que esta zona es una de las fronteras entre los tres súper-estados que gobiernan el mundo: “Between the frontier of the superstates [...] lies a rough quadrilateral with its corners at *Tangier*, *Brazzaville*, *Darwin*, and *Hong Kong*, containing within it a fifth of the population of the earth” (énfasis nuestro 187). *1984* nos habla del centro, Londres, y *NL* nos describe la periferia intercalándose caóticamente con centros desde sus lugares y personajes más descentralizados (drogadictos, jíbaros, ladrones,

---

<sup>83</sup> “Por ejemplo...*por ejemplo*...toma el asunto de uh *desviación sexual*” [...] Lo consideramos como un infortunio...una enfermedad...”

los *skid rows*, etc). Uno de los problemas más difíciles es ubicarse en una zona marginal respecto a su país de origen (la superpotencia) y a su formación (hombre blanco, privilegiado, de una familia rica, estudiante de Harvard, etc.) sin reproducir conductas coloniales u *orientalizadoras*, en términos de Said. No obstante, es desde estas geografías aparentemente marginadas, incluso en las grandes metrópolis, donde se hace posible la existencia de un mercado como el de la ciudad de Interzone, es desde allí donde surgen las críticas más fuertes a la máquina imperial. Hibbard describió el propósito de estas geografías tanto en su vida como en su literatura: “In his life and fiction, he sought to find or create spaces beyond legalistic, nationalistic forms of domination that dictated the contours and limits of thought and morality” (26). En *NL* estos espacios no parecen abrir esta posibilidad de libertad, pero sí exploran a fondo la relación con el otro y su construcción (pensemos, una vez más, en los *Sollubi*). Las utopías libertarias de Burroughs se encontrarán en futuras obras como *Cities of the Red Night*. *NL* explora más la arquitectura opresiva del sistema imperial desde las corporaciones hasta la industria cultural.

Hemos explorado otra serie de teorías para comprender a la obra de William S. Burroughs, y en particular los trabajos que nos interesan dentro de esta extensa producción: *Junky*, *Queer* y *Naked Lunch*. Por un lado, ellas han mostrado las líneas desde las cuales la crítica ha interpretado la obra de Burroughs y así mismo han traído unas ideas para ir iluminando un texto bastante difícil para el lector. Sin embargo, estas teorías son una forma de virus para la obra de Burroughs por el carácter de esta, en cuanto se rehúsa a la teoría: “It is a major difficulty to deal with a writer so radically contemporary who seems so perversely ante- if not anti-theoretical, accustomed as we are to the generation of writers who followed Burroughs, and read him alongside the likes of Barthes and Deleuze, Derrida and Foucault” (Harris 1999, 247).

Las categorías pueden no valer demasiado para esta obra y su autor cuando la estabilidad de las nociones es cuestionada, aunque se mantengan ciertos puntos referenciales como el cuerpo y el compromiso ético descrito anteriormente. Sin embargo, a nosotros, sus lectores, nos sirven para explorar pasajes confusos y ambiguos, representaciones caóticas y desagradables (la incomodidad es fundamental). Más allá de la indiscutible relación que Burroughs tiene con muchos escritores de Estados Unidos como Henry Miller, Charles Bukowski, Ralph Ellison y sus compañeros de la generación Beat, encontramos su ficción ubicada en un plano crítico de

resistencia frente a la opresión del siglo XX y en una compleja coyuntura histórica, política y filosófica entre aquello que se llamó modernidad y posmodernidad, la guerra fría, la contracultura de los años sesenta y los avances tecnológicos de la era cibernética.

Su ficción contiene muchos elementos modernos como también puede contener algunos que caracterizan la posmodernidad y categorías que buscan ir más allá de este aparente binarismo como la amodernidad. Dentro de esta multiplicidad de lecturas podemos estar seguros de que el trabajo de Burroughs está sujeto a ser huésped para muchas cepas de teoría, continuando con la metáfora del virus. Son útiles, pertinentes e interesantes para el análisis, aunque también presentan dificultades frente a la interpretación por su diversidad e incompatibilidad en ciertos casos, como la crítica teórica materialista y el proyecto de Baudrillard. Ahora, por encima de las propuestas teóricas exploradas hay un compromiso ético y político en la obra de Burroughs. En cuanto a nuestra postura, esa es la dimensión fundamental para el estudio de su obra en relación con su contexto socio-político, literario y cultural. En una entrevista para *The Paris Review*, Burroughs dijo respecto a la faceta “utópica” de su ficción:

I do definitely mean what I say to be taken literally, yes, to make people aware of the true criminality of our times, to wise up the marks. All of my work is directed against those who are bent, through stupidity or design, on blowing up the planet or rendering it uninhabitable. Like the advertising people we talked about, I'm concerned with the precise manipulation of word and image to create an action, not to go out and buy a Coca-Cola, but to create an alteration in the reader's consciousness. (1965)<sup>84</sup>

Como respuesta a la alteración de conciencia del lector, *NL* aparece como para ser enfrentado desde la misma estructura del lenguaje. Es un libro con muchas imágenes alegóricas que deben ser tomadas también literalmente, la representación radical expone abiertamente al sistema. La resistencia contra la criminalidad y la manipulación sobre el ser humano es una temática central que surge de la exploración de la necesidad. Este es el problema central del siguiente capítulo: el dominio de capitalismo totalitario, en palabras de Adorno y Horkheimer.

---

<sup>84</sup> Realmente pretendo que lo que digo sea tomado literalmente, sí, para hacer a las personas conscientes de la verdadera criminalidad de nuestros tiempos, para poner al tanto las marcas y hacerlas más inteligentes, [wise up significa ponerse al tanto, pero también significa actuar de manera más inteligente, las dos definiciones funcionan aquí]. Todo mi trabajo está dirigido hacia aquellos que se inclinan, ya sea por estupidez o diseño, a destruir el planeta o hacerlo inhabitable. Como los publicistas de los que hablamos, estoy preocupado por la precisa manipulación de la palabra y la imagen para crear una acción, no ir a comprar coca cola, sino crear una alteración en la conciencia del lector.

### Capítulo 3. La ficción sobre el dominio: Adorno, Horkheimer, Benjamin, marxismo y *Naked Lunch*

#### 1. *La dialéctica de la Ilustración*: lecturas críticas de *NL* a la luz de las reflexiones de Horkheimer y Adorno

Dentro de los autores teóricos cuyas ideas son apropiadas para comprender la obra de Burroughs, Adorno y Horkheimer destacan. Estos pensadores alemanes, pertenecientes a la llamada escuela de Frankfurt, fueron fuertes críticos de la sociedad capitalista, sus valores, el uso instrumental de la razón, el engaño y la dominación de las masas. En particular, resaltan su crítica del sistema presentada en la *Dialéctica de la ilustración* (1944), que se concentra en cómo la razón analítica se convierte en un modo de dominación sobre la naturaleza y el sujeto dentro del paradigma del proceso de la ilustración.

Entre los críticos revisados anteriormente, Hibbard y Murphy, sobre todo el último, están de acuerdo en la similitud entre la teoría crítica alemana (aunque no mencionan a Walter Benjamin) y los escritos de Burroughs. Philip Walsh, editor de una excelente compilación de ensayos sobre la obra de Burroughs, escribió un artículo titulado “Reactivating the Dialectic of Enlightenment: Burroughs as Critical Theorist”, en el cual comenta varios puntos de cercanía de la teoría crítica de la *Dialéctica...* con la amplia obra del escritor estadounidense. Entre todos los puntos que comenta están la crítica a la razón instrumental, las formas de control, el surgimiento del “yo” y la experiencia subjetiva junto con el surgimiento del individuo moderno explorado en la obra de Adorno y Horkheimer a través de la figura de Odiseo junto con los problemas de representación y engaño (69). Si bien muchos de estos elementos irán apareciendo en nuestro análisis,

queremos centrarnos ahora en una de las conclusiones de este artículo, presentada cuando es discutida la categoría de identidad. Para Burroughs el socavamiento de la Palabra (Word) fue un método fundamental para realizar una crítica/resistencia en sus obras posteriores a la escritura de *Queer* y con la publicación de *NL*. Adorno posee una postura similar respecto a la relación de la palabra con el mundo y la capacidad universal del lenguaje (y la razón científica) para abarcar lo inconmensurable (eliminado por la ilustración):

In fact, according to Adorno, identity thinking is an expression of the fetishism of commodities that predominates in Western societies, and which [...] identifies what is not merely quantitatively unequal but qualitatively incommensurable. In this respect, the convergence between Burroughs and Adorno can be understood as variations on an appeal to materialism: the conditions under which modern society operates together involve an implicit belief in the original inherent identity of thought and world (Walsh 70).

Las condiciones históricas modernas, como la ciudad, entran en crisis cuando la misma crisis de la identidad empieza, la inestabilidad y la fragmentación son la ley que domina las páginas de Burroughs –porque en él hay leyes y ecuaciones que gobiernan el accionar humano y la sociedad– y la dialéctica sin identidad que es el método primordial para entender el mecanismo de la crítica de Adorno (Buck-Morss 58).

Junto con Philip Walsh, Timothy S. Murphy propone también algunos puntos de cercanía de Burroughs con Adorno y Horkheimer. Murphy señala, además de las similitudes en la crítica, un aspecto contextual compartido por los autores: el exilio. Adorno y Horkheimer tuvieron que huir de la Alemania nazi y Burroughs tuvo que huir para escapar de la histeria del estado policial contra las drogas a principios de los cincuenta en Estados Unidos: “Their surveys from exile, then, manifest the urgency, the timeliness, and the focus that only a temporary state of execution can grant to a condemned prisoner” (77). Adorno y Horkheimer exploraban los límites de la ilustración en el antisemitismo –justo en el año que iniciaba el plan de exterminio contra la población judía en los campos de concentración nazis– que emanaba desde el III Reich hasta la sociedad burguesa: “El antisemitismo se ha mostrado inmune frente al argumento de su falta de rentabilidad [...] Su utilidad para los fines de dominio es evidente. Puede servir como distracción, como instrumento barato de corrupción, como ejemplo aterrador” (215). Se argumentó que el antisemitismo era una excusa para quitar a los judíos su riqueza, pero

realmente es una forma de dominación, de corrupción y destrucción absoluta. No se obtiene nada del odio hacia la población judía más que satisfacer el impulso destructivo de una población ciega por el odio. Mientras que Burroughs ampliaba su ubicación geográfica, escribía desde una periferia donde los mecanismos de control y la ideología hegemónica tomaban facetas distintas de las de las metrópolis estadounidenses: Tánger está muy lejos de ser Nueva York en cuanto a las implicaciones que tienen sobre la experiencia del sujeto, las relaciones de poder, los modos de dominación, el movimiento del capital y la multiplicidad cultural. Nueva York es el centro de la bolsa capitalista, la sede principal de las Naciones Unidas, funciona casi como una capital del mundo occidental; mientras que Tánger está abierta a los exiliados de ciudades como Nueva York, Londres, Istambul. Interzone tiene un poco de Nueva York, pero está inscrita en el contexto internacional de Tánger (una ciudad que fue territorio internacional de distintas potencias). Aunque todo esto ocurre sin alejarse de las reglas básicas de la necesidad. Son vigentes en Tánger, Nueva York, Bogotá, Buenos Aires y todas las ciudades del planeta, no importa el gobierno, la ideología o el sistema que las gobierne.

Precisamente la existencia de unas reglas coherentes, racionales, son imperativas para el método crítico de Adorno y Horkheimer, y están presentes en *NL*: “Because there are different forms of addiction I think they all obey *basic laws*”<sup>85</sup> (205 énfasis nuestro). Susan Buck-Morss, Philip Walsh y Timothy Murphy, cada uno a su manera, señalan hacia un lugar similar cuando afirman que la *Dialéctica...* no es sólo una complicada expresión del pesimismo y el rechazo hacia el proceso de ilustración, sino una discusión de su ambivalencia, los límites y peligros de este proceso. Para lograr tal crítica toman elementos de la tradición filosófica racional (Walsh 64); es una crítica “*for the sake of the Enlightenment*” (Buck-Morss 61) y su ataque el progreso debe estar comprendido dentro de las condiciones históricas que lo hicieron necesario: “For when Hitler caught the wave of history, revolutionary hope found itself pitted against the historical tide” (Buck-Morss 61). Ni la posición de Adorno y Horkheimer, ni la de Burroughs, son un rechazo o negación romántica hacia el desarrollo tecnológico. Incluso en el uso de las drogas Burroughs encontraba un potencial de emancipación sobre las ideologías y el dogma, dominadores del individuo. Al final de *J* escribió: “Kick is seeing things from a special angle. Kick is momentary freedom from the claims of the aging, cautious, nagging, frightened flesh”<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Porque hay diferentes formas de la adicción, creo que todas obedecen las mismas *leyes básicas*.

<sup>86</sup> Mirar nota 40.

(150). La crítica no se desarrolla contra los avances tecnológicos en cuanto tales, sino contra su uso por la sociedad burguesa como máquinas de control sobre los individuos: en el reloj, los fármacos, el transporte público, hasta el cine, la radio, la televisión y, hoy, el internet, se construye la alienación económica, fisiológica y psicológica de los sujetos. Murphy comentaba cómo ocurría esta crítica tanto en la *Dialéctica...* como en *NL*, alejándose del pesimismo fácilmente malinterpretado en ambos textos. Se trata más bien de una negación, argumentada, sostenible a través de proposiciones que, sin embargo, se construyen a través de un método distinto:

Critique is reason's attack on Reason [...] a specific, detailed, and determinate activity, the negation of Reason as rationalization. Here rationalization must be understood in both its senses, economic as well as psychological: as the rational division of labor that grounds capitalist society, and as the alibi that society gives itself to excuse its own activity. In *Naked Lunch* and *Dialectic of Enlightenment*, both aspects are the objects of a critique that refuses to separate the form of logical or narrative closure from the content of exploitation and control. (79-80)

La forma de estas críticas es clave para su propia actividad, como Murphy bien lo explica. El control y la explotación hacen parte de la estructura formal en cuanto son una negación misma del método que éstos utilizan. Es un cambio abrupto y necesario frente al régimen representacional promovido por el capital –aquél capaz de igualar todo dentro de la abstracción matemática, de transformarlo en pura unidad– donde todo es susceptible de ser dinero. A fin de comprender la profundidad de este método y tomarlo como base para la comprensión de *NL*, debemos explicarlo con suficiencia su proceso de ambivalencia frente a las categorías existentes y su articulación como una constelación en la cual se hace físicamente visible la realidad sociohistórica que constituye sus elementos (Buck-Morss 86). En *NL* hay un despliegue similar, no desde una perspectiva filosófica sino literaria. Adorno encontró una composición dialéctica similar a la que él construyó en la música de Schönberg; nosotros la encontramos en *Naked Lunch*.

Tomemos una de las ideas básicas acerca del carácter de la ilustración, además relacionado con su capacidad de dominación, propuestas por Adorno y Horkheimer: “[L]a ilustración es totalitaria” (62). Sobre la dimensión totalitaria del sistema hemos hecho bastante énfasis en cuanto expresa su carácter opresor y controlador sobre las masas. Uno de los puntos que expresa

su carácter totalitario es en el manejo de la historia donde el progreso es la única posible vía para el desarrollo de la civilización y esta marcha hacia adelante. En el retorno al mito del proceso de la ilustración se revela la ambigüedad que pone en cuestión el progreso de la historia. El problema en relación con el progreso de la historia es un pilar de la crítica sobre la ilustración, afirma Susan Buck-Morss, puesto que en este libro está consumado lo que Benjamin señaló en 1940 como la tarea más importante del momento: “[T]o dismantel the myth of history as progress” (1977, 60).

### **1.1. *Naked Lunch* como una constelación**

Expongamos, entonces, cómo ocurre el desmantelamiento del mito de la historia como progreso tanto en la temática de los libros, *NL* y *La Dialéctica...*, como en su estructura formal. Hay un método fundamental para Adorno y para Burroughs desde dónde surge la estructura. En *NL* es yuxtaposición, fragmentación y parodia en sus rutinas y en la *Dialéctica...* corresponde al doble carácter de los conceptos donde se revelan sus ambivalencias y negaciones, también usa la yuxtaposición. La dominación es uno de los asuntos fundamentales, si no el principal, respecto a la Ilustración; en su capacidad de dominar la naturaleza a través de la razón, se propaga una fe en la ciencia para alcanzar un estadio casi utópico de la civilización a través del progreso tecnológico, dejando atrás el estadio mítico. Sin embargo, esta visión utópica, carente de una perspectiva crítica desde fuera de este paradigma, implica para “la mentalidad científica locura y autodestrucción, tal como lo era para el mago la salida del círculo mágico que había trazado para el conjuro” (Adorno y Horkheimer 79). El dominio absoluto de la naturaleza implica un fin en la búsqueda del conocimiento porque el pensamiento se mantiene en la “pura inmediatez” (80). Resulta que el individuo queda atrapado en esta dominación sobre la naturaleza puesto que “se vuelve contra el mismo sujeto pensante, del cual no queda más que aquel «yo pienso» eternamente igual, que debe poder acompañar todas mis representaciones. Sujeto y objeto quedan ambos anulados” (80). La anulación ocurre porque todo deviene en abstracciones sistematizables y calculables derivadas posibilitadas en la lógica matemática que también hace posible la dominación técnica. Esta técnica presupone su alejamiento de la irracionalidad del mito, inaceptable dentro del método científico; sin embargo, el carácter mítico inmanente a la

racionalidad científica que sostiene el progreso burgués es revelado por medio del método dialéctico (negativo) cuando este se manifiesta como la verdad universal: “En la pregnancia de la imagen mítica, como en la claridad de la fórmula científica, se halla confirmada la eternidad de lo existente y el hecho bruto es proclamado como el sentido que él mismo oculta” (80). En la *Dialéctica...* el principio para dismantelar los problemas, límites y engaños en el proceso de la ilustración es entender cómo funcionan las fuerzas míticas y al mismo tiempo desmitificarlas porque al presentar el paradigma epistemológico de la ciencia racional como un mito esta pierde su carácter de dimensión eterna y se entra en el proceso de desmitificarla. En el centro de este problema se encuentra el devenir de los mitos en fantasía a través de una doctrina hecha “de la mezcla, la presión y el choque de los elementos, que muy pronto se estableció como ciencia” (Adorno y Horkheimer 72). Los dioses míticos antiguos eran una encarnación de la naturaleza como un poder universal, pero al ser reducidos por la ciencia la naturaleza pierde el carácter simbólico universal para pasar a ser dominada. Aquello se hace posible porque la ciencia ha tomado el signo y se ha estetizado puesto que se ha vuelto una dócil reproducción de la realidad donde se genera un tabú universal hacia cualquier otra explicación de la naturaleza. No obstante, las leyes básicas míticas de un mundo cerrado donde “[c]ada nacimiento es pagado con una muerte, cada felicidad con la desgracia” (Adorno y Horkheimer 71) se mantienen presentes, la única diferencia es que en el “caos” previo a la civilización este principio de igualdad se regía por la relación del hombre con los ciclos naturales (relación ahora sólo existente en la conciencia del hombre) y la igualdad misma se vuelve un fetiche ocultado por las construcciones sociales de la civilización (toda la institución del derecho). Para explicarlo en términos de *NL* podemos pensarlo como la eternidad del Álgebra de la Necesidad: en un estadio primitivo no habría duda de que en el día a día se juega la supervivencia, ahora se trata de ocultar la Necesidad pero sigue vigente en la vida diaria.

Benjamin ya tenía claras las fuerzas míticas que actuaban dentro del capitalismo, específicamente en la Europa del siglo XIX. En el inconcluso y fragmentario<sup>87</sup> *The Arcades*

---

<sup>87</sup> Debemos notar que la forma en la cual conocemos hoy el *Proyecto de los pasajes* se asemeja mucho al estilo radical que toman muchos de los críticos al sistema. Si bien se debe en parte a que no pudo terminarlo dado a su trágico suicidio huyendo del fascismo, habría que señalar su afinidad por el fragmento (también imperativo para uno de sus más famosos escritos “Sobre el concepto de historia”) y su reticencia a una obra completa; muchos de sus escritos eran fragmentos que formarían parte de este gran proyecto sobre el cual trabajó al menos una década. En *Calle de dirección única* escribió: “Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan

*Project*<sup>88</sup> (*El proyecto de los pasajes*) ya lo señalaba: “Capitalism was a natural phenomenon with which new dream-filled sleep came over Europe, and through it, a reactivation of mythic forces” (391). Las fuerzas míticas y el sueño compondrían para Benjamin una fantasmagoría para la sociedad industrial capitalista donde el fetiche de la mercancía alcanza su esplendor en las exposiciones universales del siglo XIX. El carácter mítico de la ilustración tiene unas consecuencias materiales tanto en la economía como en la subjetividad de las masas cuya hipérbole es alcanzada allí. En el mundo de *NL* también es posible identificar esta fantasmagoría en el mercado de la ciudad de *Interzone* y la relación con la droga. No obstante, debemos primero analizar *NL* en su conjunto de fragmentos y esto lo posibilita el método dialéctico negativo de Adorno. En la *Dialéctica...* se explica este método en la definición contradictoria del lenguaje y los conceptos:

[...] el lenguaje expresa la contradicción de que una cosa es ella misma y a la vez otra distinta de lo que es, es idéntica y no idéntica. Mediante la divinidad del lenguaje se convierte de tautología en lenguaje. El concepto, que suele ser definido como unidad característica de lo que bajo él se halla comprendido, fue, en cambio, desde el principio el producto del pensamiento dialéctico, en el que cada cosa sólo es lo que es en la medida en que se convierte en aquello que no es (70).

La reflexión anterior surge de la transición entre dos concepciones de la naturaleza que lleva al intento de la ilustración de eliminar todo lo desconocido, en una pretensión de universalidad de la ciencia positiva, para enfrentarse al temor mítico con un “tabú universal” de que algo exista por fuera de sí. En la primera la concepción era de unidad cíclica, “el nacer, el perecer, la vida y la muerte, el invierno y el verano” (69) formaban parte de un mismo mundo natural y toda la experiencia, incluida la sobrenatural, era explicable en la complejidad de la naturaleza. Sin embargo, en la expresión de terror frente a lo insólito, lo desconocido y lo sobrenatural, la concepción cambia y se llega al “desdoblamiento de la naturaleza en apariencia y esencia, acción y fuerza, que hace posibles tanto el mito como la ciencia” (70). Surge la división entre la materia y el espíritu, entre el concepto y la cosa; entonces, la naturaleza se hace “testimonio de

---

a lo largo de toda su vida [...] Para el genio, cualquier cesura, no menos que los duros reveses de fortuna o el dulce sueño, se integra en la asidua laboriosidad de su taller, cuyo círculo mágico él delimita en el fragmento” (8).

<sup>88</sup> La edición manejada aquí es una traducción al inglés hecha por Howard Eiland y Kevin McLaughlin en 1999 sobre la edición de Rolf Tiedemann.

otra cosa” (70) además de ser algo en sí misma. Por lo tanto el lenguaje debe expresar esa contradicción y, entonces, el concepto llega a abarcar aquello que es idéntico en tanto también es distinto (no idéntico).

Recordemos por un momento la crítica de Burroughs a la pena capital del apartado anterior y la reflexión de Adorno y Horkheimer sobre el sacrificio; en *NL* la pena capital se asemeja a una barbarie arcaica lejana, supuestamente, a la época moderna y el sacrificio, como un elemento irracional de culturas pasadas; se revela como un principio para justificar la dominación de la naturaleza y la humanidad. Susan Buck-Morss escribe que este método de Adorno fue esencial para descubrir estas cercanías entre una etapa primitiva y la moderna: “Adorno also used this cognitive technique, particularly the procedure of identifying archaic elements within the most modern phenomena” (58).

Ahora, este método va mucho más allá de la identificación de elementos arcaicos; es un modo de presentar la ambivalencia constante dentro de la categorización universal proyectada por la sociedad burguesa. La estructura misma de este método es su principal forma de resistencia, al igual que en *NL*. De este modo la filosofía de Adorno, Horkheimer, e incluso Benjamin, ilumina *NL*. Aquello ocurre porque a través del método dialéctico de Adorno se presenta un enfrentamiento con el dogma: la construcción de constelaciones que revelan la realidad social. El concepto de constelación lo podemos encontrar en la *Dialéctica negativa*<sup>89</sup>, y su principal idea es que dentro de esta estructura se abren e iluminan los objetos: “The constellation illuminates the specific side of the object, the side which to a classifying procedure is either a matter of indifference or a burden” (1966, 162). La creación de una constelación se logra a través de la capacidad de representación del lenguaje y revela, un poco como la imagen dialéctica benjaminiana, aunque Adorno señala que en *El origen de la tragedia alemana* se toma el concepto de constelación como verdad (164), elementos fuera de la mera superficie. Podemos encontrar una idea similar en el “prefacio” de *NL* respecto a la sobreposición de planos:

Sooner or later The Vigilante, The Rube, Lee The Agent, A.J., Clem and Jody the Ergot Twins, Hassan O’Leary the After Birth Tycoon, The Exterminator, Andrew Keif, “Fats” Terminal, Doc Benway, “Fingers” Schafer are subject to say the same thing in the same words to occupy, at that

---

<sup>89</sup> La edición usada aquí de *Negative Dialektik* (1966) es una traducción al inglés de E.B. Ashton de 1973.

intersection point, the same position in space-time. Using a common vocal apparatus complete with all metabolic appliances—that is to be the same person—a most inaccurate way of expressing *Recognition*: The junky naked in sunlight...<sup>90</sup>

De acuerdo con esta aclaración la identidad de los diferentes personajes varía, sus palabras e incluso sus cuerpos pueden ser el mismo, sin la necesidad de que su identidad sea la misma (es la forma más pobre de reconocer a alguien). Ocupan las mismas intersecciones. En esta sobreposición de voces sobre personajes se iluminan elementos de la vida de un junky. A diferencia de otro tipo de narrativas donde la transformación de los personajes es clave, hablamos del género novelesco, aquí las construcciones de identidad sobre personajes o lugares o historias se desvanecen para iluminar algo nuevo (como la necesidad de cuestionar la idea del lenguaje) que en otras construcciones estructurales es estable.

Adorno señala que los inicios de este proceso se pueden encontrar en los trabajos de Max Weber. Por su parte, Susan Buck-Morss explica cómo esta forma de pensar se torna una aliada de la historia (así como toma un carácter crítico de resistencia) y, en este contexto en un proceso crítico de emancipación (en apariencia individual, el lector, para Burroughs), es una forma para atacar el dogma: “Only if thought remained fluid and avoided dogma could it be the ally of history as it ought to unfold” (59). Incluso para Benjamin el método dialéctico tiene una dimensión política innegable dentro de su proceso. En uno de los aforismos del *Proyecto de los pasajes*, escribió:

It is said that the dialectical method consists in doing justice each time to the concrete historical situation of this object. But that is not enough. For it is just as much a matter of doing justice of the concrete historical situation of the *interest* taken in the object [...] And this dialectical penetration and actualization of former contexts puts the truth of all present action to the test [...] To approach, in this way, “what has been” means to treat it not historiographically, as heretofore, but politically, in political categories (392).

---

<sup>90</sup> Tarde o temprano The Vigilante, The Rube, Lee El Agente, A.J., Clem y Jody, The Ergot Twins, Hassan O’Leary el Magante Después del Nacimiento, The Sailor, The Exterminator, Andrew Keif, ‘Fats’ Terminal, Doc Benway, “Dedos” Schafer están sujetos a decir la misma cosa con las mismas palabras, a ocupar, en ese punto de intersección, la misma posición en el espacio-tiempo. Usando un aparato vocal común completo con todos los accesorios metabólicos —esto es, ser la misma persona— la forma más inexacta de expresar *Reconocimiento*: El *junky* desnudo a la luz del día.

Por medio de este proceso las categorías políticas surgen de sus reflexiones, como de la forma en que está compuesto *Naked Lunch*, más allá de los sueños y las alucinaciones atribuidas a las drogas, y las representaciones escatológicas apuntan a una comprensión política de las condiciones históricas en sí mismas que lo rodean. Tomemos una rutina sobre el yagé que nos guía hacia esta problemática. Se trata de un viaje que ocurre después de tomar yagé Lee observa cómo se transforma en todos los migrantes del globo, entiende casi en una epifanía la relación de todos los hombres y las mujeres, porque empieza transformándose en una mujer negra: “I feel myself turning into a Negress, the black color silently invading my flesh...Convulsion of lust [...] The blood and substance of many races, Negro, Polynesian, Mountain Mongol, Desert Nomad, Polyglot Near East, Indian, races as yet unconceived and unborn, passes through the body...Migrations, incredible journeys through deserts and jungles and mountains” (92).<sup>91</sup> La ciudad de Interzone es un lugar donde todas esas posibilidades se integran, el racismo y la xenofobia pierden su sentido cuando todos los hombres comparten la misma raza. El *yagé*, tanpreciado en las primeras novelas, revela un mundo donde se vuelve a formar parte de los ciclos de la naturaleza y la dominación del programa burgués parece detenerse en esa visión. Pero, y hasta aquí llega el poder emancipatorio del yagé, hay una rutina que le sigue a esta donde explican que todos los indígenas usan el yagé para descubrir quién ha cometido algún asesinato y la respuesta es la que espera la comunidad, los criminales y los *outcast* existen hasta en las comunidades más pequeñas a veces idealizadas –más allá de la veracidad de esta rutina se trata de recordar que hay una reglas inmanentes a la naturaleza humana que siempre se cumplen, como lo acabamos de notar en relación al sustrato mítico de la Ilustración. Para el *brujo* de la comunidad, quien da el nombre del asesino es un dios de la selva llamado Xiuptutol y responde lo que se espera: “So Xiuptutol reels out of the jungle and says the boys in the Lower Tzipino territory done it, which surprises no one...Take it from and old brujo, dearie, they don’t like

---

<sup>91</sup> Siento que me convierto en una Negra, el color negro invadiendo silenciosamente mi carne...Convlusión de lujuria [...] La sangre y sustancia de muchas razas, Negro, Polinesio, Mongol de las Montañas, Nómada del Desierto, Políglota Cerca al Este, Indio, razas aún no concebidas y sin nacer, pasan a través de mi cuerpo...Migraciones, increíbles viajes a través de desiertos, junglas y montañas.

surprises”<sup>92</sup> (93). Son dos alucinantes narraciones que dan cuenta de diversos aspectos de la historia humana y el propio mundo de Burroughs.

Por otro lado están las preocupaciones del lenguaje, por ejemplo, que en Burroughs se tornan un pilar para construir *NL* y sus llamadas “obras experimentales” (*Nova Trilogy*) tienen también implicaciones políticas. Reafirmamos la negación de una literatura autorreflexiva porque la transición hacia el estilo fragmentario, aparentemente desarticulado, contradictorio, fantástico y satírico de *NL* en relación con sus primeras novelas responde precisamente a una preocupación política donde la expresión debe transformarse para enfrentarse al control ideológico a través del lenguaje dominante, el carácter mercantil que el arte toma dentro de la industria cultural y, además, es la única forma de dar cuenta de las experiencias producidas por la droga (no sólo el carácter alucinatorio de “abrir las puertas de la percepción”, sino la dimensión corporal, social, económica y política).

La ausencia y la yuxtaposición son un elemento fundamental para lograr una resistencia contundente, para mostrar la desnudez de la sociedad. Para realizar este proyecto hay varios elementos a los cuales se debe responder; entre ellos está la mercancía. Como una característica necesaria para su resistencia, las constelaciones, en su estructura, se alejan de la forma mercancía entendida en tres principios (Buck-Morss 98): su capacidad de abstracción del valor de uso en el valor de cambio, la identidad en cuanto toda la mercancía es traducible a dinero, y la reificación, el carácter místico del fetiche que recubre la misma forma-mercancía. Siguiendo a Marx, para aclarar la importancia de la mercancía y cómo enfrentarse a su forma universalizadora de las creaciones humanas, explicaremos el método artístico que hace de *NL* literatura comprometida sin ser jamás panfletaria<sup>93</sup>, el fetiche de la mercancía expresa las relaciones sociales establecidas entre los hombres desde la forma misma de la mercancía mientras pretende, contradictoriamente, ocultarlas en su carácter abstracto. Marx explica esta problemática en *El capital*:

---

<sup>92</sup> Entonces Xiuptutol se tambalea fuera de la selva y dice que los muchachos en el territorio Bajo Tzipino lo hicieron, lo cual sorprende a nadie...Tómalo de un viejo *brujo*, cariño, a ellos no les gustan las sorpresas.

<sup>93</sup> En *NL* no aparecen las palabras “capitalismo” (*capitalism*) y “mercancía” (*commodity*). La única exploración está en *Deposition Concerning a Sickness*, la primera introducción que hizo Burroughs a *NL* y no forma parte de ella como sí lo hace el “Prefacio atrofiado”.

El carácter misterioso de la forma mercancía estriba [...] en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores. Este *quid pro quo* es lo que convierte a los productos de trabajo en mercancía, en objetos físicamente metafísicos o en objetos sociales. (38)

La fantasmagoría que surge de las mercancías está dotada de un carácter teológico, proyecta todo el sistema de producción dentro de su fetiche y reafirma las relaciones sociales en su forma misma. Es importante tener en cuenta la problemática de la mercancía porque el arte también deviene en mercancía y, en nuestro caso específico, la literatura en forma de libro físico (hoy en día ha cambiado mucho, pero la industria editorial sigue siendo muy fuerte a pesar de las resistencias). Debemos aclarar que para Adorno en el arte y la experiencia estética se encontraba conocimiento. *NL* es una fuente de conocimiento que usa a veces la forma de informe biomédico y antropológico para burlarse de la dicotomía entre ciencia y arte mientras reafirma la posibilidad de crear conocimiento en la experiencia del libro. Adorno rechazaba esta separación y dentro de sus preocupaciones estaba eliminar esa separación, que en realidad es el producto de una era histórica (Buck-Morss 122).

Comprendiendo que las diferencias entre arte y filosofía corresponden a una serie de condiciones históricas, en concreto la revolución newtoniana del siglo XVIII, entendemos que una obra literaria como *NL* y la filosofía de Adorno encuentran una similitud en cuanto están inmersas en el mundo editorial para su difusión. Una pertenece más bien al ámbito de la filosofía, aunque su autor quisiera alejarse de esta dicotomía, y seguramente esto implicaba un círculo de recepción distinto al literario y propiamente *Beat* o contracultural de Burroughs, las dos van a devenir en la forma mercancía de libro y debemos preguntarnos cómo se enfrentan a este problema. Inscritos en un sistema de producción poseen una forma contradictoria a su contenido, expresan la fuerza de trabajo, la maquinaria y la técnica. Por un lado, el elemento ritual aurático que Benjamin encontraba fundamental en el arte anterior a la revolución industrial, explicado en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, si lo consideramos en la obra de arte, está destruido. Ese “aparecimiento de una lejanía por más cercana que pueda estar” (Benjamin 47) se desvanece en cuanto que el mundo se hace

necesariamente homogéneo y lo único pasa a ser equivalente y abstracto, como también lo heterogéneo. Este es otro aspecto generado por la primacía de la estadística, ciencia fundamental en el proceso de la ilustración, y en el proceso de la “orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella” (Benjamin 48). Sin embargo, no es nostalgia hacia el aura perdida, un elemento que demuestra la transformación social del arte en la cultura de masas, la cual lleva a estos autores a enfrentarse a la forma de la mercancía; es, más bien, el engaño de las masas a través de la industria cultural. Dentro de la filosofía su estructura está lejos, o debería estarlo, de ser compatible con la forma que toma la literatura dentro de la industria cultural; sin embargo, el método de Adorno se enfrenta a la totalización de los detalles y la arquitectura de las novelas (*NL* no es una novela, su desarrollo y forma niegan la posibilidad de serlo): “[...] la penetración psicológica en la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural. Ella trata por igual el todo y las partes” (Adorno y Horkheimer 170). Los detalles son absorbidos en las estructuras narrativas y no sólo es la construcción material física del libro que constituye su forma-mercancía sino también el texto mismo. La estructura de constelaciones posee unos principios en su construcción que la alejan de la igualdad de todo el arte pretendida por la industria cultural como diferenciación, no-identidad (*non-identity*) y transformación activa (Buck-Morss 98). El significado no es constante, los conceptos se transforman como las palabras, y en Burroughs ocurre lo mismo: la muerte en una escena de *NL* no tiene el mismo significado que en otra, el sexo a veces representa una cuestión de clase, otras la barbarie de la pena capital, en otra es una dimensión de la adicción que habla de todas las anteriores y ninguna; en otra es una expresión del control y en otra puede abrirse como una posibilidad de emancipación; con la droga puede ocurrir algo similar. Recordemos los pasajes que hemos citado hasta ahora, sobre todo aquel que explica cómo todos los personajes de *NL* pueden llegar a tener la misma función y transformarse sin previo aviso. Pero también debemos señalar que no es válido afirmar que todos los conceptos en Burroughs se desvanecen porque hay guías, como el Álgebra de la Necesidad, que construyen la obra. Por otro lado, la desaparición de la identidad y la transformación activa sí permean cada aspecto de la obra. Las categorías dogmáticas sí se encuentran fluctuando en *NL*, muchas veces expresadas en imágenes que podríamos considerar dialécticas, y la contradicción se hace la regla en secciones donde nada parece tener sentido cuando la historia de un personaje desaparece en una especie de pesadilla y luego reaparece cuando el final del capítulo es evidente, pero vuelve a desvanecerse.

La reflexión sobre la realidad tomada de *NL* es de carácter fragmentario, contradictorio e inaccesible en la medida en que la principal herramienta que poseemos para hacerlo, el lenguaje, trabaja bajo un presupuesto de universalidad no tan cierto que funciona para las ideologías hegemónicas y su dogma. La contradicción forma un pilar de este método de pensamiento y también lo es en *NL*, sobre todo en términos de su estructura. El libro no se deshace o des-dice, pero sí crea ambigüedades sobre la historia que busca plantear vacíos y ausencias donde muerte y vida se contraponen e incluso se contradicen sin sentido aparente.

### **1.2. La estructura de *Naked Lunch* y el problema del lenguaje**

No podemos seguir discutiendo sobre la estructura de *NL* sin al menos intentar exponerla. Tal vez hay una imagen que permita explicar un poco la comprensión de *NL*, aunque sea limitada porque no hay un cierre en la obra. Imaginemos un tablero en una película sobre crímenes donde hay una gran cantidad de fotos, nombres, notas, mapas, recortes de periódico y demás, todos conectados por diversos hilos y agujas tratando de dar sentido al caso que el detective trata de resolver. Así es descifrar la historia en *NL*: conocemos el nacimiento de un personaje en uno de los últimos capítulos, aunque se ha hecho presente en algunos fragmentos como si ya comprendiéramos su papel en la historia. No obstante, a diferencia de la imagen, no habrá una solución y un sentido completo al final porque no hay una línea de guía. En cualquier momento empieza la historia y acaba. Dentro de los mismos capítulos las historias empiezan, se desarrollan, se desvanecen, reaparecen, vuelven a desvanecerse y vuelven a aparecer, y hay otro capítulo donde se sigue hablando de esos personajes. En “Athrophied Preface”, el penúltimo apartado, se explica el funcionamiento de la palabra y su organización en relación con el libro. Con una parte de este fragmento hemos iniciado el capítulo y siguiendo el método de Burroughs no importaría demasiado que hasta ahora citemos su inicio: “The Word is divided into units which be all in one piece and should be so taken, but the pieces can be held in any order being tied up back and forth in and out fore and aft like an innaresting sex arrangement”<sup>94</sup> (191).

---

<sup>94</sup> La Palabra está dividida en unidades que están en una sola pieza y así deberían ser tomadas, pero las piezas pueden tenerse en cualquier orden estando atadas atrás y adelante adentro y afuera antes y después como un acuerdo sexual *interesante*. [este pasaje presenta bastante dificultades para su traducción y

La palabra, dividida en unidades, se puede desarticular y armar de cualquier modo posible – Burroughs o Lee o la voz que guíe este pasaje, es sumamente ingeniosa, mientras explica que la palabra puede estar configurada de muchas maneras no tradicionales lo hace: este pasaje mismo está arreglado de forma extraña y contiene errores intencionales como la palabra “innaresting” que parece ser una variación mal escrita de “interesting” o la falta de signos de puntuación; no sólo describe la idea y el procedimiento sino que lo lleva a cabo manteniendo la posibilidad de encontrar un sentido–. Allí se abre la posibilidad para la escritura automática, los *cut-ups* y otras técnicas que podemos llamar vanguardistas. Aunque en *NL* no se usa cualquier modo posible, hay una intención, hay un sentido de organización que no proviene de una escritura automática o un *cut-up* por más que se asemeje. En una carta a Irving Rosenthal, Burroughs escribió: “The Olympia edition [...] is the way the book was conceived and took form. That form can not be altered without loss of life”<sup>95</sup> (249). La forma de *NL* se diferencia en este aspecto de futuros *cut-ups* que no podrían conformar una constelación como la concibió Adorno; sobre esas obras podrían crearse constelaciones pero el método cognitivo concebido en ellas se aleja del análisis de los fenómenos como los presenta *NL* en su arquitectura de representaciones. Así que esta posibilidad de análisis estructural no es necesariamente válida para todos los trabajos de Burroughs.

La palabra se entiende como una unidad cuyas posibilidades de organización son gigantescas. Si quisiéramos, podríamos calcular matemáticamente<sup>96</sup> la posibilidad de combinaciones que existen en el lenguaje (número que varía de idioma a idioma). Borges, en su famoso cuento titulado *La biblioteca de babel* (1941) habla de una biblioteca con un número casi infinito de galerías hexagonales (curiosamente la forma más eficiente que existe en la geometría tridimensional) que contiene todas las posibles combinaciones de los veinticinco

---

comprensión. Aunque la idea es fácil de obtener dado el contexto –las posibilidades de combinar el lenguaje– automáticamente presenta dificultades en su sintaxis, falta de signos de puntuación y errores intencionales para despistar al lector.]

<sup>95</sup> La edición de Olympia [...] es la forma en que el libro fue concebido y tomó forma. Tal forma no puede ser alterada sin pérdida de vida.

<sup>96</sup> Como un pequeño ejercicio para llevar al extremo y ver la multiplicidad exponencial de organización de las unidades que componen el lenguaje, determinamos la cantidad de posibilidades (permutaciones) de organizar las veintisiete letras del abecedario en cualquier orden: 10.888,869,450,418,352,160,768,000,000. Cuando intentamos realizar el mismo, obtener proceso, obtener el factorial del número (n!), con la cantidad de entradas (93 111), de acuerdo con su página de Wikipedia, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en la calculadora se lee: DESBORDAMIENTO.

símbolos ortográficos. Borges trabaja en este cuento una problemática del lenguaje que nos podría ser similar, llevando el lenguaje a sus límites cuando afirma que ya todo está escrito en su misma potencialidad (algún libro de su imaginada biblioteca lo contiene): “Hablar es incurrir en tautologías” (144). El lenguaje puede parecer exhausto en sus significados, que desbordan la comprensión de lo finito. Borges representa el caos escatológico de esta problemática, representada muchas veces con un lenguaje cercano a la teología: “Un número  $n$  de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo de la *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero biblioteca es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen con otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?” (144).

El lenguaje no se puede dar por sentado, debido a sus dificultades de intercambiabilidad. Un concepto, como en las constelaciones de Adorno y en los textos literarios, no posee un significado constante y cada lenguaje puede ser entendido desde unas reglas propias que lo componen. Las afirmaciones de *NL* lo explican de mejor manera. Dentro del “Atrophied preface” una voz, quizá la de Lee explica que no tiene La Palabra: “Who can say? I don’t have The Word<sup>97</sup>” (189) mientras que unas páginas más adelante leemos: “Now I, William Seward, will unlock my Word hoard”<sup>98</sup> (192). Podríamos pensar erróneamente que *NL* es la acumulación de palabras de un sujeto llamado William Seward, pero estaríamos en lo incorrecto porque estas nociones del lenguaje, como vemos, se contradicen constatemente y reafirman que tienen no un significado único y constante. El dogma fluctúa porque el significado mismo fluctúa en la existencia del lenguaje, muchos escritos de Burroughs contienen lenguaje coloquial de la calle cuyo significado se escapa y es imposible armar un “glosario final”. Él escribió al final del glosario con *jive talk* de *Junky*:

It should be understood that the meanings of these words are subject to rapid changes and that a word has one hip meaning one year may have another the next. The hip sensibility mutates [...] Not only do the words change meanings but meanings vary locally at the same time. A final glossary, therefore, cannot be made of words whose intentions are fugitive.<sup>99</sup> (156)

---

<sup>97</sup> ¿Quién puedo decir? No tengo la Palabra.

<sup>98</sup> Ahora yo, William Seward, voy a liberar mis Palabras acumuladaso.

<sup>99</sup> Debería ser entendido que el significado de estas palabras está sujeto a cambios constantes, y que una palabra que tiene un significado de la calle [Hip es aquella persona que conoce el *slang* y la calle,

La pregunta de Borges “¿estás seguro de entender mi lenguaje?” se hace presente aquí porque las constelaciones apuntan a combinar los significados y cambiarlos; las intenciones de las palabras resultan fugitivas y la respuesta correcta frente a *NL* sea probablemente: no, no estoy seguro de entender tu lenguaje. Su interpretación requiere navegar por todas estas ramas, la idea de constelación nos da un pie metodológico e interpretativo para el informe que es *NL*. En el cuento de Borges la problemática del lenguaje se acerca a la metafísica y el Orden universal que implica la repetición de todos los lenguajes posibles. Sus implicaciones políticas no son exploradas. Aquel carácter sagrado que tanto aparece en Borges, el nombre de dios, se desvanece en las palabras de Burroughs y sus similitudes acerca del problema del lenguaje se desvanecen. Burroughs se va a la parodia de esta dimensión teológica respecto al lenguaje y en sus representaciones el carácter sagrado implica una unidad, una entidad, un significado, cuando la palabra sólo se puede expresar en la ausencia, los mosaicos y las yuxtaposiciones. Estudiemos este asunto en una rutina que se encuentra en el capítulo “The Market”. En este capítulo se describe el mercado de la ciudad de *Interzone*, hay una reflexión metanarrativa sobre el yagé, una reflexión sobre la medicina desde las curas ancestrales, un juicio contra A. J. por embarazar una chica sin su presencia, una parodia sobre la palabra de los profetas, aquel fragmento del Santo y los *Sollubi* que hemos discutido anteriormente, una reunión de A. J. con unos agentes y una aventura de Clem Snide, el año privado, entre otros fragmentos cuya clasificación resulta casi imposible. Dentro de estas rutinas, que suceden unas a otras sin mucho sentido, con un cierto referente geográfico, un bar en el mercado, nos interesa la del profeta: podríamos titularla *The prophet's hour*. Allí hay una parodia sobre todas las figuras religiosas famosas, dioses y la sabiduría ancestral: Cristo, Buda, Allah, Mahoma, Lao-tse. Allí se desarrolla un diálogo, no sabemos muy bien entre quiénes, sólo nos enteramos que hay una secularización y parodia. Sobre Mahoma, dice: “*Mohammed? Are you kidding? He was dreamed up by the Mecca Chamber of Commerce. An Egyptian ad man on the skids from the sauce write the*

---

entiende el significado y sólo ellos lo entienden en sus propias palabras “If you don’t *dig* what it means, no one can ever tell you” (151). Si no entiendes nadie te lo puede decir. En esta ocasión en particular no encontramos un reemplazo apropiado porque realmente no entendemos y nadie lo puede explicar] un año y puede tener otro el siguiente [...] No solamente estas palabras cambian su significado sino que los significados varían localmente al mismo tiempo. Por lo tanto, un glosario final no puede ser hecho con palabras cuyo significado es fugitivo.

continuity”<sup>100</sup> (96). Mahoma surge como una invención del sistema económico de La Meca, se asemeja a un publicista experto. En particular nos interesa la conclusión de esta conversación donde surge una rutina dentro de la rutina en la voz de uno de los personajes:

“First, every Fact is incarcerated along with the male hustlers and those who desecrate the gods of commerce by playing ball in the streets, and some old white-haired fuck staggers out to give us the benefits of his ripe idiocy. Are we never to be free of this grey-beard loon lurking every mountain top in Tibet, subject to drag himself out of a hut in the Amazon, waylay one in the Bowery? ‘I’ve been expecting you, my son’ and he make with a silo full of corn. ‘Life is a school where every pupil must learn a different lesson. And now I will unlock my Word Hoard...’

“‘I do fear it much’

“‘Nay, nothing shall stem the rising tide.’

“‘I can’t stem him, boys. *Sauve qui peut.*’

“‘I tell you when I leave the Wise Man I don’t even feel like a human. He converting my live orgones into dead bullshit’.

“So I got an exclusive why don’t I make with the live Word? The Word cannot be expressed direct...It can perhaps be indicated by mosaic of juxtaposition like articles abandoned in a hotel drawer, defined by negatives an absence... (97)<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> ¿Mahoma? ¿Estás bromeando? Él fue soñado por la Cámara de Comercio de la Meca. Un publicista egipcio en la mala [*on the skids* es una expresión informal que implica una situación que está fallando] a causa del licor [sauce, que significa literalmente salsa, es un *slang* en inglés para el licor] escribió la continuación.

<sup>101</sup> “Primero, cada Hecho está encarcelado junto con el prostituto [male hustler] y aquellos que profanan a los dioses del comercio jugando pelota en las calles, y algún puto viejo de cabello blanco tambalea para darnos los beneficios de su idiotez madura. ¿Nunca estaremos libres de este bobo barba-blanca rondando cada cima de las montañas en el Tíbet, sujeto a arrastrarse fuera de una choza en el Amazonas, que te ataca [waylay es un verbo que implica acercarse por sorpresa alguien, emboscar o asaltar] en el Bowery? ‘Te he estado esperando, hijo mío’ y te lo dice con el silo lleno de maíz [make with es un *slang* que implica producir o realizar, en este caso el anciano bota toda su discurso y la expresión literal de “silo lleno de maíz” debe hacer referencia a que lo tiene todo listo, como una granja con todo el maíz guardado] ‘La vida es una escuela donde cada pupilo debe aprender una lección diferente. Y ahora voy a liberar mis Palabras Acumuladas [Hoard hace referencia a tener algo guardado o escondido y valioso pero también es sospechosamente parecido a Horde, horda, que hace referencia a un grupo grande desorganizado de personas. Escogimos la traducción literal, pero creemos que Horda de Palabras expresaría bastante bien la idea.]

‘Lo temo mucho.’

‘No, nada debe detener la marea [stem] ascendente’

El fragmento empieza afirmando que los Hechos (en mayúscula) están encarcelados junto con prostitutas<sup>102</sup>, quienes profanan al dios del comercio jugando en la calle, y con un anciano que da los beneficios de su idiotez madura. Los dos primeros son sujetos complicados para el sistema, necesarios, habitan las calles y sobreviven a través de la calle, en lugares que el dios del comercio encuentra improductivos. Con ellos está el sujeto más importante: una representación del dogma, que, se pretende, sea la sabiduría. Ya sea en el Tíbet, el Amazonas o Manhattan, por mencionar una ciudad, tiene las mismas palabras que se asemejan a las de un profeta o un líder espiritual: “Te he estado esperando, hijo mío”; y tras ellas libera su *Word Hoard*, que puede ser traducido como tesoro escondido de palabras, pero también como acumulación de palabras. El término funciona de las dos maneras: para este “sabio” es un tesoro, mientras que para el escéptico es sólo una acumulación vacía. La conversación se prolonga como de discípulo a maestro: el primero teme (*I do fear it*) y el segundo lo apacigua afirmando que nada podrá detener (*stem*) la marea ascendiente; sin embargo, la respuesta de este “sabio”, de este “maestro”, es que no lo puede detener a él. En este caso se usa el verbo *stem*, cuyas acepciones son diversas. *Stem*, como sustantivo, es el tallo de una planta y varias de sus acepciones se sustentan en salir de una raíz, pero también implica arraigarse. No hay forma en que él se arraige a la doctrina del anciano. El anciano no puede forzar sobre él su doctrina, ni frenar su pensamiento. Allí se da cuenta de que no tiene propósito y se revela la debilidad y falsedad del dogma frente a la crisis: sálvese quien pueda (*Sauve qui peut*). También se dirige a alguien como “boys”, sus discípulos, su séquito, sus hombres, siguiendo algo vacío. A pesar de la fuerza de aquel que no puede ser detenido, él se desgasta y el Hombre Sabio le quita su humanidad. Desgasta

---

‘No lo puedo arraigar [stem] muchachos. *Sauve qui peut* [sálvese quien pueda].’

‘Te digo cuando dejo al Hombre Sabio ni si quiera me siento humano. Él convirtiendo mis orgones vivos en porquería muerta’.

‘Te tengo una exclusiva ¿por qué no realizo con la palabra viva?’

La palabra no puede ser expresada directamente...Quizá puede ser indicada por un mosaico de yuxtaposiciones como artículos abandonados en un cajón de hotel, definido por negativos y ausencia.

<sup>102</sup> *Hustler* posee varias definiciones, como sustantivo es de prostituta y estafador, en este caso, como se señala el género, apunta a los hombres que ejercen la prostitución. Aunque puede estar jugando con ambos significados, es difícil determinar el significado final de una expresión ambigua, aquí simplemente hemos escogido bajo un criterio de interpretación lo que tendría más sentido sin estar del todo seguros.

sus orgones<sup>103</sup>, que son, de acuerdo con una vertiente pseudocientífica del psicoanálisis (siguiendo las categorías de la ciencia), unas unidades psíquicas de vida.

Luego viene la reflexión más relevante de este fragmento, sustentada en la desarticulación de las figuras dogmáticas, sobre la unidad de la palabra y sus significados. La pregunta, claramente hacia alguien que escribe o usa la palabra porque tiene cierta autoridad o apropiación del lenguaje (*I got an exclusive*), es un cuestionamiento respecto al porqué no hacer/usar (*make with* es un *slang* que implica usar o producir algo) la Palabra viva, comprendemos que la palabra viva es una expresión directa con un significado coherente y unitario. El lenguaje, como hemos expuesto, no funciona de este modo. La palabra no se expresa directamente, el dogma del Hombre Sabio y los Hechos no bastan como entidades con identidad para comprender la realidad. La única forma de expresarlo es a través de un mosaico de yuxtaposiciones, al parecer incoherentes pero que proporcionan un sentido. Los personajes sin identidad, sin unidad, hablan y van construyendo algo, su falta de identidad no impide que surja la narrativa e incluso la poesía, sólo impide su clasificación y cosificación. No obstante, cuando ocurre la cosificación se transforma su lugar en la sociedad y atacan sus estandartes (recordemos a los *Sollubi*).

La yuxtaposición define y crea significados a través de las negaciones y las ausencias. Sin hablar jamás directamente del dogma, o de una categorización de la verdad, se construye un significado sobre este: el Hombre Sabio y sus palabras, “I can’t stem him, boys”. Las constelaciones de Adorno, como modelo estructural para comprender *NL*, iluminan y crean imágenes desde las cuales se crea el significado. Requieren ser interpretadas, pero esa es una parte fundamental de la experiencia estética.

Comprendiendo el modo como se crea significado dentro del caos de *NL*, a través de un mosaico donde la ausencia y la diferencia son la regla, debemos ver por un momento la globalidad de *NL*. Regresamos, así, a la organización estructural de la obra, correspondiente a los principios constituyentes de la constelación. Por lo tanto, expondremos la organización de acuerdo con los capítulos sobre los cuales se conforma. Hay una serie de eventos, personajes y lugares que nos permitirían concebir una historia. Podríamos resumir en otra cita, en este caso metatextual en cuanto habla de la construcción misma de *NL*, la forma en que funciona la

---

<sup>103</sup> Los orgones forman parte de una teoría sobre la energía vital ideada por el psicoanalista Wilhelm Reich. Se supone que forman parte de una energía vital universal. Burroughs estaba interesado en este tipo de teorías, incluso por un tiempo se acercó a la religión de la cienciaología.

escritura aquí. Durante un espectáculo horripilante de unos pacientes del Dr. Benway que se va transformando en el caos completo de la ciudad, dice: “Gentle reader, I fain would spare you this, but my pen hath is will like the Ancient Mariner. Oh Christ what a scene is this! Can tongue or pen accomodate these scandals? A beastly hooligan has gouged out the eye of his confrère and fuck him in the brain<sup>104</sup>” (34). En este caso el texto se burla usando un lenguaje arcaico (fain es un adverbio arcaico que implica hacer algo “felizmente”, en este caso librar al gentil lector de estas atrocidades; y usa el arcaico de la tercera persona singular del verbo “have”, tener), en clara referencia a la tradición romántica y se dirige a un supuesto lector “gentil” antes de escribir cómo un *hooligan* le quita un ojo a un colega y le penetra el cerebro.

Las imágenes ficcionales se caracterizan por la representación de sucesos que resultan escandalosos para el código moral imperante. En esos escándalos horripilantes se revela una dimensión de la realidad que permite criticar al sistema en sus contradicciones más radicales, a través de rutinas satíricas llenas de humor negro, como la de los *Sollubi*: la tortura, su propia destrucción, la influencia de poderes alienígenos, las castas olvidadas, el antisemitismo, el racismo, la drogadicción como una forma del sistema de mercado y su máxima encarnación de la forma-mercancía, el control mediador de la existencia de los hombres, la medicina como la máxima entidad de control sobre el ser humano, el engaño de las masas, la burocracia cancerígena de la democracia; cada uno de estos temas, junto con todas las fantasías y perversiones que constituyen la personalidad de todos los personajes –porque sus fantasías forman parte del entretenimiento y así mismo del trabajo–. Cada uno de estos elementos debe ser analizado en su particularidad; no obstante, la arquitectura de *NL* los abarca; su universo ficcional debe hacerse presente en el conjunto fragmentario que es. Aquí no estamos siendo fieles a la estructura de constelación, pero presentamos de la manera más sutil posible la totalidad de la construcción de *NL*. Presentaremos la organización de los veintitrés apartados que componen *NL*<sup>105</sup>. Tan sólo mostraremos el título, que no siempre nos da una idea de qué trata el capítulo, pero así está organizando y nombrado el texto: 1) And Start West, 2) The Vigilante, 3) The Rube, 4) Benway, 5) Joselito, 6) The Black Meat, 7) Hospital, 8) Lazarus Go

---

<sup>104</sup> Gentil Lector, desearía libraros de esto, pero tiene mi pluma su voluntad como el Anciano Marinero. ¡Oh Cristo, qué escena es esta! Pueden lengua o pluma acomodarse a este escándalo? Un bravucón ha sacado los ojos de su colega y lo viola en el cerebro.

<sup>105</sup> En anexos se encuentra un intento de resumen sobre cada capítulo. Allí intentamos organizar ese tablero para dar una idea de cómo funciona la narrativa.

Home, 9) Hassan's Rumpus Room, 10) Campus of Interzone University, 11) A. J.'s Annual Party, 12) Meeting of International Conference of Technological Psychiatry, 13) The Market, 14) Ordinary Men and Women, 15) Islam Incorporated and The Parties of Interzone, 16) The Country Clerk, 17) Interzone, 18) The Examination, 19) Have You Seen Pantopon Rose, 20) Coke Bugs, 21) The Exterminator Does a Good Job, 22) The Algebra of Need, 23) Hauser and O'Brien, 24) Athrophied Preface, 25) Quick...

Entre todo este caos surge una cantidad de personajes y subtramas narrativas sumamente interesantes, en relación con la historia que cuentan. La lista de personajes es extensa: William Lee (protagonista), Dr. Benway, The Vigilante, Joselito, Carl, Dr. Schaffer, The Exterminator, The Rube, A. J., Hassan Rumpus, Andrew Keif y Aracknid (su chofer), The Country Clerk, The Sailor, Fats Terminal, Hauser and O'Brien (detectives), Mary, John, Mark, Carl Peterson, Clem Snide The private Ass Hole, Marvie, Leif The Unlucky, The Expeditor; estos son sólo una parte de los personajes individuales nombrados; también hay figuras colectivas: The Sollubi, The Latahs, The INDs (un conjunto de pacientes con daño neuronal irreversible), P.Rs (pacientes parcialmente reacondicionados).

Los numerosos personajes y pequeñas tramas narrativas se le escapan al lector, son demasiados, vienen y van sin orden aparente. Recordemos el pequeño resumen que presentamos del capítulo "The Market". Todos estos personajes están en varios lugares del libro y como ninguno es propiamente el inicio, ni el desenlace, no nos queda muy claro qué ocurre con sus vidas. Fats Terminal aparece en "The Black Meat" (6) como un personaje ya constituido y su nacimiento se narra en "The Algebra of Need" (22). No sabemos mucho de él después, más allá de que vive por la plaza central de "Interzone", es un adicto a "The black meat" y sobrevive de la "caridad" de los ciudadanos más ricos. Estos dos capítulos están interconectados en términos narrativos: uno describe el inicio de la adicción, la necesidad de sobrevivir, la ecuación básica que gobierna la vida; y el otro describe cómo se suplen estas necesidades en el comercio de "Black Meat" – "flesh of the giant aquatic black centipede" (45) –.<sup>106</sup>

El anterior ejemplo es sólo la unión de dos líneas narrativas esparcidas alrededor del libro. Nuestro propósito, en el final de este apartado, es introducir el mundo ficcional de *NL* y la historia narrativa que compone la obra. La narración se desvanece, se fragmenta, se pierde, se

---

<sup>106</sup> Carne del ciempies negro acuático gigante.

diluye, pero está ahí, presente. Sus personajes crean la historia, las antítesis, las representaciones que se ilumina como una imagen en busca de significado. Sólo hay realmente un capítulo linear cuyo fin marca el inicio de la disrupción de tiempo y espacio, e irónicamente es uno de los últimos. Existen otros que siguen cierta trama narrativa sólida, sin tanta fragmentación y esparcimiento, pero ninguno como este. “Hauser and O’Brien” (23), el capítulo linear, será comparado con el primer capítulo, “And Star West”, donde se da inicio al movimiento temporal y geográfico, donde el mosaico de personajes se presenta y es casi un inicio, si pudiéramos hablar de un inicio. “Hauser and O’Brien” son siete páginas (175-81) donde se narra la visita de dos detectives de la policía de narcóticos que van a arrestar a William Lee. A ellos se les ordena traer como evidencia sólo lo escrito: “Except bring in all books, letters, manuscripts. *Anything* printed, typed or written”<sup>107</sup> (175). La lectura de esa orden puede ser desde la importancia de silenciar a un intelectual y sus escritos, aunque este no es precisamente el caso si seguimos la pequeña trama que se va desplegando en el libro. Lee, junto con A. J., The Vigilante, The Exterminator y muchos otros personajes, es un agente de poderes desconocidos que a veces se consideran seres extraterrestres, cuyo trabajo es escribir (explícitamente no se hace referencia a su trabajo como agente, pero resulta una inferencia clara cuando determinamos que su arresto se limita a tomar como evidencia escritos, no la droga): “A. J. is an agent like me, but for whom or for what no one has ever been able to discover. It is rumored that he represents a trust of giant insects from another Galaxy...”<sup>108</sup> (123). En varios momentos se cuestionará si esto es real o si los escritos de Lee son una ficción causada por las alucinaciones de las drogas. Jamás se responderá a esta pregunta. Sí, *NL* está siendo escrito por Lee, o al menos eso se insinúa en más de una oportunidad (aquel *gentle reader* está enunciado por el autor de *NL*), lo cual no implica necesariamente que es una fantasía, entendida como falsedad, dentro de las reglas ficcionales de este universo. Siguiendo con los detectives, se menciona que llevan veinte años en el escuadrón antinarcóticos y O’Brien conoce a Bill desde hace dieciséis años –este detalle es de suma importancia porque al final del capítulo Lee llamará a la estación de policía y le informarán que jamás ha existido allí ningún Hauser y ningún O’Brien–. Llegan a la habitación de Lee mientras él se está inyectando y le informan de su arresto. Él les pide permiso para inyectarse bajo la promesa de entregar a un traficante de alto nivel en la ciudad, Nueva York. Ellos aceptan, pero

---

<sup>107</sup> Excepto traigan todos los libros, cartas, manuscritos. *Cualquier* cosa impresa, tecleada o escrita.

<sup>108</sup> A.J. es un agente como yo, pero para quién o para qué nadie ha sido capaz de descubrirlo. Se rumora que representa un monopolio de insectos de otra Galaxia.

en realidad es una trampa de Lee para escapar con su valija, donde presumimos que tiene los documentos buscados por el jefe de los detectives. Logra escapar asesinandolos mientras están distraídos y huye por la ciudad buscando droga, necesaria para poder escapar. Si en ese momento entra en síndrome de abstinencia no podrá hacer nada. Consigue la droga a través de varios de sus contactos y allí se hacen algunas reflexiones sobre el tiempo de los drogadictos (*junk-time*) que ya exploramos al discutir *Junky*. El capítulo culmina con Lee intentando llamar a la estación de policía y descubrir que ninguno de los detectives jamás trabajó allí. Su conclusión al respecto es la siguiente:

I had been occluded from space-time like an eel's ass occludes when he stops eating on the way to Sargasso...Locked out...Never again would I have a Key, a Point of Intersection...The Heat was off me from here on out... relegated with Hauser and O'Brien to a landlocked junk past where heroin is always twenty-eight dollars an ounce and you can score for yen pox in the Chink laundry Sioux Falls... Far side of the world's mirror, moving into the past with Hauser and O'brien...clawing at not-yet of Telephatic Bureaucracis, Time Monopolies, Control Drugs, Heavy Fluid addicts:

“I thought of that three hundred years ago.”

“Your plan was unworkable then and usless now...Like da Vinci's Flying machine plans...”. (181)<sup>109</sup>

Si la trama fuera el asunto más importante de la obra, determinaríamos que aquí retornamos a la realidad perdida de Lee y vemos su desenlace en alucinaciones. Esta posibilidad de lectura está simplemente errada. El párrafo anterior condensa los elementos de *NL* dentro de su único capítulo netamente linear, donde casi se puede organizar una historia global que lo condensa todo, casi porque esta misma historia se escapa y lo veremos en la historia sin final. La

---

<sup>109</sup> Había estado obstruido del tiempo-espacio como el trasero de una anguila se obstruye cuando deja de comer en su camino al Sargazo...Bloqueado...Nunca más habría de tener una Llave, un Punto de Intersección...La Ley [Heat en *jive talk* hace referencia a los policías] estaba fuera de mi de aquí en adelante...relegado con Hauser y O'Brien a un pasado cercado de junk donde la hoería siempre vale veinte-y-ocho dólares la onza y puedes conseguir yen pox [ceniza de opio después de haber sido fumado] en la lavadería Chink de Siux Falls...Lado lejano del espejo del mundo, moviéndose en el pasado con Hauser y O'Brien...aferrándose a las aún-no Burocracias Telepáticas, Monopolios de Tiempo, Control de Drogas, Adictos a Fluidos Pesados:

“Pensé en eso hace trescientos años.”

“Tu plan era tan irrealizable entonces como inútil ahora...Como los planos de la máquina voladora de da Vinci”.

burocracia telepática se presagia después de que se ha hecho explícita a través del poder del control de Benway. El plan era imposible y ahora es inútil. Hay que dejar las intersecciones, las Llaves de interpretación, la unidad de la identidad, a un lado y entrar en el mundo de la diferencia y el fragmento. Un mundo donde la fantasía que se presenta no se contrasta con una Realidad (en mayúscula) sino que la fantasía transforma las posibilidades de realidad. La importancia de este fragmento es su información respecto a la escritura que técnicamente debería continuarla, en términos lineares, pero en realidad la precede: ya no habrá puntos de intersección; Llaves de interpretación fija; el tiempo y el espacio se van a obstruir. Es bello que la reflexión sobre la interpretación, la unidad y la identidad, ocurra casi al final del libro (en términos de su organización capitular) porque así reafirma la disrupción del espacio y el tiempo continuo proveniente de *Junky*. En este punto de la novela el espacio-tiempo no ha tenido sentido alguno y cuando nos enteramos de su fin ya hemos leído toda su obstrucción (asumiendo que el lector inicie la obra en *And Star West* y termine de leerla en *Quick...*; no es un imperativo pero es el modo más común de lectura, además de que la posibilidad de entrar en ella en cualquier parte se hace explícita en *Athrophied Preface*, literalmente el penúltimo capítulo en la organización lineal).

El capítulo siguiente si fuera una estructura lineal continuaría la narrativa de “Hauser and O’Brien”, pero no es así, a este capítulo le sigue el “Athrophied Preface” del libro. Así que dejando el capítulo 23 a un lado y retornando al primero, *And Star West*, encontramos que responde a Lee escapando de las autoridades. Son seis páginas que narran su persecución por la ciudad de Nueva York, su trato con otros adictos y traficantes, y su eventual huida hacia el occidente. Desde ese momento su narración perderá todo sentido lineal y lo veremos en *Interzone*, en *Freeland Republic* siguiendo al Dr. Bewnay y a A. J. Las primeras líneas de este capítulo son bastante famosas: “I can feel the heat closing in, feel them out there making their moves, setting up their devil doll stool pigeons, crooning over my spoon and dropper I throw away at Washington Square Station” (3). En este capítulo, siguiendo una línea proveniente de *Junky*, el uso del *slang* de los criminales es fundamental: *Heat* hace referencia a la policía, *stool pigeons* a sus informantes. Hay oraciones enteras que sólo tienen sentido cuando son traducidas

desde el *slang* explicado en el glosario de *Junky*: “A square wants to come on hip...”<sup>110</sup> (3). *Square* es alguien que no entiende el *slang* de la calle, el *jive talk*; *come on* es la descripción de cómo actúa alguien frente a otros; *hip* es alguien que está dentro del círculo, que comprende y realmente carece de definición si “no estás dentro” (*J* 153). La oración significaría, traducida desde el *slang*: Un ignorante quiere hacerse pasar por alguien que entiende el círculo. La oración ha perdido todo su potencial literario, representacional, y está en un lenguaje distinto donde su valor, en cuanto significación dentro de la constelación, es cercano a cero. No obstante, el lector que está por fuera la encuentra comprensible. La mayoría del capítulo está compuesta de este modo y aunque hay algunas aclaraciones entre paréntesis, no son suficientes para su comprensión total. Incluso, si admitimos la transformación continua del lenguaje y el *slang* este capítulo probablemente ya no hace referencia al *slang* actual como lo hacía a finales de los años cincuenta.

La narración en este capítulo es más caótica: Lee le inventa una rutina a ese *square* para venderle marihuana falsa (*catnip*) y empieza a narrar su persecución hasta su eventual huida hacia el oeste: “So we stock up on H, buy a secondhand Studebaker, an start west”<sup>111</sup> (8). La narración lineal de los eventos no vale la pena, son una sucesión de rutinas que siguen más o menos el motivo de la persecución. Se diferencia radicalmente del capítulo anterior en estructura narrativa, en las imágenes, en el uso del lenguaje y ya es aquello que corresponde más a la estructura global de *NL*. La historia iniciada en *Hauser and O'Brien* continúa hasta este momento, pero allí se desvanecerá: en los siguientes capítulos se compondrán de fantasías fragmentarias, como la alegórica y literal transformación de The Vigilante en un fantasma. El espacio-tiempo tomará la forma prevista al final de *Hauser...* y la complicada estructura narrativa de esta obra cobrará la forma que tanto apreciamos como resistencia.

La estructura global de *NL* está aquí, pero muchos de sus detalles apenas los hemos tocado; sus menciones constantes son casi un leitmotiv. A fin de presentar nuestro análisis completo procederemos a observar cada tema relevante por separado, cada fenómeno.

---

<sup>110</sup> Un inocente quiere entrar. [Esta frase es bastante complicada de traducir ya que proviene del puro *slang* de la calle y no conocemos palabras que sean capaces de captar todo el significado de estas expresiones casi orales. Somos como un *square* al enfrentarnos a estas líneas].

<sup>111</sup> Entonces nos llenamos de H y compramos un Studebaker [es una marca de automóviles original de E.U.] de segunda mano y empezamos hacia el oeste.

## Capítulo 4: La estética de *Naked Lunch*: infierno, géneros literarios y sociedad

### 1. La infernal mitología de Burroughs

*Me conduce así, lejos de la mirada de dios,  
Jadeante y destrozado por la fatiga, en medio  
De las llanuras del Hastío, profundas y desiertas,  
Y despliega ante mis ojos llenos de confusión  
Vestimentas mancilladas, heridas abiertas,  
¡Y el aparejo sangriento de la Destrucción!*

Charles Baudelaire

La última rutina que tenemos en “Atrophied Preface” –antes del confuso final donde nada termina, nada se concluye, ningún conflicto se resuelve, y solamente queda una extraña melancolía, mezcla de confusión, tristeza y humor– nos muestra a Lee caminando junto a D.L. por uno de los tantos *Skid Rows* donde habitan los personajes de Burroughs. Estamos frente a una descripción de un paisaje desolador:

Walking in rubbish heap to the sky...scattered gasoline fires...smoke hangs black and solid as excrement in the motionless air...smudging to the white film of noon heat...D.L. walks beside me...a reflection of my toothless gums and hairless skull...flesh smeared over the rotting phosphorescent bones consumed by slow cold fires...He carries an open can of gasoline and the smell of gasoline envelops him...Coming over a hill of rusty iron we meet a group of Natives...flat two-dimension faces of scavenger fish...

“Throw the gasoline on them and light it...” (195)<sup>112</sup>

*NL* suele confundir al lector en la dificultad que posee para interpretar su propia narrativa, cuando muchas veces parece una prosa más cercana a la poesía. Un poco más adelante discutiremos la cuestión de los géneros en relación con esta obra; en este momento queremos proveer una suerte de *close reading* para este fragmento. Iremos línea por línea para dirigirnos hacia el infierno planteado en *NL*. *Junky* se diferencia radicalmente de esta dificultad puesto que sus descripciones antropológicas daban a la ficción un sustrato más accesible al lector en cuanto a la geografía de la novela: los *Skid Rows* eran los de México o Nueva Orleans o Nueva York. No hay forma de ubicarse en algún punto claro del mundo ficcional de *NL*. D.L., el otro personaje de este fragmento, D.L., sólo es mencionado en otra ocasión. En “The Hospital”, Lee, o la voz narrativa que presumimos es Lee, narra cómo se inyecta frente a D.L. en un estado precario; podríamos verlo como el punto más álgido de su adicción, después de estar tomando la cura en un hospital de la ciudad Interzone: “Take a shot in front of D.L. Probing for a vein in my

---

<sup>112</sup> Caminando en una pila de basura hacia el cielo...dispersos incendios de gasolina...el humo cuelga, negro y sólido, como excremento en el aire estático...mancha a la película blanca del calor del medio día...D.L. camina a mi lado...una reflexión de mis encías sin dientes y mi cráneo sin cabellos...carne untada sobre los podridos huesos fosforescentes consumidos por incendios fríos y lentos...Él carga una lata abierta de gasolina y el olor de la gasolina lo envuelve...Llegan de sobre una colina de hierro oxidado encontramos un grupo de Nativos...caras planas de dos dimensiones del pez carroñero....

“Lanza la gasolina sobre ellos y enciéndela”.

dirty bare foot...Junkies have no shame”<sup>113</sup> (57). D.L. no vuelve a aparecer hasta el fragmento citado anteriormente. En sus dos apariciones sólo sabemos una cosa: es un compañero de adicción, otro *junkie*. Si quisiéramos aislar cada una de las situaciones repartidas a lo largo del texto, quizá estas dos deberían ir juntas. La ubicación es ambigua: si bien el hospital está en la ciudad de Interzone, no es claro si está con D.L. allí o en cualquier otra parte del mundo.

Para comprender este fragmento, que resulta bastante alegórico, recordemos la estructura de constelación y la transformación de los conceptos en aquello que no son. Cada línea parece casi un verso, separada por puntos suspensivos, una marca textual para resaltar la fragmentación, la separación, en la descripción unitaria de un mundo dividido. El basurero, siguiendo la razón dialéctica de Adorno, es un basurero en cuanto no lo es: en este fragmento se habla de la ciudad, la ciudad contemporánea llena de automóviles y contaminación. Remitámonos a la descripción que ofrece el fragmento: fogatas de gasolina al medio día, aire pesado, basura en todas partes<sup>114</sup>, tanta que forman una pila hacia el cielo. En términos literales parece un basurero con fogatas de gasolina. La basura en pilas al cielo puede ser leída como rascacielos (pilas de basura hacia el cielo); Federico García Lorca los llamó en un poema sobre la aurora en Nueva York, “columnas de cieno” (396). La ciudad es un basurero, contaminada, desagradable. Estamos en una ciudad, no en una zona marginada u *underground*, es la ciudad en todo su esplendor. Luego tenemos a D.L. y a Lee; cada uno es un reflejo de la destrucción causada por la adicción: encías sin dientes, cráneo sin cabello. ¿Así los ve la sociedad o la fisonomía del cuerpo se transforma de este modo? La respuesta más correcta es que hay una transformación fisonómica por el abuso de las sustancias como también hay una dimensión de repulsión hacia los adictos. La siguiente línea hace énfasis en la ambigüedad anterior: Hay carne esparcida sobre huesos fosforescentes consumidos por lentas y frías fogatas. La carne puede ser de los adictos y el fuego que los consume su adicción, como la carne puede ser de los habitantes de la ciudad olvidados en su

---

<sup>113</sup> Inyectarse frente a D.L. Buscando una vena descalzo en mis sucios pies de junky...Los junkies no tienen vergüenza.

<sup>114</sup> Seguramente esta imagen de pobreza y destrucción está presente en la mayoría de ciudades en el mundo. En el centro de Los Angeles, E.U., hay un distrito llamado *Skid Row* donde vive la mayoría de las personas sin hogar de la ciudad. En Bogotá hay sectores sumamente deprimidos hacia el centro de la ciudad (en la localidad de Los Mártires) donde también habita la mayoría de la población sin hogar de la ciudad. En todo el centro de la ciudad de Bucaramanga también se encuentra un lugar que cumple con la desoladora descripción, excepto por las fogatas de gasolina. Estos *Skid Rows* existen alrededor de todo el mundo, como Interzone es muchas ciudades al mismo tiempo, y el control permea todos los aspectos del mundo moderno.

quehacer diario, en las máquinas que pudieron liberarlos pero los oprimieron; esos son fuegos de gasolina. Es una metáfora de la adicción y la alienación, los restos son de ambos. La repulsión es un tema que aparece a lo largo de *NL* y la ambigüedad de este fragmento nos habla de este asunto porque afirma la igualdad tanto en los adictos como en los Nativos, ciudadanos “ordinarios” de la ciudad-basura, aquellos que viven en la carroña; y, como Walter Benjamin escribió en *Calle de dirección única*, la repulsión surge del miedo que en el fondo, en lo más oscuro de nuestra conciencia, nos parezcamos a aquello que somos incapaces de tocar (11).

Continuando, D.L. lleva una lata de gasolina y el olor lo envuelve. Hasta ahora hemos leído la gasolina como un símbolo de la sociedad industrial y hemos dicho que D.L. y Lee también forman parte de esa sociedad, caminan por la pila de basura. Ahora, referirnos a la gasolina como un símbolo de la sociedad industrial no le da un juicio de valor negativo necesariamente. Su función puede revertirse, es una máquina más cuyo uso y, por ende, su significado depende de sus funciones en la sociedad. Luego llegarán a una colina de hierro oxidado donde se encontrarán con un grupo de Nativos. Hemos dejado claro que los Nativos son los habitantes más corrientes de la ciudad, clase media, pequeñoburgueses, dueños de un auto, trabajadores de oficina, amas de casa, *—ordinary men and women*, como lo sintetiza uno de los capítulos de *NL*. La colina de hierro, el primer material artificial de construcción (Benjamin 4 1982), es un símbolo, en este caso es más bien alegórico, de la ciudad en la era industrial. Quizá en la vida diaria los habitantes de clase media no se encontrarían andando por los desperdicios de la ciudad, pero en el delirio imaginativo-alegórico la ciudad en su totalidad se degrada a este estado, como si toda su fantasmagoría se desvaneciera y dejara ver la cruda realidad material que la compone. La descripción de los Nativos es, a pesar de su brevedad, bastante rica: caras planas de dos dimensiones propias de un pez carroñero. Ese plano que ni siquiera alcanza a las tres dimensiones puede ser una metáfora para la alienación causada por la convicción que tienen en la identidad todos los hombres y mujeres ordinarios. También se encuentra ligada a un pez carroñero. La imagen del pez aparece en múltiples ocasiones a lo largo de *NL*, algunas veces para hablar de sus ojos muertos, otras para referirse a los animales del zoológico, los parásitos y las pirañas del Amazonas; es múltiple. En este caso parece hablarnos de la alienación. ¿Por qué carroñeros? ¿Se alimentan de los restos de la civilización? Sólo en este caso se menciona que los peces son carroñeros, quizá porque la producción industrial es una forma de carroña (si la basura forma rascacielos no es inadmisibles pensar que *NL* cataloga la producción industrial de este

modo) o tal vez porque para sobrevivir deben buscar puestos burocráticos, pequeños lugares en la sociedad democrática o formar parte de las grandes fuerzas de trabajo dentro de la estructura económica de la sociedad capitalista. Cualquiera de las opciones determina a los Nativos como individuos alienados y carroñeros de esta ciudad construida sobre basura –como todas las grandes metrópolis consumistas de la actualidad.

Y llegamos al apocalíptico final del fragmento: rocíalos de gasolina y préndela. La gasolina es un instrumento de destrucción y emancipación, de una resistencia radical. Su función se ha transformado dentro de la narrativa del texto, ya no es símbolo solamente de la sociedad industrial, también es símbolo de la literatura de Burroughs. Una expresión radical de la resistencia no expresa directamente la emancipación. No es una visión mesiánica, es escatológica. El escritor estadounidense David Gates escribió en un artículo, donde pretendía separarse de la influencia Beat en su trabajo, que el libro bíblico del Apocalipsis es el más *Burroughsian* de todos los textos sagrados (1999); también hay mucho de apocalíptico en *NL*. No importa si hubo influencia directa o no, pero el Apocalipsis fue un enigmático libro cuyo tema central era la resistencia contra el imperio romano. *NL* es más amplio en su tema de resistencia porque llega hasta la Palabra, modo esencial de acceso a la realidad para los seres humanos. Quemar a los Nativos es quemar la ciudad. *NL* quema a los lectores Nativos siempre y cuando le permitamos hablar. La gasolina es un infierno para los Nativos, mientras que el paisaje desolado, un *wasteland* de nuestra época, es el infierno para Lee y D.L.

Suena un poco extraño hablar de “infierno”, implicaría algún “cielo” y al mismo tiempo una comprensión mitológica del universo ficcional de *NL*. Burroughs, no obstante, define el sistema mitológico como un ciclo de acción condicionada:

Heaven and hell exist in my mythology. Hell consists of falling into enemy hands, into the hands of the virus power, and heaven consists of freeing oneself from this power, of achieving inner freedom, freedom from conditioning. I may add that none of my characters in my mythology are free. If they were free they would not still be in the mythological system, that is, in the cycle of conditioned action. (*ctd.* en Mottram, 40) <sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Cielo e infierno existen en mi mitología. El infierno consiste en caer en las manos del enemigo, en las manos del virus del poder, el cielo consiste en liberarse a sí mismo de este poder, de alcanzar la libertad interior, libertad del condicionamiento. Debo agregar que ninguno de los personajes en mi

Las ideas de cielo e infierno no tienen un contenido moral o espiritual, en relación con el pecado o a la perdición, sino con los virus del poder, con las ataduras que ejercen poder sobre nosotros. En *Sujeto y poder* (1982) Michel Foucault señala cuál es el objetivo de la época, dentro de la cual buena parte de la obra se ubica: “Sin duda el objetivo en estos días no es descubrir lo que somos, sino rechazar lo que somos” (11). Burroughs lo rechaza, Adorno lo rechaza, Horkheimer lo rechaza, Benjamin lo rechaza. En *NL* no se construye lo que podríamos ser, la segunda parte del objetivo de Foucault, pero sí encontramos los vacíos en los modelos de subjetivación forzada sobre el individuo y se abre el camino para la libertad interior. El mito del progreso debía ser desenmascarado y, junto a este, la subjetividad forzada sobre los individuos. Adorno y Horkheimer describieron la situación del individuo sobre el poder económico del capitalismo tardío así: “Nadie es otra cosa que su patrimonio, que su sueldo, que su posición, que sus oportunidades [...] Cada cual vale lo que gana, gana lo que vale” (253). Hacia allá está dirigida buena parte del rechazo, de ser en cuanto la posición y el patrimonio. Para sobrevivir y triunfar en el sistema quizá hay que ser como un pez carroñero, comportarse como es debido y ser arrastrado por la ideología: “And the U.S. drag closes around us like no other drag in the world [...] And our habits build up with the drag, like cocaine will build you up staying ahead of the C bring-down”<sup>116</sup> (*NL* 12). El infierno está en eso que somos, en que estamos forzados a ser como los Nativos. He aquí el culmen de la *triste realidad* que discutíamos en el primer capítulo. El escritor estadounidense Norman Mailer, durante el juicio contra *NL*, describió, en defensa de la obra, el origen de este infierno como la vanidad narcisista del poder y la superioridad – comprendámoslo como la dominación del *sí mismo* sobre la naturaleza y toda la humanidad:

At the end of medicine is dope; at the end of life is death; at the end of man may be the Hell which arrives from the vanities of the mind. Nowhere, as in *Naked Lunch's* collection of monsters, half-mad geniuses, cripples, mountebanks, criminals, perverts, and putrefying beasts is there such a modern panoply of the vanities of the human will, of the excesses of evil which

---

mitología están libres. Si lo estuviera ellos no formarían parte del sistema mitológico, es decir, del ciclo de la acción condicionada.

<sup>116</sup> Y la lentitud [Drag como sustantivo hace referencia a algo que hace resistencia e impide progresar o avanzar. Hubiéramos puesto resistencia como traducción pero debido a las implicaciones políticas para este trabajo decidimos traducirlo como lentitud] de E.U se cierra sobre nosotros como ninguna otra lentitud en el mundo [...] Y nuestros hábitos se preparan como la lentitud, como la cocaína te prepara si te mantienes adelante del colapso causado por C [cocaína, produce un estado de desfallecimiento espiritual después de su uso continuo].

occur when the idea of personal or intellectual power reigns superior to the compassions of the flesh. (*Naked Lunch on trial*, xviii)

Mailer considera que *NL* es una obra religiosa; la destrucción del ser y el sustrato escatológico que llenan sus páginas debe ser la razón para considerarla así. La compasión de la carne es uno de los temas éticos que la cruza; los grupos de los parias, esclavos y enfermos mentales, los *The Latahs*, *The Sollubis* y *the I.N.Ds*, forman la parte más oprimida hacia donde la compasión debería estar dirigida. Toda la colección de personajes sobre los cuales se construye la narrativa de *NL* está dentro del espectro de ejercer el poder o sufrirlo, pero en ambos casos están condicionados por el virus del poder: he aquí el infierno, el significado completo de la “triste realidad”, al menos para Burroughs. Hemos llegado hasta aquí, pasando por múltiples lecturas e interpretaciones, a través de líneas filosóficas que nos ayudan a explicarlo, el estudio de las precuelas literarias que pronostican la temática y estilo, para contemplar cómo se conjuran en *NL* la absoluta negación y el rechazo a todos los aspectos del poder desde la Palabra, dueña de la identidad, hasta la medicina, emancipadora de la vulnerabilidad humana ante la enfermedad. La palabra (con minúscula) existe, es necesaria, es nuestro acceso a la realidad, pero requiere una transformación radical; la medicina moderna realmente ofrece prolongar la vida y su calidad, ha logrado la cura a muchas aflicciones de la humanidad, entre ellas la adicción, pero también puede ejercer un poder de dominación casi total sobre el individuo –en *NL* cierto uso de fármacos lograrían el control total sobre el cuerpo humano y la conciencia. Los símbolos, temas y personajes configuran la estructura, la constelación, pero sólo su existencia no es suficiente: debe acontecer como obra estética para el lector. La narrativa fragmentada en múltiples historias dentro del mismo universo, los símbolos, las imágenes sin sentido, los personajes, la representación de la tortura, la necesidad, el deseo y el poder se quedan allí. La experiencia estética de *NL* es el Álgebra de la Necesidad expresando su dominación y control: el virus del control, la droga, el sexo, la mercancía, se aglomeran en el virus del poder. El rechazo, la lucha y la crítica cuya finalidad sería la liberación, ocurre negativamente –puesto que la liberación no es planteada dentro de la obra misma– en la experiencia estética de la obra. La carga política se ha revelado en diversas ocasiones aliada con la reagrupación de la Palabra para la construcción de *NL*. Sin embargo, no basta enunciar la relación de estética y política, hay que explicarla con mayor suficiencia. A fin de conseguirlo,

vamos a adentrarnos en la estética que compone nuestra propuesta estructural de constelación.

### 1.1. Extensiones del infierno: Acabemos con el lector Gentil

*NL* se burla del lector, de sus aparentes nociones de verosimilitud y continuidad. Los personajes y las situaciones se trasladan sin previo aviso. La experiencia, en parte, es un modo literario de reconstruir el funcionamiento del espacio-tiempo para un *junky*: “Lee The Agent (a double-four-eight-sixteen) is taking the junk cure...space-time trip portentously familiar as junk meet corners to the addict...cures past and future shuttle pictures through his spectral substance vibrating in silent winds of accelerated Time...Pick a shot...Any shot...”<sup>117</sup> (182). El pasado y el futuro se juntan en él, el tiempo se acelera y podemos llegar a cualquier momento, cualquier imagen, cualquier situación, escoger es casi aleatorio. Cambiar la percepción inicia la transgresión hacia el lector. Un lector casual, alguien que no se compromete a fondo con la lectura, sería incapaz de comprender los cambios súbitos dentro del contexto presentado: la experiencia de los narcóticos. La obra hace la pregunta, porque no es necesariamente la voz de Burroughs o la de Lee, de cómo funciona el traslado de gente de un lado otro:

Why all this waste paper getting The People from one place to another? Perhaps to spare The Reader stress of sudden space shifts and keep him Gentle? And so a ticket is bought, a taxi called, a plane boarded. We are allowed a glimpse into the warm peachline cave as She (the airline hostess, of course) leans over us to murmur of chewing gum, Dramamine, even Nembutal.

“Talk paregoric, Sweet Thing, and I will hear”

I am not American Express...If one of my people is seen in New York walking around in citizen clothes and next sentence Timbuktu [...] assume that he [...] transported himself there by the usual methods of communication...(184)<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Lee el Agente (un doble-cuatro-ocho-dieciséis) está tomando la cura al junk...viaje de espacio-tiempo portentosamente familiar como la reunión con el junk encierra al adicto...cura pasado y futuro envía imágenes a través de su sustancia espectral vibrando en vientos silenciosos de Tiempo acelerado...Escoge un plano...cualquier plano.

<sup>118</sup> ¿Por qué gastar todo este papel llevando a La Gente de un lugar a otro? ¿Quizá para evitarle a El Lector el estrés de cambios repentinos de espacio y mantenerlo Gentil? Entonces un tiquete es comprado, un taxi llamado, un avión abordado. Se nos permite un vistazo en la cálida cueva forrada de melocotón mientras Ella (la anfitriona de la aerolínea, por supuesto) se inclina sobre nosotros para murmurar sobre goma de mascar, Dramamina, e incluso Nembutal.

“Hablar Paregórico, Dulzura, y te escucharé”

El Gentil Lector no debe estresarse, no debe ver los horrores de la vida, la enfermedad, la sociedad y la necesidad. La Gente, en mayúscula, debe estar ubicada siempre, con sentido en la vida diaria, viajan a través de *American Express* y no están siendo consumidos por ningún opiáceo. A diferencia de La Gente, la gente, en minúscula, de *NL* no requiere toda esa explicación para justificar su modo de transportarse y funcionar en el mundo. Su experiencia parte desde los narcóticos, del submundo del crimen y la enfermedad: eso es lo que entienden, desde allí existen en la sociedad, contrarios y problemáticos cuyo destino es la prisión o la institución mental: “Los presos son enfermos” (Adorno y Horkheimer 271). El Gentil Lector cree pertenecer a otro mundo, formar parte de un estrato distinto de la sociedad que ignora todo aquello que es desagradable; para él, probablemente, lo sublime es lo bueno: no debe estresarse porque la lectura es un pasatiempo que complementa su vida diaria, así lo contempla. Quizá el Gentil Lector de nuestros días no leerá grandilocuente prosa y poesía, moralmente correcta y adecuada para el gusto de la alta sociedad. Nuestro Gentil Lector del siglo XXI, si sigue existiendo, consumirá noticias, revistas, libros de emprendimiento, superación personal, psicología emocionalmente positiva (una exploración del leitmotiv *just do it*), novelas con finales felices, reconfortantes, historias aceptables donde la chica halla el amor verdadero con un chico o una chica, donde se descubre el verdadero significado de la navidad, la familia, el trabajo, la religión, el estado y la policía, el terrorista muere, el dictador cae y la enfermedad tiene cura, aunque sea aceptándola y regocijándose en la posibilidad de conocer la belleza de la vida en su brevedad: un *carpe diem* barato<sup>119</sup>. Hay una suerte de pseudoindividualidad proveniente del consumo de estos productos casi todos imitados entre sí: “En la industria cultural el individuo es ilusorio no sólo debido a la estandarización de sus modos de producción. El individuo es tolerado sólo en cuanto su identidad incondicionada con lo universal se halla

---

No soy American Express...Si alguna de mis personas es vista en Nueva York caminando en ropa de ciudadano y la siguiente oración está en Timbuctú haciendo conversación con muchachos de ojos de gacela, podemos asumir que él (el partido no residente de Timbuctú) se transportó allí por los métodos usuales de comunicación....

<sup>119</sup> Burroughs se burla de estos valores constantemente. En un corto titulado *The Junky's christmas* la idea de la “navidad” es satirizada por completo: un junky busca la prescripción de algún doctor para conseguir *paregoric*. Cuando al fin lo consigue vuelve a su residencia, un cuarto en una pensión muy pobre. Al lado hay un muchacho sufriendo de úlceras, el *junky* decide darle su droga para aliviar su dolor. He ahí el verdadero significado de la navidad.

fuera de toda duda” (Adorno y Horkheimer 199). Bajo este paradigma todos compran los tiquetes, llaman el taxi y la azafata les ofrece una bebida. La historia mantiene al lector Gentil.

Acabar con ese lector es inherente a los principios estético-políticos de *NL* y toda la obra de Burroughs, incluso la más “tradicional”. La destrucción tiene muchas implicaciones y así hemos llegado hasta aquí, cruzando el camino de la literatura más “tradicional” que escribió, las lecturas críticas que se han realizado de su obra. Por eso, para comprender sus principios estéticos, debemos que comprender que la multiplicidad de historias de *NL* son variaciones del Álgebra de la Necesidad explotada en los Virus del Poder: el humano, la droga, el control, el dinero, la pobreza, la corrupción. Puede que en la mitología de Burroughs nadie sea realmente libre, pero eso no impide que empiece el camino a la libertad destruyendo un modo de lectura, una relación social y experiencial con la literatura.

## **1.2. Extensiones del infierno: The Algebra of Need el virus de la maldad**

Casi todos los caminos en *NL* nos llevan de vuelta a la ecuación del Álgebra de la Necesidad, que de acuerdo con Burroughs, define el comportamiento humano bajo el estado de adicción. Incluso lo guía más allá de la adicción a las drogas, el *junk* no es la única forma de necesidad, aunque su potencia metabólica en el cuerpo hace que se reduzca al puro estado de necesidad. La necesidad también describe al simple acto de sobrevivir a pesar de todo: por eso los sollubi ofrecen su cuerpo, Fats se arrastra en las calles de Interzone buscando limosnas, Lee The Agent huye de Estados Unidos, The Exterminator elimina, The Rube entra a prisión, Carl le sirve a los poderes malvados de Benway y el estado. La necesidad mueve a los personajes, adictos a la droga o no; todos en *NL* son *junkies* por algo, tienen una adicción, un hábito por el cual pueden perder el control: “Junk yields a basic formula of “evil” virus: *The Algebra of Need*. A dope fiend is a man in a total need of dope. Beyond certain frequency need knows absolutely

no limit or control. In the words of total need: “*Wouldn’t you?*”<sup>120</sup> (201) ¿Cuál es el punto de quiebre? ¿Dónde se desvanecen los límites? La ficción de Burroughs explora esta existencia condicionada dentro de un sistema que arrastra hacia el fin de ese límite; esta relación misma se da en el corazón del sistema económico y es la forma radical de la relación mercancía-cliente: “Junk is the ideal product...the ultimate merchandise. No sales talk necessary. The client will crawl through a sewer and beg to buy...The junk merchant does not sell his product to the consumer, he sells the consumer to his product”<sup>121</sup> (201). El fetiche marxista de la mercancía es llevado al extremo cuando el cuerpo reclama a través de la enfermedad el producto. El fragmento es tomado de un apéndice a *NL* pero nos explica mucho de la misma obra. Parece que sólo fuera posible la dependencia absoluta hacia la droga, pero no es de ese modo. Las palabras de Burroughs se asemejan demasiado a las de otro escritor fantástico: Julio Cortázar. “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj” es un cuento corto donde escribe la relación entre cliente y mercancía, específicamente sobre el reloj, que concluye así: “No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj” (440). *Junky-junk*, ninfomaniaco-sexo, alcohólico-licor, sujeto que desea-objeto deseado, consumidor-productor, espectador-espectáculo, todas estas relaciones reproducen el mismo patrón: la voluntad del individuo se desvanece, la sustancia que consume la sustituye. Para *NL* nos vamos a arrastrar, como Fats Terminal en la plaza de Interzone, desde las cloacas para obtenerlo y en palabras de Cortázar “te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire” (440). Estas ideas son expresión de la fantasmagoría misma de la mercancía que para Cortázar aprisiona el alma y el cuerpo y en *NL* explota en la enfermedad degenerativa de sus personajes. Así se marca el camino para su propuesta estética.

## 2. La estética de *Naked Lunch*: el género, el artista y la obra en la sociedad

---

<sup>120</sup> Junk produce la forma básica del virus de la “maldad”: *El Álgebra de la Necesidad*. Un demonio de la droga es un hombre en la necesidad total. Después de cierta frecuencia la necesidad no conoce límites o control. En palabras de la necesidad total: *¿No lo harías?*

<sup>121</sup> Junk es el producto ideal...la última mercancía. No hay necesidad de una charla de negocios. EL cliente se arrastrará a través de las alcantarillas y rogará comprarla...El comerciante de junk no le vende el producto a su cliente, le vende su consumidor al producto.

En el capítulo “Ordinary Men and Women” hay una parodia sobre un programa de televisión llamado Dr. Berger’s Mental Health Hour donde se presentan varios sujetos cuya salud mental ha sido “curada” y casi se les quiere poner a babear como los sabuesos de Pávlov. Un técnico le dice a un sujeto (un Criminal psicópata curado): “We like Apple pie, and we like eath other. It’s just as simple as that” <sup>122</sup> (114). Ninguno de los sujetos parece realmente curado, excepto uno que babea. Todos tienen el cerebro lavado, algunos son homosexuales curados y uno de ellos es un escritor. El Dr. Berger grita: “I got the health!...All the health! Enough health for the whole world, the whole fucking world!! I cure everybody!” <sup>123</sup> (117). La salud y la cura del escritor se expresan en su incapacidad de hablar: “The writer can’t talk...Overliberated, you might say” <sup>124</sup> (116). Ha sido “sobre liberado”, la cura, la salud de todo el mundo proclamada por este doctor implica la pérdida de funciones básicas, el habla y, suponemos, gran parte de su capacidad de expresión. La salud mental del artista dentro del mundo representado en *NL* implica su silencio, posiblemente su abandono al arte y sus construcciones estéticas. Este universo ficcional es tan rico para el arte como es peligroso y conflictivo para el artista. La versión estética que se construye es salvaje y problemática. ¿Por qué esta obra es estética? ¿En qué consiste su estética?

Entre todas las definiciones proporcionadas por la DRAE sobre “estética” hay una que nos interesa resaltar para hacernos una idea de sus implicaciones: “perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza”. ¿Qué podría tener de bello *NL*? ¿Sus alucinantes pasajes sobre el yagé, la espléndida prosa que articula el *jive talk* con un impecable uso del inglés, incluso cuando está destruyendo el uso regular del lenguaje, o sus ingeniosas sátiras que, como un bufón en la corte, quieren decirle al rey aquello que nadie más puede?

Los personajes de *NL* se transforman en fantasmas esquizofrénicos: “Where do they go when they walk out and leave the body behind?” <sup>125</sup> (11); las locaciones: “Chicago: invisible hierarchy of decorticated wops, smell of atrophied gangsters, earthboud ghost hits you at North

---

<sup>122</sup> Nos gusta el pie de manzana, y nos gustamos entre sí. Es tan simple como eso.

<sup>123</sup> ¡Tengo la salud!... ¡Toda la salud! Suficiente salud para todo el mundo, todo el puto mundo!!  
¡Curo a todos!

<sup>124</sup> El escritor no puede hablar. Sobreliberado, podrías decir.

<sup>125</sup> ¿A dónde van cuando salen y dejan el cuerpo atrás?

and Halsted, Cicero, Lincoln Park [...]”<sup>126</sup> (11); sexo, violaciones: “‘No, no!’ screams the boy. ‘Yes, yes’ Cocks ejaculate in silent ‘yes’ [mezclado con criaturas extrañas] The Mugwump parts silk curtains, reveals a teak Wood gallows against lighted screen of red flint. Gallows is on a dais of Aztec mosaics”<sup>127</sup> (63). Entonces ¿cuál puede ser la idea de estética percibida por el lector? La construcción de imágenes parte de momentos monstruosos, extraños, desagradables. Las ciudades no aparecen en la majestuosidad de la civilización moderna, sino en su dimensión más corrupta, desagradable y oscura: la dirigen jerarquías de mafiosos, por ejemplo. Claramente lo estético no parte de ningún tipo de belleza convencional, sino de la construcción artística.

Ante este panorama hay que encontrar una definición que pueda categorizar la idea de lo estético. ¿Son los vicios? ¿Es la enfermedad? En términos temáticos y estilísticos podemos definir esta concepción de lo estético como una enfermedad producida por la adicción y la necesidad; todo en *NL* tiene como eje estas ideas; no obstante, esta definición sigue sin decirnos nada: asumir la representación de estos diversos virus no permite comprender qué los haría de alguna forma estéticos. Una de las razones sería su construcción y transformación a través de diversas formas literarias: el proceso por el cual se convierte en una obra literaria: “La comprensión adecuada de lo estético es la realización espontánea del proceso objetivo que, gracias a las tensiones, se da en las obras” (97). Dentro de esta reflexión acerca de lo estético, Adorno explica que la experiencia estética y la obra son un proceso: “las obras de arte no son ser sino devenir” (1970, 232). Así que en su devenir como experiencia deberíamos encontrarnos con alguna expresión de belleza. Dos escritores podrían ayudar a ubicarnos dentro de esta incógnita. Adorno, en primer lugar, tiene en su teoría estética una notable definición acerca de la belleza artística, partiendo de la percepción de la naturaleza. Allí se afirma que la belleza de la naturaleza “consiste en que parece decir más de lo que es” (109). El arte, o su idea, toma ese “más”, lo arranca de su contingencia y se apropia de su apariencialidad. Ese “más” es construido, artificial, y crea su trascendencia en un lenguaje que tiende a ocultar algo, a decir algo más de lo que propiamente parece ser. Ahora, este lenguaje se convierte en experiencia en su devenir en la experiencia estética objetiva de un sujeto específico. En otros términos, el

---

<sup>126</sup> Chicago: invisible jerarquía de *italos* [wops es un slang para referirse a los italo-americanos], olor de gánsters atrofiados, fantasmas terrenales te pegan en North y Halsted, Cicero, Lincoln Park.

<sup>127</sup> “No, no” grita el muchacho. “Sí, sí”. Vergas eyaculan en un silencioso “sí”. El Mugwump parte cortias de seda, revela una horca de madera de toca contra la pantalla de piedra roja iluminada. La horca está en una plataforma elevada de mosaicos aztecas.

lenguaje velado del arte se va creando constantemente en su propia experimentación. Para el caso propio de *NL*, en su lectura y escritura: al lector se le pide silencio mientras el significado propiamente se derrama. Entonces, la belleza artística no proviene de un referente externo, sino de una apariencia de un lenguaje velado y cifrado que existe en el momento específico de su experiencia. Adorno compara las obras de arte con los fuegos artificiales porque “se actualizan con el brillo de un instante en su manifestación expresiva” (113). *NL*, en particular, se nos asemeja a un conjunto de explosiones expresivas a veces configuradas en la totalidad de su obra, pero, al mismo tiempo, casi autónomas. La apariencialidad, el secreto para la comprensión de ese “más” que constituye la belleza artística, también dictaba, en épocas anteriores, una trascendencia y una lejanía inmanentes, la idea benjaminiana del aura. Las obras de Burroughs son de todo, menos auráticas<sup>128</sup>: su lejanía no consiste en una separación cuasi religiosa del sujeto que la experimenta. Entre los diversos casos que señala Adorno para explicar el funcionamiento de ese “más” habla de una revolución iniciada por Baudelaire que nos permite comprender un poco la posición de Burroughs.

Adorno explica que desde Baudelaire el aura se volvió un tabú y hubo una rebelión en su contra, sin destruir la manifestación trascendental del arte (aquella explosión); se transforma dicha trascendencia (la realiza y la niega) para marcar un cambio radical/necesario en un contexto histórico donde el artista es ahora un productor y hay nuevos fenómenos latentes en la sociedad y el arte. Baudelaire escribe en *El pintor de la vida moderna* que lo bello está formado por un elemento eterno y por otro circunstancial, propio de la época. Sin la circunstancia, la dimensión eterna de lo bello es “inapreciable, no adecuado e impropio para la naturaleza humana” (19). La apariencialidad, el más, es constitutivo, de acuerdo con Adorno, de una estética sublime en el arte en general, más que propiamente una idea de “belleza” porque la obra de Burroughs no apunta en ningún momento a ser bella—aunque esta se construya desde una dimensión que se separa de los modelos más canónicos del arte occidental—. Burroughs mismo está ya alejado de la búsqueda de la belleza, *NL* no está configurado de ninguna manera en ese sentido, y habla propiamente más de la circunstancia (la drogadicción, el control, la enfermedad, la pobreza) que de algún elemento eterno semejante al encontrado en Baudelaire (el único

---

<sup>128</sup> El aura es definida por Benjamin como “un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar” (2003 47). Esto quiere decir que hay una relación ritual entre el arte y quien lo contempla, una relación en la cual es imposible acercarse realmente al objeto contemplado no importa la cercanía física que exista.

concepto que atravesaría toda la historia humana en *NL* es la Necesidad) pero en cuando los dos escriben acerca de las experiencias forzadas por la revolución burguesa e industrial, del individuo en la metrópoli y de los desechos que la componen, encontramos rasgos similares para descifrar *NL*. La trascendencia y el desencantamiento se unen desde la evolución iniciada por Baudelaire. El desencantamiento en *NL* es fundamental, aunque también está unido con un tipo particular de trascendencia: “Poverty, hatred, war, police-criminals, bureaucracy, insanity, all symptoms of The Human Virus. *The Human Virus can now be isolated and treated*”<sup>129</sup> (141). Lo estamos observando en un sentido muy literal, El Virus Humano que conforma la naturaleza social de la humanidad pero que no es necesariamente eterno, incluso lo pone en los términos mismos del lenguaje científico al afirmar que puede ser “aislado” y “tratado” como la malaria o la tuberculosis.

Básicamente toda *NL* gira en torno al virus de la droga y el virus del poder. Desde allí se hace posible en esta obra la apariencialidad, ese “más” que configura lo sublime en lo artístico. Surge de unas representaciones de *junkies*, doctores locos, inválidos, monstruosos ciempiés, *queers*, etc., de espacios y momentos yuxtapuestos sin orden, de sátiras, constantes elipsis y vacíos, juegos con la sintaxis y errores intencionales que disrupten la estructura estándar del habla: el lenguaje en sí mismo está velado a través de su estructura. Hay una estética que se construye desde el tema de los narcóticos, la enfermedad, el control y la Necesidad. Es sublime en cuanto es monstruoso, desde allí surge su realidad estética, su más; desde allí se crean las tensiones y surge la manifestación expresiva. Aquello que resulta pornográfico, desagradable, sucio y confuso explota para generar una experiencia estética más allá de un canon tradicional de rasgos estéticos o temáticos universales. Por lo mismo, debemos ver que *NL* se revela contra la idea de géneros literarios, especialmente el de novela.

## 2.1. “THIS IS NOT A NOVEL”: variaciones sobre la necesidad y el control

---

<sup>129</sup> Pobreza, odio, guerra, policías-criminales, burocracia, locura, todos síntomas del Virus Humano. *El Virus Humano ahora puede ser aislado y tratado*.

Burroughs escribió en una carta a Irving Rosenthal, fechada en 1960, que *NL* “IS NOT A NOVEL. And should not appear looking like one” (249). ¿Qué es? A lo largo de todo este trabajo nos hemos referido a *NL* como “obra” por nuestra propia incapacidad de identificarlo con un género literario específico; quizá el más cercano sea la poesía. La reflexión general sobre la estética y su carácter nos ha permitido comprender de qué manera existe lo sublime en *NL* como una explosión de significado y cómo construye un “más” que no tiene que ver con el concepto convencional de belleza. Debemos dejar claro que *NL* se rebela abiertamente contra el estilo, desde novela policíaca, obra de teatro, diario de un drogadicto, novela de ciencia ficción, novela distópica, etc. Los auténticos artistas, parafraseando a Adorno, se han rebelado en la época moderna contra el estilo, no basta para dar razón de la calidad de una obra porque adoptar un estilo contiene un conflicto intrínseco donde este también puede ser negado; es decir, ningún estilo se aplica realmente al pie de la letra y funciona a la perfección (1970, 271). No obstante, el estilo no se desvanece simplemente y “[c]ualquier obra de arte es un campo de fuerzas en su relación con el estilo, aun en el arte moderno donde, incluso en los casos en que ha desaparecido la voluntad estilística, se crea algo así como un estilo por la presión de la configuración de la obra” (1970 272). *NL* es uno de esos casos donde ha desaparecido la voluntad estilística –en un sentido tradicional, porque claramente hay una voluntad detrás de cada una de sus páginas—. Procederemos ahora a estudiar esta configuración estilística forzada. Ya hemos mostrado la configuración estructural en la totalidad de la obra donde todo es cambiante y un capítulo se configura como fragmentos de una obra de teatro mezclados con secciones prosaicas que narran historias disparatadas, otro es casi un poema surrealista, otro es policíaco, otro es casi una historia de aventuras, otro es una reflexión sobre la escritura y los efectos del yagé; en fin, dentro de esta amalgama de variaciones de estilo hemos seleccionado un capítulo donde el exagerado uso de estilos es al mismo tiempo un modo de negarlos: “Ordinary Men and Women”.

Este capítulo es uno de los más extensos de *NL* y está compuesto por varios estilos. Inicia como una obra de teatro entre los líderes del partido nacionalista de Interzone que empiezan a organizar unos disturbios. Los personajes son el líder del partido, dos lugartenientes y un muchacho que trabaja en la prostitución (*male hustler*), de la nada se interrumpe (también en estilo de diálogos y como obra de teatro) y aparece una “American Housewife”, quien se queja de ser atacada por sus utensilios de cocina y un vendedor (*salesman*) con una rutina de viaje

junto con K.E., para luego regresar al “Male Hustler”. Entre párrafos donde se narran historias de *junkies* y granjeros aparece *The Country Clerk*, a estilo de diálogo, contando su historia con un médico que tiene sexo con sus pacientes y luego una pelea entre dos personajes llamados Brubeck y Young Seward (una clara referencia a sí mismo, William Seward Burroughs) donde Brubeck termina castrado para que luego aparezca, sin previo aviso, una gobernadora lesbiana aplastada por un marica (*fag*) de trescientas libras (140 kilogramos) y de ahí pasamos a una rutina que cuenta –no sabemos muy bien quién está hablando, probablemente es *The Country Clerk* porque él menciona el pueblo en diálogo anterior, aunque bien podría ser Lee como cualquier otro personaje– la historia de Brad, un joyero homosexual que llega de Cunt Lick (Lame Coño) en Texas a Nueva York y empieza a apostar en las carreras de caballo hasta tener que reemplazarlas joyas de sus clientas (*old hags*) por imitaciones y terminar huyendo con su pareja, Jim, para luego ser atrapado por los poderes del mal y una de sus antiguas clientas, Lucy, le ofrece ayudarlo si Jim está dispuesto a ser un conductor de la mafia. La historia termina con los dos hombres asesinando y cenando a Lucy. Luego parece que el esqueleto de Lucy ataca a un vagabundo que trata de aprovecharse de su esposa. La siguiente rutina, una muy famosa, contada también a modo de diálogo, es una conversación entre el Dr. Benway y el Dr. Schafer, los dos más importantes de *NL*, sobre un solo orificio multipropósito en el cuerpo y luego cuenta la historia de cómo un artista de circo le enseñó a hablar a su ano que terminó por consumirlo y eliminar todos los demás orificios. Luego nos enfrentamos a una reunión de cazadores en Interzone organizada por Fats Terminal; también participa el líder del partido nacionalista. Luego viene “Dr. Berger’s Mental Health Hour”; en este caso es una parodia de un programa de televisión, escrita como diálogo (la hemos discutido en el apartado anterior). El final del capítulo retornará al modo teatral, incluso tendrá un coro de maricas. El diálogo tomará lugar en el mercado de la ciudad de Interzone y aparecerán el Líder del Partido Nacionalista, algunos miembros de su “séquito”, el Dr. Benway, un junky, un profesor, Salvador Hassan, un grupo de protestantes contra los nacionalistas, un par de negros maricas (*Negro fags*), una actriz dramática (*disease*) y un coro de maricas. El jefe del partido nacionalista intenta crear disturbios en el mercado de Interzone; lo logran y la policía termina interviniendo violentamente. Después de eso quedan dos párrafos cuya importancia críptica es muy importante para la obra. El primero es un conjunto de oraciones escatológicas, apocalípticas, relacionado con el desolado panorama de la ciudad después de los disturbios y al mismo tiempo con el estado de la sociedad y el

individuo: “There is no...Morning...Daybrake...*n'existe plus* [...] No good...*No bueno*...Hustling myself...*C'lom fliday* (121)<sup>130</sup>. El siguiente párrafo explica el significado de la expresión “*C'lom fliday*” (una burla del acento asiático, en español: *venil viernes*), proviene de vendedores de droga chinos que durante los años veinte encontraban Occidente poco confiable así que a cualquier junky occidental le decían: “*No glot...C'lom fliday*” (*no tenel...venil viernes*). Estas serán las últimas palabras en “Quick...”, el enigmático capítulo ubicado al final de *NL*, que no da final alguno, no concluye nada, sólo expresa toda la enfermedad de la ideología occidental y la sociedad desde una confusa explosión de imágenes. Allí la expresión no es explicada, por lo tanto se espera que el lector encuentre la explicación en este capítulo.

Sería necesario leer línea por línea este capítulo para comprender exactamente cómo es un microcosmos de la obra en casi todos sus aspectos, pero las veinte páginas que lo componen se transformarían en más de cuarenta; además el propósito de este trabajo no es interpretar o traducir *NL*. Basta decir que cuenta y no cuenta una historia, que es y a veces no es lineal: empieza con los líderes del partido nacionalista observando el mercado y termina con el mercado tras los disturbios, aunque en el camino se narran muchísimas cosas más. La línea narrativa se interrumpe constantemente, aunque la temática siga de fondo. Observemos:

Luncheon of Nationalist Party on balcony overlooking the Market. Cigars, scotch, polite belches...The Party Leader strides about in djellaba smoking a cigar and drinking scotch. He wears expensive English shoes, loud socks, garters, muscular hairy legs –overall effect of succesful gangster in drag.

P.L (pointing dramatically): “Look out there. What do you see?”

Lieutenant: “Huh? Why, I see the Market.”

P.L.: No you don't You see men and women. *Ordinary* men and women going about their ordinary everyday tasks. Leading their ordinary lives. That's what we need...”

A street boy climbs over the balcony rail.

Lieutenant: “No, we do not want to buy any used condomns! Cut!”

---

<sup>130</sup> No hay...mañana...amanecer...*n'existe plus* [...] No bueno...*No bueno*...Prostituyéndome...Venil Viernes.

P.L.: “Wait!... Come in, my boy. Sit down...Have a cigar... have a drink.” He paces around the boy like an aroused tom cat.

P.L.: “What do you think about the French?”

“Huh?”

P.L.: “The French. The colonial bastards who is sucking your live corpuscles.”

“Look mister. It cost two hundred francs to suck my corpuscule. Haven’t lowered my rates since the year of the rinderpest when all the tourist died, even the Scandinavians”<sup>131</sup>. (101-02)

Fijémonos en que se presenta el escenario para la acción, el personaje principal, el modo en que los personajes se desarrollan, el estilo narrativo de la acción, la estructura es teatral. Aquel *Ordinary* es el centro de todo el capítulo y su acción, porque realmente hay mucha acción si se observa con cuidado. La línea del líder del partido sobre los hombres y mujeres ordinarias, haciendo las tareas de cada día, diciendo “es justo lo que necesitamos” es el *set-up* para los disturbios que planean desencadenar, ayudado por Benway (a quienes ellos consideran un agente occidental infiltrado). Hay más temas aquí: el atuendo árabe con los zapatos y licor ingleses, cigarros posiblemente importados, habla de la hipocresía de un partido nacionalista que se presenta “anti-colonial” mientras que se demuestra cómo está inscrito en el sistema económico de las mercancías inglesas y nos podría recordar los caóticos “procesos de independencia” auspiciados por el imperio británico en el siglo XX. Al líder del partido se le pone como contrapunto un muchacho que se dedica a la prostitución; sobrevive vendiendo su

---

<sup>131</sup> Almuerzo del Partido Nacionalista en el balcón observando el Mercado. Cigarros, whisky, eructos educados...El Líder del Partido anda a zacas en una chilaba [atuendo propio de los bereberes y árabes en Marruecos] fumando un cigarro y bebiendo whisky. Usa zapatos ingleses costosos, medias de colores, ligas, musculosas piernas velludas-efecto general de un gánster existoso en atuendo.

“L.P.:(apuntando dramáticamente): “Miren allá afuera. ¿Qué ven?”

Lugarteniente: “¿Ah? Por qué, veo el Mercado.”

L.P.: “No lo ves. Ves hombres y mujeres. Hombres y mujeres *Ordinarios* haciendo sus ordinarias tareas de todos los días. Llevando una vida ordinaria. Eso es lo que necesitamos...”

Un muchacho de la calle escala sobre la baranda del balcón.

Lugarteniente: ““No, no queremos comprar ningún condón usado! ¡Fuera!”

L.P.: “¡Espera!...Ven, mi muchacho. Siéntate...Toma un cigarro...Bebe algo.” Camina alrededor del muchacho como un gato excitado.

L.P.: “¿Qué piensas de los Franceses?”

“¿Ah?”

L.P.: “Los frances. Los bastardos coloniales que están chupando tus corpúsculos vivos.”

“Mire señor. Cuesta doscientos francos chupar mis corpúsculos. No he bajado mis tarifas desde el año de la peste bovina cuando todos los turistas murieron, incluso los Escandinavos.”

cuerpo –entrega sus corpúsculos, literalmente la porción más pequeña de su cuerpo, una parte celular, que nada tiene que ver, para él, con la dominación francesa– a los turistas y es todo lo que le importa; en ese “Look mister”, toda la “ideología de libertad política” se desvanece para dar paso a la supervivencia del individuo, a las tareas ordinarias de la vida diaria de los pobres.

Este drama se deja en espera desde la página 104 del capítulo hasta la 117, donde el Líder del partido continúa la planeación de los disturbios:

Party Leader (mixing another scotch): “The next riot goes off like a football play. We have imported a thousand bone fed, blue ribbon Latahs from Indochina...All we need is one riot leader for the whole unit”. His eyes sweep the table.

Lieutenant: “But chief, can’t we get them started and they imitate each other like a chain reaction?”

The Disease undulate through the market: “What’s a Latah do wehn he’s alone?”

[En este punto empiezan a discutir el carácter de los Latah y las opiniones de Benway y ocurre una protesta contra un grupo de nacionalistas. Uno de ellos muere, aparece un conjunto de negros maricas y al fin inician los disturbios que culminan con fuerte represión policial]

Riot noises in the distance –a thousand hysterical Pomeranians. Shop shutters slam like guillotines. Drinks and trays hang in the air as the patrons are whisked inside by the suction of panic.

Chorus of Fags: “We’ll all be raped. I know it, I know it.” They rush into a drugstore and buy a case of K.Y

Party Leader (holding up his hand dramatically): “The voice of the People”.

[...] Squads of police with thin lips, big noses and cold grey eyes move into the Market from every entrance street. They club and kick the rioters with cold, methodical brutality.

The rioters have been carted away in trucks. The shutters go up and the citizens of Interzone step out into the square littered with teeth and sandals and slippery with blood. (117-21).<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Líder del Partido (mezclando otro whisky): “El siguiente disturbio estalla como un partido de fútbol. Hemos importado miles, alimentados con hueso, listones azules, Latahs de Indochina....Todo lo que necesitamos es un líder para el disturbio para toda la unidad.” Sus ojos atraviesan la mesa.

Observemos los efectos narrativos, ya que este fragmento en particular no está compuesto de tantas imágenes crípticas (por efectos del análisis las hemos removido, amputando en parte el sentido pero reforzando lo poco que hay de un estilo construido a través de un género literario en particular). La historia de manipulación política e hipocresía por parte de un supuesto movimiento de independencia encuentra un trágico fin –debemos señalar que Interzone está inspirada en la ciudad de Tánger, hay elementos como la vestimenta de Líder del Partido es propiamente de Marruecos, que para finales de los años cincuenta era una ciudad internacional (su jurisdicción se ejercía de manera conjunta por diversas potencias mundiales) aunque era parte de Marruecos, que hasta mediados de esa década fue un protectorado francés (como la misma Interzone) y obtuvo su independencia en 1956–. Para los disturbios el partido nacionalista usa Latahs, quienes aparecen constantemente a lo largo de todo *NL*. En el capítulo dedicado a Benway se define como una condición proveniente del sudeste asiático: “Latah is a condition occurring in Southeast Asia. Otherwise sane, Latahs compulsively imitate every motion once their attention is attracted by snapping the fingers or calling sharply. A form of compulsive involuntary hipnosis. They sometimes injure themselves trying to imitate the motions of several people at once” (25). Un tipo de colectivo humano unido por una hipnosis involuntaria, sin identidad literalmente, esclavos como los Sollubi, pero no por su casta, sino por su condición de salud mental. Realmente los Latahs, aunque provienen realmente del sudeste asiático, son una alegoría paródica de la actitud de las masas modernas y su necesidad de imitar todo, asegurada por la industria cultural para reproducir la ideología. Son importados (como mercancías) en masa para ser un conejillo de indias en el caos político de Interzone, específicamente en el lugar más importante: el mercado. Sobre toda esta ciudad (Interzone fue el

Lugarteniente: “Pero, jefe, ¿No podemos hacerlos empezar y que imiten mutuamente en una reacción en cadena?”

La Recitadora [Disease hace referencia a una actriz que performa en vivo] ondula a través del Mercado: “¿Qué es un Latah cuando está solo?” [...]

Sonido de disturbios en la distancia- mil pomeranians histéricos. Postigos de tiendas se cierran de golpe como guillotinas. Bebidas y bandejas cuelgan en el aire mientras los patrones eran llevado adentro por la succión del pánico.

Coro de Maricas: “Vamos a ser violados. Lo sé, lo sé.” Corren a una droguería y compran una caja de K.Y.

Líder del Partido (levantando sus manos dramáticamente): “La voz del Pueblo”.

Escuadrones del partido con labios delgados, narices grandes, ojos grises fríos se adentran en el Mercado desde cada calle de entrada. Golpean y patean a los amotinados con fría, metódica brutalidad.

Los amotinados son llevados en camiones. Los postigos se abren y los ciudadanos de Interzone salen a la plaza sucia con dientes y sandalias y resbalosa con sangre.

primer título que tuvo *NL*). La “obra de teatro” se desarrolla sobre este tema de hipocresías políticas, herencias coloniales, alienación de las masas, el deseo y la necesidad (aquel *street boy* que debía prostituirse para sobrevivir), incluso una oración que se repite en *NL* es “*hustling myself*, así que el individuo debe hacerlo de muchas formas para sobrevivir. La temática se expresa en esta forma dentro del capítulo; no obstante, esto es sólo una pequeña parte. La culminación de esta sección ya narra una especie de final: la brutalidad policial deja sangre y una ausencia en la zona del mercado y queda la ausencia, ya no hay mañana, ni amanecer, ni los traficantes chinos tienen droga hasta el *viernes*. Escogimos este capítulo para tratar de explicar el microcosmos desde el punto de vista estilístico porque acumula en pocas páginas todo el espíritu de *NL*.

En el desarrollo de la obra de teatro hay más variaciones sobre el tema del Álgebra de la Necesidad, el virus del poder, la transfiguración de los cuerpos en esos procesos. Citemos, entonces, qué otros tipos de estilo e historias están entre el principio del capítulo y el final de los disturbios. Conocemos la hora de salud mental del Dr. Berger, donde la medicina y la expresión del escritor colindan con un control sobre los cuerpos y las subjetividades. Siguiendo esta línea, está la conversación entre Benway y el Dr. Schafer, también trabajada en diálogo: Schafer muestra sus dudas sobre el trabajo que hacen –vale aclarar que este personaje es llevado a juicio por convertir a un hombre en un ciempiés negro gigante, no sabemos si históricamente antes o después de esta conversación con Benway–:

Benway: “Don’t take it so hard kid... *Jedermann macht eine kleine Dummheit.*” (Everyone makes a little dumbness).

Schafer: “ I tell you I can’t escape a feeling...well, of evil about this”.

Benway: “Balderdash, my boy...We’re scientists...Pure scientists. Disinterested research and damned be him who cries ‘Hold, *too much!*’ Such people are not better than party poops.”

Schafer: “Yes, yes of course...and yet...I can’t get that stench out of my lungs...”

Benway (irritably): “None of us can...Never smelled anything remotely like it...(110)<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Benway: “No lo tomes tan duro chico... *Jedermann macht eine kleine Dummheit* (Todos hacen una pequeña estupidez.)

Schafer: “Te digo, no puedo dejar de sentir...bueno, algo *malvado* sobre esto.”

Este diálogo precede a un monólogo de Benway sobre el ano que hablaba, la burocracia, los virus y las posibilidades de resistencia. El tema se analizará más adelante. Las preguntas de Schafer cuestionan la ética de la medicina mientras que Benway parece ver más lejos (al menos desde su perspectiva). Sin embargo, no es por el tema que lo citamos, sino por el estilo. Bastante similar al diálogo de los nacionalistas, una variación con un tema relativamente distinto; precisamente en *NL* está construido sobre estos elementos rapsódicos, digamos, donde los personajes y las situaciones desaparecen y regresa, hay motivos y expresiones que se repiten, ciertos discursos. Ahora, siguiendo el tratamiento de hombres y mujeres ordinarios que son al fin y al cabo aquello con que terminan experimentando estos dos científicos. Vamos entonces, hacia una variación estilísticamente apartada de los diálogos y la coherencia narrativa: “Lord Jim has turned bright yellow in the woe withered moon of morning like white smoke against the blue stuff, and shirts whip in a cold spring wind of limestone cliffs across the river, Mary, and the dawn is broke in two pieces like Dillinger on the lamster way to the Biograph”<sup>134</sup> (117). El lenguaje aquí es mucho más desarrollado en cuanto a imágenes y descripciones: se va dibujando una prosa más elaborada, con tropos metonímicos en algo semejante a la línea de prosa poética sobre los temas que acomplejan a Burroughs y no parece formar parte de esas conversaciones entre Schafer, Benway, los disturbios y los partidos nacionalistas. Además debemos preguntarle a *NL* cómo llegaría a funcionar narrativamente, si es que lo hace, este fragmento: ¿Quién es Lord Jim? No lo sabemos con certeza, quizá se refiere al Jim que, con su pareja, asesinó a una mujer de la clase alta, aunque es más probable que sea una referencia al protagonista de una novela de Joseph Conrad titulada *Lord Jim* (1900) que narra la historia de un marinero caído en desgracia por abandonar su nave y termina muriendo en la tierra ficcional de Patusan. En la novela de Conrad, toda la historia es narrada por Marlowe; aquí alguien le está narrando a Mary la historia de Jim mezclada con la historia de otro “desgraciado” o “fracasado” que ha entrado a la historia: John Dillinger, el famoso asaltante de bancos durante la gran depresión que murió

---

Benway: “Bobadas, mi muchacho...Somos científicos...Científicos puros. Investigación desinteresada y maldito sea quien grite ‘¡Esperen, *demasiado!*’ Esa gente no es mejor que los aguafiestas.”

Schafer: “Sí, sí, por supuesto...y aun así...No puedo quitar esa fetidez de mis pulmones.”

Benway (irritado): “Ninguno de nosotros podemos...Nunca oí algo como eso...”

<sup>134</sup> Lord Jim se ha tornado amarillo brillante en la afligida luna marchita de la mañana como humo blanco contra la cosa azul, y las camisas latigan en un frío viento de primavera sobre los acantilados de caliza a través del río, Mary, yel amanecer es quebrado en dos piezas como Dillinger en el camino fugitivo (lamster hace referencia a ser un fugitivo) hacia la Biografía.

asesinado por el F.B.I. Dillinger vuelve a ser mencionado en el “Prefacio Atrofiado” en relación con la brutalidad policial. Quizá estos dos personajes hablan de una forma para entrar a la historia desde el lado de la desgracia contraria al sistema. Narrativamente se presentan problemas de conexión lineal que el lector mismo debe resolver.

*NL* no puede ser medida por la distinción de géneros novelescos (aunque seguramente la llamarían “novela experimental” para poder clasificar este texto de alguna forma). “Ordinary Men and Women” se construye sobre un tema y una especie de narrativa, la cual desborda su propio significado e ideas. Los temas de la necesidad, del deseo, del sexo, de las resistencias políticas, de la hipocresía humana, de la alienación de las masas, de las subjetividades criminales como respuesta al *establishment*, toman muchas formas y estilos para desarticular el poder de la Palabra, en mayúscula, y la ideología desde la estructura del lenguaje. No puede ser una novela en los términos convencionales del género. Los géneros en sí mismos no son un problema, es la forzada clasificación y afiliación que resulta problemática porque nunca se totalmente fiel al estilo en las grandes obras, al menos de acuerdo con Adorno, y *NL* es una gran desarticulación de toda esa ideología que además es necesaria para atacar la industria cultural: “Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo del modo más puro y perfecto, sino aquellos que lo acogieron en la propia obra como dureza e intransigencia en contra de la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa” (Adorno y Horkheimer 175). La exaltación del sufrimiento, su revelación, frente a un estado cultural que busca el ocio, la tranquilidad, para llegar a unas masas alienadas que actúan como Latahs: imitando todo en un estado de hipnosis involuntario. Dentro del proyecto de Burroughs había que construir un estilo radical sobre los mismos temas: El Álgebra de la Necesidad, el Virus del Lenguaje, el Virus Humano, el Virus del Control, el Virus de la Droga. De acuerdo con Adorno, el arte debe comprenderse no sólo en su dimensión estética y formal. En *NL* esta relación formal con el lenguaje se transforma en un estudio biomédico, un informe de medicina; aunque al mismo tiempo hay un relato autobiográfico, una parodia sobre la humanidad escrita en humor negro: “The age of consent is when they learn to talk.” “May all your troubles be little ones as one child molester say to the other”<sup>135</sup> (118). Esta broma excesivamente oscura para ciertos estándares morales, pero sumamente esclarecedora para entender la relación del lector con la

---

<sup>135</sup> “La edad de consentimiento es cuando aprenden a hablar”. “Que todos tus problemas sean pequeños como le dijo un abusador de niños a otro.”

desnudez de la sociedad representada: en general la moral burguesa dirá que un chiste así es inaceptable (la situación lo es, la broma quizá no) mientras acepta y entusiasma el devenir de las masas en “Latahs”. Muchos escritores polémicos, El Marqués de Sade, Henry Miller, Fernando Vallejo, Charles Bukowsky, Slavoj Žižek, defienden la intolerancia frente al sistema. Žižek en una entrevista afirma que la tolerancia es una falsa noción y la corrección política es una acción desesperada porque realmente no pueden solucionar los problemas: “they know they can't solve the real problem so they scape into controlling how we speak about it” (2017). Estos fragmentos desatan una risa necesaria y no tienen una configuración orgánica con la línea narrativa pero no sería lo mismo sin el humor negro “innecesario” para el argumento, pero necesario para confrontar al lector.

La teoría estética de Adorno es bastante radical en cuanto a la relación de las obras de arte (de las grandes en particular) con su sustrato material, el conflictivo concepto de cultura que habla más de la ideología y la economía hegemónica que de expresiones culturales, y muchos de sus planteamientos iluminan *NL* precisamente por esa postura. La rebeldía contra el estilo logra encontrar su balance al no desencadenar en un montón de significados flotantes, como pretendería una visión posmoderna, y desligarse de todo su sustrato material. La rebelión de Burroughs es contra la Palabra, en mayúscula, y sus formas dominantes pero hay una configuración estética intencional construida desde la palabra, en minúscula, como lo pudimos ver dentro del capítulo de “Ordinary Men and Women”. Iniciamos este apartado citando una carta de Burroughs a Rosenthal; allí Burroughs aseveró que la forma de *NL* era una en particular y no debía ser alterada de ningún modo: “The Olympia edition aside from actual typographical errors is the way the book was conceived and took form. That form can not be altered without loss of life”<sup>136</sup> (249).

Ahora, la vida de Burroughs como artista y figura mediática fue bastante activa. *NL* fue la más famosa de sus obras pero tiene muchas más; fue un hombre que incursionó en todos los aspectos del arte: hasta llegó a narrar comerciales, a su modo. Por eso la relación del arte y el artista con la sociedad debe ser, al menos brevemente, explorada.

---

<sup>136</sup> Mirar nota 95.

## 2.2. El papel del artista en la sociedad: Burroughs contra el dogma

Contra el dogma y la manipulación inherentes a la industria cultural, el engaño de las masas, se encuentra la obra de Burroughs. *NL* es en su forma misma una negación del engaño, una parodia de la destrucción, alegoría de la dominación, hipérbole de la explotación, revelación artística de los antagonismos y contradicciones de la sociedad industrial del capitalismo tardío. En la experiencia estética de este libro, no una novela, se encuentran presentes el pensamiento fragmentario, el humor negro como parodia del capitalismo totalitario, el contexto histórico de la posguerra (década de los 50s) y la guerra fría, los avances técnicos de los fármacos, la sociedad del control con las instituciones médicas y policiales, etc. *NL* es una forma de conocimiento sobre todo un sistema, sobre la ecuación central del *Algebra of Need*. Para Adorno, según Buck-Morss, la experiencia estética era la mejor forma de conocer:

Adorno argued that aesthetic experience was in fact the more adequate form of cognition because in it subject and object, idea and nature, reason and sensual experience were interrelated without either pole getting the upper hand— in short, it provided a model for “dialectical” “materialist” cognition. (123)

Los recursos literarios formales que componen *NL*, radicales transgresores de la tradición para su momento, no están por encima de la temática, ni de su referente, cuando se hacen presentes en la experiencia impuesta al lector —una muy particular expuesta en “Atrophied preface”. Dentro de la exploración sobre el arte y la sociedad, dado el sustrato marxista detrás del pensamiento de estos autores, el artista/intelectual posee un rol en la sociedad particular que para Adorno consistía en una figura anti-dogmática de *avant-garde*: “[...] the model of the *avant-garde* was antiauthoritarian: the intelectual was an experimenter, openly defying dogma” (Buck-Morss 32). En *NL* el dogma, entendido como ideología junto con el canon artístico, es desafiado a cada momento. El papel del intelectual no está sublimado en *NL*, no es un genio, y aparece muy claro en la sátira con la cual se presenta la transgresión por la transgresión misma, sin una construcción real y artística por encima del puro esnobismo:

A battalion of rampant bores prowls the streets and hotel lobbies in search of victims. An intelectual avant-gardist —“Of course the only writing worth considering now is to be found in scientific reports and periodicals”— has given someone bullbovine injection and is preparing

to read him a bulletin on “the use of neo-hemoglobin in the control of multiple degenerative granuloma” (Of course, the reports are all gibberish he has concocted and printed up)<sup>137</sup>. (33)

La parodia representada por Burroughs, además de ser una burla a un intento de vanguardia sin fundamento, nos habla de un lenguaje científico confinado a una jerga que es susceptible a ser usado como un estilo artístico y sin embargo es inadmisibile en cuanto no es empíricamente verídico (el estudio es inventado y es basura). El informe presentado por este intelectual de vanguardia no tiene ningún tipo de validez, ni artística (es un pelmazo) ni científica. La única posibilidad real que tiene este supuesto intelectual está en afectar los sentidos a través de drogas para controlar a su público. Consideremos que el control del cuerpo es la legitimación de la institución médica que acá podría tener su mayor burla en cuanto es un absurdo, pero más que hacia los médicos es hacia el propio absurdo que lleva a los intelectuales a este campo por su novedad. El papel del artista y el arte es otro en la sociedad, la escritura misma de *NL* lo asevera, así que andando con cuidado al mencionar la *avant-garde*, debemos buscar comprenderlo. Por un lado, y en un sentido tal vez benjaminiano, en *NL* está representada la barbarie del control de la civilización que puede ser un camino para entender a este artista específico. Junto con esta problemática, y siguiendo el carácter social del arte, Adorno nos dice que: “El criterio de las obras de arte es doble: conseguir integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que le es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone ella, aunque sea a base de rompimientos” (1970, 7). *NL* no se limita a la burla ficcional de un tipo de escritura como el informe biomédico, aunque el autor se presenta como un investigador y señala al lector el apéndice que explica el uso de diversas drogas, también incluye lo contrario a la percepción de la medicina como bienestar del individuo, integra en su “informe” una descripción infernal de la realidad e integra la enfermedad de la sociedad a sus grandes avances científicos. Revela la barbarie material identificada y transmitida por Burroughs con un estilo alejado de la descripción facsímil de la realidad, aunque sea la forma más plausible de describirla. La posibilidad de tal descripción existe en cuanto Burroughs ha estado hasta el fondo en esas circunstancias. Las ha conocido en toda su amplitud y desde allí ha escrito un

---

<sup>137</sup> Un btallón rampante de pelmazos merodea las calles y los lobbies de los hoteles en busca de víctimas. Un intelectual de *avant-garde* –“Por supuesto el único tipo de escritura que vale la pena considerar ahora es encontrada en los reportes científicos y periódicos”-le ha dado a alguien una inyección de bullbocapnine y se está preparando para leerle un boletín sobre “el uso de neo-hemoglobina en el control del granuloma degenerativo multiple.” (Por supuesto, los reportes son basura que él ha tramado e imprimido.)

“informe” como una gran broma cuya risa es el dolor del Virus Humano destruyendo la humanidad. Sus monstruos, sus doctores, sus políticos, no son un recuento de avistamientos reales o personajes históricos. “The black meat” es una metáfora para la droga y el ciempiés es una imagen de todo el sistema que crea los narcóticos; las alegorías funcionan pero en sentido literal no existen. La interpretación de los símbolos es una forma de entender *NL* pero traducirlos constantemente sólo amputa el sentido literario. Adorno nos ilumina aquí porque nos recuerda que lo no existente, lo imaginado, aquello que no es un objeto material en el mundo, es una imagen de este mundo –una imagen que oculta, transforma, cifrada en un lenguaje velado, pero que, un poco como la imagen dialéctica benjaminiana, revela una dimensión escondida de la realidad–: “La autoridad de las obras de arte consiste en que fuerzan a reflexionar sobre por qué siendo estas figuras de lo existente e incapaces de dar existencia a lo que no la tiene, pueden llegar a ser su imagen fascinante, aun no siendo nada nada lo no existente en sí mismo” (115).

Sería vago e injustificado decir que toda obra de arte sólo por existir en el mundo es un tipo de arte comprometido. No obstante, en Burroughs esta máxima se hace realidad. Él conoce la realidad y al fin y al cabo toda ficción se transforma en una dimensión de lo no existente para los estándares de la descripción de la realidad traídos por la revolución newtoniana (el lenguaje artístico) pero entre más parece alejarse de la realidad, más se acerca a ella en una relación de sospecha y es imposible dejar de notar esa actitud en un hombre tan activo como figura pública. Su nombre, como el de Kurt Cobain y Paul McCartney, se transformó en una mercancía para la industria cultural; no obstante, en su puesta artística nunca se rindió y jamás dejó a su arte caer bajo los deplorables estándares de la imitación. Su compromiso con la sociedad, individualista y anarquista, no flaqueó.

### **5. *No más: no reconstruyan la Ciudad***

*¡Que no baile el Papa!*

*¡No, que no baile el Papa!*

*Ni el Rey,  
 ni el millonario de dientes azules,  
 ni las bailarinas secas de las catedrales,  
 ni los constructores de esmeralda, ni locos, ni sodomitas.*  
*Sólo este mascarón,  
 este mascarón,  
 este mascarón de vieja escarlatina,  
 ¡sólo este mascarón!*  
*Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,  
 que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,  
 que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,  
 que ya vendrán lianas después de los fusiles  
 y muy pronto, muy pronto, muy pronto.*  
*¡Ay, Wall Street!*

Federico García Lorca

Quizá deberíamos empezar recapitulando los hallazgos de este trabajo, sus contribuciones a una lectura de la obra de William S. Burroughs, a nuestra propia comprensión de la literatura, la filosofía, el arte, la historia y el pensamiento, o cómo desde nuestra propuesta de lectura se concibe la función social del escritor, el estilo, la sociedad y la necesaria transformación de las formas literarias ante nuevas realidades históricas; o deberíamos mencionar los problemas, aquellas tantas líneas que no discutimos, las decenas de personajes, temas, imágenes, líneas incomprensibles e intraducibles, incluso el falaz intento de abarcar una obra que se presenta a sí misma como inabarcable con un autor en conflicto contra la realidad misma. Pero este no es el camino correcto si queremos ser fieles al espíritu anti-sistemático y rebelde de Burroughs. Después de todas estas páginas entendemos más *Naked Lunch*, *Junky* y *Queer*, las ideas de Burroughs y las múltiples lecturas críticas sobre su obra, añadiendo la nuestra. El camino correcto para cerrar es continuar leyendo, siempre leyendo. La Ciudad es el lugar más importante para *NL* y representa muchas fuerzas, sobre todo las del mercado y la policiaca. Para Federico García Lorca, Nueva York era un monstruo que aplastaba y consumía a todos, un monstruo con toda la fuerza de la maquinaria estadounidense debajo. Burroughs nos presenta una terrible verdad sobre ese monstruo, nos dice que su fin no está cerca. Estamos atrapados y

aun así debemos enfrentarnos, resistirnos. Las páginas que siguen abordan esta preocupación: ella es el verdadero balance de un trabajo sobre Burroughs, seguir pensando, desenmascarando, haciendo visible nuestra propia desnudez.

Vamos a leer la última sección de *NL* titulada “Quick...”. Es casi un sueño, un destello de imágenes que no conforman historia alguna pero sí nos dicen algo de todo lo ocurrido, una reflexión cuyo sentido sólo se completa al tener en la mente todos los horrores representados en cada capítulo. La sensación es desoladora, nihilista incluso. ¿Hacia dónde nos dirigimos en este camino? ¿Qué queda por hacer? *NL* fue publicada en 1959, hace casi sesenta años, y la sociedad burocrática de control parece ir creciendo (Wikileaks ha llegado a revelar proyectos por parte de la CIA para controlar los automóviles; el protagonista de una serie animada llamada *Rick and Morty* dice sobre los ataques del 9/11: “God Almighty! It’s an excuse to strip away our freedom”; la xenofobia sobre la población musulmana, la guerra de Irak, los métodos de espionaje desarrollados a partir de ese momento sólo comprueban esa afirmación). Así es la sociedad en la cual vivimos, democrática, parlamentaria, capitalista; Erich Fromm la describió de este modo: “We present our society as being one of free initiative, individualism and idealism, when in reality these are mostly words. We are a centralized managerial industrial society, of an essentially bureaucratic nature” (324). Burroughs estaba de acuerdo y buscaba los espacios para enfrentarse, para escapar del censor, el revisor, el burócrata. La organización política democrática está enferma: “Democracy is cancerous, and bureaus are its cancer” (112). El cáncer no se ha disipado, no se ha curado, y seguimos muriendo. Mayo del 68 fue hace casi cincuenta años, la gloria de la revolución cubana se desvaneció hace mucho tiempo y el sistema neoliberal hoy ocupa casi todos los países del mundo: la era de la globalización presenta nuevas redes que atrapan al individuo. Hay una expresión, con una curiosa historia<sup>138</sup>, que el filósofo esloveno Slavoj Žižek tomó para titular uno de sus libros más conocidos, sobre los actos terroristas del 9/11: “Welcome to the desert of the real”. El desierto de lo real, una *waste land*; ante esto nos enfrentamos los lectores de *NL*. Burroughs no es particularmente mesiánico ni forma parte de un gran proyecto emancipador, pero sus palabras cargan el dolor de la opresión, la ausencia, la incertidumbre, la entrega a las fuerzas productivas:

“No...No more....*No más...*”

---

<sup>138</sup> Es una frase del personaje Morpheus en la película *The Matrix*, aunque toma su fuente de *Cultura y simulacro* de Baudrillard, donde este describe, desde un cuento de Borges, el desierto de lo real.

A heaving sea of air hammers in the purple brown dusk tainted with rotten metal smell of sewer gas...young worker faces vibrating out of focus in yellow halos of carbide lanterns...broken pipes exposed...

“They are rebuilding the City.”

Lee nodded absently... “Yes...Always...”

Either way is a bad move to The East Wing...

If I knew I'd be glad to tell you...

“No good...*No bueno*...hustling myself...”

“No glot...C'lom Fliday”<sup>139</sup>

*Tangier, 1959* (196-97)

Alguien pide, Lee quizá, que se acabe: no más. Hay un grupo de jóvenes obreros trabajando al anochecer en unas tuberías del alcantarillado, mientras usan lámparas de carburo, una idea bastante peligrosa teniendo en cuenta que pueden reaccionar con el gas y producir una explosión. La imagen es tan bella como cruel, es sobre la sangre de los obreros que se alza la ciudad. Podría no explotar, el trabajo podría salir perfecto; aunque no lo sabemos, debemos conformarnos con la incertidumbre, como todo *NL*. Luego alguien comenta que están reconstruyendo la Ciudad. Las ciudades del Burroughs que hemos estudiado son tantas: las reales Chicago con gánsteres atrofiados: allí fue asesinado John Dillinger; Ciudad de México con Lupita; Nueva York y sus múltiples *junkies*; Nueva Orleans, Estambul; las imaginadas, Interzone, Annexia. Cada una es un monstruo a su manera, a veces con la policía: “And always cops: smooth college-trained state cops [...] snarling big city dicks, sof-spoken country

<sup>139</sup> “No...No más...*No más*...”

Un agitado mar de martillos de aire en el anochecer marrón y púrpura contaminado con el olor a metal podrido del gas de las alcantarillas...caras jóvenes de trabajadores vibrando desenfocados en aureolas amarillas de lámparas de carburo...tubería rota expuesta...

“Están reconstruyendo la Ciudad”

Lee asintió ausente...”Sí...Siempre...”

De cualquier manera es una mala jugada para El Ala Este...

Si supiera estaría contento de decirte...

“No bueno...*no bueno*...prostituyéndome...”

“No tenel...Venil Vielnes”

Tánger, 1959.

sheriffs”<sup>140</sup>; a veces la tierra misma carga la maldad: “America is not a young land: it is old and dirty and evil before the settlers, before the Indians. The evil is there waiting”<sup>141</sup> (11). Ahora, más allá de Estados Unidos y América está Interzone: “The Composite City where all human potentials are spread out in a vast silent market” (89).<sup>142</sup> La ciudad que absorbe todo, judíos, musulmanes, exiliados, drogadictos, traficantes, asesinos, etc. Una Ciudad abierta para todos, una Ciudad donde toda la humanidad está representada, todos pertenecientes a un mercado. La mayúscula nos acerca más al pasaje y su oscuro significado: no hay escapatoria, siempre reconstruyen la Ciudad. Se arregla, la revolución no existe (O’Brien, un miembro de la policía del pensamiento, dice a Winston, protagonista de *1984*: “Power is not a means; it is an end. One does not establish a dictatorship to safeguard a revolution; one makes the revolution in order to establish the dictatorship” (263)). Lee sabe cómo funciona el sistema: siempre reconstruyen la Ciudad.

Entonces vienen dos líneas enigmáticas que no están entre comillas pero parecen un diálogo. “Either way is a bad move to The East Wing”. ¿Cuál es la “The East Wing”? ¿Un distrito de Interzone? ¿Una sección del globo? ¿Un lugar cerrado? La frase se repite dos veces exactamente igual en el libro sin mayor explicación; podría ser una referencia al refugio en creencias orientales, como el budismo, que algunos Beats adoptaron y eran muy tentadoras para la juventud de ese momento como una salida a la represión occidental. Teniendo en cuenta que la última frase es aquella burla al acento de los chinos hablando inglés, quizá ese sea el este del que se habla. ¿Reconstruir la Ciudad es una mala jugada porque asevera su monstruosa capacidad de ajustarse a las crisis y negar o absorber otros sistemas de creencias? *NL* duda de cualquier creencia trascendental porque todas son, al fin y al cabo, humanas y corruptas. De cualquier manera reconstruir la ciudad es una mala jugada para quienes esperamos un cambio. La siguiente línea es la absoluta incertidumbre, la aceptación del desconocimiento, de la ceguera ante el vacío. “If I knew I’d be glad to tell you”. ¿Qué no sabe? ¿Cómo enfrentarse a la ciudad reconstruida? ¿Cómo ubicarse ante “The East Wing”? ¿Cómo escapar? La última pregunta es la

---

<sup>140</sup> Y siempre policías: afables policías estatales entrenados en la universidad, grandes imbéciles de las ciudades, sheriffs de voz suave de los condados.

<sup>141</sup> América no es una tierra joven: es vieja y sucia y malvada antes de los colonos, antes de los Indios. El mal está allí esperando.

<sup>142</sup> La Ciudad Compuesta donde todos los potenciales humanos están esparcidos en un vasto y silencioso mercado.

respuesta más cercana a nuestra lectura. Alejarse de la droga, curarse del vicio, es una posibilidad más sencilla que escapar del sistema puesto que estamos inmersos en él y se regenera a sí mismo. La pintura del infierno no muestra el posible camino al paraíso, al menos no aquí. No es bueno, volver a la ciudad no es bueno, reconstruirla, estar en el ciclo de la necesidad al fin y al cabo “[c]ontinuar y seguir adelante en general se convierte en justificación de la ciega permanencia del sistema, incluso su inmutabilidad. Sano es aquello que se repite, el ciclo, tanto en la naturaleza como en la industria” (Adorno y Horkheimer 193). El individuo atrapado en esta realidad debe sobrevivir y por eso se prostituye –“hustler” como sustantivo hace referencia a alguien en la prostitución; ahora como verbo, *hustle*, posee varios significados que apuntan a conseguir algo con prisa o mucho esfuerzo, como lo requieren los *junkies* que siempre están esperando–. El final retorna a esa frase sobre los vendedores de droga chinos que se rehusaban a atender a los occidentales por considerarlos deshonestos. “No glot...C’lom Fliday”, pero el *viernes* nunca llega, nunca se satisface del todo la Necesidad y siempre se reconstruye la Ciudad. Pensemos en Bogotá, Colombia, donde bajo la administración de la misma persona se han atacado dos focos del crimen, la Calle del Cartucho en los años noventa, y, más de una década después, el Bronx; pero la drogadicción, el crimen, la Necesidad, la muerte, el odio, la pobreza y la corrupción se mantienen; la ciudad se reconstruye, siempre, pero el problema nunca se arregla. El *viernes* no llega para los *junkies* y deben seguir en su ciclo. La Ciudad vuelve, aunque todo explote, y retorna a su funcionamiento. A veces parece que sólo podemos soñar o imaginar que se detiene; en la literatura se abre esa posibilidad. *NL* repite una y otra vez la explosión, nos hace vivir en ella en su lenguaje y sus historias: nos vemos colgados en las alcantarillas como sus *junkies* o sirvientes de las fuerzas que dirigen su gobierno ficcional o pacientes de los genios aterradores que gobiernan el sistema nervioso mismo; no obstante, nos recuerda que después de la explosión todo es reconstruido y nada se transforma. No nos importa el pesimismo de esta, la literatura nos permite apropiarnos de la explosión, es el principio para vislumbrar la libertad.

Ahora, sobre esta falta de transformación hay una cierta conciencia cínica y cruel. La libertad está puesta en duda y otro ingenioso creador de pesadillas sobre las sociedades del control, quien nos ayudó en más de una ocasión a comprender a Burroughs, desarrolló, a partir de la literatura, una idea muy útil para describir cómo los individuos pueden aceptar este ciclo: “doublethink”. Este término fue acuñado por George Orwell en 1984 y es la base ideológica del

partido que controla la superpotencia de Oceania; implica: “the power of holding two contradictory beliefs in one’s mind simultaneously, and accepting both of them. The party intellectual knows in which direction his memories must be altered; he therefore knows that he is playing tricks with reality but by the exercise of *doublethink* he also satisfies himself that reality is not violated” (214). Erich Fromm señalaba que este método describía, durante la guerra fría, las modificaciones del pasado y la censura estalinista como también la posición de las naciones capitalistas occidentales veían en las dictaduras comunistas un apocalipsis para la sociedad mientras apoyaban, por ejemplo, las dictaduras sudamericanas. Los individuos fieles a un partido, una clase socioeconómica, o una nación, deben poner en funcionamiento este procedimiento para aceptar las realidades contradictorias sin destrozar su realidad. La realidad estructural de la sociedad se desarrolla por el capitalismo global. Žižek explica su carácter: “The rise of global capitalism is presented to us as such a Fate, against which one cannot fight –one either adapts oneself to it, or one falls out of step with history and is crushed” (2007 459). *NL*, aunque sea de hace casi seis décadas, escoge caerse de la historia, ser aplastado, presentar ese acto violento donde muchos individuos caen y destrozar la realidad –Burroughs mismo vivió y aplicó la destrucción, con sus consecuencias y victorias–.

Sobre esta línea pensemos en unas palabras de Max Horkheimer: “Esta sociedad [la burguesa] y su despliegue constituyen la meta de la historia; sus leyes fundamentales son leyes naturales eternas, cuyo cumplimiento representa no sólo el supremo mandamiento moral, sino también la garantía para la felicidad terrena” (83). *NL* representa el horrible resultado de estas leyes naturales y eternas, juega con oscuras fantasías sobre el trágico destino del ser humano y las repite una y otra vez como la multitud en una metrópoli moderna. Sin embargo, todo debe estar perfecto: *be yourself, just do it, Eat Pray Love*, consigue un *life coach* para mejorar tu vida, asiste a un seminario de superación personal y negocios, sé políticamente correcto, tolerante, un buen ciudadano, *a good ol’ boy* diría The County Clerk, mientras narra historias de cómo quemar negros. El mundo global les pide a ciertos ciudadanos consumir, estar felices, ir a cine y a jugar bolos, mientras que otros deben trabajar para construir todo ese sistema. Fábricas de ropa en Bangladesh en llamas para tu nuevo, recién abierto, gigante y con promociones increíbles, *H&M*: una máscara. La felicidad terrena es una promesa accesible a nuestro bolsillo para que, como los Latahs, imitemos todo el movimiento de la publicidad. A pesar de la inminente catástrofe ecológica, este estándar de vida se mantiene y la solución es adaptar la problemática a

un mercado “consciente”, negocios verdes, modelos sostenibles para aliar al modelo económico con la explotación de la naturaleza. Este compromiso ético se desarrolla mientras en *Silicon Valley* planean el desarrollo de la tecnología que hoy mantiene controlada a la población. Aunque Burroughs no vivió en la época de Facebook, WhatsApp, los smartphones y computadores portátiles, describió casi a la perfección los fuertes caminos del control, a través de la tecnología, que recayeron sobre los individuos y veía a través de todas las mentiras sobre la felicidad, a través del consumo y el apaciguamiento, de la más fuerte alienación. Hoy en las redes sociales todos los que estamos allí somos Latahs de alguna manera. La ficcional nación de *NL* llamada Freeland Republic es descrita como un lugar: “[...] given over to free love and continual bathing. The citizens are well adjusted, cooperative, honest, tolerant, and above all clean”<sup>143</sup> (19). Dentro de este lugar casi paradisiaco no hay leyes y el estado provee todo, es un “welfare state”: “Freeland was a welfare state. If a citizen wanted anything from a load of bone meal to a sexual partner some department was ready to offer effective aid”<sup>144</sup> (155-56). Los ministerios de esta nación condenan la homosexualidad como una enfermedad que requiere tratamiento, además necesitan la ayuda del Dr. Benway, quien trabaja para Islam Inc., para controlar su población: “But the invoking of Benway indicates all is not well behind that hygienic façade: Benway is a manipulator and coordinator of symbol systems, an expert on all phases of interrogation, brainwashing and control”<sup>145</sup> (19). El gran estado de Freeland necesita un experto en todas las formas de control: desde el lenguaje hasta el lavado de cerebro. El problema es el estado de Freeland porque, se nos podría decir, controla a todos sus individuos y es una dictadura socialista que debe suprimir libertades individuales. Aunque al proporcionar ciertos placeres y mercancías por petición no suprime la libertad del todo. Sin embargo, este no es el punto; nos es irrelevante si es una dictadura socialista, una dictadura fascista, un modelo de *welfare states*, una democracia parlamentaria o un régimen monárquico: para Burroughs el virus humano, la guerra, el odio, los policías criminales, la burocracia y la locura están presentes en toda la historia humana: “Bourroughs’ waste land is not redeemable by resurrecting old gods and

---

<sup>143</sup> Dada al amor libre y los baños continuos. Los ciudadanos están bien ajustados, son cooperativos, honestos, tolerantes y por encima de todo limpios.

<sup>144</sup> Freeland es un estado de bienestar. Si un ciudadano quiere algo desde un montón de harina de hueso hasta un compañero sexual, algún departamento estaba listo para ofrecer ayuda efectiva.

<sup>145</sup> Pero la invocación de Benway indica que no todo está bien detrás de esta fachada higiénica: Benway es un manipulador, un coordinador de sistemas de símbolos, un experto en todas las fases de interrogación, lavado de cerebro y control mental.

past cultures because all history has been human and corrupt” (Mottram 47). Esta es la visión presentada en esta obra tan desoladora como reveladora del potencial de la literatura.

Todo este trabajo giró en torno del potencial de resistencia estético-político de *NL* y, al mismo tiempo, quiso revelar a la literatura como un arma para hacer evidente y acabar las raíces del *doublethink* en quienes estén dispuestos a leerla y dejarla hablar. Fuimos dejando hablar cada paso: en el primer capítulo nos centramos en cómo se llega a *NL* desde la literatura más tradicional de Burroughs y todo lo que puede enseñarnos, pero también qué le falta para convertirse en una columna crítica contra la ideología; en el segundo vimos lecturas críticas de su obra en relación con los paradigmas epistemológicos de la modernidad, *amodernidad* y postmodernidad: el trabajo del profesor Philip Walsh fue sumamente esclarecedor al respecto; así, pudimos discutir *NL* en diálogo con una crítica que ya acumula varias décadas y ha pasado por todo un mar de reflexiones a partir de diversas teorías que se dieron desde el posestructuralismo; es un paso necesario para aprovechar todo el pensamiento generado por la obra de Burroughs; en el tercer y cuarto capítulo hicimos explícito al pensador más importante que nos permitió iluminar la obra de Burroughs, Theodor W. Adorno; no fue el único pensador del cual nos valimos, pero desde la *Dialéctica de la Ilustración*, sus reflexiones sobre estética y dialéctica negativa pudimos plantear unas tesis estructurales, políticas y estéticas capaces de explicar una obra tan compleja como *NL* mientras evitábamos destruirla tratando de sistematizarla por completo; al mismo tiempo fuimos incluyendo lecturas e interpretaciones textuales que nunca serán del todo correctas ni expresarán el sentido completo de un pasaje, aunque le dan sentido a nuestra lectura y reflexión. Quizá no ahondamos lo suficiente en el Dr. Benway o en los partidos de la ciudad de Interzone, quizá no exploramos lo suficiente ciertos puntos sobre los cuales la crítica ha hecho mucho énfasis. Aunque en español no se haya escrito demasiado acerca de Burroughs, en inglés la cantidad de bibliografía es abrumadora y, con afán de no repetir, era necesario alejarnos de algunos puntos en común. No mencionarlos no amputa su lectura porque *NL* posee un modo de lectura atrofiado y tratamos de respetarlo.

Mi interés en *Naked Lunch* es su rebelión estético-política contra el *establishment*, por abogar por la libertad de un modo muy particular, por ser un informe sobre el Virus Humano.

Nos quedan muchas preguntas, muchos temores, muchas dudas. Winston, al final de *1984*, ama a Gran Hermano, su pensamiento es aplastado con toda la maquinaria de tortura estatal. Mañana no creo que me llevarán al ministerio del amor o a las oficinas del Dr. Benway para destruir mi voluntad, mi pensamiento y mi convicción crítica; aunque seré bombardeado a diario por publicidad, por productos de la industria cultural que disfruto profundamente, por canciones, filas, funcionarios, transporte público. Yo no conozco el verdadero mundo de *Naked Lunch*, sé que existe la Necesidad pero no he conocido el punto de quiebre. Eso sí, lo veo en las calles, andando por el centro, por esos callejones que se convierten en nuestros *skid rows* y el Álgebra de la Necesidad es la ley. También he visto el control y la burocracia cancerígena, sólo hay que ir a una registraduría o a la Plaza de Bolívar y contemplar. Al final sólo me queda pensar que la historia de Winston es evitable y soñar con la posibilidad de no reconstruir la Ciudad. Foucault hacía énfasis en imaginar nuevas subjetividades, en rehusarnos a ser quienes somos, en crear y construir. Burroughs creó unas construcciones de la destrucción y aunque al final lo consideremos otro autor transgresor domesticado por la industria, su obra tiene gran potencial y relevancia. Sólo puedo concluir con sus propias palabras sobre este mundo enfermo: *If I knew I'd be glad to tell you...no más...no bueno.*

## **Bibliografía**

Adorno, Theodore W. *Negative Dialectics*. Trans Ashton, E.B. London: Routledge, 2004.

—. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.

BBC News. What is the Cut-Up Method?. BBC News. 25 Junio 2015. Web. 29 de Septiembre 2017 <http://www.bbc.com/news/magazine-33254672>

Barth, John. *The Friday Book*. New York: G.P Putnam's Sons, 1984.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: El áncora editores, 1995.

Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Tra. Rovira, Pedro. Barcelona: Kairós, 1978.

Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproducción técnica.» Benjamin, Walter. *Conceptos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar ediciones, 2007. 147-180.

—. *Calle de dirección única*. Trad. Solar del, Juan J.; Allendesalzar, Mercedes. Alfaguara.

—. *The Arcades Project*. Trans. Eiland, Howard; McLaughlin, Kevin. Harvard University Press, 2002.

Big Think. Slavoj Žižek on Political Correctness: Why “Tolerance” Is Patronizing. Youtube. 5 Enero. 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=IISMr5OMceg>

Borges, Jorge. *Cuentos Completos*. Bogotá: Lumen, 2011.

Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press. 1977.

Burroughs, William S. «Afterthoughts on a Deposition.» *Naked Lunch*. Penguin Books, 2015. 211-212.

—. «Deposition: Testimony Concerning a Sickness.» *Naked Lunch*. Penguin Books, 2015. 199-205.

—. «Introduction.» *Queer*. Penguin Books, 1987.

—. *Junky The Definitive Text of “Junk”*. New York: Grove Press, 2003.

—. «Letter From a Master Addict to Dangerous Drugs.» *Naked Lunch*. Penguin Books, 2015. 213-229.

—. «Letter to Irving Rosenthal.» *Naked Lunch*. Penguin Books, 1960. 249-251.

- .*Naked Lunch*. New York: Penguin Books, 2015.
- . «Post Script...Wouldn't you?» *Naked Lunch*. Penguin Books, 2015. 207-210.
- . *Queer*. New York: Penguin Books, 1987.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.
- De Quincey, Thomas. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Trad: Loayza, Luis. Madrid: Alianza, 1999.
- Ferlinghetti, Lawrence. *Poetry as Insurgent Art*. New York: New Directions Books, 2007.
- Foucault, Michel. «El sujeto y el poder.» *Revista Mexicana de Sociología* (1998): 3-20.
- Fromm, Erich. «Afterword». *1984*. New York: Singet Classics, 1977.
- García Lorca, Federico. *Poesías completas*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A. 1983.
- Gates, David. Breaking up with the Beats. Salon.com. 4 Diciembre 1999. Web. 17 de Septiembre 2017 <<https://www.salon.com/1999/04/12/beats/>>
- Ginsberg, Allen. «Junkie: An Appreciation (1952).» *Junky*. New York: Grove Press, 2003. 172-174.
- Ginsberg, Allen. *Kadish*. The Poetry Foundation. Web. Recuperado de:  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/49313/kaddish> 15 Octubre 2017
- Harris, Oliver. Can You See a Virus? The Queer Cold War of William Burroughs. *Journal of American Studies*, 33 (1999), 2, 243-266.
- Harris, Oliver. Can You See a Virus? The Queer Cold War of William Burroughs. *Journal of American Studies*, 33 (1999), 2, 243-266
- Harris, Oliver. «Introduction.» *Junky*. New York: Grove Press, 2002. IX-XXVII.
- Hibbard, Allen. «Shift Coordinate Poings: William S. Burroughs and Conemporary Theory.» Schneiderman, Davis y Philip Walsh. *Retaking the Universe William S. Burroughs in the Age of Globalization*. London: Pluto Press, 2004. 13-28.

- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Editorial Trotta. 1994.
- Horkheimer, Max. *Historia, metafísica y escepticismo*. Trad. Zurro, María del Rosario. Barcelona: Altaya, 1995.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. Penguin Books, 1976.
- Knickerbocker, Conrad entr. *William S. Burroughs, The Art of Fiction NO 36*. The Paris review, issue 35 fall 1965.
- Marx, Carlos. *El capital*. Trad: Roces, Wenceslao. México. D.F: Fondo de Cultura Economica, 1975.
- . *Trabajo asalariado y capital*. Barcelona: Editorial Nova Terra, 1970.
- Miles, Barry y James Grauerholz. «Editor's note.» *Naked Lunch*. New York: Penguin Books, 2001. 233-248.
- Murphy, Timothy S. *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1997 1997. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft0580030m/>
- Naked Lunch*. Dir. Cronenberg, David. 20th Century Fox. 1991. Película.
- «*Naked Lunch on Trial*.» *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 1990.
- Nietzsche, Friederich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis M. L. Valdés. Madrid: Tecnos, 1996.
- Orwell, George. *1984*. New York: Signet Classics, 1977.
- Schneiderman, Davis, Walsh, Philip, ed. *Retaking the Universe. William S. Burroughs in the Age of Globalization*. London: Pluto Press, 2004.
- Solomon, Carl. «Carl Solomn's Publisher's Note in Junkie (1953).» *Junky: the definitive text*. New York: Grove Press, 1953. 175-176.

Solomon, Carl. «Foreword to Junkie.» *Junky: the definitive text*. New York: Grove Press, 1964. 177-179.

QUEDEAR. Cut-Ups William S. Burroughs. 21 Mayo 2011. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=Rc2yU7OUMcI>>

Walsh, Philip. «Reactivating the Dialectic of Enlightenment: Burroughs as Critical Theorist.» Schneiderman, Davis y Philip Walsh. *Retaking the Universe. William S. Burroughs in the Age of Globalization*. London: Pluto Press, 2004. 58-73.

Žižek, Slavoj. *In Defense of Lost Causes*. London: Verso, 2008.

—. *Welcome to the desert of the real*. London: Verso, 2002.

### **Diccionarios en línea:**

Rea Academia Española de la Lengua (2017). *Diccionario de la lengua española*. Madridm España. Recuperado de: <http://www.rae.es/>

Merriam-Webster, Incorporated. *Merriam-Webster's online dictionary*. Springfield, Massachusetts. Recuperado de: <https://www.merriam-webster.com/>

Farlex, inc. *The Free Dictionary*. Estados Unidos. Recuperado de: <https://es.thefreedictionary.com/>

## Anexos

### Un tentativo e incompleto resumen de *Naked Lunch*:

1) **And Star West** [no en todas las ediciones tiene nombre, hay algunas en las cuáles el libro sólo empieza sin un título para un capítulo]: Narra la persecución de Lee y varios de sus conocidos (vendedores de drogas). Lee aparece corriendo por las calles de Nueva York mientras la policía lo persigue y decide comprar un *studebaker* de segunda mano e ir hacia el occidente, como lo sugiere el título. Como *The Vigilante* y *The Buyer*. Se encuentra mezclado con reflexiones acerca de U.S.A y culmina con la huida de Lee a México. Desde aquí se empieza a forjar la autoficción, Bourroughs huyó a México por problemas legales que tuvo en relación con la venta de drogas.

2) **The Vigilante**: [Este capítulo no está en todas las ediciones, en la edición que trabajamos estaba separado al anterior, en otras está unido] Este es un breve capítulo que narra la transformación de *The Vigilante* en un fantasma esquizofrénico a causa de la droga.

3) **The Rube**: [Este capítulo no está en todas las ediciones] Este capítulo contiene diversas rutinas, cuenta cómo Lee abandona a *The Rube* después de empezar a tener ataques que los hacen un blanco fácil para la policía. Incluye una reflexión sobre E.U, la red mundial de *junkies* y la rutina de *Bradley The Buyer*.

4) **Benway**: Esta sección aparece quien quizá es el segundo personaje más importante del libro. Lee entra a trabajar con él en diversas ciudades y naciones ficticias donde él se encarga de controlar la población a través de herramientas provenientes de la disciplina médica y psicológica: drogas, cirugías, terapias psicoanalíticas, afrodisiacos, etc. Aquí se presentan lugares como la ciudad de *Annexia* y la república de *Freeland*. Estos sitios forman parte del imaginario de la novela y en varias ocasiones permiten hacer la pregunta si son o no sitios reales. ¿Es un delirio en *Tángier* de Lee causado por la heroína o forman parte de colonias controladas por Inglaterra y grandes corporaciones? El Dr. aparecerá muchas veces a lo largo de la obra y en otros lugares como *Interzone*. Muchos de estos lugares presentan personajes irónicos y repulsivos como los coprófagos.

**5) Joselito:** Aquí nos presentan dos *junkies* Joselito, que sufre de tuberculosis, y Carl. Estos dos personajes buscan recuperarse de alguna forma y entramos de nuevo al campo de la medicina. Joselito es enviado a un sanatorio por médico de cuestionable reputación (¿una variación de Benway?) y Carl es descrito como una fantasma quien hacia la mitad del capítulo sufre una sobredosis de heroína. Surge de nuevo la pregunta si los sucesos extraños que ocurren son reales o causados por la droga y es reforzada por diversos delirios.

**6) The black Meat:** Un marinero es el protagonista de esta escena. Está buscando la Carne Negra es un alimento de contrabando que proviene de ciempiés gigante, acuático y negro. También aparecen Fat's, Mugwumps, y The Dream Police, en otros fragmentos cobrarán más importancia. Con la carne negra están los *Meat Eaters*, unos adictos a su consumo que se asemejan a *junkies*. Es sumamente alegórica esta descripción.

**7) Hospital:** Son las notas de la abstinencia y desintoxicación de Lee en el hospital, por lo que sabemos está atendiendo a un proceso para curarse de su adicción. Al mismo tiempo presenciarnos una operación del Dr Benway, dramática y sarcástica. Hay guardias con uniformes de piel humana. Y un auditorio presenciando al doctor con diplomáticos y el himno de los estados unidos sonando en el fondo. Aquí particularmente el sentido se pierde cada tanto y de una oración a otra las acciones son totalmente distintas. El único elemento estructural son las notas: de abstinencia, pesadillas y hábito. Nos hablan de la estadía de Lee en el hospital y su relación con otros adictos, como el mismo presidente del hospital, un homosexual que mantiene relaciones con Lee como su droga personal. Hay varias reflexiones médicas a lo largo del capítulo que valen la pena mencionar como: ¿puede ser aislada la molécula que remueve la grasa de la *droga*?

**8) Lazarus Go Home:** En este capítulo Lee se reencuentra con un *junkie* amigo suyo, Miguel, quien se ha rehabilitado de su adicción a la heroína. Luego entran en un extraño juego sexual y todo deviene en una enfermedad que parece matar de abstinencia o el impulso del deseo hacia lugares incorrectos. La metáfora de Lázaro parece funcionar con Miguel quien regresa de la muerte en un buen cuerpo.

**9) Hassan's Rumpus Room:** Una orgía llena de violaciones y asesinatos se presenta en esta sección. Situado en la casa de Hassan, una fiesta se transforma en caos a través de violaciones hechas por un Mugwup sobre muchachos y macabros actos llevados a cabo A.J. que destruyen

la fiesta. Las imágenes están llenas de eyaculaciones y miembros disparados al espacio por criaturas insectoides. Habrá varias fiestas de este tipo a lo largo del libro que se verán interrumpidas por las disputas globales de los “agentes” y las facciones: *licuefactionist*, *senders*, *divisionist* y *factualists*.

**10) Campus of Interzone University:** El campus de esta universidad está lleno de camellos, cabras y demás elementos que lo asemejan más a un bazar árabe (fundamentado en todo el estereotipo) que a una universidad real. El profesor que aparece allí y habla de *The rhyme of the ancient mariner* de Coleridge, segunda mención de esta obra en la novela, ha pasado noches de placer con el sultán y la reina. Es un personaje irreverente y le interesa en el poema de Coleridge no la historia del marinero, sino la reacción de los invitados a la boda. Dirá que se aprende más de alguien hablándole que escuchándole. Así culmina su lección.

**11) A.J.’s Annual Party:** Similar a la fiesta vista en el capítulo de Hassan, aunque en este caso dirigida por un empresario con estrellas de la T.V invitadas: El mago Slashtubitch. Tiene personajes distintos y es quizá estructuralmente distinta a la anterior; la acción sexual también es multitudinaria al punto de que fluidos vaginales se transforman en gusanos, pero no es absolutamente homosexual como la anterior. Johnny y Mary toman protagonismo de la acción sexual que es difícil de concebir en ciertos momentos. Luego la acción cambia hacia quien podemos suponer es Lee drogándose de nuevo y luego la ejecución de un muchacho mezclada con el suicidio de Johnny y Mary.

**12) Meeting of International Conference of Technological Psychiatry:** Es un breve capítulo donde el evento más importante es que un psiquiatra muy famoso, el Doctor Schafer “Fingers”, es en realidad un ciempiés negro gigantesco. Es juzgado por toda la comunidad científica como un fraude y acusado de asesinatos. De este tipo de criaturas salía la Carne Negra antes mencionada. ¿Coincidencia que sea un psiquiatra disfrazado encargado de manejar drogas?

**13) The Market:** En este capítulo se describe la Ciudad de *Interzone*, un lugar ubicado en alguna del Magreb en el Norte de África (es análogo a Tangier, aunque con ciertas contradicciones geográficas). Allí si bien hay una circulación de libertad, es una periferia de mundo, también están todos los males del “tercer mundo”: violencia, carencia de cuidado médico, control por parte de corporaciones transnacionales, dictaduras, diversas formas de

drogadicción. Lo más importante es la descripción del mercado con procesiones funerarias, predicadores en cada esquina. Allí aparecen personajes claves en el libro como A.J y el Dr Benway que tienen algún tipo de asunto que resolver allí. Anota el autor que una parte de este capítulo fue escrito bajo la influencia del Yagé, que también aparece como parte del panorama de la Ciudad de *Interzone*; también describe cómo funciona la evocación de imágenes bajo el efecto de esta sustancia.

**14) Ordinary Men and Women:** Es un extenso capítulo que parece partir como una continuación del anterior porque nos encontramos al líder del partido nacionalista y sus lugartenientes observando el Mercado de *Interzone*; no obstante se fragmenta en diversas escenas que no parecen tener una comprensión posible. Allí interactúan diversos personajes y criaturas que nos hemos encontrado a lo largo del libro. Por ejemplo, el Dr Schafer es sometido a un tratamiento por el Dr Benway que lo va transformando lentamente. Por otro lado, se menciona varias veces a Benway como un degenerado sirviente de los invasores occidentales. El líder del partido nacionalista trata de verter odio hacia los colonos franceses sobre un muchacho con quien claramente quiere tener alguna relación sexual; este muchacho se está vendiendo al líder del partido, es un elemento del Mercado que llega a las clases dirigentes para suplir sus necesidades y deseos. Debemos rescatar en esta sección aquel diálogo en el cual Benway cuenta la historia de un hombre que le enseñó a hablar a su ano y eventualmente fue lo único que quedó de su cuerpo. En este capítulo se continúa abriendo espacios para que los diversos personajes interactúen más que contar sus historias.

**15) Islam Incorporated and The Parties of Interzone:** El capítulo tiene dos partes, una concentrada en la vida A.J., un agente como Lee pero de dudosa procedencia y afiliación; se menciona que quizá forma parte de los *factualist* o de los *licuefactionist*. Es un playboy multimillonario que ganó la ciudadanía estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial. Vive en las más altas esferas del mundo, incluso se menciona que estuvo buscando un vino especial en la zona del Putumayo en Colombia (donde también estuvo Burroughs buscando Yagé). La otra mitad del capítulo describe los partidos presentes en la *Interzone*. Son tres en concreto: 1) *Licuefactionsti*, el brutal partido que busca el control a través del exterminio, 2) *Senders*, su principal enemigo que se encarga de buscar el poder a través del control mental, 3) *Divisionist*, son un punto medio entre los dos partidos y sus miembros se cortan literalmente en

pedazos; alejado de esos tres, está una ideología diferente a todas las anteriores que son los *factualists*, quienes se oponen a todos los anteriores.

**16) The country Clerk:** Es una especie de juez en la Zona (Interzone) que sólo trata ciertos casos especiales. Ya ha sido mencionado antes varias veces en la obra. Lee, en este capítulo se narra en tercera persona, necesita con urgencia demostrar que sufre la peste bubónica para que no lo echen de la casa que lleva ocupando años sin pagar renta. Se enfrenta ante este eclesiástico (Clerk) que delira de una idea a otro sin sentido alguno, aparentemente. Cuenta muchas anécdotas de diversa índole, racistas, xenofóbicas, antisemitas, etc. Lee logra convencerlo de su cometido usando un par de trucos y el eclesiástico decide aceptar su petición.

**17) Interzone:** El capítulo se concentra en la historia de Marvie, un trabajador de la ciudad que ha mucho dinero y sin embargo se ve en problemas con el *Expeditor*. El argumento es más una excusa para describir la Zona (Zone) y la isla (Island) dos polos de la *Interzone*. El primero es un vasto edificio lleno de habitaciones. El segundo es una isla gobernada por los británicos, toda una parodia del imperio británico que impuso sus prácticas alrededor de todo el globo. Tienen sus propias formas de la democracia, fallidas por obvias razones. El capítulo termina con Marvie escapando del lugar después de que *The Expeditor* tiene un ataque de locura.

**18) The examination:** Retomamos a la república de Freeland, el primer lugar que se menciona después de la huida de Lee de los Estados Unidos. Se nos narra en este capítulo la historia de Carl que es llamado por el Dr. Benway para determinar si ha incurrido en la enfermedad de desviación sexual, es decir si es homosexual. Carl tiene novia y está a punto de contraer matrimonio pero eso no parece eximirlo. La conclusión del relato es que durante su servicio militar tuvo encuentros con *queers* y demás, por lo cual se ve condenado a un tratamiento que lo termina expulsando al espacio. Puede que este capítulo esté inserto en la obra, pero funciona por sí mismo como un relato como muchos otros.

**19) Have You Seen Pantopon Rose** [Hay una edición que inicia con un fragmento distinto, en la edición que trabajamos ese fragmento está ubicado al final del siguiente capítulo entre paréntesis]: Es el primero de una serie de cortos capítulos previos al climático encuentro con los detectives en lo que parece ser la “realidad” de Lee. Aquí aparecen viejos Junkies que ya han sido mencionados antes, en los momentos donde Lee está más cerca de la sanidad y la cura de su

adicción. No hay una línea argumentativa clara, tan sólo se sitúa en Nueva York donde se mezclan escenas de violencia, sobredosis, pedofilia y un ciempiés negro.

**20) Coke Bugs** [Fragmentos del capítulo anterior en algunas ediciones están ubicados al final de este entre paréntesis en la edición con la que trabajamos]: Muy relacionado con el anterior, incluso termina con las mismas oraciones del anterior. Sin embargo hay una línea argumentativa más clara, The Sailor, quién ya ha aparecido antes en la obra, está con Joe y muchacho mientras se drogan. También es un agente, como la mayoría de personajes en el delirio de persecución que dibuja Lee. El nombre del capítulo proviene de unos insectos que están mordiendo al muchacho y remotan a la historia de una junkie china en estado alterado.

**21) The Exterminator Does a Good Job:** Seguimos con *Sailor*, pero nos encontramos con un personaje macabro e interesante The Exterminator. En principio los personajes del capítulo anterior están en una habitación drogándose con heroína pura. No obstante hacia el final entra una voz que habla en primera persona y no había sido mencionada hasta el momento. Dice que busca a los agentes deflectores como A.J, The Vigilante, Lee, Benway y otros para exterminarlos. Su misión es acabar con los moldes y le habla directamente al lector diciéndole que debería entender aunque no pueda hacerlo.

**22) The Algebra of Need:** Se cuenta la historia de “Fats” Terminal que logra escapar de un desastroso nacimiento y logra sobrevivir sirviéndole a la Carne Negra. Se puede leer de un modo muy metafórico en relación concómo se logra sobrevivir en esta sociedad. Luego nos adentramos en el mundo de los agentes y los *junkies*, que son básicamente los mismos personajes, que se encuentran identificándose y matándose entre sí. La reflexión se ubica en un contexto global mencionando los problemas universales de los *junkies*. El capítulo termina con un sobresalto del “miedo” y una exclamación de huir hacia México (de tal manera que nos remite al inicio de nuevo).

**23) Hauser and O’Brien:** En esta sección, quizá la última realmente, un par de detectives (el capítulo lleva sus nombres) van a arrestar a Lee. No logran hacerlo y luego Lee llama al departamento de narcóticos donde le informan que ningún Hauser u O’Brien trabajan allí. El capítulo termina con una importante reflexión que nos lleva a la primera línea del libro y el inicio de Lee huyendo por las calles de Nueva York.

La siguiente sección es el prefacio atrofiado de la novela que explica cómo debe ser leída; y la última sección es a penas página y media de difícil descripción. La interpretamos como el despertar de su adicción. Como mencionamos anteriormente, la oración con la que se abre el libro encuentra su respuesta aquí. No obstante, esta lectura circular es desmentida en la siguiente sección y cuestionada: esta novela está abierta y puede ser interceptada en cualquier lugar, aunque la historia de Lee aparenta tener una especie de conclusión.

**24) Athrophied Preface:** Wouldn't you? Este prefacio casi al final de la obra no permite una comprensión global de la misma pero da una idea de las intenciones del autor y la su construcción. Dice que el Escritor no comprende realmente la droga y tan sólo es un instrumento para grabar. No hay continuidad ni una historia, ese no es el propósito de la obra; más bien se trata de dar un retrato de la drogadicción para el cual se debe estar abierto y en silencio, dispuesto a comprenderlo. La crudeza de su narración puede explicarse quizá en el subtítulo de este prefacio atrofiado, que se hace referencia a Jack el destripador y su juego con mandar una oreja sólo por diversión a la prensa. La explicación atrofia el libro que puede ser interceptado en cualquier lugar, y realmente pueden funcionar bien los fragmentos por separado aunque lectura completa ilumina más el universo ficcional que se crea. No hay principio ni fin que podamos presenciar, la historia de Lee realmente culmina en ningún lado. Aquí nos encontramos con el autor mismo jugando con su historia para darle algún sentido a la narración y su vida; es el diario resumido de sus experiencias más "históricas", lejos de la ficción. Sin embargo, sus referentes de la sociedad ubican su lugar de enunciación: Jack el destripador y John Dillinger son sólo un par de ejemplos. No se proporcionan respuestas, pero es una buena guía para leer *Naked lunch* y enfrentarse a su crudeza. El *Gentle reader* debe adentrarse sin prejuicios y ruido en su cabeza. Es un mundo conformado por piezas que funcionan de modo individual y no imponen sobre el lector una dirección específica.

**25) Quick...:** No es el final de la historia, pero sí la última sección del libro. Son imágenes sin sentido, frases traídas de otros lados de la novela. Un collage de todo lo que se ha dicho y hecho, asesinatos e insectos incluidos. Termine con Lee que podría estar drogado respondiendo sobre la eterna reconstrucción de La Ciudad.