y certera interpretación del hombre, de su historia y de su realización literaria y artística de la mano de uno de los más prestigiosos escritores venezolanos: Arturo Uslar Pietri.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15, 4.º, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

WILLIAM S. BURROUGHS, EN ESPAÑOL

I

William S. Burroughs, autor *difícil* formalmente y que tropieza con problemas de censura, llega por fin al área de lengua española en varias traducciones realizadas en Argentina y en España y que recogen por azar lo más antiguo y lo más moderno de este autor crecientemente debatido (*).

(*) WILLIAM S. BURROUGHS: *Almuerzo desnudo.* Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires, 1971, 269 pp. *Las cartas de la ayahuasca* (entre Burroughs y Ginsberg). Ed. Signos. Buenos Aires, 1971. Y *Las últimas palabras de Dutch Schultz.* Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1971, 109 pp., traducción de J. M. Alvarez Flórez.

Para una somera bibliografía en castellano pueden consultarse *La literatura atonal y aleatoria de William S. Burroughs,* de MARIO ANTOLÍN (Rev. *Papeles de Son Armadans* núm. 164, noviembre 1969); el artículo de ROMERO ESTEO «William Burroughs o el moralista de la catequesis feroz» *(Nuevo Diario,* 5 de diciembre de 1971), y el prólogo editorial a *Las últimas palabras de Dutch Schultz.*

Poco después de redactadas estas líneas me llega un artículo del propio Burroughs, «Las técnicas literarias de Lady Sutton-Smith», publicado en la revista colombiana *Eco,* enero de 1968 (ejemplar que debo a Manuel Pilares), y que es una traducción extraída del suplemento literario del *Times,* de Londres. En este artículo Burroughs diserta sobre las técnicas que utiliza para componer sus libros y declara que no las quiere presentar «como si configurasen una rutilante nueva corriente literaria, sino más bien como ejercicios susceptibles de producir un placer». Es partidario del *cut-up.* Los primeros *cut-ups* fueron confeccionados por el escasamente conocido pintor y escritor Brion Gysin en el verano de 1960 y aparecieron en *Minutes To Go* en septiembre de ese mismo año. Existen muchas posibilidades para preparar *cut-ups.* Entre ellas anotaremos la que consiste en doblar una página de texto por la mitad, a lo largo y a lo ancho, a fin de obtener cuatro bloques de texto numerados del 1 al 4. Después se corta la página por el doblez y se coloca el bloque 1 junto al bloque 4 y el bloque 2 junto al 3. Seguidamente se lee la página así distribuida. Con este procedimiento no estamos muy lejos del inexplicablemente olvidado —en su calidad del gran novelista— J. P. Sartre.

De reciente distribución debemos citar con especial interés el libro publicado por Editorial Matéu (Barcelona, 1972, pp. 194), titulado *El trabajo,* y que contiene una larga conversación entre Burroughs y Daniel Odier, con prólogo de Salvador Clotas (trad. de Antonio Desmonts). La entrevista apareció originariamente en la revista *Evergreen,* y luego, como libro, en francés y en inglés. Burroughs y Odier conversan sobre drogas, represiones de la vida moderna, métodos de creación literaria y, en general, se dedican a *examinar técnicas de libera-*

II

Burroughs nació en 1914, Saint Louis, Missouri, de familia adinerada, fabricante de las máquinas registradoras que llevan su mismo nombre. Graduado en Harvard, ha viajado por casi todos los continentes y vivido, además de Estados Unidos, en París, Méjico y Tánger. Su primera obra, *Junkie,* fue incluida en *The Yage Letters,* editada por Olympia Press en 1953. En la misma editorial francesa apareció después *Naked Lunch (Almuerzo desnudo),* 1959, que a raíz de la primera edición norteamericana (Grove Press, Nueva York, 1962) fue secuestrada por las autoridades, acusada de pornografía, y sufrió un juicio, resuelto a favor del autor, en Boston. Otras obras de Burroughs: *The soft machine, The ticket that exploded* y *Nova Express.* Su aventura editorial es similar a la de Henry Miller, también procesado por sus famosos *Trópicos.*

Como es fácil advertir, nos estamos limitando por ahora a una simple recopilación de datos con carácter introductorio. Sin desentenderse de la ambigüedad que siempre presentan estas cuestiones generacionales, William Burroughs es asimilable a la *beat generation* (Kerouac, Ginsberg, Corso), o, al menos, sus edades, recíproca amistad, procedimientos y ambientación así aconsejan pensarlo a efectos de clasificación esquemática y obligada en el método de las recensiones.

Burroughs fue drogadicto durante quince años («He fumado droga, la he comido, olido, inyectado en la vena, la piel, el músculo, introducido mediante supositorios rectales»). *Las cartas de la ayahuasca,* libro compuesto por las cruzadas entre él y Allen Ginsberg, describe sus mutuas experiencias en Colombia y Perú, a la búsqueda y experimentación de un alucinógeno usado por los indios del alto Amazonas. Igualmente ocurre con *Almuerzo desnudo.* Burroughs llega, pues, a nuestro idioma precedido por una aureola de escándalo y de escritor *maldito* y complicado que ofrece problemas de traducción y escasas fisuras para un entendimiento cabal.

---

ción. Burroughs expone sus programas políticos y sociales. Escojamos una muestra: «El eje Beat/Hip, especialmente figuras como Ginsberg —pregunta Odier—, quieren transformar el mundo mediante el amor y la no-violencia. ¿Comparte usted ese empeño?» «Categóricamente no —replica Burroughs—. La gente que controla el poder no desaparecerá de *motu proprio,* y todas esas monsergas de darles flores a los "polis" no sirven para nada. Esta forma de pensar está alentada por el sistema establecido; lo que más le gusta es el amor a la no-violencia. La única forma en que me gusta ver cómo se les dan flores a los "polis" es puestas en macetas y desde una ventana bien alta.»

Me parece absolutamente necesario añadir que, si bien las opiniones de Burroughs pueden parecer un tanto bruscas y poco meditadas, comportan, por otra parte, un profundo revolucionarismo, una actitud sin ambages que tiende a transformar los conceptos de familia, de nación, de femenismo y enfrenta los cambios que la investigación científica puede operar en la naturaleza humana.

III

Pero la *dificultad* de William Burroughs —al menos, en las obras en castellano que nos ha sido dado leer— no viene determinada por una real profundidad inabordable, por una abstrusa problemática conceptual, sino por una técnica más o menos conscientemente enredosa y, en todo caso, por una incorporación de estados de delirio y alucinaciones provocadas artificialmente, con lo que ya empezamos por rechazar o llevar a un más justo medio ese esoterismo del que muchas opiniones se están haciendo eco. La dificultad de Burroughs —sólo en *Almuerzo denudo,* ya que *Las últimas palabras de Dutch Schultz* es un guión cinematográfico, hermoso y terrible, pero perfectamente realizable— no es, por ejemplo, la misma que se experimentaría al seguir lúcidamente un razonamiento filosófico y racional, sustentado en los datos de la lógica (sin perjuicio de que este razonamiento aluda al absurdo, al delirio y a los misterios de la psique y del sueño), sino que proviene de una técnica que altera el suceder lógico y desmesura la interpretación de la realidad y utiliza, como no tenía por menos, la escritura automática y los presupuestos generales del surrealismo, hace montajes, corta, yuxtapone, delira, desfundamenta el devenir, tijeretea, pega, silencia nexos y suministra al cabo una técnica literaria —ya bautizada en su aspecto formal y de ejecución *(folding-up, cut-up)*— que tiene por objeto principal conservar la espontaneidad y servir como de muestrario puro del irracionalismo, una especie de función heliográfica que tiene muy en cuenta no una historia determinada y sucinta y metodológica, sino el compuesto simultáneo y burbujeante, caótico y lábil de la vida sensorial y exasperada.

Si aceptamos tales consideraciones en torno a la puesta en práctica de esta técnica literaria, es tan problemático y aleatorio escribir una historia al estilo de Burroughs como al estilo de —por citar a un autor de otra entonación— Bernard Malamud. Conociendo un poco el entramado y las claves íntimas —que en el caso de Burroughs conoceremos más tarde—, los enfatismos técnicos se esfuman, como se esfuma el albayalde de un payaso tras la función, y muestran, finalmente, a un escritor individualizado con más o menos talento, con más o menos sensibilidad, con más o menos ambiciones. Cabe preguntarse a continuación, puesto que el probado talento de Burroughs no es cuestionable, por la eficacia y necesariedad de su técnica y después por la entidad de su mundo expresivo.

IV

Almuerzo desnudo —título sugerido por Jack Kerouac— se presenta con una introducción y un apéndice *coherentes,* donde Burroughs describe su adición a las drogas, sus distintas clases y reacciones psicobiológicas, el proceso de curación mediante un tratamiento de apomorfina (morfina hervida en ácido hidroclórico), el miserabilismo de los enfermos, su *álgebra de la necesidad* y el preciso y patético instante en que Burroughs, al borde de la batalla final con la droga, en una habitación del Barrio Nativo de Tánger, mugriento, flaco, inyectándose treinta insuficientes gramos de morfina por día, sin luz ni agua por falta de pago, envuelto por las cajas de las ampollas vacías, tuvo la fuerza de voluntad de gastarse el último cheque en un pasaje de avión para Londres y someterse a tratamiento médico. Lo cuenta él y no hay grandes razones que permitan dudarlo. «No hacía absolutamente nada. Podía mirarme ocho horas seguidas la punta del zapato.» Mientras duró la enfermedad y el delirió tomó notas detalladas. He aquí la base declarada de *Almuerzo desnudo,* que significa exactamente lo que dicen estas palabras: almuerzo desnudo, «un momento de congelada inmobilidad, en el que todos ven qué hay en la punta de cada tenedor».

De modo que la técnica literaria se justifica por la índole especial de los elementos o del *mensaje* que se quiere comunicar, integrado por alucinaciones, pesadillas, vivencias inconexas, liquidación de la cotidianidad, del *principio de realidad,* de la lógica y liberación del absurdo, no al modo de Kafka o Camus, que todavía comportaba una pretensión simbólico-moralizante, sino el absurdo del puro disparate gratuito y, cuando menos, sarcástico, desgarrante, obsceno, brutal. Todos estos calificativos nos hacen caer en la cuenta de que las alucinadas y a veces hilarantes imágenes de *Almuerzo desnudo* observan una *cierta unidad,* una determinada *astucia* creadora, lo cual, naturalmente, elimina la primera idea de la pura espontaneidad drogada, es decir, que hay más tarea creadora y electiva en esta obra de lo que el propio Burroughs pretende cuando dice: «Soy un instrumento que graba. No pretendo imponer un *relato,* un *argumento* o cierta *continuidad.* En la medida en que logro el registro *directo* de ciertas áreas del proceso psíquico es posible que desempeñe una función limitada. No pretendo entretener» (página 237). De hecho, los juegos escatológicos, pornográficos y homosexuales en los que abunda *Almuerzo desnudo,* hasta constituir su constante obsesiva, suponen ya una continuidad de ensamblaje, aunque ésta no sea la típica continuidad de un relato tradicional, pero que sabe romper a las malas con toda clase de convencionalismos y pudores y poner de manifiesto un universo polarizado entre el dolor y el placer,

por donde el drogadicto busca ciegamente escapar a las tensiones que le crea la eterna oscilación entre el placer y el dolor, sometido a una concepción fálica y supurante, simiesca y angélica; émulo fracasado, vacío, inalterable, volátil (si no muriera en el empeño) de una vieja filosofía estoica y búdica que nunca dejó de ser una bella utopía de pretensión vegetativa.

La pornografía de Burroughs es de opereta. No excita. Da risa. La descarada práctica anal, succional, gimnástica, fecal, andrógina y la nube de penes y «viejas vulvas despreciables» acaban por convertirse en un tiovivo vertiginoso y esperpéntico que, por efectos de una consciente y excesiva chocarrería, no conserva ni un gramo de morboso aliciente. Pornografía de catarsis. Parece lógico pensar que la auténtica pornografía es aquella que tiene un valor sustituyente —o estimulante— de la verdadera actividad sexual, pornografía para la ancha patria de la frustración y que nunca puede abandonar el predio de la lógica, de la situación cotidiana y *posible* y de las aberraciones gratificantes, pero el alienado circo fálico-anal de Burroughs es una hermosa broma, no sé si inspirada por la morfina o por la idea de hacer entrar realmente en crisis la literatura pornográfica con su carga de equívocos y circunloquios. De todas formas, sería curioso estudiar en Burroughs su *estética* de la sangre y del semen, la sangre que se abre como una flor roja en la sucia jeringuilla manejada por los cartílagos grises del adicto y el semen que describe como arcos triunfales a impulsos de la relación homosexualizada. Muy curioso.

Una de las ideas de Burroughs es que la palabra está dividida en unidades y que todas formarán una pieza y así deberán ser tomadas, «pero las piezas pueden ser consideradas en cualquier orden, pues vienen unidas adelante y atrás, adentro y afuera, popa y proa como una técnica sexual interesante. Este libro vuelve la página en todas direcciones». No estamos lejos de la enumeración caótica que, dicho sea de paso, en Burroughs arrastra un componente poético excepcional, que se advierte a pesar de los problemas de traducción: «Motel... Motel... Motel... irregular arabesco de neón... La soledad gime a través del continente como bocinas de niebla sobre las quietas aguas aceitosas de los ríos de mareas periódicas.». En otros pasajes de parecida tónica, tras la imagen tradicional y comúnmente bella, se enlaza sin transición con el absurdo, generalmente modelo de sarcasmo y desenfado. Parece como si Burroughs se viera en la permanente necesidad de matar el pudor que probablemente le asalta al utilizar las palabras normales con que mostramos una melancolía, un recuerdo de la infancia, una sensación de soledad, una confesión inerme, flaquezas en suma, y auto-

máticamente se pusiera en funcionamiento el mecanismo defensivo que en Burroughs consiste en dar la nota del supremo desarraigo, de la absoluta perdición, del contemporáneo y tremendamente neorromántico heroísmo inútil que, tras la sociedad de consumo, el mecanicismo, la polución, la demografía, la amenaza atómica, el hastío y todo el compuesto de la *contracultura* norteamericana, no puede adoptar más postura que la de sentirse el feroz sacerdote podrido de una civilización irrisoria que no vale ni siquiera la pena de sostener un lirismo sentimental a la medida de nuestras contradicciones, de nuestra indefensión y de ese nuestro continuo pendular hacia el nihilismo y el amor. Eso podría parecer que ocurre con William S. Burroughs, sobre todo cuando especifica que «el escritor sólo puede escribir de una cosa: *lo que tiene frente a sus sentidos en el momento de escribir*». Una declaración de principios y un síntoma. Burroughs tenía poco más de cuarenta años cuando escribió *Almuerzo desnudo.*

Esta novela, ya aceptado su aspecto satírico, procaz y deformante, es moderna en el sentido de que maneja conceptos de la investigación científica —la droga como terapéutica, el biocontrol— y social, como la integración de negros y homosexuales, aunque nadie debe pensar ni por un solo instante que se trata de una modernidad esperanzada o *edificante.* No. Se trata de uno de los extremos en la línea fronteriza de la cultura occidental.

V

Las últimas palabras de Dutch Schultz, edición original correspondiente a 1970, es, como dijimos, un guión cinematográfico resuelto en sus aspectos literarios y técnicos y que narra la biografía de un *gángster* norteamericano muerto a tiros en 1935, guión digno de las particulares maneras y de la especial violencia y crueldad de un realizador como Sam Peckinpah, donde la sangre, la droga, la cárcel, el hospital, el erotismo, el hampa y las vertiginosas e intencionadamente barajadas perspectivas de la ciudad crean un delirio de imágenes realistas y totalizadoras.

Afortunadamente —según mi concepción del arte de novelar— Burroughs no ha querido hacer aquí una novela valiéndose de los recursos que brinda la imagen y la acción, privativos del lenguaje cinematográfico, sino que ha escrito literalmente un guión cinematográfico. Brilla, en efecto, la categoría de la prosa literaria, pero es a pesar de ella misma y sin finalidad propia. *Las últimas palabras de Dutch Schultz* —tomadas al pie del lecho de muerte por un taquígrafo de la policía— es un libro que deberá ser juzgado en función de su ul-

terior versión cinematográfica, si es que algún director acomete el empeño de su realización, bastante plausible por demás, ya que están magníficamente resueltos los encuadres, los fundidos, los cortes y la fisonomía de los personajes y del ambiente. Esta película habría de filmarse en blanco y negro, salvo las escenas en que hay derramamiento de sangre, la citada *estética* de la sangre y el semen, que ya nos resulta familiar, y el conjunto es vívido, tremante, sórdido y de maléfica belleza, ya que la historia de Dutch Schultz ampara en realidad un reportaje sobre los antros de juego, las comisarías, los baños turcos, los parques de atracciones, las calles y una simultaneidad que sólo le es dado emplear legítimamente al cine, al *ojo de la cámara* (o al novelista, siempre que éste no alardee del don de la ubicuidad ni se abstraiga de la acción y de las coordenadas insoslayables del *punto de vista* personal).—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID).*

DONDE EL ESCALPELO TOPA CON EL HUESO Y ROMPESE

Vallejo es un poeta al que amamos demasiado como para dejarlo solo, tirado sobre la mesa del congelado análisis. Sin embargo, el pajarito y Pedro Rojas le defienden y no hay que tener cuidado. La prueba es esta *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (*), donde James Higgins, crítico concienzudo y armado de incontables fichas, se enfrenta al pretendido cadáver, y tras mucho jaleo, ruido de sierras, hachas, más finas cuchillas y diplomas por el aire, la instantánea nos representa al sudoroso investigador, ya desabotonado y, para colmo, sin pan bajo el brazo. Porque las evidencias, y esto es evidente, no alimentan 340 páginas, pues.

Higgins ha dispuesto los capítulos como pisos de un rascacielos: vamos a ir de «El papel del poeta», pasando por «El absurdo», «El mal», «El tiempo», «La muerte», «El pensamiento y el desengaño», «Experiencia directa del absurdo» y otros tantos, hasta la «Bibliografía». El resultado viene a ser como si se le hubieran caído unos pisos sobre otros, y entre las ruinas funciona sólo el ascensor que es puro

(*) JAMES HIGGINS: *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo.* Siglo Veintiuno Editores, México, 1970.