

## Índice

Introducción .....	3
CAPÍTULO I.....	7
William S. Burroughs.....	7
Su obra .....	11
El collage.....	13
El <i>cut-up</i> .....	17
<i>El almuerzo desnudo</i> .....	19
CAPÍTULO II.....	23
El <i>cut-up</i> o la metáfora del laberinto sin solución .....	26
El género de la novela y el <i>cut-up</i> .....	34
CAPÍTULO III.....	40
La droga como metáfora de ausencia .....	40
La palabra como virus o la violencia del lenguaje.....	47
Conclusiones .....	59
BIBLIOGRAFÍA .....	62
ANEXOS .....	64
Anexo 1.....	64
Anexo 2.....	65
Anexo 3.....	66

## Introducción

Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable  
en lo más alto al representar la vida humana.  
En medio de la plenitud de la vida,  
y mediante la representación de esa plenitud,  
la novela informa sobre la profunda carencia de consejo,  
del desconcierto del hombre viviente.

Walter Benjamin

El primer hombre emite su primer balbuceo, conectado para siempre con el desconcertante despertar hacia la vida. “Somos el río que invocaste, Heráclito” reza Borges; pero las herramientas de las que disponemos para asimilarlo hacen que lo percibamos en fragmentos que, con el tiempo, hemos aprendido a ver con la sensación de continuidad.

El tiempo nos impone la condición de “ir siendo” mientras que la memoria pretende salvar el recuerdo de lo que fue. En medio de este abismo: la palabra, buscando actualizar la experiencia, aprehenderla, describirla, aproximarla. Y el arte en su juego ubicuo entre *lo que es* y su propio mundo.

Campos del saber como las ciencias buscan la verdad en forma de un sistema de reglas demostrable. La religión proclama una Verdad última y

definitiva. La filosofía, el problema de la verdad. El arte, mientras tanto, la retrata en su movimiento, en su irreductible tensión con lo que queremos creer o creemos saber. *“Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica”*<sup>1</sup>.

El *cut-up* es el proceso de percibir lo real en la serie de fragmentos que lo constituyen, previo a la mediación de todas las ficciones que cierran su representación para nosotros.

El siglo XX trajo consigo algunas vanguardias que terminaron por modificar radicalmente la concepción del arte en campos como la literatura, la plástica, entre otros. Asimismo, la historia vio dos guerras mundiales y la violencia en el mundo escaló a niveles no concebidos en el pasado. Imaginemos el impacto de esta violencia si en 1936, pocos años antes de la Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin comentaba lo siguiente acerca de la relación de la Primera con la escritura: *“Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla?”*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Ediciones ORBIS, 1983, pág. 10.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *El narrador*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 8.

Durante la Segunda Guerra, dos hitos empujan la noción de violencia más allá de lo concebible. El primero: la sistematizada eliminación de judíos, gitanos, homosexuales y todo aquello que el nazismo rechazaba. El segundo: las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki. Ambos hechos socavan radicalmente la ya desgastada “fe extrema” en el racionalismo como instrumento absoluto para el “progreso”, idea que se desarrolla en la Escuela de Frankfurt y su crítica a la “razón instrumental”.

William S. Burroughs, por su parte, crece en medio del auge y desencanto frente a lo que se ha denominado “el sueño americano”, en una sociedad de valores sumamente conservadores que creía haber alcanzado la cima de desarrollo material. Al provenir de una familia acomodada, Burroughs es parte de este estado de bienestar y desde su interioridad lo niega. Asume para sí valores totalmente opuestos a lo convencional y aceptable para la época: abiertamente homosexual; es, además, una de las primeras personalidades en admitir públicamente el consumo de marihuana. Es entonces cuando se relaciona con la *Beat generation* e, impulsado por ellos, en particular por Kerouac, empieza a escribir.

Sus obras iniciales, tales como *Queer*, *Junky* y *The Naked Lunch* adoptan una de las estrategias narrativas más antiguas, la de la pretendida autobiografía o

escritura a partir de las experiencias propias. Dentro de *El almuerzo desnudo* su álter-ego es William Lee. En este contexto en particular, este gesto de no solo tratar temas considerados tabú sino de asumirlos como propios le dan al autor dimensiones que, buscadas o no, lo constituyen en un actor fundamental de la historia de la cultura de su país y el mundo.

El verse a sí mismo como un personaje, el forzar los límites de la ficción y la vida lo conducirán a una de las experiencias artísticas más interesantes del siglo XX por su vinculación, como ya hemos mencionado, con la Generación *Beat* y con toda la contracultura, surgida desde mediados de este siglo. Su vida, antes e incluso después de ser un autor reconocido, será bastante nómada, apátrida. Huir del país por problemas de droga, residir en México y salir de allí luego de matar a su esposa, vivir en Tánger, recorrer la Amazonía (Ecuador incluido) en busca de drogas psicoactivas y viajar por muchos otros lugares, nos hacen pensar en la figura del escritor como un ser radicalmente solitario, cuyo único lugar de existencia plena es la literatura misma, sus obras.

## CAPÍTULO I

*Life is cut-up*

William S. Burroughs

### William S. Burroughs

He estado fuera. Vengo de la humillación y el fracaso total,  
he subido escalando una celda tras otra,  
enfrentándome a un millón de contratiempos y descalabros.  
No me imagino volviendo atrás.

William S. Burroughs, 1959

William Seward Burroughs nació en el año de 1917 en Saint Louis, Missouri. Su abuelo, William Seward Burroughs I (1857-1898), fue el inventor de la máquina sumadora que más tarde llevaría su propio apellido y con la que fundaría la compañía Burroughs Corporation. La infancia del escritor fue más bien introvertida, según lo declaran sus propias palabras en el inicio de la novela autobiográfica *Yonqui*:

Los recuerdos más tempranos que conservo están impregnados de miedo a las pesadillas. Me asustaba estar solo, y me asustaba ir a dormir a causa de mis

sueños, en los que un horror sobrenatural siempre parecía a punto de adquirir forma.<sup>3</sup>

Aquí se prefigura ya uno de las características fundamentales de su personalidad como escritor: la paranoia, alimentada más tarde por su adicción a las drogas y sus problemas con la justicia por distintas razones. Cuenta que le aburría el entorno de familia acomodada en el que vivía y que muy pronto sintió el impulso de cometer pequeños delitos: entrar a casas ajenas o manejar a toda velocidad por la autopista, como una forma de desligarse de la vida acartonada de su entorno.

A los 14 años leería la que sería una de las novelas que influirán en su formación literaria. Se trata de *You Can't Win (No puedes ganar)*, una novela autobiográfica del escritor canadiense Jack Black donde éste relata su experiencia como delincuente. Años más tarde, en 1945, Burroughs se reencontraría con un ejemplar de esta novela y la releería y redescubriría el universo de bajos fondos y personajes marginales; esta vez en el contexto de lo que más tarde sería llamada la Generación *beatnik*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> William S. Burroughs, *Yonqui*, Barcelona, Anagrama, 2003, pág. 15.

<sup>4</sup> James Campbell, *Así fue la Generación Beat*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, págs. 65-67.

En 1932 ingresó en la Universidad de Harvard para estudiar inglés y Antropología hasta el año de 1936. Los siguientes años desempeñará diversos trabajos en varios lugares de los Estados Unidos. Es así como, en 1943, mientras vivía en Nueva York, conoció a Allen Ginsberg y Jack Kerouac, amistades que darían lugar a la formación de la conocida Generación *beatnik*<sup>5</sup>.

Un hecho que marcó su vida radicalmente tal como él mismo da cuenta en entrevistas y en el célebre prólogo de *Queer* (1985), fue el uxoricidio que cometió; es decir, el asesinato de su esposa Joan Vollmer. En 1944, Burroughs empezó a vivir con Joan Vollmer en un apartamento prestado por Jack Kerouac. Pronto, los dos empezaron su adicción a la morfina. Vollmer tenía un hijo de su pareja anterior y en 1947 nacería otro, cuyo padre era Burroughs.

Fueron a Nueva Orleans en 1948, debido a que Burroughs había tenido problemas legales por falsificar recetas médicas. Ese mismo año escaparon a México para evitar una posible detención.

---

<sup>5</sup> Jack Kerouac propuso el vocablo *beat* para nombrar a esta generación de escritores de la posguerra. Su significado es el de 'agotado', calificativo que buscaba resumir el sentimiento de la juventud de esta época.



Mientras bebían, Burroughs le disparó a un jarro de cerveza sobre la cabeza de su esposa, a la manera de Guillermo Tell. El disparo dio en la frente y ella murió. Burroughs pasó en la cárcel 13 días hasta que su hermano lo puso en libertad. Viajó varios meses por Sudamérica (Ecuador incluido) en busca del llagué o ayahuasca. De esta experiencia se publicó un libro de cartas entre él y Ginsberg conocido como Cartas de la Ayahuashca o Yagué Letters (1963. City Light Books). Burroughs tuvo un hijo con Vollmer, William Burroughs III, en 1947, quien murió en 1981.

Su primera publicación fue *Junkie*, en 1953, a la que le siguió *The naked lunch (El almuerzo desnudo)* en 1959. La historia de ambos se relata más adelante. Burroughs murió en Lawrence, Kansas, en 1997, de un ataque al corazón.

## Su obra

La escritura de Burroughs evoluciona desde un primer texto que fue escrito como una novela de misterio, a partir del caso real del asesinato de David Kammerer por Lucien Carr, un amigo de Kerouac, este último incluso fue detenido porque se sospechaba que había participado en el crimen y, debido a ello, Burroughs y él decidirían redactar esta novela en la que relatan lo sucedido en torno a este caso.

Vale la pena señalar tres cosas acerca de este libro. La primera es que en él Burroughs utiliza por primera vez el que sería su seudónimo o *pen-name*: William Lee; en segundo lugar, es alrededor de esta experiencia (y en parte debido a ella) que Burroughs comienza a consumir morfina y se vuelve adicto a ella; en tercer lugar, en el documental *What happened to Kerouac*<sup>6</sup>, Burroughs dice que considera a esta obra como un «trabajo no distinguido» y le resta importancia.

Su siguiente obra, *Junkie*, sería en realidad la primera que este publicaría, como ya lo hemos señalado antes, lo haría bajo el seudónimo de William Lee. La historia de su publicación incluye un gran problema legal debido a que se la

---

<sup>6</sup> Año: 1986. Director: Richard Lerner, Lewis MacAdams.

consideró «inmoral» para su época. Allen Ginsberg<sup>7</sup> relata, en el prólogo a la novela, los diversos trabajos que tuvo que sufrir para lograr que un editor se hiciera cargo de la obra y se animara a sacarla. La relación entre ambos miembros de la Generación *beat* no solo se limitó, entonces, a compartir un puesto dentro de ella, sino que el uno asumió el rol de agente y hasta editor. Incluso antes, Ginsberg sería el principal motivador de Burroughs para animarlo a escribir.

Finalmente, ambos consiguieron que Aaron A. Wyn, dueño de Ace Books, publicara el libro. Esta editorial es la más antigua en publicar de forma periódica novelas de ciencia ficción y fantasía. Se trataba de una edición doble de una serie especial que se publicaba de esta manera, donde compartió lugar con *Narcotic Agent* de Maurice Helbrant. Sin embargo, muchas librerías no compraban los libros de esta casa editorial por considerarlos muy triviales, por lo que tampoco recibían atención alguna de la crítica de ese entonces.

---

<sup>7</sup> Poeta de la generación *beat*. Nació en 1926 y murió en 1997.

## El collage

Una breve descripción de la técnica del *cut-up* consistiría en decir que se trata de un método de escritura en el que, como su nombre lo señala, se recorta un texto en distintos fragmentos que, a su vez, son mezclados de forma indeterminada, al estilo de la acción de barajar naipes.

El origen de la técnica del *cut-up* y una descripción pormenorizada de su empleo se expondrán más adelante. Interesa tomar en cuenta que, en tanto ejercicio de combinación de elementos, sus antecedentes se pueden rastrear en la técnica plástica del *collage* y sus distintas variantes.

El término *collage* es una voz francesa que proviene del verbo *coller* o 'pegar'. Como técnica, consiste en pegar diversos materiales sobre un determinado soporte como en el caso del lienzo. Sus antecedentes se remontan hasta el siglo XII en Japón, donde los calígrafos pegaban papeles de colores sobre las hojas de los poemas<sup>8</sup>. En Europa se conocen distintas obras que utilizan de manera más o menos aproximada lo que podríamos llamar formas primitivas del *collage*. Son muestra de ello algunos de los casos enumerados por Herta Wescher en el capítulo inicial de su libro acerca de la historia de esta técnica.

---

<sup>8</sup> Herta Wescher, La historia del collage. Del cubismo a la actualidad, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, pág. 13.

Entre ellos están árboles genealógicos que, en Europa Occidental, eran complementados con imágenes pegadas o pintadas, hacia 1600. Desde América, los conquistadores españoles llevarían hacia el viejo continente obras adornadas con plumas. Algunos iconos rusos también presentan formas de elaboración que se aproximan mucho al *collage*.

La técnica del *collage* nace como tal a inicios del siglo XX y, desde entonces, se convertirá en un método concomitante de las vanguardias hasta nuestros días. En París, Pablo Picasso y Georges Braque empezaron a incluir en sus pinturas elementos tales como recortes de periódicos, billetes de espectáculos, entre otros. Ambos son considerados los precursores de esta técnica a inicios del siglo XX en lo que sería una de las propuestas fundamentales del cubismo.

Con un énfasis especial en la obra de Duchamp, el *collage* adquirió un sustento conceptual relacionado con las innovaciones de los distintos movimientos de vanguardia. El *collage*, entonces, empezó a ser la irrupción de lo cotidiano en el arte, como lo demuestran las múltiples obras en las que se pueden ver objetos como anuncios publicitarios pegados sobre el lienzo o el ya célebre urinario denominado *La fuente* (1917). Este gesto involucra un enorme cuestionamiento a los valores estéticos sostenidos hasta entonces. La propuesta de Duchamp, con

sus juegos del «objeto encontrado», permite descontextualizar las cosas más comunes y llevarlas al ámbito de lo artístico mediante una revaloración y resignificación conceptual de la obra, la cual deja de involucrar como factor capital la técnica artística y pone en primer plano cuestiones como el anteriormente mencionado «juego conceptual» y la voluntad del autor.

La comunicación con las vanguardias, en el campo de la técnica del *collage*, llegó también a la literatura mediante el dadaísmo. Tristan Tzara, máximo representante de este movimiento, con sus propias palabras, delinea lo que sería el *cut-up*:

Tome usted un periódico y una tijera. Elija un artículo de periódico que tenga la longitud que usted quiera darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte cuidadosamente cada palabra e introdúzcala en un cucurucho. Agítelo. Saque un papel tras otro y establezca una secuencia. Cópiela. El poema se parecerá a usted. Usted se habrá convertido en un escritor de una inigualable originalidad y encantadora sensibilidad, aunque incomprendido por el gran público.<sup>9</sup>

El traslado de la técnica pictórica del *collage* hacia la escritura supone una comunicación entre dos tipos de representación esencialmente distintos. Mientras que en la pintura se consigue alterar el uso regular de los materiales, incluir objetos prosaicos en el lienzo, conseguir incluso cierto tipo de tridimensionalidad con ellos y hasta una nueva variante de la ruptura con la mimesis. Dicha ruptura,

---

<sup>9</sup> *Ídem.*, pág. 106.

que se venía operando en la pintura desde el siglo XIX, tuvo que ver con maneras diferentes de representar el mundo, con corrientes como el expresionismo.

El *collage*, sin embargo, «trae» la mimesis hacia el cuadro: no hay necesidad de intentar imitar un objeto como una hoja de diario, puesto que se puede incluir la misma hoja dentro del lienzo y, sin embargo, en ese nuevo contexto, su sentido afecta y es afectado por lo que lo rodea, hay un entrecruzamiento de las fronteras, los bordes se acercan hasta tocarse y la contaminación deviene en destino inevitable de la obra: se desacraliza el ámbito de la técnica y los materiales y, del otro lado, algo tan prosaico como la hoja de un diario cobra una nueva significación y trasciende su esfera habitual.

Mientras tanto, el *collage* en la literatura viene a socavar la noción misma de *texto*, de un «tejido» construido a partir de la voluntad del autor, pues tal como lo dice Tzara, y como más tarde lo hará Burroughs, esta nueva técnica de composición relega a segundo plano la voluntad del autor, debido a que el azar pasa a ser un elemento fundamental en la combinación de los fragmentos que conforman el texto.

Es conocida la anécdota que cuenta que Tzara habría compuesto un texto extrayendo fragmentos de papeles escritos de un sombrero, durante una velada del movimiento surrealista. Dicha acción provocó el rechazo de parte de André Breton y su separación del movimiento que este último regentaba.

### El *cut-up*

La técnica del *cut-up* llega a Burroughs a partir de la influencia de Brion Gysin<sup>10</sup>, un pintor, escritor y músico inglés, quien le sugirió que utilizara la técnica de recorte similar a la que Tzara había desarrollado a inicios de siglo dentro del dadaísmo. Burroughs narra así el inicio de esta re(ve)lación:

Yo acababa de regresar del Sahara y fui a ver una exposición de cuadros suyos. Le conocí entonces. Tenía una personalidad tremendamente poderosa y me impresionaron muchísimo los cuadros. No llegué a conocerle de verdad hasta que fue a París en 1958. Entonces vi sus cuadros y fue él quien me enseñó todo lo que sé sobre pintura. Dijo: «La literatura está cincuenta años por detrás de la pintura», y así empezó el método del *cut-up*, que es simplemente aplicar a la escritura el método del montaje, que hacía cincuenta años ya que se venía utilizando en la pintura. [...] Supongo que la literatura acabará dejando el papel para seguir a la pintura. Qué pasará entonces no lo sé exactamente. Pueden empezar a escribir cosas en la vida real. Un escritor de serie negra saldrá por ahí a pegar tiros a la gente.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Brion Gysin. Pintor, escritor y músico inglés. Nació en 1916 y murió en 1986.

<sup>11</sup> Victor Bockris, Con William Burroughs. Conversaciones privadas con un genio moderno. Barcelona. Alba Editorial, 1998, pág. 37.



Esta técnica consiste en cortar al medio, o en más fragmentos, una hoja de un texto que se haya escrito y juntarlos de nuevo en forma aleatoria, de tal manera que se cree un nuevo texto a partir de los distintos fragmentos combinados, cuyo sentido sea también nuevo debido a la convergencia de sentidos distintos.

Esta técnica fue empleada por Burroughs en *El almuerzo desnudo* (1959), *El ticket que explotó* (1962) y *Nova Express* (1964). Además, la aplicó en diversos experimentos de los que da cuenta en sus entrevistas y en una obra en particular, *La revolución electrónica*, donde propone algo muy avanzado para la época y que prefigura de algún modo nociones avanzadas de edición musical, pues sugiere grabar frases, reproducirlas y grabar una nueva cinta con dichas frases y otras nuevas que se irán sobreponiendo y crearán una especie de *collage* auditivo.

Esta comprensión de la técnica del *cut-up* lo lleva a afirmar que “todo es *cut-up*”, dado que es la manera en que, según describen algunas perspectivas dentro del ámbito de la teoría del conocimiento, el hombre aprehende la realidad. Pues si el mundo es concebido como un devenir constante desde Heráclito, la percepción que el ser humano puede tener de él no opera de la misma forma; este necesita fragmentarla, descomponerla para almacenarla. Con lo que estaríamos

ante la confirmación de que todo, desde el ángulo de visión del ser humano, es *cut-up*.

### ***El almuerzo desnudo***

Los años 50, en los Estados Unidos, están a medio camino entre la posguerra y la consolidación del país como potencia hegemónica mundial en el contexto de la guerra fría. La industria cultural se desarrollará a gran escala, sobre todo en lo que tiene que ver con la televisión y la música. Esta década será el antecedente directo de la explosión contracultural que sobrevendría en los 60.

La experimentación formal y la innovación temática son constantes en la obra de Burroughs. Dentro de este contexto, *El almuerzo desnudo* constituye un hito en su inclinación vanguardista, pues representa el intento de de-construir una experiencia como la del consumo de estupefacientes y la escritura, y busca la manera propicia de reflejar ambas. El resultado es un acercamiento que se distancia radicalmente de las formas tradicionales de reflejar lo vivido mediante la escritura.

Burroughs narra así el origen de la novela:

En el verano de 1956 [...] y estaba otra vez en Marruecos [...] Así que fue precisamente entonces cuando me senté y tenía montones de notas que había tomado en Escandinavia, en Venecia y en Tánger anteriormente, y empecé a escribir. Y escribí, y escribí y escribí. Tomaba *majoun*<sup>12</sup> cada dos días o así, y los días que no lo tomaba tenía un montón de porros grandes alineados en la mesa y los fumaba mientras escribía a máquina. Me levantaba muy temprano; trabajaba casi todo el día, a veces hasta el anochecer. Solía salir y remar en la bahía todos los días para hacer ejercicio. Tenía una habitación por la que pagaba, Dios mío, quince dólares al mes [...] Cuando vino Jack<sup>13</sup> a Tánger en 1957 yo había decidido usar su título y estaba ya escrita una gran parte del libro.<sup>14</sup>

Esta serie de viajes la inició Burroughs, como ya hemos señalado antes, en su reseña biográfica, debido a un incidente en 1951, en México, donde mató accidentalmente a su esposa, Joan Vollmer, mientras jugaban a Guillermo Tell con un vaso de cerveza sobre la cabeza de Vollmer y éste erró el tiro y le dio en la cabeza<sup>15</sup>. Este hecho, además de las obvias repercusiones en su vida inmediata, marcaría decisivamente el inicio de la carrera de Burroughs como escritor:

Me he obligado a recordar el día de la muerte de Joan, la inconsolable sensación de catástrofe y de pérdida... y mientras iba por la calle sentí de repente que me corrían lágrimas por la cara. «¿Qué me pasa?» [...] Todo me lleva a la atroz conclusión de que jamás habría sido escritor sin la muerte de Joan, y a comprender hasta qué punto ese acontecimiento ha motivado y formulado mi escritura.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Confitería que se prepara en la India y en Marruecos, y que incluye entre sus ingredientes marihuana.

<sup>13</sup> Se refiere a Jack Kerouac (1922 – 1969), uno de los tres miembros insignes de la *Beat Generation* junto al propio Burroughs y Allen Ginsberg. Fue Kerouac quien le recomendó usar el título de *El almuerzo desnudo* para su novela, basado en que veía en ella a «ese instante helado en el que todos pueden ver lo que tienen en la punta de sus tenedores».

<sup>14</sup> Victor Bockris, Con William Burroughs. Conversaciones privadas con un genio moderno. Barcelona. Alba Editorial, 1998, págs. 59-60.

<sup>15</sup> En la adaptación cinematográfica que el cineasta canadiense David Cronenberg hace de *El almuerzo desnudo* hay, justo al final de la película, una escena en la que el protagonista vive una escena parecida.

<sup>16</sup> William Burroughs, Queer, Barcelona, Anagrama, 2009, pág. 23.

*El almuerzo desnudo* fue publicado en el año de 1959, en París, por la editorial Olympia Press. Tuvo varios inconvenientes legales para ser publicada en los Estados Unidos hasta que, finalmente, en el año de 1962 salió a la venta en este país editada por Grove Press.

Maurice Girodias, su editor francés, relata de esta manera su experiencia con respecto a la publicación de *El almuerzo desnudo*:

Allen Ginsberg me trajo el primer manuscrito de *El almuerzo desnudo* en 1957. Estaba actuando como agente amistoso de Burroughs. [...] Así que se lo devolví a Allen y le dije: «Oye, esto hay que modificarlo todo». Los lados de las páginas estaban todos comidos, por las ratas o algo así... La prosa se transformaba en verso, corregido por las ratas de las alcantarillas de París. [...] Seis meses o así después volvió con un manuscrito legible y completamente reorganizado, y yo lo publiqué en 1959.<sup>17</sup>

Si bien con el tiempo *El almuerzo desnudo* ha llegado a ser considerado como una obra capital de la literatura norteamericana del siglo XX, en un principio su recepción, dentro de la hasta entonces sociedad conservadora estadounidense, fue muy negativa, al punto de que debió publicarse primero en Francia y solo tres años después en Norteamérica. A esto se le debe sumar su prohibición en Boston, en el año de 1962, debido a que se la consideró obscena. Es interesante, sin embargo, señalar cómo esta obra deviene en un hito de la contracultura estadounidense, pues prefigura todo un movimiento social que cambiaría radicalmente las costumbres y la forma de pensar de su época. Esta conexión con

---

<sup>17</sup> Victor Bockris, Con William Burroughs. Conversaciones privadas con un genio moderno. Barcelona. Alba Editorial, 1998, págs. 63.

la contracultura lo llevará a trabar amistad con personajes como Andy Warhol, quien, paradójicamente, trabaja desde “adentro” de dicha cultura para criticarla; o Kurt Cobain, el vocalista de Nirvana.

## CAPÍTULO II

*La esperanza está, primordialmente, en los que no hallan consuelo.*

Theodor W. Adorno

Como hemos señalado, en el capítulo precedente acerca de la ruptura de la mimesis que supone el *collage* en la pintura, la técnica del *cut-up* podría plantear, a simple vista, un experimento caótico en el que el azar sería el único factor predominante dejando de lado cualquier preocupación estética. Sin embargo, está en nosotros el querer demostrar que dicha introducción del azar dentro de la ecuación creativa y la exposición de la obra al ámbito del caos, lejos de restarle calidad a la novela, le otorga un carácter de verosimilitud: “*In nuce. La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden*”.<sup>18</sup>

Adorno propone que una de las funciones esenciales del arte contemporáneo es hacer que el caos ingrese en un territorio que se podría creer como puramente organizado, carente de cualquier ruptura que lo socave o que ponga en peligro su integridad «artística». Esto quiere decir que, fuera de concebir una obra cerrada, impermeable, lo que debería buscarse es su máxima

---

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, Minima moralia, Madrid, Taurus, 2003, pág. 224.

exposición, su total apertura, dejando sus bordes abiertos al intercambio con lo exterior y hacia dentro de sí mismo.

Muchas veces se estigmatiza y hasta se llega a rechazar de raíz al caos, olvidando que, tal como ocurre en muchas culturas a lo largo de la historia y alrededor del mundo, es éste la condición necesaria (*sine qua non*) que debe preceder a toda existencia; es decir que muchos de los mitos de creación del universo tienen como antecedente a variadas formas de un caos primordial que luego será ordenado por una o más deidades. La tradición judeo-cristiana concibe una suerte de estado indefinido preexistente a todo: *“En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas.”* (Gen, 1:1-3) De la separación de estas aguas primordiales nacería el nuevo orden que daría vida al universo; es decir, el cosmos: el cielo arriba y la tierra abajo.

Dentro de la cultura griega, el Caos es la deidad que encabeza la genealogía de su panteón. De él nacen la Noche, Érebo, el Tártaro, Gea y Eros. Él es la máxima profundidad posible, el absoluto abismo, aquello que por definición es inabarcable. En Japón, el *ki* designa a ese espíritu vital que precedió al origen del universo y que persiste en él como esa suerte de soplo o hálito divino que nutre a todos los seres; de ahí que la grafía *kanji*, que designa a esta palabra,

represente una olla de arroz emanando vapor. Incluso en aquello que podríamos llamar la «mitología contemporánea de la ciencia», una de las teorías más aceptadas y difundidas acerca del origen del universo nos habla de una gran explosión o Big Bang inicial a partir del cual nacieron todos los cuerpos celestes y empezó la expansión del cosmos.

Burroughs, entonces, inscribe a su obra dentro de esta corriente del arte contemporáneo que busca *en* el caos, que indaga en él y, para decirlo en palabras de Nietzsche, contempla el abismo a la vez que éste mira de vuelta a su observador. *El almuerzo desnudo* está dividido en 22 capítulos más una introducción y un apéndice. En la introducción, el autor habla acerca de su propia experiencia con la droga y la titula como *Declaración: Testimonio sobre la droga*. Si reparáramos solo en esta primera parte del texto nos daríamos cuenta de la posición que asume el autor frente a su obra y, además, descubriríamos el recurso que éste ha decidido utilizar para dar validez o para conferirse a sí mismo autoridad frente a lo que va a narrarnos.



## El *cut-up* o la metáfora del laberinto sin solución

Toda puerta acuna en sí la posibilidad. Es abertura, zona de exposición e intercambio: herida. Siguiendo la idea de Heráclito, todo aquel que la traspasa lo hace por primera vez, aunque sus visitas sean reiteradas. El texto aguarda su lectura; el libro espera ser abierto y reinventado por quien lo repasa. Mientras permanece cerrado, su naturaleza de obra completa permanece intacta. Al dislocar su forma para revisar sus páginas, cambia su estado, es afectado por el mundo que lo lee y desde donde se lo lee y, a su vez, afecta a éste como parte constitutiva del mismo. Y con él emergen los textos que subyacen a su creación y la oportunidad de que otros busquen su nacimiento a partir de él; podemos entrever el Texto.

La construcción sucumbe ante una arquitectura ambigua: es, al mismo tiempo, refugio y trampa. Cada una de sus partes, cada uno de sus sentidos apuntan siempre en direcciones opuestas.

Hay un inicio que conduce a ninguna parte, pues, tal como el mismo Burroughs lo señaló, *El almuerzo desnudo* puede leerse desde cualquier sitio sin seguir ningún orden particular. El capítulo inicial ha perdido su función de entrada, de lugar de tránsito y, por ello mismo, adquiere un valor absoluto al liberarse de su

fin; la inutilidad aparece como un rasgo soberano, liberador. Sin embargo, es un lugar acabado, que no ofrece nada más que un límite. Límite que se confronta con los demás, con los bordes de los capítulos vecinos o más lejanos. Al caer el andamiaje lógico y todas las conexiones que éste hace posibles, surgen nuevas posibilidades: galerías de escenas y personajes que se superponen, viñetas de la vida drogadicta que muestran a la humanidad en su verdad más descarnada, al hombre en su animalización, a la sociedad en el olvido de sí misma.

El final, la parte del libro que constituye la puerta de entrada hacia el mundo exterior, es también la posibilidad de la amenaza, la comunicación con el afuera lo convierte en una herida. El peligro está siempre ahí, acecha desde cualquier rincón de las numerosas galerías; existe tanto como presencia real o como ausencia. Es un fantasma cuya inminencia de corporeidad está llevada al límite de su propia imposibilidad: es la desesperación silenciosa y paciente, casi budista, desde la que escribe Burroughs: la incertidumbre que proyecta al ser hacia atrás o hacia el futuro y que termina siempre por fijarlo en un presente desgarrado por la angustia, angustia que termina por ser asumida y aprehendida hasta lo insoportable, de tal forma que cualquier posibilidad de dramatismo queda anulada. Lo que resulta es, más bien, el absurdo que se acerca a la comedia, al límite donde lo único que resta es la risa ante la inutilidad de cualquier otra reacción.

El silencio, la oscuridad, la soledad, todo lo que podría remitirse de forma absoluta a una noción de seguridad queda relativizado. La fragilidad de su estado denuncia la ineludible violación de su equilibrio. No hay lugar para la homeóstasis. Si el afuera es la amenaza y el adentro, un instante efímero que devendrá fatalmente en fracaso, entonces, la homeóstasis no es realizable, su ámbito es el no-ser y el no-estar: la utopía.

La tierra prometida, por tanto, es una esperanza vana, una ilusión que rechaza en sí misma todo consuelo. Solo Moisés pudo ser consciente de ello. El resto del mundo entró en una ficción ajena y habita en ella desde entonces. Dios es un ámbito absoluto y pretender entrar en él sería buscar su muerte, desplazarlo hacia el no-ser. La única relación posible con la divinidad es el crimen: crucificar a dios encarnado para que la culpa nos ate a su sacrificio. El ayuno, la abstinencia de la carne, durante la Semana Santa comporta la hipocresía de quienes aspiran todavía a una santidad imposible. Se debería, más bien, buscar en la carne, en la memoria del crimen no mediada por ninguna simbología, a Dios. La obra, sin embargo, exige un sacrificio soberano, absoluto, absurdo, que no conduzca a nada fuera de sí mismo, como un gesto definitivo de abismo.

Los personajes de la novela se dedican a errar alrededor de su soledad. No se adentran en ella, no se pierden en ella. La única posibilidad de reencuentro

está en la negación, en el abandono que no mira más allá de sí y, sin embargo, avanza cuando todo se da por perdido.

La policía, por ejemplo, cumple aquí el rol de la amenaza constante, de ser el instrumento de violencia directa ejercida desde un poder invisible. Esto se alimenta de la paranoia propia del perfil psicológico del adicto y, entonces, este personaje ampliado que se concreta en individuos concretos que hacen de oficiales, detectives, etc. adquiere rasgos brutales tanto de su propia condición como los que la imaginación intoxicada de quienes la sufren le asignan.

Otro de estos núcleos de sentido que se encarnan en diversos personajes particulares es el de la medicina. Tenemos, por un lado, al Dr. Benway, experto en manipulación psicológica que se dedica a desarrollar técnicas grotescas de control mental. Es el discurso médico el que está en juego aquí, el hecho de la reducción del ser humano a un mero sistema de reacciones ante estímulos. Podemos ver, en uno de los pasajes de la novela, a otro doctor que ejemplifica muy bien este tema:

El doctor Schafer "El Dedos", Niño de las Lobotomías, se pone en pie y dirige a los congresistas el frío impacto azul de su mirada:  
—Señores, el sistema nervioso humano puede ser reducido a un bloque compacto de columna vertebral. El cerebro anterior y posterior ha de seguir a ganglios, muela del juicio, apéndice... Les presento mi obra maestra: *El norteamericano desangustiado perfecto*.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Anagrama, 2006, pág. 109.

Tenemos aquí el evidente desarraigo que siente el narrador ante aquello que se presenta como el “*american way of life*”, el aparente éxito de la propuesta de vida de los Estados Unidos no es sino una de las expresiones máximas de alienación del hombre, dado que su existencia se supedita al consumo y al trabajo para sostener ese consumo. La individualidad no tiene lugar; no hay espacio para la crítica, la angustia, la duda. El escritor, entonces, aparece como la perfecta antítesis de este “ciudadano modelo” lobotomizado por el sistema. El giro acerca de la idea de la evolución es también muy importante. Mientras la ciencia cree en esta especie de desarrollo gradual tanto de la biología como de los aspectos culturales de la vida del hombre, el narrador nos presenta un avance que, en lugar de ser un horizonte positivo, constituye el acabamiento de la idea misma de humanidad, como si ésta tuviera un límite dictado por la historia y un poder omnímodo y obscuro.

El escritor avanza con su frente, no sabe con certeza hacia dónde se dirige, se mueve sin tener una meta fija. No hay centro posible en su edificación, por lo tanto, el centro puede estar en todas partes, en cada una de las plazas en las que deposita sus reservas de provisiones, no sabe en dónde almacenar definitivamente toda su energía, se agota en los múltiples entresijos. En esta situación, cualquier dirección puede ser la equivocada, a cada paso la obra corre

el riesgo de desplomarse. A la vez, todo lugar se vuelve necesario por sí mismo, pues al renunciar a un fin, su soberanía nace. Cualquier gesto puede ser de defensa o condena, ataque o liberación.

La obra queda siempre abierta, pero esto no ocurre como un acto de voluntad del autor, sino más bien como producto de la insuficiencia de su voluntad ante el exceso que lo supera. La intrusión del otro, la presencia que lee el ámbito que hemos construido para nosotros mismos es el derrumbe de la obra.

La escritura no es, por lo tanto, un museo, un edificio muerto, sino más bien un laberinto, una construcción en la que la vida es puesta en juego. Las galerías se multiplican vertiginosamente como en los textos de Borges y la razón se pierde en ellas. En su estilo, la escritura afirma la subjetividad, no usa las palabras como instrumentos que señalan en una sola dirección preestablecida, no “pide prestados” los nombres de las cosas a la Autoridad de la lengua para usarlos, pues ignora voluntariamente las sanciones que el poder grava en las palabras.

Su sintaxis particular tampoco se adscribe al ordenamiento “natural” de la lengua, a la tradición. No le interesa escribir para ser aceptado, para ingresar, aunque sea como una deidad menor, al panteón literario. No está en su escritura

el consagrarse a ella misma. El autor, entonces, se sitúa en los márgenes, no pretende disputar el centro del canon, su parcela de gloria.

En su caso la escritura parece confundirse con la existencia, no es algo que viene después de ella. De ahí la paradoja: escribo porque soy, para ser, y, porque no me dejan ser. Pero no se trata de justificar su existencia en la escritura, sino, al contrario, de permitir que la escritura se justifique a través de mí, de donar su ser para que las palabras sean.

El escritor lucha del lado de la arbitrariedad del signo y no en contra de ella, no pelea por reducir el ámbito del nombre sino por liberarlo. Su escritura no construye puentes; fija abismos, suelta la bola de nieve en la cima de la montaña. No hay una teleología en su escritura. No escribe para por algún motivo ni para algo o alguien. La palabra adquiere un valor absoluto.

El símbolo, en su dimensión lingüística, puede ser considerado como un exceso de sentido. En su plano no-lingüístico alcanza, como hemos señalado al comienzo, niveles que van desde el inconsciente, las pulsiones, lo pre-verbal, hasta configuraciones que se acercan al cosmos, como en el caso de lo religioso. Estos niveles no-lingüísticos intentan ser trasladados al plano lingüístico, de ahí su

complejidad y su diferencia radical con la metáfora, que se encuentra únicamente dentro del signo de la lengua y que, por lo tanto, ocurre sólo dentro del discurso y durante su ejecución.

El símbolo va más allá, se extiende a la vida y es de tipo estable, construye edificios de sentido cuyas unidades pueden apoyarse en la metáfora, por lo que es imprescindible conocer de antemano el funcionamiento de la operación metafórica para avanzar hacia el símbolo.<sup>20</sup>

El drogadicto, por ejemplo, se erige como el eje simbólico alrededor del cual se estructura la novela, aglutina en sí una serie de significados. Es una especie de dispositivo receptor de droga, a la manera que McLuhan describe al espectador de los medios. Su campo semántico se asemeja mucho a un no lugar de sentido hacia donde se vierten múltiples interpretaciones, pues, mientras por un lado es una expresión de total alienación debido a su dependencia a la droga y a la consecuente degradación física y psicológica que esta produce, por el otro se constituye en la negación de todo lo que la sociedad ve como “bueno”, pues le es inútil como fuerza de trabajo y su sola existencia encarna la negación de las ficciones que esta propone para sus ciudadanos.

---

<sup>20</sup>Paul Ricoeur, Hermenéutica y acción, Buenos Aires, Docencia, 1988, págs., 7-25.



## El género de la novela y el *cut-up*

Hemos hablado también de las diferentes mitologías que consagran la explicación de nuestro universo cósmico a una fuerza ordenadora que se impone ante un caos primordial. En el plano de la literatura se pueden plantear paralelismos similares. Mientras el hombre primitivo articula los primeros sonidos de esa masa informe de posibilidades de producir todo tipo de ruidos con la garganta, el sentido va apareciendo de a poco. Las primeras relaciones se establecen y pronto se empiezan a identificar determinadas emisiones de voz con objetos o fenómenos del mundo que le rodea. Lo exterior empieza a ser aprehendido de una forma muy elemental, mediante el registro sonoro. Nace también una forma más compleja de la memoria, una forma que trasciende el instinto, el aprendizaje básico para la supervivencia.

La aparición del lenguaje comporta lo que se conoce como una elaboración «doblemente articulada». Los signos se multiplican vertiginosamente así como la capacidad de pensamiento del ser humano. La sociabilización del hombre se vuelve más compleja y surgen las civilizaciones. El registro escrito permite el nacimiento de la Historia, de una conciencia espacio-temporal en la que el hombre se inscribe y se confronta con sus antecesores y señala o proyecta a aquellos que están por venir.

Fue Hegel quien señaló precisamente la “historicidad” del género de la novela y su relación con el contexto en el que nace. A diferencia de la *concepción poética* que caracteriza a la epopeya, la *concepción prosaica*, propia de la novela: “[...] *no se centra en la esencia de las cosas representadas, sino en su existencia práctica, y considera la amplia materia de la realidad según la conexión racional de causa y efecto, fin y medio [...]*”<sup>21</sup>.

El tipo de novela que Burroughs propone con *El almuerzo desnudo* coincide en el hecho de enfocarse en una forma práctica del existir, dado que se aparta de los ideales comunes de la sociedad, que son el objeto de la epopeya, e indaga en la experiencia particular del mundo de las drogas y, a partir de allí, reproduce e inventa un nuevo modelo de sociedad que, mediante la hipérbole y lo grotesco la mayoría de las veces, se convierte en una fuerte parodia de la realidad, como en el caso de sus descripciones acerca de la experimentación con sustancias, donde adopta la forma de una especie de diario personal mezclado con apuntes científicos que describen la acción de las mismas en el sujeto que las consume, además de detalles grotescos, como ya lo hemos señalado.

*Nota sobre el hábito.* Me pincho Eucodal cada dos horas. Tengo un sitio en el que puedo meter la aguja directamente en una vena, se queda abierta como una boca

---

<sup>21</sup> David Viñas Piquer, *Historia de la crítica*, Barcelona, Ariel, 1997, pág. 316.

roja, llagada, hinchada y obscena, suelta una lenta gota de sangre y pus después del pinchazo.<sup>22</sup>

Sin embargo, la introducción de la técnica del *cut-up* se aparta de la conexión racional de causa y efecto, como ya lo hemos señalado en el capítulo anterior, dado que rompe la linealidad de la lectura y propone un acercamiento más flexible, otorgándole al lector la posibilidad de leer la novela en un orden no establecido por la estructura formal de la obra. En este sentido, entonces, la propuesta de este tipo de composición de la novela se aparta de las relaciones de causalidad características de la prosa novelesca y roza los límites con la forma de representación de la lírica, donde lo subjetivo predomina y es determinante a la hora de configurar el texto de la obra.

Si en la forma de la novela tradicional el héroe heredado de las formas épicas deja de representar los valores colectivos de un determinado conglomerado social, y se halla más bien problematizado hasta el punto de llamarlo antihéroe, puesto que se define en oposición al primero como muestra de la imposibilidad del mismo, podemos señalar que en *El almuerzo desnudo* dicha posibilidad que fracasa se encuentra anulada, no existe ni siquiera como versión negativa, sino que afirma desde la raíz la existencia de personajes que habitan en un mundo que parece que desde siempre ha sido corrompido: “*América no es una tierra joven: ya*

---

<sup>22</sup> William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Anagrama, 2006, pág. 73.

*era vieja y sucia y perversa antes de los indios. El mal está en ella, esperando*<sup>23</sup>.

Esto lo corrobora el que quizá sea el personaje más siniestro de la obra: el Dr. Benway, quien encarna la hiperbolización del espíritu racionalista de la ciencia, y más concretamente de la medicina, experto en los más diversos métodos de tortura y control mental mediante sustancias, llevando a la concepción del hombre a ser reducida a sus niveles conductuales más simples o animales.

Sería imposible tratar de ubicar taxonómicamente a *El almuerzo desnudo* dentro de alguno de los géneros convencionales de la literatura dada su naturaleza de *collage*. Podemos, sin embargo, identificar la presencia de la literatura de terror, de la ciencia ficción, el naturalismo, la novela satírica, la autobiografía, entre muchas otras que se entremezclan y crean una obra única que radicalmente proclama la radical soberanía del autor incluso frente a la clasificación de los géneros.

La literatura de ciencia ficción, por ejemplo, se encuentra ejemplificada en una de las creaciones medulares de la obra que es la del espacio ficcional de Interzona S. A. Esa especie de no-lugar distópico, donde se dan todas las pesadillas, gobernado por la empresa Islam S. A., al mando del Dr. Benway, personaje del que ya hemos hablado. A su vez, esta empresa actúa dentro del

---

<sup>23</sup> William Burroughs, [El almuerzo desnudo](#), Barcelona, Anagrama, 2006, pág. 26.

mundo “real” por llamarlo así, ya que se da cuenta de que tiene operaciones en varios países:

Descargan una partida para de paracaídas de desecho para el Ejército del aire ecuatoriano. Maniobras: los chicos caen a plomo colgados de paracaídas que flamean como condones rotos, sangre joven salpica las barrigas gordas de los generales [...] Clem y Jody insinúan que están interesados en la destrucción de los campos petrolíferos de Oriente Medio, para así hacer subir el valor de sus intereses en Venezuela.<sup>24</sup>

Podemos decir que el naturalismo extremo atraviesa toda la narración, pues en cada uno de sus capítulos encontramos descripciones que no se ahorran detalles violentos y grotescos, para remitirnos a esa suerte de realidad degradada en la que viven sus personajes. Aquí debemos mencionar el impacto que producen lo que podemos llamar sus descripciones líricas<sup>25</sup>, llenas muchas veces de enumeraciones caóticas que traen personajes de todo tipo para ejemplificar el tipo de perversión que quiere demostrar.

Practicantes de oficios inconcebibles y ya olvidados, estraperlistas de la Tercera Guerra Mundial, *excisores* de sensibilidad telepática, osteópatas del espíritu, investigadores de infracciones denunciadas por suaves ajedrecistas paranoicos, ejecutores de autos fragmentarios de procesamiento escritos en taquigrafía hebefrénica que acusan inimaginables mutilaciones del espíritu, agentes de estados policía sin constituir [...] <sup>26</sup>

Asimismo, de la literatura policial toma prestados a los detectives que, en el delirio paranoico del narrador, son quienes lo persiguen todo el tiempo. Además, la

---

<sup>24</sup> *Ídem.* pág. 160-161.

<sup>25</sup> El mismo Burroughs declaró que su aprendizaje en cuanto a descripciones se lo debía casi enteramente a Rimabud.

<sup>26</sup> *Ídem.* pág. 63.

novela, en varios de sus pasajes, imita el discurso de lo que podríamos llamar un “diario de campo” sobre la experiencia de la adicción, como ya hemos mencionado en el ejemplo de la página 36; así como se dedica a dar una serie de datos científicos sobre la composición química de las sustancias, sus modos de aplicación y sus efectos. Ocurre así con el juego final que propone el autor, en el cual, a modo de apéndice, escribe una carta dirigida a un doctor indeterminado en la que da cuenta de *“las diversas drogas que he usado”*<sup>27</sup>, a la manera de un ensayo para una publicación científica. (Ver Anexo 3)

---

<sup>27</sup> *Ídem.* pág. 235.

## CAPÍTULO III

### La droga como metáfora de ausencia

*¡Ay! los vicios del hombre, por muy llenos de horror  
que se los suponga, contienen la prueba (¡aunque  
solo sea por su expansión infinita!) de su afición a  
lo infinito.*

Charles Baudelaire

El único fin al que es posible llegar es a la ausencia. Allí, donde no hay «más allá», donde no nos espera nada, se realiza el ser. Antes de esto, el ser solo es (existe) en la medida en que le es posible *suceder* y sucederse a sí mismo.

La ausencia no se limita a la no-presencia. La ausencia es un eco transparente que nos insinúa el abismo. Tampoco es sinónimo unívoco del no-ser, sino más bien de lo que ha sido y de lo que no será, del futuro como negación.

La ausencia es la mano sin rostro que nos despierta en la mitad de la noche (o el día). No afirma la incertidumbre; ella es la incertidumbre misma, su esencia irreductible. La sociedad actual se encarga de apartarnos de la ausencia

verdadera creando, paradójicamente, formas de ausencia simulada en la que el fin se reduce a un mero vértigo de parque de diversiones. El aislamiento, la abstracción del medio en el que se vive no constituyen auténticas expresiones de ausencia, pues son producto de mecanismos de alienación en la que la individualidad del sujeto se diluye en un prototipo de fingida independencia que lo “inmuniza” de casi todo lo exterior. Volver la cara cuando las cuestiones esenciales de la existencia o los desajustes sociales aparecen.

La verdadera ausencia es aquella que nos expone a la fragilidad del ser y que, al mismo tiempo, lo reivindica en la singularidad de la experiencia de enfrentar la existencia en su más profunda dimensión: la muerte, el amor, el arte, la fe. Todos aquellos elementos que trascienden lo inmediato, lo cotidiano, pero que lo delimitan de acuerdo con la forma en que son asumidos.

Odiseo se ha retirado hace ya algún tiempo de la tierra. La voz del rapsoda ya no puede alcanzarlo y alcanzar con él sus hazañas, su ser. Lo que resta es el dar cuenta de esa ausencia, el mirar a Odiseo detrás de su ventana cuando cae la noche imaginando al mensajero que nunca llegará. Las “aladas palabras” de la tradición helena se pierden en el extravío del abismo al que han sido empujadas: revolotean sin cesar alrededor de un sol negro como lo hacen las mariposas, pero siempre alrededor, nunca *en* el sol.



La lengua ha perdido su capacidad atributiva dentro de la literatura. La condena de la expulsión del Edén no consistiría únicamente en la pérdida del paraíso, de ese lugar perfecto destinado para una existencia perfecta del hombre, sino que además los nombres originales de las cosas, aquellos que se referían a ellas de forma directa y, para decirlo en términos del signo lingüístico, aquellos que eran motivados por dichos objetos.

La lengua, por tanto, no puede ya dar cuenta de lo que es ni de lo que debe ser como ocurría con las epopeyas, sólo es capaz de construir en un espacio imaginario algo que va siendo, que existe sólo en el instante de ser nombrado: nunca y para siempre en su eterna movilidad. De ahí el presente narrativo eterno en el que se cifra toda narración, aunque nos hable de sucesos pasados o futuros. Lo que leemos es lo que vemos y, por tanto, con la fugacidad de la mirada, ocurre únicamente en ese momento. Nada queda oculto o revelado: la cámara se desplaza y describe el paisaje: lo que está ante nosotros es todo lo que hay y es, al mismo tiempo, la afirmación de la nada, el fragmento que, en lugar de corresponder a un conjunto, brota del vacío y regresa a él.

*No hay nada nuevo bajo el sol*, canta Qohelet, hijo de David, en el Eclesiastés. La sabiduría de un patriarca de Israel del Antiguo Testamento deviene en herida, en conciencia desgarrada el siglo XX. La imposibilidad del sentido ya no

está dada desde Dios, sino que proviene de sí misma, de la nada: la muerte no puede prometernos más que la angustia, al igual que la vida.

El deseo del adicto está condenado a alimentarse de su propia esencia, a perseguirse eternamente y a estar siempre un paso más delante de sí mismo. Sin embargo, existe un momento donde la revelación puede dilatar el instante y lograr capturar su movimiento. Lo que sucede luego es la manifestación de una voluntad superior que busca transformar la naturaleza, forzarla en el sentido en que Nietzsche identifica en el artista. La construcción o la destrucción pueden resultar equivalentes.

La ausencia nos excede siempre. Nuestro espíritu nunca alcanza a cubrirla totalmente al desplegarse. Nuestra propia sombra se disuelve en la espesura de su oscuridad. Todo es absolutamente nítido en ella: las cosas que están fuera de nosotros y a las que nos acercamos desde la ausencia se recortan sobre un fondo vacío que las hace destacar al máximo, que las enmarca en el infinito. Todo es absolutamente nítido sobre ella y, al mismo tiempo, todo deviene en corporeidad que se pierde, consistencia vaporosa que se pierde en ese mismo vacío.

La ausencia es el fin de la noche de Céline. Es el centro que nos atrae y repele siempre, que no nos permite abismarnos en él totalmente pero que deja en nosotros la huella del vértigo.

Durante el viaje hacia ese centro las palabras alcanzan su sentido más agudo hasta casi disolverse en la imposibilidad de referirse a ese punto, al misterio del origen. Es como si las palabras se fueran desprendiendo de a poco de sus capas hasta llegar a su raíz primaria.

La ausencia es el lugar de la disolución del sentido, la suspensión del referente se convierte en pérdida definitiva (e irremisible), y el divorcio entre el mundo y las palabras deviene en un fenómeno absoluto. El mundo se pierde al no haber palabras que lo guarden dentro de nosotros y las palabras que se quedan (con nosotros) no aluden más que a sí mismas hasta perder su sentido.

El paisaje de la ausencia es el vacío, la nada, pero también puede ser llenado de arquitecturas imposibles como *El almuerzo desnudo*.

La ausencia es la resta absoluta de todo, donde no queda lugar (ni siquiera) para la blasfemia.

Si queremos contraponer la presencia del todo a la ausencia podemos remitirnos a Adorno para refutar esta tesis: "*El todo es lo no verdadero*".

El tiempo de la ausencia es aquel que no puede ser llenado (con nada), donde toda duración se disuelve. No lo pueden llenar ni la espera ni la impaciencia. El tiempo de la ausencia es un tiempo vacío de sí mismo.

La ausencia no es el abandono voluntario, sino la voluntad que se abandona a sí misma, que se olvida y se precipita, se derrumba en silencio.

La ausencia funciona como un agujero negro junto al lenguaje: atrae hacia sí toda la materia verbal hasta engullir los significados y dejar a las palabras como conchas vacías, estatuas huecas o caparazones abandonados. Sólo unas cuantas palabras absolutas sobreviven a su lado: la nada, el vacío, el silencio...

¿Escribir equivale a ser? ¿La escritura es simultánea al pensar, al devenir?  
Y ¿si la escritura se adelantara al pensar, al existir, al ser y lo justificara todo de antemano para que pudiera ocurrir?

Conozco estas frases que parecen insignificantes y que, una vez aceptadas, pueden corromper toda una lengua. Nada es más real que nada. Salen del abismo y no paran hasta arrojarnos a él.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Samuel Beckett, Malone Muere en Obras escogidas, Madrid, Aguilar, S.A., pág. 252.

*En el principio era el silencio.* Dios era una lengua enorme posada sobre el universo. Su aliento produjo la primera palabra y la nada la acogió por toda una eternidad para que naciera el mundo. (La lección del prójimo no se aplica para Dios. Su ser limita con el vacío). Dios es una *melancolía durable*.

Junto a la página se acuna el vacío. El escritor escribe siempre, como la voz narrativa de *El almuerzo desnudo*, en presencia de la proximidad de la muerte. Si éste ejerce su oficio ubicándose al final de la vida, no habrá lugar nunca para la inocencia.

El lector asiste al progresivo acabamiento del ser, a la agonía del autor, al mismo tiempo que mira a éste creando su obra y asiste también a ella. La ficción se abisma en sí misma. Ninguno de los dos textos está cerrado: ambos permanecen abiertos a medida que se van haciendo, como una herida de la que mana aún la sangre.

El narrador habla de la memoria y de cómo ella es parte constitutiva de la esencia humana. El escribir tiene que ver con el registro subjetivo de lo que nos rodea y de esa suerte de impulso interior que responde a lo que viene de fuera. Pero la voz narrativa no deja de lado que así como la memoria está expuesta a la extrema fragilidad, la escritura lo está también: detrás de las palabras acecha el olvido, el error, la muerte. Nada ha podido quedar de ese lapso: la escritura es también un paréntesis dentro de la existencia, es siempre un intento—fallido— por

mirarlo todo desde la distancia. Es por ello que a la voz narrativa le es imposible distinguir si está viva o muerta.

La escritura es siempre una vuelta al origen (*revenir*), a la luz primordial. El autor debe ausentarse de todo, incluso de sí mismo, para perseguir ese ser inasible que corre sobre el papel.

Todos los sonidos se confunden en uno solo, distante, que precede al silencio definitivo. El autor lanza su voz contra el vacío: no hay eco posible.

## La palabra como virus o la violencia del lenguaje

Liberar al virus contenido en la palabra podría ser más peligroso que liberar la energía del átomo. Porque todo el odio, todo el dolor, todo el miedo, toda la lujuria están contenidos en la palabra.

William S. Burroughs

Burroughs vivió en una época, los años 50 y 60, en la que se dio paso a la liberación de la juventud estadounidense y, de alguna manera, del mundo de Occidente. Se trataba de subvertir los viejos valores que reprimían todo tipo de comportamientos: desde la sexualidad hasta el arte. Nace entonces la *Beat Generation*, con escritores que son, en mayoría, representantes casi arquetípicos

de la diversidad de este país: Kerouac es un joven universitario que juega al fútbol americano y desea ser escritor; Ginsberg es también un universitario judío que aspira a poeta; y, finalmente, Burroughs, un poco adelantado en años, pero como una suerte de padre o cabeza de generación, a pesar de que él mismo negó cualquier identificación con cualquier movimiento.

El cuestionamiento de los límites establecidos conlleva a que su escritura se fusione profundamente con sus experiencias vitales. La más célebre novela de Kerouac, y que además se considera un texto fundacional de la literatura de carretera, *En el camino*, es un relato autobiográfico de sus viajes a lo largo de la famosa Ruta 66 que atraviesa los Estados Unidos de costa a costa.

La autobiografía será también la forma novelesca que Burroughs eligió para introducirse en el mundo de la literatura. Desde *Junky* o *Queer*, donde relata sus experiencias como drogadicto y homosexual, respectivamente, hasta *El almuerzo desnudo*, donde la autobiografía rompe los límites de lo personal, de la confesión, y da paso a la creación de un mundo delirante y, al mismo tiempo, absolutamente lúcido por la comprensión del funcionamiento de la conducta humana y las relaciones que se establecen entre las personas.

Pero si uno de los móviles fundamentales de esta generación era el de romper con lo establecido, con las convenciones sociales, una gran interrogante que se plantea es cómo hacerlo desde el lenguaje, desde la palabra que acuna en

sí toda esa tradición y que, por tanto, está sumergida en todo tipo de prejuicios que son el reflejo de las estructuras de poder subyacentes.

Es entonces cuando surge el *cut-up* como respuesta. No se trata únicamente de un juego, cuyo valor forma en sí mismo sería muy valioso, ni tampoco de la atávica intención de las vanguardias de asustar al burgués. Se trata de socavar el lenguaje desde dentro, utilizando el mismo código, pero rompiendo con las reglas de combinación y selección que este preestablece para su uso. Trastocar su uso, no desde la invención de un protolenguaje donde el signo lingüístico sea de exclusiva significación para quién escribe, sino desde la puesta en azar de sus estructuras, de su causalidad.

El lenguaje es una quizá la forma más compleja de violencia primordial sobre la realidad. Desde que el hombre se empieza a apartar de la naturaleza, desde que surge la cultura, la capacidad de transformación del entorno que rodeaba al ser humano estaba, en gran medida, supeditada a su capacidad de aprehensión simbólica. Es decir, que en la medida en que el ser humano era capaz de abstraer una serie de ideas o nociones de ese *continuum*, este lograba un tipo de conocimiento que le permitía actuar sobre él.

Pongamos como ejemplo al fuego. Este debió existir desde antes del hombre y debió provocar una serie de reacciones que incluso pudieron ser



contradictorias como el temor o el asombro ante él. Ahora bien, este fenómeno pudo ser finalmente dominado gracias a la observación de su comportamiento y a la experimentación. El lenguaje aquí tiene un papel primordial, puesto que, como decíamos antes, el simple hecho de asignarle un nombre, de *representarlo*, implica su separación de ese flujo incesante que tenía lugar en la naturaleza.

Será a partir de esta capacidad de nombrar, recordar y perpetuar el edificio de signos del lenguaje, que el hombre logrará establecerse en sociedad y desarrollarse dentro de esta, con lo que nacerán las grandes civilizaciones y, en particular, la helena, donde la literatura es, en principio y a través de la épica oral, una forma de cohesión social, de representar los valores de la comunidad para transmitirlos de generación en generación.

A partir de entonces, las concepciones sobre la función de la literatura variarán de acuerdo con las de la época histórica en la que se produzca, pero tenderán, sobre todo, y según la lectura que hace Hegel de la novela, a desembarazarse de este valor preeminente social hasta llegar plantear al antihéroe en la Modernidad, aunque sin desligarse del todo de esta búsqueda de transmisión de valores o de denuncia, como ocurrirá con mucha de la literatura surgida a partir de los movimientos políticos del siglo XX como el comunismo o el fascismo.

La literatura puede ser vista como una forma de violencia de segundo grado sobre el lenguaje que, como ya hemos dicho antes, sería una primera forma de violencia sobre los objetos que intenta nombrar. El *cut-up* comporta entonces no solo una forma “novedosa” o distinta de presentar una narración novelesca, sino que se remite a este origen de violencia del lenguaje sobre la realidad en un contexto histórico en el que la humanidad había atravesado por dos guerras mundiales y, la Segunda en particular, terminaría por desarmar y cuestionar hasta el límite todas las creencias vigentes sobre la libertad, el progreso y la convivencia.

Es entonces cuando cobra sentido el “universo delirante” de *El almuerzo desnudo* y su técnica de composición. No se trata únicamente de un capricho experimental, de un juego puramente formal, sino que este gesto de desarmar la novela, de que el caos sea un factor decisivo en su de-construcción final y, por supuesto, también en su lectura, hace concreto el sentimiento de toda una generación que supo y que vio la violencia extrema hasta el absurdo a la que se sometió el hombre.

La Segunda Guerra Mundial tiene, del lado del nazismo, todo el horror de los campos de concentración. Del lado aliado, el correlato de esto serán las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki. Lo que ocurre aquí es el

despertar no de una pesadilla sino hacia una, hacia la de saber y de comprobar materialmente la capacidad autodestructiva e irracional del ser humano. Y esto no hace sino subrayar otro tipo de atrocidades que se venían cometiendo desde antes y que, desde la perspectiva de estos acontecimientos, aparecen como parte del camino que el hombre había estado transitando hasta el extremo absurdo de lo que ocurriría en esta guerra.

La ausencia o la muerte de Dios, entendida esta no solo en el plano religioso sino también en el del orden de los valores que rigen una sociedad, ya había sido expuesta por varios autores. Tal es así que a Dostoyevski se le atribuye la frase de que si Dios ha muerto, entonces todo está permitido. Pero Burroughs no se preocupa ya de exponer las posibles consecuencias de este problema ético, sino que asume esta realidad de horror como algo dado, que ya ha ocurrido y, desde ahí, fabula un mundo que desnuda el horror cotidiano, el de los seres quizás más abyectos: los drogadictos y el de un sistema que no solo no hace nada para evitarlo, sino que parece depender de tales atrocidades para existir.

Un elemento literarios dan cuenta de esto: la descripción, entendida esta como una parte fundamental que acompaña al relato, que no narra en el sentido de presentar una sucesión de acciones, sino que presenta el contexto material y psicológico, el ambiente, dentro del cual se desarrolla la obra. Un autor como

Raymond Chandler, escritor estadounidense de novela negra, presenta así una descripción de lo que se denomina “bajo mundo” en su novela *La ventana alta* (1942):

De las casas de apartamento salen mujeres que deberían ser jóvenes, pero que tienen la cara como la cerveza rancia; hombres con sombreros calados hasta muy abajo y ojos penetrantes que inspeccionan la calle ocultos tras la mano cóncava que protege una cerilla; intelectuales consumidos, con tos de tanto fumar y sin dinero en el banco; policías de la secreta, con caras de granito y ojos resueltos; cocainómanos y traficantes de cocaína; gente que no tiene pinta de nada en particular y lo sabe; [...] <sup>29</sup>

Por su parte, Burroughs hace la siguiente descripción al inicio de *El almuerzo desnudo*:

Hay veces que se ven hasta cincuenta yonquis desastrados que sueltan chillidos enfermos, trotando detrás de un chico que toca la armónica, y allí está su Hombre, sentado en un bastón—asiento echando pan a los cisnes, un travesti gordo paseando su afgano por la calle Cincuenta Este, un borracho viejo meando contra una columna del Elevado, un estudiante judío extremista repartiendo panfletos en Washington Square, un ingeniero de montes, un exterminador, [...] <sup>30</sup>

Es evidente como la primera descripción, sin dejar de ser fiel ni de ocultar nada, se presenta como la descripción de un lugar determinado que rompe, en contraste, el orden o la pretendida armonía del resto de la ciudad. En la segunda, en cambio, lo grotesco parece contaminarlo todo, se extiende en todos los

---

<sup>29</sup> Raymond Chandler, *La ventana alta*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, pág. 67.

<sup>30</sup> William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Anagrama, 2008, pág. 25.

personajes que se presentan y se los lleva al límite de lo absurdo, en escenas oníricas que, sin embargo, intuimos posibles.

A propósito de las escenas oníricas, en Burroughs, para usar términos psicoanalíticos, esta violencia de la literatura sobre el lenguaje y sobre lo representado, aparece como si fuera fruto de una alucinación tóxica en la que las fronteras entre las distintas “capas” de la mente humana han sido abolidas para dar paso a una marea discursiva que entremezcla todo.

Si el origen de la neurosis tiene que ver con esta imposibilidad de identificación total, de absoluta coincidencia con el ideal que se nos presenta, la de Burroughs bien puede entenderse como una poética de la locura que, sin embargo, no se extravía en devaneos fantásticos, sino que, por el contrario, da cuenta de esa tensión imposible entre lo real y lo que está en la mente, entre lo que debería ser y lo que es y las lleva hasta su última y más radical expresión.

Esta imposibilidad de coincidencia entre el ideal y lo que es da como resultado un mundo caótico, pero que se encuentra dominado por esta autoridad obscena, este gran Otro que propicia, sustenta y vigila tal horror. En el caso de *El almuerzo desnudo*, esta figura del gran Otro se encuentra encarnada en el Dr.

Benway. Sin embargo, a diferencia de la presencia tiránica del padre en Kafka que aparece más como amenaza, como ese súper-yo que dicta y sanciona de antemano todas las acciones o, como en el caso de *El Castillo* y algunos de sus relatos, donde este lugar de la autoridad suprema y la autoridad misma son inalcanzables.

En Burroughs está materializado en Benway, un doctor “*manipulador y coordinador de sistemas simbólicos, un experto en todos los grados de interrogatorios, lavados de cerebro y control*”<sup>31</sup>. Tiene a su mando, además, la corporación Islam S.A. que es, a fin de cuentas, la propietaria de el mundo. Nótese como ya, a finales de los 50, Burroughs pone en una corporación, en una estructura legal propia del sistema capitalista, a la responsable del manejo de todo este caos.

A diferencia de Kafka, el súper yo está presente, parece ser uno más y, sin embargo, es quien tiene todo bajo control. Otra diferencia con Kafka es que el espacio de la autoridad es todo el *espacio*, los personajes de Burroughs no aspiran infructuosamente llegar a él, sino que más bien lo habitan y lo sufren. *El almuerzo desnudo* bien podría concebirse como la realización del deseo de K., que era entrar al castillo. Pero dicha realización no implica el gozo del deseo

---

<sup>31</sup> William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Anagrama, 2008, pág. 35.

satisfecho, sino que, para agrandar aún más la obscenidad del poder de la autoridad, significa una especie de infierno.

La lectura que entonces se desprende acerca del destino del hombre es terrible. Es la aporía llevada al límite. No solo que se obliga al ser humano a desear residir en el castillo, sino que una vez que este lo logra, su residencia comporta un terrible castigo ante una falta que no existe o, más bien, que el mismo deseo impuesto y ante el cual no hay otra alternativa es ya la falta que ineludiblemente será sancionada.

Aquí, Kafka aparece como un autor más sutil en el sentido en que hace habitar a sus personajes en el límite, suspendidos entre llegar a concretar el imperativo de la autoridad y la libertad; habitando un no-espacio angustioso entre la rebelión y la sumisión. Burroughs, por su parte, se libra hacia el sometimiento. Sus personajes ya han sido condenados irremediablemente y a partir de ahí es donde edifica el universo de su ficción, como una especie de corolario de dicha condena a la manera de Dante que muestra los suplicios del infierno o del Tártaro heleno.

Este mundo caótico nos remite a la inversión de los valores o a la carnavalización bajtiniana. Empero, no ocurre como en la Edad Media, donde había esta especie de liberación momentánea de las estructuras del poder y de la lógica vertical impuesta por él. Lo que sucede en Burroughs es que es el poder quien suspende indefinidamente toda lógica, todos los valores, logrando así un dominio totalitarista y, en extremo, arbitrario.

Mediante esta inversión de los valores ejercida desde el poder se usurpa incluso la posibilidad de ejercer el mal como una forma de soberanía o libertad, tal como lo entiende Bataille, quien dice que si la sociedad impone la persecución del bien común, el mal es, por tanto, algo que se halla fuera de esa imposición y se convierte en un acto de libertad.<sup>32</sup> Vemos que incluso el mal pasa al dominio del poder, por lo que se anula toda oportunidad de rebelión y los personajes están abocados a vivir totalmente a expensas de su dominio.

Habíamos hablado de que el *cut-up* implica la ruptura de la linealidad del pensamiento racional. De esto se deriva el que también se rompa el arco narrativo natural de trama, nudo y desenlace. Además, cabe agregar que dentro de la concepción de la tragedia propuesta por Aristóteles y de sus tres momentos esenciales en la recepción: *eleos*, *phobos* y *katharsis* (identificación o

---

<sup>32</sup> Georges Bataille, Sobre Nietzsche: voluntad de suerte, Madrid, Taurus.



reconocimiento; temor; y catarsis o liberación)<sup>33</sup>, se opera también una dislocación y la identificación pasa más a un plano psicológico, dado que las condiciones materiales de los personajes rozan siempre lo fantástico; y la catarsis queda anulada, dado que no hay esperanza alguna dentro de las páginas de la novela. Queda, por tanto y en primer plano, el miedo; el lector está expuesto a sufrirlo desde el comienzo sin posibilidad de avanzar hacia la purificación que lo alivie: la historia no ofrece ningún consuelo.

---

<sup>33</sup> Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Gradifco, 2007, pág. 79.

## Conclusiones

El *cut-up* implica la voluntad de William S. Burroughs de actualizar la innovación vanguardista de principios del siglo XX y, al mismo tiempo, dada la influencia del pintor Gysin quien recomendó al autor que trasladara esta técnica a las letras, involucra un acto de comunicación entre la plástica y la literatura.

Más allá de la “novedad” o del impacto que implica recortar las páginas de un escrito y mezclarlas al azar para producir un nuevo texto, el *cut-up* da cuenta de una perspectiva particular de entender la literatura y, además, de nuestra forma de percibir la realidad. Se rompe la ilusión de la reproducción lineal de lo que se cuenta así como la de un almacenamiento al que le correspondería también ser lineal, pero que, dado nuestro conocimiento del modo en que funciona nuestra mente y, sobre todo, el inconsciente, sabemos que se trata de un espacio atemporal donde los significados se entrecruzan.

El *cut-up*, además, configura una nueva lectura del proceso de creación artística acorde con la de las vanguardias y, obviamente, en oposición a la concepción tradicional de la omnipotencia de la voluntad del autor al momento de ejecutar la obra. La introducción del azar como un factor determinante en el “montaje” de las partes del texto revoluciona este concepto y plantea también una

propuesta de lectura diferente, donde el receptor se puede acercar a la obra prácticamente desde cualquier parte y anula la posibilidad de restituir lo escrito a su estado primigenio; es decir, previo a la aplicación de la técnica, a esa suerte de barajar que se ejecuta y que entremezcla aleatoriamente sus fragmentos.

De igual forma, la palabra, al verse desconectada total o parcialmente de la sintaxis original del sentido, adquiere nuevos valores. La prosa se acerca a la poesía, pues deja de ser una secuencia lógica narrativa y, más bien, presenta escenas, retratos fragmentados de realidad que evocan el espíritu poético en su enfrentamiento con el mundo.

La ruptura de las convenciones de la novela, propia del siglo XX, está también presente en *El almuerzo desnudo*, sobre todo en lo que tiene que ver con la mezcla de varios géneros novelescos. Dado que el *cut-up* comporta una combinación fragmentaria del texto, la posibilidad de establecer un género particular se dificulta, por lo que la novela toma este hecho y se enriquece al mezclar también distintos elementos de varios géneros como el de la ciencia ficción, la novela negra, la novela psicológica, entre otros.

Uno de los temas predominantes en la novela es el de la droga y todo el universo que circunda a esta experiencia. En este sentido, la obra de Burroughs se inscribe dentro de la tradición de autores que han abordado este motivo tales como De Quincey o Baudelaire, por citar algunos. Desde este ámbito, el texto propone una crítica a los valores de la sociedad postindustrial al mostrar los efectos de la mecanización extrema y al fabular acerca de sociedades donde la vigilancia y el control hacia las personas llega hasta el extremo del control mental y de la coerción física.

Finalmente, dado el impacto que tuvo la obra en la segunda mitad del siglo XX, esta se ha constituido en un referente fundamental de la literatura de la *Beat Generation* y de la contracultura<sup>34</sup>. El autor, asimismo, se convirtió en un ícono pop a la manera de las celebridades del mundo de la música o de la plástca, inscribiéndose, de esta forma, en los márgenes de la industria cultural propia de nuestro tiempo. Más aún cuando la novela fue llevada al cine mediante una adaptación libre del director canadiense David Cronenberg.

---

<sup>34</sup> El término contracultura se refiere a aquellos movimientos sociales nacidos a partir de la Segunda Guerra Mundial, los mismos que cuestionaron los valores tradicionales de su época. La Generación *beat* es una de las precursoras de este tipo de movimientos, lo que daría lugar a otros colectivos como los *hippies* y demás, siempre vinculados a las manifestaciones artísticas tales como la literatura, música, pintura, etc.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W., Minima Moralia, Madrid, Taurus, Madrid, 2003.

Teoría estética, Barcelona, Ediciones ORBIS, 1983.

ARISTÓTELES, Poética, Buenos Aires, Gradifco, 2007.

BENJAMIN, Walter, El narrador, Madrid, Taurus, 1936.

BOCKRIS, Victor, Conversaciones privadas con William Burroughs, Barcelona, Alba Editorial, 1998.

BAUDELAIRE, Charles, Paraísos artificiales, Buenos Aires, Losada, 2005.

BURROUGHS, William S., El almuerzo desnudo, Barcelona, Anagrama, 2008.

La revolución electrónica, Buenos Aires, Caja Negra, 2009.

Queer, Barcelona, Anagrama, 2009.

Yonqui, Barcelona, Anagrama, 2003.

CAMPBELL, James, Loca sabiduría. Así fue la Generación Beat. Barcelona, Alba Editorial, 1999.

CESERANI, Remo, Introducción a los estudios literarios, Barcelona, Crítica, 2003.

ESCOHOTADO, Antonio, Historia elemental de las drogas, Barcelona, Anagrama, 2005.

GENETTE, Gerard, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1982.

HABERMAS, Jürgen, Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social, Taurus, Madrid, 2002.

RICOEUR, Paul, Hermenéutica y acción, Buenos Aires, Docencia, 1988.

VIÑAS PIQUER, David, Historia de la Crítica Literaria, Barcelona, Ariel, 1997.

<http://realitystudio.org/> (A William S. Burroughs Community)

WESCHER, Herta, La historia del collage. Del cubismo a la actualidad, Barcelona, Editoria Gustavo Gili, 1976.

## ANEXOS

### Anexo 1

Blog del autor de esta disertación acerca de la misma:

<http://elalmuerzodesnudo.wordpress.com/>



Anexo 2

Autorretrato de Brian Gysin:





### Anexo 3

Portada de la primera edición de *El almuerzo desnudo*

