

Por un arte impuro

Carlos Gamerro
Escritor

Texto publicado originalmente en *El nacimiento de la literatura argentina*,
Editorial Excursiones, 2015

¿Qué es una literatura política? ¿Puede el arte ponerse al servicio de una causa, sin perder su condición de tal? ¿Son antagónicos lo estético y lo político?

Joyce ofrece una respuesta inequívoca en su *Retrato del artista adolescente*: “Los sentimientos excitados por un arte impuro son cinéticos, deseo y repulsión. El deseo nos incita a la posesión, a movernos hacia algo; la repulsión nos incita al abandono, a apartarnos de algo. Las artes que sugieren esos sentimientos, pornográficas o didácticas, no son, por tanto, artes puras. La emoción estética es por consiguiente estática. El espíritu queda paralizado por encima de todo deseo, de toda repulsión”.

Entre las artes didácticas se incluye, por supuesto, al arte político: Stephen Dedalus, el héroe de Joyce, está reaccionando contra las palabras que uno de sus amigos, adalid de la causa revolucionaria, había pronunciado un rato antes: “Irlanda primero, Stevie. Después bien puedes ser poeta o místico, si quieres”. Característica de la inteligencia insidiosa de Stephen es la ecuación entre didáctico y pornográfico: es igualmente impura cualquier obra que nos incita a salirnos de ella e ir hacia el mundo, a pasar a la acción, sea ésta masturbarse o hacer la revolución.

Cuestiones como éstas, y otras parecidas, lo tenían a William Burroughs bien sin cuidado. ¿Por qué, entonces, traerlas a cuento en este ensayo? En parte, por el efecto de contraste: apenas hayamos avanzado un poco, ayudarán a recordarnos de qué maneras tan distintas puede ser político el arte. En parte, para trazar continuidades: “La revolución electrónica” no es otra cosa, finalmente, que un manual de instrucciones para guerrilleros urbanos, una versión tecno de *La guerra de guerrillas* de Ernesto Guevara. En parte, también, para mejor delimitar fronteras temporales: si *La guerra de guerrillas* resulta, leído desde nuestro presente, un texto nostálgico, que mira menos al futuro que al pasado (una suerte de pastoril armada, digamos), su contraparte burroughsiana se revela, hoy, como un texto profético, en el cual la instrucción de utilizar la tecnología en contra de sus detentadores, toscamente esbozada en 1970 a través de la figura de un ejército de jóvenes invisibles ocultando grabadores bajo sus sacos, se cumple cabalmente en la actualidad, cuando jóvenes análogos, dotados de instrumentos mucho más sofisticados, vuelven sus computadoras y teléfonos celulares contra los poderes del estado; ayer nomás en China, hoy en Irán y mañana en cualquier parte.

MALBA

Hay pocas preguntas que le interesen menos a Burroughs que las demasiado transitadas “¿Qué es la literatura?” o “¿Qué es el arte?” El de Burroughs no es un pensamiento que busque establecer límites, sino derrumbarlos; no de buscar diferencias, sino continuidades: como cuando sugiere que la publicidad, en su trabajo sobre la interrelación entre palabra e imagen, va por delante de las artes (entre otras cosas, porque se ha liberado de pruritos estéticos); o cuando hace suyo el lema de su pintor y amigo Brion Gysin, “la literatura está atrasada cincuenta años en relación a las artes plásticas”, o cuando propone, en *La tercera mente*, un nuevo paradigma o “nueva alianza” –como luego haría Ilya Prigogine en su libro del mismo título– entre ciencia y arte: “Creo que el arte y la ciencia tenderán a fundirse más y más. Los científicos están estudiando el proceso creativo, y creo que la división entre arte y ciencia se derrumbará y que los científicos se volverán más creativos y los escritores más científicos”.

Burroughs compartió con sus compatriotas-compañeros de ruta de los 50 y 60 el ideal a veces algo vago, por demasiado vasto, de la liberación, entendido no como liberación nacional (ellos eran el imperio, al fin y al cabo), sino personal, o a veces grupal (mujeres, negros, homosexuales): la lucha era contra el “sistema” (denominación omniabarcadora, pero no por ello menos real, que incluye al estado, el aparato educativo, los medios masivos y el mercado). Y un primer malentendido que hay que disipar es aquel que ve en Burroughs a un mero representante de la cultura de la droga o de la psicodelia, a la manera de Aldous Huxley, Timothy Leary, Ken Kesey; o de la vida alternativa o *under*, a la manera de Charles Bukowski o Jack Kerouac. Burroughs surge con la generación beat, es verdad, pero ésta y su época apenas proporcionan el marco inicial de producción y lectura de sus textos, que la desbordan por todos lados. Lo suyo no es la glorificación de la vida en el camino, o de la bohemia jazzera-rockera, ni tampoco la afirmación del carácter trascendente de la experiencia de la droga. Como es sabido, Burroughs fue adicto a la heroína durante más de veinte años, y escribió su novela más importante, *El almuerzo desnudo*, durante un período de adicción: los papeles desparramados en la habitación de su hotel tangerino, reunidos y clasificados por sus amigos Kerouac y Ginsberg, suministraron el material no solo para ésta, sino para las otras tres novelas de lo que se conoce como su tetralogía: *La máquina blanda*, *El billete que explotó* y *Nova Express*. Suele suponerse que la droga liberó la imaginación de Burroughs, proporcionándole las imágenes de su inimitable mundo de fantasmagoría y horror; pero en opinión del autor, la droga ni libera de las trabas de la vida cotidiana, ni estimula la creatividad. Más perspicaz que muchos, Norman Mailer opinó, en el juicio seguido contra *El almuerzo desnudo* en 1965, que Burroughs habría llegado a ser uno de los grandes genios de la lengua inglesa *de no haber sido por su adicción*. La “droga” (término que en las traducciones al español corresponde al inglés *junk*, y que Burroughs utiliza únicamente para el opio y sus derivados, la heroína sobre todo), lejos de liberar, sujeta: es un mecanismo de control; y no uno más, sino *el* modelo de todo mecanismo de control; y la policía y el sistema de salud, lejos de combatirla, la utilizan para generar adicción, dependencia y por lo tanto mayor control; el adicto es, así, el sujeto social ideal. Burroughs, entonces, desaconseja su consumo, menos porque sea inherentemente malo, sino porque entrega al sujeto atado de pies y manos al sistema médico-legal-policial. Lo que se busca justamente es la cura, pero una cura definitiva, nunca la que imponen médicos y policías, que consiste en una prolongación sin fin del ciclo de la adicción, que mantendrá al individuo siempre sujeto, como paciente y como criminal. En términos biológicos, el *junk* efectúa una degradación del adicto, que pasa del estado humano al animal, de éste al vegetal y finalmente al mineral (que Burroughs denomina el estado *heavy metal*, uno de tantos términos inventados por este autor). El *junk* tampoco expande la concien-

cia, ni ofrece una experiencia más rica o intensa, y menos aún trascendental: “no quiero oír más historias sabidas ni mas mentiras sobre drogas... nunca pasa NADA en el mundo de la droga”.

Sus tres primeras novelas, anteriores a la tetralogía, narran la búsqueda de una alternativa al *junk*, y a su ecuación deshumanizadora, en otra droga, el alucinógeno yagé o ayahuasca, fabricado y utilizado por los chamanes amazónicos: *Yonqui (Junkie)* cuenta la decisión de iniciarla, *Queer* el primer viaje al Amazonas, que termina en fracaso, y las *Cartas del yagé*, el hallazgo y la posterior decepción acerca del potencial liberador de la sustancia. *Yonqui*, *Queer* y las *Cartas* son textos sobre la droga y su mundo, escritos desde una relativa normalidad de percepción y narración: las novelas de la tetralogía, en cambio, están escritas *desde* la droga; y personajes, acontecimientos y secuencias se organizan según la lógica de los estados alterados. Lo que las novelas de la tetralogía revelan es la estructura de nuestro mundo real, desnudado por la percepción diferenciada que, más que la droga, la adicción proporciona. El de estas novelas no es un mundo *otro* –el de las alucinaciones o los sueños– sino *éste*, pero visto con ojos no velados. “El ‘almuerzo desnudo’: un instante helado en que todos ven lo que hay en la punta de los tenedores”. En las tres novelas iniciales, todavía a la manera beatnik, búsqueda y huida se confunden en un solo movimiento: buscar el contacto con “lo otro” (otros estados de conciencia, otras culturas) es escapar de “esto” (la intolerablemente represiva cultura estadounidense de los 50, particularmente en lo que a drogas y homosexualidad se refiere). Pero ya no existe la geografía que pueda acomodar este viaje romántico: la isla de Gaugin es ahora un *resort all inclusive* y todos los lugares han sido ocupados: el primitivismo es una mercancía más. Ya curado de la fantasía de la huida, Burroughs situará las acciones de *El almuerzo desnudo* en Interzona, la primera aldea global de la literatura moderna, donde se puede pasar sin solución de continuidad de un mercado peruano a un zoco marroquí, de una metrópoli como Nueva York a una aldea tibetana. A partir de esta novela no habrá ni huída ni búsqueda: no existe otro lugar. La metáfora y la dinámica narrativa del viaje serán reemplazadas por la de la guerra, mundial en *El almuerzo desnudo*, universal en *Nova Express*.

La guerra de *Nova Express* se libra contra una conspiración venusina que luego de explotar la colonia terrestre hasta límites vergonzosos, decide abandonarla y hacerla volar por los aires (hipótesis absurda, tal vez, pero no menos que la posibilidad real de que seamos los propios habitantes quienes lo hagamos). En *Nova Express*, Burroughs encuentra la *ratio* última del enemigo contra el cual lucha y quiere ayudarnos a luchar: “el enemigo solo existe donde no hay vida y se dedica a empujar la vida a condiciones extremadamente insostenibles”. *Nova Express* no es una novela bélica en sentido estricto, ni una novela de ciencia ficción en sentido estricto, sino que se propone como un diagnóstico de un determinado estado de cosas: es, también, un manual, una serie de instrucciones para librar, y tal vez ganar, una guerra. Para quienes a esta altura se sientan en la obligación de aducir que un manual de instrucciones para derrotar una conspiración venusina debería, en principio, considerarse dentro del terreno de la ficción al menos, va la siguiente, fundamental aclaración: *en la literatura de Burroughs, nada es metafórico*. Si dice que el lenguaje es un virus, no lo está comparando con uno, está diciendo que el lenguaje verbal es una cadena informativa que necesita parasitar a los seres vivos (nosotros) para perpetuarse; y si dice que la tierra está amenazada por una conspiración venusina, hay que empezar ya a buscar a sus agentes encubiertos, a la ‘conexión local’. El arte no pertenece, para él, a una dimensión distinta, imaginativa, estética: arte es aquello que puede ofrecer las armas más poderosas para la guerra sin cuartel en la que estamos (lo sepamos o no) embarcados. Lo que *Nova Express* se propone es explicarnos cómo hacer para atravesar “la película de la reali-

dad” y llegar a “la sala de proyección” donde aquélla es fraguada (visión que reaparece en el muy burroughsiano film *The Matrix*). Entonces entendemos que vivimos en un mundo de adictos, donde los poderes del estado y el mercado nos dominan mediante la adicción: a las drogas, al dinero, al poder, al consumo, al sexo, y a la palabra.

Pero si lo que queremos es liberarnos, ¿cómo liberarnos de ésta última que, según parece y nos vienen diciendo desde hace milenios, es lo que constituye al ser humano en cuanto tal, lo que nos diferencia, pongamos el caso, de los animales? “Retroalimentación de Watergate” nos ofrece una primera respuesta: no es la palabra en sí, sino la escritura, lo que nos separa de ellos. Porque como Burroughs explica en “La revolución electrónica” y otros textos, “el lenguaje es un virus”. Es un virus porque no ha sido creado por el hombre, sino que lo ha invadido y vive en él como un parásito; y es un virus –y no una bacteria u otro organismo– porque es algo no viviente que al introducirse en un ser vivo *usurpa* las características de la vida; puede reproducir sus cadenas informativas dentro del organismo y luego infectar a otros (mediante un proceso que los lingüistas llaman “adquisición del lenguaje”) y puede, incluso, matar. Nuevamente, para darle a este descubrimiento todo su valor político, hay que destacar que, al igual que la noción de la “Conspiración Nova”, no se trata de una metáfora, ni mucho menos de una comparación: es una verdad literal. Burroughs no dice que el lenguaje es *como* un virus: sino que el lenguaje es un virus altamente especializado, porque no sólo no es humano: ni siquiera es terrestre: “el lenguaje es un virus *del espacio exterior*”. En el momento de su formulación, la teoría de Burroughs pudo parecer delirante, fruto de una mente *quemada* por veinte años de adicción, o –lo que constituye una forma más insidiosa de descrédito– deliciosamente imaginativa, “poética”. Pocos años más tarde, la aparición de los virus de computadora –que son sin ninguna duda virus de lenguaje– probaría empíricamente la exactitud de sus predicciones. El descubrimiento de Burroughs permite también resolver la aparente contradicción de un escritor que dice estar contra la palabra: “borren la palabra para siempre”. ¿Se puede combatir a la palabra con palabras? No hay otra manera, nos explicará: la tarea del escritor es trabajar el lenguaje como inoculación, como vacuna: la palabra literaria fortifica el organismo contra las formas más insidiosas del mal: las palabras de los políticos, los militares, los comunicadores sociales, los médicos, los psiquiatras... Al igual que en el yoga, el Zen y en la obra de algunos autores como Beckett, la búsqueda de Burroughs es la búsqueda del silencio, es decir, de manera muy simple, los estados no verbales de la mente, la ausencia de palabras en la conciencia: el estado de silencio equivale a la cura del virus del lenguaje que, a la manera de la cura de los virus no verbales, no se alcanza expulsándolo del organismo sino volviéndolo inocuo: quien la alcanza puede luego coexistir con el invasor sin ser dominado, manejado, *dicho* por él. Sólo quien ha alcanzado el estado de silencio puede ser dueño de su lenguaje.

Entre la redacción-ensamblaje de *El almuerzo desnudo* y *Nova Express*, tiene lugar un hecho capital en la vida de Burroughs: conoce al artista plástico Brion Gysin y juntos desarrollan y empiezan a aplicar la técnica del recorte o *cut-up*, que consiste en cortar al medio, o en tiras, o en cuatro, a textos ya sea propios o de otros (otros que pueden ir de James Joyce a la revista *Time*) y volver a pegarlos en forma aleatoria, para generar nuevos textos y nuevos sentidos. Burroughs utilizará este procedimiento en muchos capítulos de *Nova Express* y de las siguientes novelas de la tetralogía. El *cut-up* proporciona otro modo de controlar o atenuar al virus del lenguaje, y permite aprender a pensar directamente en imágenes, en bloques o “racimos” (*clusters*) asociativos de palabra e imagen. Este modo de pensar, sugiere Burroughs, es natural a las culturas de escritura jeroglífica, en las cuales la escritura remite directamente al

MALBA

objeto, sin mediación del sonido; nosotros podríamos obtener resultados análogos pensando en bloques asociativos, y el entrenamiento lo proveen, nuevamente, los *cut-ups* gráficos y sonoros, y los *scrapbooks* que combinan palabra e imagen. Una de las cosas que desaparecen con el pensamiento verbal es la sujeción a la sucesión temporal: el habla, y la lectura, son obligadamente secuenciales, mientras que la experiencia y la percepción visual pueden alojar diversos grados de simultaneidad. Como Burroughs le explica a Tamara Kamenszain: “Yo traté de introducir a través del *cut-up* el montaje en literatura. Creo que está mucho más cerca de reflejar los hechos concretos de la percepción humana que la mera linealidad. Por ejemplo, si usted sale a la calle, ¿qué ve? Ve autos, trozos de gente, ve sus propios pensamientos, todo mezclado y sin linealidad alguna”. Quien se libera del tiempo, se libera de la muerte; sardónico enemigo de toda forma de religión institucional u organizada, Burroughs no renuncia al más allá: lo único que exige es la posibilidad de alcanzarlo aquí y ahora. Apelando al tan popular DIY (Do It Yourself) de la tradición anglosajona, Burroughs propone al *cut-up* y otros ejercicios análogos como modos de dejar atrás el tiempo y quien a él nos ata: el cuerpo: “¿Quién os encierra atemorizados en el tiempo? ¿En el cuerpo? ¿En la mierda?”, pregunta en *Nova Express*: “Voy a decíroslo: ‘la *palabra*’ (una manera original de curar la enfermedad, de liberarse: tomarse el buque y dejarle el cuerpo a los virus, a las drogas, a los bio-poderes que a través de él nos sujetan)”. Esta sujeción al tiempo y al cuerpo afecta no solo la supervivencia del individuo sino la de la especie: sea por el impacto de un meteorito o de algún otro cataclismo galáctico, sea por las maquinaciones de la Conspiración Nova, o por la inevitable extinción de la estrella que nos provee de energía, los días del hombre en la Tierra están contados. El programa espacial, cuyo fin último sólo podía ser el de llevar la vida terrestre –y sobre todo la humana, para qué vamos a engañarnos– a otros planetas, en otros sistemas solares o galaxias, ha sido abandonado por objetivos más inmediatos como el contrario: perfeccionar las armas que pueden acabar con toda la vida terrestre. Burroughs, de todos modos, nunca le tuvo demasiada fe, y para destacar lo limitado del concepto actual de viajes espaciales, los homologa con la estrategia de un pez que, ante el secamiento de los charcos, en lugar de evolucionar y convertirse en anfibio, quisiera salir a la tierra en una especie de pecera portátil: en lugar de adaptarnos a las condiciones de vida en el espacio, queremos viajar por él en una porción de atmósfera terrestre: así no vamos a ningún lado. Para viajar por el espacio hay que echar lastre, y ese lastre es el cuerpo. Nuevamente, esto no es ficción, no es metáfora: es programa. Les queda a los científicos encontrar las soluciones prácticas.

Algo más sucede en *Nova Express*: Burroughs, a través de sus portavoces Hassan i Sabbah y el inspector Lee, se vuelve profético y nos dice, como Lenin, qué hacer: “Prisioneros, salid. Los vastos cielos están abiertos. Yo Hassan i Sabbah *borro la palabra para siempre*. Si yo fuera vosotros borraría todas las palabras para siempre. Y las palabras de Hassan i Sabbah también las borro. Cruza todos los cielos observadlo la escritura silenciosa de Brion Gysin Hassan i Sabbah”. Y así como *Nova Express* puede caracterizarse como un texto narrativo con momentos programático-panfletarios, en textos como “La revolución electrónica” la ecuación se invierte, sin por eso renunciar a las herramientas de la narrativa: cada tanto, la prolija serie de instrucciones da lugar a visiones de sus efectos o resultados, microescenas literarias que irrumpen como fogonazos en la monotonía de las instrucciones.

Lo fundamental de estos ejercicios es la posibilidad de un cambio o toma de conciencia. Pero no es que la toma de conciencia lleve a la acción: la toma de conciencia es acción, consiste en una serie de acciones llevadas a cabo con diarios, revistas, tijeras, pegamento, grabadores y

otros gadgets: de ahí su instrucción en “La generación invisible” el texto hermano de “La revolución electrónica”: “sácatelo de la cabeza y mételo en las máquinas deja de discutir deja de quejarte deja de hablar que las máquinas discutan se quejen y hablen un grabador es una sección externalizada del sistema nervioso humano llegarás a saber más sobre el sistema nervioso y a controlar mejor tus reacciones mediante el uso del grabador que permaneciendo sentado durante veinte años en la postura del loto o perdiendo el tiempo en el diván analítico.”

La acción política de Burroughs se dirige así no contra algún sistema de control en particular (por eso no puede tomar partido) sino contra todos, o más bien, contra lo común a todo sistema de control: la manipulación del pensamiento mediante el uso de la palabra y la imagen. Sus posturas al respecto resultan a veces contradictorias: por ejemplo, por momentos sugiere que pensar en jeroglíficos nos libera de la sujeción al lenguaje; pero en otros denuncia a la escritura jeroglífica maya, dominada por los sacerdotes, como el más rígido sistema de control ejercido jamás en cualquier sociedad humana. Lo que hay aquí, empero, no es contradicción sino especificidad: la escritura fonética domina la civilización occidental, y si los jeroglíficos pueden ayudar a liberarnos, que se jodan los mayas.

Esta ambivalencia apunta a otra más radical: “¿Quién utilizará estas técnicas?” Hay momentos en “La revolución electrónica” en que no estamos muy seguros de si estamos leyendo un manual para jóvenes revolucionarios o para agentes de la CIA, una serie de instrucciones para resistir el poder o para ejercerlo. Esta indeterminación es, por supuesto, inherente al género: *La guerra de guerrillas* instruyó a la CIA en cómo combatir a Che Guevara; todo manual para revolucionarios corre el riesgo de convertirse en un manual para contrarrevolucionarios; o en las palabras más gráficas de Burroughs: “Me pregunto si alguien a excepción de agentes de la CIA leyó este artículo o pensó en poner estas técnicas en funcionamiento.”

Se puede hablar de tres momentos políticos en la obra de Burroughs: el diagnóstico, que culmina, aunque no termina, en *El almuerzo desnudo*, tiene por objeto rasgar el velo, sacarnos la venda de los ojos, ayudarnos a ver “lo que hay en la punta de los tenedores”, “atravesar la película de la realidad” y entrar en “la sala de proyección”. Es lo que corresponde al momento dialéctico de Sócrates, o al momento crítico del marxismo: purgar las opiniones y creencias erróneas que obstaculizan el camino a la visión clara. En términos de género literario, lo que predomina en esta es la sátira, género político si los hay: Burroughs puede considerarse, junto con Swift, el gran escritor satírico de la lengua inglesa, y en ambos es la sátira política, más que la moral o de costumbres, la que domina.

Ya diagnosticada la enfermedad, el segundo momento es el del tratamiento, que comienza en *Nova Express* y continúa en textos como “La revolución electrónica”: una vez en la sala de proyección, podemos hacer nuestras propias películas, crear –es decir, transformar, es decir, conocer– nuestra realidad. Este segundo momento es el momento netamente cinético, propiamente impuro, netamente destructivo: el objetivo declarado es sembrar el caos. La palabra que más se repite en estas instrucciones es *riot* (disturbio, motín espontáneo), y a esta altura ya debería quedar claro por qué la politización burroughsiana del arte no puede encuadrarse dentro de ninguna idea de compromiso o cosa parecida: no existe partido, ni plataforma política, ni ONG, ni causa social capaz de acomodar o canalizar las situaciones desencadenadas por algunos de los métodos propuestos en “La revolución electrónica”: “Imagínemos, por ejemplo, un virus sexual. Enardece tanto los centros sexuales del cerebro posterior

MALBA

que el huésped se vuelve loco por sexo, todos los demás pensamientos son borrados. Parques llenos de gente desnuda, frenética, cagando, meando, eyaculando y gritando. De manera que el virus puede ser maligno, eliminar todas las regulaciones y producir finalmente agotamiento, convulsiones y muerte”.

El tercer momento es aquel en el que Burroughs cede a la tentación de aportar una solución, un después para la sociedad desmantelada por sus guerrilleros informáticos: el momento utópico. Como en el siglo XX toda visión del futuro se da inevitablemente como distopía, Burroughs se vio obligado a situar sus utopías en el pasado, y sus últimas obras pertenecen al género de las utopías de las oportunidades perdidas: históricas en *Ciudades de la noche roja*, donde el autor nos presenta las colonias anarco-gay de los piratas caribeños del siglo XVIII, y en el western *El lugar de los caminos muertos*; ultraterrenas en *Las tierras de occidente*, versión burroughsiana del *Libro egipcio de los muertos*; y biológico-evolutivas en *El fantasma accidental (Ghost of Chance)* donde la oportunidad perdida la representan los lémures de Madagascar, primates inteligentes, pacíficos y dados a la colaboración: su extinción, lejos de ser una consecuencia fortuita del progreso, se presenta en la novela como un plan para quitarle al hombre el modelo que los irascibles, violentos y competitivos monos africanos no pudieron proveer: el de una civilización que no tuviera su máximo florecimiento en el hongo de Hiroshima.

Por todo lo dicho, el marco más adecuado para hablar de William Burroughs quizás sea, más que el de la literatura, el de las artes plásticas, en el sentido casi ilimitado que éste ha tomado en los últimos cien años, abarcando manifestaciones propiamente pictóricas y esculturales pero también teatrales, cinematográficas, sonoras, escritas, conceptuales y hasta inmateriales. Se trata, después de todo, de un artista que además de cuentos y novelas ha realizado *collages* (sobre todo combinando palabra e imagen, muchos en colaboración con Brion Gysin), obras en colaboración con Robert Rauschenberg y Keith Haring, y, en forma individual, piezas que combinan diversas técnicas aleatorias, como la de disparar escopetas sobre planchas de madera terciada (su primera exposición fue en la Galería Tony Shafrazi, en 1987; lo mejor de su obra visual puede verse en *Ports of Entry: William S. Burroughs and The Arts*, el catálogo de la exposición realizada en el Los Angeles County Museum of Art en 1996). También colaboró en las películas que Anthony Balch realizó en los 60 y actuó en otras como *Chappaqua*, de Conrad Rooks y Robert Frank, y *Drugstore Cowboy* de Gus van Sant. Participó en performances junto a John Giorno y Laurie Anderson, y ha colaborado con músicos como Kurt Cobain, Tom Waits, Robert Wilson y los grupos Cabaret Voltaire, Material, Ministry y The Disposable Heroes of Hip-hoprisy –el punto más alto de esta conjunción, y un testimonio de lo mucho que le debe la cultura del rock, y en sentido más amplio, la musical, fue la “Convención Nova” celebrada en su honor en 1978, donde figuras como John Cage, Philip Glass, Patti Smith, Laurie Anderson y Frank Zappa se congregaron para rendirle los debidos honores. Las artes plásticas son, también, mucho menos quisquillosas a la hora de ponerles límites a la acción política: bajo rótulos como los de “intervención” o “señalamiento”, marchas y disturbios callejeros, denuncias públicas de criminales varios, repartos de alimentos o kits de supervivencia, programas de ayuda para indigentes, se presentan como hechos artísticos y a nadie se le mueve un pelo. Las artes plásticas son impuras en el más puro sentido de la palabra; y están siempre a la búsqueda de su límites, para dinamitarlos: basta que un crítico o artista diga “eso no es arte” para que cientos de ellos se lancen a cruzar la nueva frontera. Las múltiples actividades de Burroughs, más que construir una obra, constituyen una serie de intervenciones en el campo de la cultura y de la sociedad en general; y si la literatura fuera menos celosa de los límites que la dividen de las otras artes, y

MALBA

supiera reconocer sus héroes no en los que la preservan sino en los que la hacen explotar, hace rato que hubiera reconocido en Burroughs a su Duchamp.

Pero el arte de Burroughs es impuro de manera aún más radical: no sólo quiere borrar, o cruzar, las fronteras entre las artes, o entre arte y vida: también quiere salvar la distancia entre la palabra-representación y la palabra-acción: “¿Pueden las cintas sexuales codificadas focalizadas en las reacciones del sujeto y en las ondas cerebrales producir un orgasmo espontáneo? [...] ¿Pueden las cintas con risas, con estornudos, con hipos, con toses, producir risas, estornudos, hipos y toses? ¿En qué medida una enfermedad física puede ser inducida por cintas codificadas? [...] Hemos considerado la posibilidad de que un virus pudiera ser activado e incluso creado por pequeñísimas unidades de imagen y sonido. [...] ¿Está quizá diciendo que éstas son palabras mágicas? ¿Hechizos, de hecho?”

“En el principio era el verbo” (o la palabra) comienza el texto de Burroughs. El verbo divino es eminentemente creador: “Y Dios dijo: hágase la luz. Y la luz se hizo.” Burroughs parece reclamar los mismos poderes para la palabra humana. La palabra poética nunca se ha resignado a la pérdida de este poder mágico que alguna vez fue suyo. Lo que equivale a decir que la palabra poética es, en su raíz, cinética. Y éste podría ser su vínculo más profundo con la palabra política. La utopía última de la palabra política se vería realizada en una revolución cuya historia posterior comenzara con las siguientes palabras: “Y entonces Burroughs (o Marx, si prefieren) dijo: hágase la revolución. Y la revolución se hizo”.