

que no en vano inventa el tejido orgánico no diferenciado³⁴, lo Mismo se funde con lo Otro, con lo cual se pierden los límites propios³⁵. «Esta ciudad –escribe– parece tener varias dimensiones. He sufrido varios incidentes kafkianos»³⁶. El «genio» de Burroughs es, en este punto, similar al «genio» de Góngora: la ilegibilidad de sus textualidades puede entenderse como una transposición del ruido urbano.

No hay que insistir demasiado: *Naked Lunch* es un libro informe y todavía debemos preguntarnos en qué sentido se trata de una novela. Tributario a la vez de la cultura de la droga (en la que se funda, tal vez, el «libro rizomático») y de las tensiones entre la cultura oriental y la cultura occidental como estereotipos que hay que desmontar, *Naked Lunch* oscila entre dos polos clásicos de la ficción contemporánea: el polo paranoico y el polo esquizofrénico³⁷. Nada de identidades fijas. Ninguna posibilidad de representación. Puras formas del delirio. Lo que *Naked Lunch* explota es el modelo de la ficción al infinito:

y atraparé –leemos– tu semen como un perro escrutable, se enroscará en tus muslos como una serpiente grande y venenosa y te inyectará una dosis de ectoplasma rancio... ¿Y por qué un perro *escrutable*? (227)

Esa pregunta final introduce a otro narrador, o por lo menos otra voz: la voz del que lee e interroga al que había escrito antes. Así, la enunciación no tiene bordes, o mejor: la literatura se hace cargo del desborde que pretende contar. Es Tánger lo que en *Naked Lunch* se llama Interzonas y es la lógica de Tánger lo que parece dominar la lógica del texto. Hay, en el texto, colectivos como «los musulmanes» y «los árabes», pero porque también hay colectivos como «los licuefaccionistas», los «reptiles», los «emisores» y los «factualistas», esos colectivos no constituyen estereotipo alguno.

Si *Naked Lunch* tiene, todavía, algo que ver con la novela es porque se da en el momento de desintegración de la novela clásica, algo que ni en Joyce, ni en Beckett sucede con la radicalidad que se plantea en Burroughs. Tánger, en *Naked Lunch*, es la ruina de la modernidad porque exaspera (hasta ridiculizarlo) el modelo experimental del texto vanguardista. Si es verdad que Burroughs sostiene, todavía, las grandes uto-

³⁴ Deleuze y Guattari otorgarán estatuto teórico al *Tejido Orgánico No Diferenciado*, al que llaman *Cuerpo sin Órganos* y al que proponen como un modelo corporal solidario con un modelo de sociedad no funcionalista. Cfr. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pretextos, 1988.

³⁵ *El caso de Chukri es también pertinente: lo Mismo quiere ser como lo Otro. Se trata de la mimesis.*

³⁶ «Carta a Allen Ginsberg», *Debats*, 46 (diciembre 1993), pág. 84.

³⁷ *Que, en nuestro siglo, constituyen géneros: el polo paranoico va a parar al género policial, el polo esquizofrénico va a parar al relato de ciencia ficción y de terror.*

pías estéticas del siglo, también es cierto que las vuelve irreconocibles. *¡Continuidad entre el arte y la vida!*, aquella divisa hace coincidir en *Naked Lunch* el delirio del drogado con el delirio del texto. Todo lo contrario sucede en *The Sheltering Sky*, donde el delirio del drogado coincide sólo con el delirio del que muere³⁸.

The Sheltering Sky es el reverso exacto de *Naked Lunch*. Si algo pretende Bowles es garantizar la autonomía de la literatura y el carácter de borde y margen de lo literario entre el orden y el desorden.

No importa demasiado lo que la novela de Bowles cuenta. En algún sentido, se trata de uno de esos «relatos sobre nada» con los que soñaba Flaubert³⁹. Tres americanos parten hacia el Sahara. Cada uno actualiza una forma diferente del viaje. Es importante que se trate de personajes: entidades definidas y diferenciadas. Un cierto clasicismo narrativo convive en la novela con hábiles trucos de las últimas promociones. La novela tiene tres partes. La primera parte desarrolla un esquema narrativo de tres actantes: Kit, Port, Tunner. La segunda parte desarrolla un esquema narrativo de dos actantes (Kit y Port). La tercera parte desarrolla la lógica de un solo actante, Kit, sola, y casi, podríamos decir, «ninguna».

Hay una relación inversamente proporcional entre el número (ordinal) de las partes y el número (cardinal) de los actantes. Es, ya, un ordenamiento minucioso, un ritmo: el orden que al caos se impone. Pero además esa inversión refuerza la distancia infinita entre narrador y *personaje* (tratados como «cosas», como «elementos»: toda una ideología de la persona y del destino de la persona en el universo ficcional.

La novela tiene, ¿podía haber sido de otro modo?, treinta capítulos. Imaginemos a un profesional del relato. Imaginemos sus cálculos y sus planificaciones. Treinta capítulos y tres partes: diez capítulos por parte es la solución más obvia. Pero esta distribución ideal es demasiado estática. El profesional sabe que el conjunto de partida no es igual al conjunto de llegada y que una lógica de tres actantes requiere un mayor desarrollo que una lógica de un actante. Hay transformaciones narrativas que afectan a la

³⁸ *El delirio de Port, moribundo, fue escrito, cuenta Bowles, bajo el influjo del majoun.*

³⁹ «Lo que me parece hermoso, lo que quisiera hacer —escribe Flaubert—, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo, como el polvo se mantiene en el aire sin que lo sostengan, un libro que casi no tuviera asunto o al menos que el asunto fuera casi invisible, si pudiera ser. Las obras más bellas son las que tienen menos materia (...). Creo que el futuro del arte —profetiza Flaubert— está en estas vías». Incluido, entre otros fragmentos, en la edición de *Madame Bovary* de Alianza Editorial (Madrid, 1984), traducción de Consuelo Berges. Un ejemplo más logrado de esta «literatura sobre nada», de un «relato sin materia» es *Salambó*, novela en la cual hay muchos momentos sublimes, pero especialmente un microrrelato perfecto y perfectamente vacío como el que aquí reproducimos. El relato es vibrante, exacto, y hace un uso del suspense que los guionistas de *Indiana Jones* o de *Máxima* velocidad aprovecharán más tarde. (*Salambó*, Madrid, Sarpe, 1984, traducción de H. Giner de los Ríos, págs. 68-69).

estructura misma de la novela. De modo que una estructura dinámica bien podría ser la siguiente: 15 capítulos para la primera parte, porque son tres actantes, 10 capítulos para la segunda, porque son dos, 5 capítulos para la tercera, porque sólo hay un actante.

Si un principiante hubiera hecho esto, habría exhibido con orgullo su astucia y su talento. Pero la estructura sería, todavía, demasiado mecánica, porque a mayor cantidad de actantes mayor cantidad de relaciones. Y esas relaciones ocupan lugar (en el universo representado, pero también en el texto) y hay que dar cuenta de ellas. Sigamos con nuestro razonamiento. La última parte debe tener 5 capítulos: no hay allí relaciones significativas que contar. De hecho, Kit no puede relacionarse. Es sólo ella y un conjunto más o menos indiferenciado de «árabes», un otro absoluto que constituyen el paisaje para los dramas (occidentales) de la conciencia. Restemos a la segunda parte dos capítulos que podremos destinar a contar las relaciones (complejas) de los tres actantes que ocupan la primera parte. Ahora sí: una primera parte de 17 capítulos para una lógica de 3, una segunda parte de 8 capítulos, para una lógica de 2 y una tercera parte de 5 capítulos para una lógica de 1.

¿Qué enseñanza extraeremos de un esquema semejante? Por un lado que la relación de dos no suma sino que resta (de unos «ideales» diez capítulos pasamos a ocho): entre los dos, Kit y Port, suman menos que cada uno por su lado, lo que precipita la desaparición (necesaria estructuralmente) de uno de los dos. Por el contrario, la lógica del tres multiplica los relatos, las páginas, los capítulos, el cuento. Porque son tres (y cada vez que hay tres hay triángulo) hay mucho que contar⁴⁰.

De modo que la fórmula $17 + 8 + 5 = 30$ tiene un fuerte valor semántico y estructural. Si esa fórmula pudiera generalizarse, obtendríamos una ideología de la novela, del relato novelesco, como un orden matemático a partir del cual poder contar el caos, el desierto, el vacío de sentido, la nada de la noche.

Esa fórmula existe, se puede deducir de *The Sheltering Sky*, y funciona como una máquina automática para producir relatos: es $N_1 - 3^a = N_2$, donde N_1 es el número de capítulos de los que se parte, N_2 el número de capítulos de destino y a el número de actantes que ocupan los capítulos destino. Un orden armónico decreciente⁴¹.

Esto es una ideología de la forma que permite la esquematización y la producción en serie: los géneros funcionan de ese modo. El *plot* americano,

⁴⁰ En la última parte de la novela, Kit, el árabe y las otras esposas no pueden ser tres: las mujeres no alcanzan a constituir terceridad y Kit sólo puede ser tercera en la medida en que cambie de sexo (vista como hombre por las otras esposas es tres, vista como mujer es una más en un continuo). De paso: es el único momento en que la novela se hace cargo del punto de vista del otro (las mujeres, el árabe).

⁴¹ Es decir: $17 - 3^2 = 8$, y $8 - 3^1 = 5$.

el relato industrial, así se piensa. Por razones muy distintas que las que exponíamos a propósito de Burroughs, en *The Sheltering Sky*, Tánger es, una vez más, la ruina de la modernidad.

No es exactamente el modelo flaubertiano el que sigue Bowles, sino su degradación en el relato profesionalizado de la cultura industrial. Lo que se cuenta importa poco, se sostiene como el humo en el aire. El relato funciona sólo gracias a la fuerza estructural de un dispositivo maquinal que regula el ritmo de los acontecimientos y el destino de los personajes.

VIII

Tánger, en las versiones alucinatorias o mitológicas de Burroughs y de Bowles, es la ruina de la modernidad. No un límite o un certificado de defunción, sino sencillamente la ruina: lo que queda como señal de que algo estuvo. Los textos que hemos examinado, *Naked Lunch* y *The Sheltering Sky* se construyen en un mismo escenario: ese escenario tiene nombre de ciudad, y lo que allí se representa es el conflicto entre la experimentación estética y el *ethos* de una avanzada sociedad de consumo. En ese contexto (y tal vez por ese contexto) se viaja a Tánger. El viaje bélico, militar e imperialista de Burroughs, paradójicamente, culmina en la construcción de un punto de vista según el cual el Otro sigue siendo Otro y actúa en relación con el que escribe. El punto de vista de Burroughs, a pesar de todo, es sensible al escenario en el que se encuentra. No es que Burroughs escriba de un modo y no de otro. «Este es mi producto comercial –dice, refiriéndose a *Naked Lunch*–. ¿Sabes qué pasa? Es casi como una escritura automática creada por una entidad hostil, independiente, que, de hecho, dice ‘Escribiré lo que quiera’.»⁴² Bowles, en el mismo escenario (histórico, geográfico y estético) permanece como un espectador, o mejor, como un corrector de estilo. Lo que se había planteado, pues, como un viaje de aprendizaje desemboca en la peor de las miradas bélicas: es el conquistador, el que viene a imponer el orden (la ley, la forma) allí donde no existe.

Ante el desierto, ante los dilemas éticos, políticos y estéticos de una modernidad acosada por sus propias contradicciones, Burroughs salta al vacío y, si viaja huyendo de la modernidad histórica, es para caer en una forma de modernidad aún más radical y sin retorno, la modernidad del Tercer Mundo. De la estética más o menos popular de los *beatniks*, un viaje hacia lo más alto de la experimentación narrativa. Bowles es otro que huye, pero en su huida equivoca, tal vez, los mapas, los itinerarios y

⁴² Carta a Allen Ginsberg, *Debats*, 46 (Barcelona: diciembre 1993).

lo que hace es viajar de los modelos canónicos de la gran novela de este siglo hacia el relato industrial y serializado.

El destino de Burroughs es Tánger y es el caos. El destino de Bowles es Tánger, pero sobre todo la armonía: nada de lo que a sus personajes les sucede afecta a ese narrador que, como un músico, ordena los acontecimientos según una secuencia matemática. Lo que queda en Tánger de la modernidad, la edad dorada, son esas ruinas: humo, polvo, sombra, nada.

Daniel Link



Rafael Díaz Benjumea: Francisco Martínez de la Rosa