

[LA NACION](#) > [Cultura](#)

"Creo que la forma novela está pasada de moda"

Entrevistado por Daniel Odier, Burroughs habla, entre otras cosas, de sus técnicas de escritura, influidas por la tecnología de la comunicación, y reflexiona sobre la verosimilitud de la obra y la manipulación de la memoria

28 de febrero de 2014 •

Actualizado el 14 de julio de 2020



Daniel Odier: – Sus libros, especialmente a partir de *The Ticket that Exploded* [El ticket que explotó], ya no son "novelas"; la ruptura con la forma novelesca es perceptible desde *The Naked Lunch* [El almuerzo desnudo]. ¿Hacia dónde se orienta esta ruptura?

PUBLICIDAD

William Burroughs: –Es difícil decirlo. Creo que la forma de la novela probablemente está pasada de moda y hay que mirar hacia adelante, quizá hacia un futuro en que la gente no lea nada o lea sólo libros ilustrados y revistas o cualquier tipo de lectura abreviada. Para competir con la televisión y las fotonovelas los escritores deberán desarrollar técnicas especiales, capaces de producir en el lector el mismo efecto que la fotografía de un hecho violento.

**–¿Qué separa El almuerzo desnudo de Nova Express [Expreso Nova]?
¿Cuál fue la evolución más importante entre estos dos libros?**

–Yo diría que la introducción del método cut-up y fold-in [montaje y plegado], que se produjo entre El almuerzo desnudo y Expreso Nova, es sin duda la evolución más importante. Creo que en Expreso Nova me alejé más de la forma convencional de la novela que en El almuerzo desnudo. De ningún modo me parece que Expreso Nova sea un libro plenamente logrado.

PUBLICIDAD

–Usted escribió: "La escritura tiene cincuenta años de retraso respecto de la pintura". ¿Cómo superar ese desfase?

–Yo no escribí eso. Fue Brion Gysin, que es a la vez escritor y pintor, el que escribió "La escritura lleva cincuenta años de retraso respecto de la pintura". ¿Por qué este desfase? Porque el pintor puede tocar y manipular sus materiales y el escritor no. El escritor aún no sabe lo que son las palabras. Opera con abstracciones que surgen de las palabras. La posibilidad del pintor de tocar y manipular sus materiales lo llevó a las técnicas de montaje hace sesenta años. Es de esperar que la divulgación de las técnicas de cut-up haga viables experimentos verbales más radicales, acortando este desfase y dando una nueva dimensión a la escritura. Estas técnicas pueden mostrar al escritor lo que las palabras son y ponerlo en comunicación táctil con sus materiales. Esto, a su vez, puede permitir el acceso a una ciencia de las palabras e indicar cómo ciertas combinaciones producen efectos concretos sobre el sistema nervioso.

–¿Había usado ya las técnicas de fold-in y cut-up mucho antes de pasar al grabador? ¿Cuáles fueron sus experiencias más interesantes con la técnica primitiva?

PUBLICIDAD

–La primera ampliación del método cut-up se produjo como resultado del uso del grabador y esta ampliación fue obra de Brion Gysin. El más sencillo cut-up magnetofónico se hace grabando cualquier material e intercalando otros fragmentos –por supuesto se borran palabras de la cinta en las partes donde se hace el empalme– obteniendo así yuxtaposiciones muy interesantes. Algunas son efectivas desde el punto de vista literario y otras no. Yo diría que mi experiencia más curiosa al adoptar la técnica fue descubrir que cuando se hacen cut-ups no se obtienen simples yuxtaposiciones casuales de palabras, sino que significan algo y ese significado con frecuencia tiene que ver con algún suceso futuro. Hice muchos cut-ups y tiempo después me daba cuenta de que tenían que ver con algo leído más tarde en un diario o un libro, o bien con algo que había sucedido. Por poner un ejemplo muy simple: hice un montaje de algo escrito por Mr. Getty creo que en el Time and Tide, y surgió la siguiente frase: "Es malo litigar contra el propio padre". Tres años después su hijo le inició juicio. Quizá los acontecimientos estén pre-escritos y pre-registrados y al cortar los renglones brota el futuro. He visto bastantes ejemplos como para convencerme de que los cut-ups son una llave para acceder a la naturaleza y a la función de las palabras.

–Para usted el grabador es un instrumento para derribar las barreras de la conciencia. ¿Cuál es la ventaja de esta técnica sobre las de fold-in y

PUBLICIDAD

–Creo que la experiencia de Brion Gysin demostró que el método cut-up puede ser llevado mucho más lejos con el grabador. Sin duda el grabador permite infinitas manipulaciones imposibles de lograr de otra forma: efectos de simultaneidad, ecos, aceleraciones, ralentís, audición sincrónica de tres cintas, etcétera. Con el grabador se puede hacer una infinidad de cosas que ni siquiera es posible señalar en la página impresa. El concepto de simultaneidad sólo puede indicarse de manera muy burda en la página impresa, por el sistema de columnas, y aun así el lector las leerá de una en una. Estamos acostumbrados a leer de izquierda a derecha línea tras línea y no es fácil anular este condicionamiento.

PUBLICIDAD

–Usted afirma que las técnicas de grabación y las técnicas cinematográficas pueden alterar o falsear la realidad. ¿De qué manera?

–Pensamos en el pasado como algo inmutable. En realidad, el pasado está a nuestra disposición para moldearlo y cambiarlo como queramos. Dos hombres conversan. Dos hombres sentados debajo de un árbol con el tronco gastado por otros que se sentaron allí antes o después de que el tiempo borre las huellas a través de un prado de florcitas blancas. Si no se graba, la conversación permanece sólo en la memoria de los participantes. Supongamos que grabo la conversación, la altero, y les hago escuchar la cinta adulterada. Si los cambios están técnicamente bien hechos y son plausibles (Sí... el señor B. bien pudo decir eso), los participantes recordarán la grabación alterada.

PUBLICIDAD

Fílmese a usted mismo a la mañana saliendo a comprar cigarrillos y el diario. Projete el film: usted recuerda todo lo que pasó, lo que se ve en la pantalla y los ruidos de la banda sonora. Ahora bien, yo puedo hacerle recordar algo que no sucedió... sólo con agregarlo. Un camión pasó en ese momento: se ve en la pantalla, agregado para que usted lo recuerde. Siempre es necesario un pretexto. Bueno, pongo un camión que pasa, ¿eso qué tiene de particular? Nada, excepto que no pasó por allí en ese momento sino un año antes. ¿Y acaso no es lógico que tres años después dicho camión atropelle a una mujer en una esquina de París?

"Me pregunto si se habrá muerto la vieja vaca", dijo ofuscado mientras los médicos lo hacían a un lado. Ya sabe lo que quiero decir: una vez que aparece en escena el camión con Micky Mionca al volante viajando sin frenos por Canal Street, sangre y zapatillas por toda la calle una pierna que renguea digamos .que agrego un hombrecito que le pregunta la hora, curioso que no me acordara hasta este momento. Pues bien, una vez que está ahí el hombrecito inexistente podría sacar un estilete y asesinar al cónsul francés, una vez que se abre una brecha en la realidad y la duda queda disipada todos los acontecimientos de la historia infestados de inserts retroactivos, los archivos y registros de cualquier índole que han de ser inmediatamente destruidos por orden del Departamento de Emergencia Sanitaria se convierten tarde o temprano en falsificaciones, como es natural.

PUBLICIDAD

–¿Hasta qué punto esta "nueva mitología", este nuevo entramado de asociaciones e imágenes, afecta la credibilidad del lector y lo hace ir y venir por el espacio y el tiempo?

–Eso depende enteramente del lector, de lo abierto que esté a las nuevas experiencias y de la capacidad que tenga para liberarse de sus propios esquemas y referencias. Por supuesto, la mayoría de las personas ponen apenas una mínima fracción de interés en lo que leen –o en cualquier otra cosa que hagan– debido a las diversas preocupaciones compulsivas, y con una décima parte de la atención no pueden ir demasiado lejos. Otros son capaces de una atención mayor.

PUBLICIDAD

–Sus personajes aparecen sumergidos en un torbellino de sucesos infernales. Están empantanados en la trama de los libros. ¿Tienen alguna posibilidad de salvación?

–Objeto esa palabra, salvación, por sus connotaciones de mesianismo cristiano, de resolución final... No tengo la impresión de que mis personajes, ni los libros donde aparecen, reflejen desesperación. En realidad, en muchos aspectos pertenecen a la tradición de la novela picaresca. El problema está en la interpretación que usted pueda dar a "sucesos infernales". No todos toleran en la misma medida los sucesos inusuales. Los habitantes de ciudades pequeñas son propensos a alterarse con los más mínimos cambios mientras que los de las grandes ciudades se conmocionan mucho menos. Si las manifestaciones continúan día tras día, la gente acabará tomándolas como algo corriente, cosa que ya empieza a suceder.

–¿Hay hombres libres en sus libros?

–Hombres libres no hay en los libros de nadie, ya que son creaciones del autor. Yo diría que no hay hombres libres en el planeta, porque no se puede ser libre cuando se está metido en un cuerpo humano. Por el mero hecho de tener un cuerpo uno depende de toda clase de necesidades biológicas y ambientales.

–Con frecuencia usted utiliza el silencio como dispositivo de terror, un "virus" lo llama, que reduce a los personajes a una cifra insignificante. ¿Qué representa este silencio?

–No creo en absoluto que el silencio sea un dispositivo de terror. En realidad, todo lo contrario. El silencio sólo asusta a la gente que habla compulsivamente. Como usted sabe, existen unas cámaras de reducción sensorial y unas cámaras de inmersión; en la Universidad de Oklahoma tienen una. Pues bien, se han hecho pruebas con infantes de marina, y en apenas unos minutos se pusieron absolutamente locos; no pudieron soportar el silencio y el aislamiento debido a los conflictos interiores que las palabras encubren. Pero Gerald Heard se metió en una de esas cámaras con una dosis de LSD y permaneció allí tres horas. Personalmente, el silencio no me molesta en absoluto. Diría que el silencio es sólo un dispositivo de terror para aquellos que no saben tener la boca cerrada.

–¿Qué lugar ocupa el humor en su obra?

–Bueno, creo que mi obra es, no diré que en gran medida humorística, pero sí que contiene desde luego un elemento de humor considerable.

–El infierno que usted describe y las acusaciones que formula conllevan sus antagonismos y expiaciones; por lo tanto, debe considerarse que ofrecen al hombre una vía de escape. Se lo ha tildado de gran moralista. ¿Qué piensa al respecto?

–Sí, yo diría que quizá demasiado. Hay muchas cosas que podrían hacerse en la situación actual. El problema es que no se hacen, que no se hace nada. Y no sé si hay alguna posibilidad de hacerlas considerando la magnitud de la estupidez y la mala fe de los que detentan el poder. Uno se da la cabeza contra la pared incluso cuando sólo pretende señalar el problema, pero se podría hacer muchísimo por aliviar la situación actual, cosas completamente factibles a los niveles técnicos actuales. Y sólo consiste en derribar tres fórmulas básicas. Una es la fórmula de nación. Se dibuja

gente del otro lado de la frontera. Ésta es una de las fórmulas, y cualquiera de sus variantes conduce a lo mismo. Las Naciones Unidas no van a ninguna parte. ¿Qué es lo que hacen? Crean más de esas sangrientas naciones día a día. Ésta es una de las fórmulas. La siguiente fórmula es por supuesto la familia. Y las naciones no son más que una simple extensión de la familia. Y (posiblemente éste sea tema para futuras técnicas) el conjunto de métodos actuales de nacimiento y procreación. Éstas son las fórmulas básicas que hay que derribar.

–¿Ha pensado en cambios de largo alcance?

–Sí, por cierto. Hay que ser muy ambicioso. Hay formas de desmontar la familia; por supuesto los chinos van camino de conseguirlo. Es el único pueblo que ha hecho algo en este sentido. Los rusos decían que iban a hacerlo pero no hicieron nada. Y todavía conservan la vieja familia burguesa.

–¿Qué quería decir cuando escribió: "Cierta utilización de las palabras y de las imágenes puede conducir al silencio"?

–Pienso que era excesivamente optimista. Dudo que el problema de las palabras pueda resolverse por sí mismo.

–Wright Morris calificó The Naked Lunch de hemorragia de la imaginación. ¿Lo interpreta usted como un elogio?

–La verdad es que no sé cómo tomarlo.

–Presumo que quiere decir una hemorragia mortal.

–Las hemorragias no conducen necesariamente a la muerte. Pero no lo tomaría como un elogio. ¿Qué sugiere esa frase? Una hemorragia cerebral, alguien con los

–Usted se sitúa al margen de la novela norteamericana de posguerra, que parece ignorar la imaginación. Los escritores norteamericanos presuponen que el público sólo se interesa por los hechos reales en el sentido más material de la palabra. Sus libros son ampliamente leídos en Estados Unidos; quizás describan un universo que es a la vez imaginario y real.

–Bueno, eso creo. Muchas novelas actuales están dominadas por criterios periodísticos: intentan describir con total precisión lo que la gente hace realmente. Se trata más de periodismo o antropología que de literatura. En mi opinión la novela debe reelaborar y no limitarse a arrojar al lector un puñado de datos fruto de la observación.

–¿Cuál considera la razón del apego de los novelistas norteamericanos a la realidad material?

–Bueno... Desde luego tuvimos aquella conciencia social de las novelas de los años treinta, y una tradición que sigue siendo muy fuerte. La idea de que la novela debe abordar la realidad, la gente, los problemas reales y particularmente los problemas sociales de uno u otro tipo –tratamiento que desde luego no va mucho más allá de las novelas de Zola– es una tradición relativamente vieja. No creo que se limite en absoluto a los escritores norteamericanos.

–¿Cuál es su relación con el movimiento beat, en el que usted mismo se sitúa? ¿Cuál es la importancia literaria de este movimiento?

–No me considero en absoluto relacionado con ese movimiento, y nunca lo estuve ni con sus objetivos ni con su estilo literario. Tengo varios buenos amigos que pertenecen al movimiento beat: Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso; los tres tienen conmigo una estrecha amistad de muchos años, pero ni hacemos la

yuxtaposición más que de una verdadera conjunción de estilos literarios o de objetivos. ¿La importancia literaria de este movimiento? Yo diría que la importancia literaria del movimiento beatnik no es tan decisiva como su importancia sociológica... realmente ha transformado el mundo, lo pobló de beatniks. Ha derribado todo tipo de barreras sociales y se ha convertido en un fenómeno mundial de enorme importancia. Los beatniks van a un lugar como África del Norte y se contactan con los árabes a un nivel que me parece mucho más fundamental que el de los antiguos colonos de habla árabe que todavía piensan en términos de T. E. Lawrence. Es un fenómeno sociológico importante y, como digo, a escala mundial.

–Cuando usted dice que se comunican a un nivel esencial, ¿quiere decir que la gente de todo el mundo comparte cierto nivel básico?

–En parte, sí. Los beats entran en contacto con los árabes por la cuestión de las drogas –es decir, por la cuestión kif–, lo cual es un contacto importante. ¿Cómo se contacta uno con la gente? Después de todo, uno se conecta en ciertos niveles básicos: el sexo, las costumbres, las drogas... Pero más allá de esto, fíjese, los beats están unidos por la música pop, por la manera de vestir, por la manera de vivir; es algo que influyó en la juventud de todo el mundo, no sólo en los países occidentales sino también en los países orientales.

–Amplitud de miras, aquello de lo que careció el colono europeo, ¿no es así?

–Sí. Los antiguos colonos están anclados en el siglo XIX. "Esta gente es verdaderamente encantadora, pero por supuesto no la entenderemos jamás." Y a continuación alguna anécdota para ilustrar el carácter pintoresco de los árabes y qué distinta es su mentalidad de la nuestra. Ven a los árabes desde afuera, como observadores plagados de ideas preconcebidas. Los beatniks no adoptan este punto de vista folklórico. Asumen que la manera de pensar de los árabes básicamente no es

–¿Qué piensa de Mailer, Bellow y Capote?

–Pregunta muy difícil... Hay que tener cuidado con lo que se dice de los colegas literarios. Desgraciadamente no soy un gran lector y cuando leo tiendo a leer ciencia ficción, así que no puedo hablar con mucha autoridad. De Mailer he leído una obra temprana, Los desnudos y los muertos, que me pareció una novela muy buena, y de Bellow Hombre en suspenso, que me gustó. Creo que las primeras cosas de Capote mostraban un talento extraordinario y nada habitual, algo que no puedo decir de A sangre fría.

–Los escritores norteamericanos, como muchos otros, parecen particularmente interesados en juzgarse, apoyarse o condenarse unos a otros, creyéndose cada uno en posesión de la verdad. ¿Cómo lo hace sentir este tipo de cosas?

–Bueno, ha ocurrido siempre, estas camarillas de escritores... Creo que el punto álgido se dio en Francia con los surrealistas, que se dedicaron a atacar a todos los demás escritores. Breton desperdió buena parte de su vida escribiendo cartas insultantes a otros escritores... Personalmente pienso que las discusiones literarias son una gran pérdida de tiempo. No me interesa entrar en polémicas, manifiestos y condenas a otros escritores y escuelas literarias.

–¿Hubo escritores de la tradición "clásica" convencional que hayan logrado escapar de la prisión de las palabras?

–Bueno, lo de escaparse de la prisión de las palabras resulta un tanto equívoco. Pienso que hay escritores de la tradición clásica que han logrado extraordinarios efectos con las palabras, efectos que a veces van más allá de las palabras. Uno de mis escritores favoritos es Joseph Conrad, que desde luego pertenece a la tradición clásica. Conrad escribió algunos libros en colaboración con Ford Madox Ford, que

y Novela, donde hay pasajes en que el autor parece escapar de las palabras o ir más allá de ellas dentro de una forma absolutamente convencional, de narrativa clásica.

–Por lo general, se considera el Finnegan’s Wake como un magnífico callejón sin salida. ¿Cuál es su opinión?

–Creo que Finnegan’s Wake es un ejemplo de la trampa en que puede caer la literatura experimental cuando se vuelve puramente experimental. Yo solía avanzar con algunos experimentos concretos para luego retroceder; es decir, ahora estoy volviendo a escribir narrativa lineal puramente convencional. Pero aplicando a los problemas de la escritura convencional lo que aprendí del cut-up y otras técnicas. Si se va demasiado lejos en determinada dirección, lo que ocurre es que uno ya no vuelve y se queda allí perfectamente aislado, como ese antropólogo que desperdió los últimos veinte años de su vida en la polémica sobre la batata... si la batata era originaria del Nuevo Mundo o si había sido traída de Indonesia o viceversa. Esto duró veinte años, durante los cuales escribió cartas mordaces a varias publicaciones antropológicas especializadas, atacando a quienes se oponían a su punto de vista en la polémica sobre la batata; ¡pero ya olvidé en qué dirección sostenía que había migrado!

–¿Beckett? ¿Genet?

–A Beckett y Genet, los admiro sin reservas. Ambos son escritores excepcionales. Y por supuesto Genet no es un innovador verbal, está en la tradición clásica, y he allí otro autor que siguiendo la tradición clásica ciertamente parece escapar al encierro de las palabras y alcanzar objetivos que uno creía imposibles de conseguir con palabras.

–¿Qué opina del compromiso de los escritores que a través de la militancia política confían en remediar o mejorar nuestra civilización?

–Pienso que un exagerado compromiso con objetivos políticos sin lugar a dudas limita la capacidad creativa; uno tiende a convertirse en polemista más que en escritor. Dado que soy escéptico respecto de la política y me opongo al concepto de nación que la política presupone, el compromiso me parece un callejón sin salida, al menos en mi caso. Supongo que hay escritores que realmente extraen su inspiración del compromiso político y a veces logran buenos resultados. Malraux es un ejemplo: una obra de su primera época como La condición humana, sin duda producida al calor de su compromiso político, resultó una gran novela.

–Las técnicas literarias de Raymond Roussel pretenden enredar al escritor en un sistema; por el contrario, usted intenta liberarlo. ¿Cuál podría ser la importancia de una determinada técnica para un escritor?

–Bueno, los experimentos pueden ser interesantes. Algunos funcionarán y otros no. De algunos de ellos se puede decir que son muy interesantes, pero resultan bastante ilegibles. Sé que yo mismo me he comportado de ese modo. Escribí cosas que me parecieron interesantes como experimentos, pero que resultaban sencillamente ilegibles.

–¿Necesita del lector?

–En esencia el novelista se dedica a crear personajes. Necesita del lector en tanto espera que algunos de sus lectores se conviertan en sus personajes. Los necesita como navíos sobre los cuales escribe. La pregunta que suele hacersele a un escritor es "¿Escribiría usted si estuviera en una isla desierta donde nadie pudiera leerlo?". Yo contestaría que sí, por supuesto, escribiría con el objeto de crear personajes. Mis personajes son tan reales para mí como la llamada gente real, y ésa es una de las razones por las que no padezco eso que llaman soledad. Tengo mucha compañía.

Títulos fundamentales

William Burroughs

Anagrama

Una de las novelas clave del siglo XX, El almuerzo desnudo (Naked Lunch, según el inolvidable título inglés que le puso Jack Kerouac) tiene ya como protagonista a William Lee, álter ego del autor que había aparecido ya en otros libros, y en ella se funda la región imaginaria de Interzona. Fue llevada al cine por David Cronenberg.

- **Expreso Nova**

William Burroughs

Minotauro

Parte, junto con La máquina blanda y El ticket que explotó, de la llamada The Nova Trilogy, Expreso Nova es el ejemplo más acabado del método del cut-up que usó Burroughs a partir de la década de 1960. Por detrás del experimento formal, la novela condensa una consideración sobre los mecanismos sociales de control.

- **Yonqui**

William Burroughs

Anagrama

Yonqui, publicada en 1953 a instancias de Allen Ginsberg, quizá sea la novela más convencional de Burroughs, o en todo caso la que más se acerca a las reglas del género. Aun así, este libro, organizado alrededor de las peripecias de un adicto a la heroína, contiene ya en germen casi todo el universo ficcional que se expandirá en libros posteriores.

- **Queer**

William Burroughs

Anagrama

Escrita hacia 1952, pero publicada por primera vez en 1985, la breve novela Queer es uno de los libros más logrados de Burroughs. La pasión amorosa que William Lee siente por Alleron

Traducción y edición a cargo de Ariel Dilon y Edgardo Russo

PUBLICIDAD

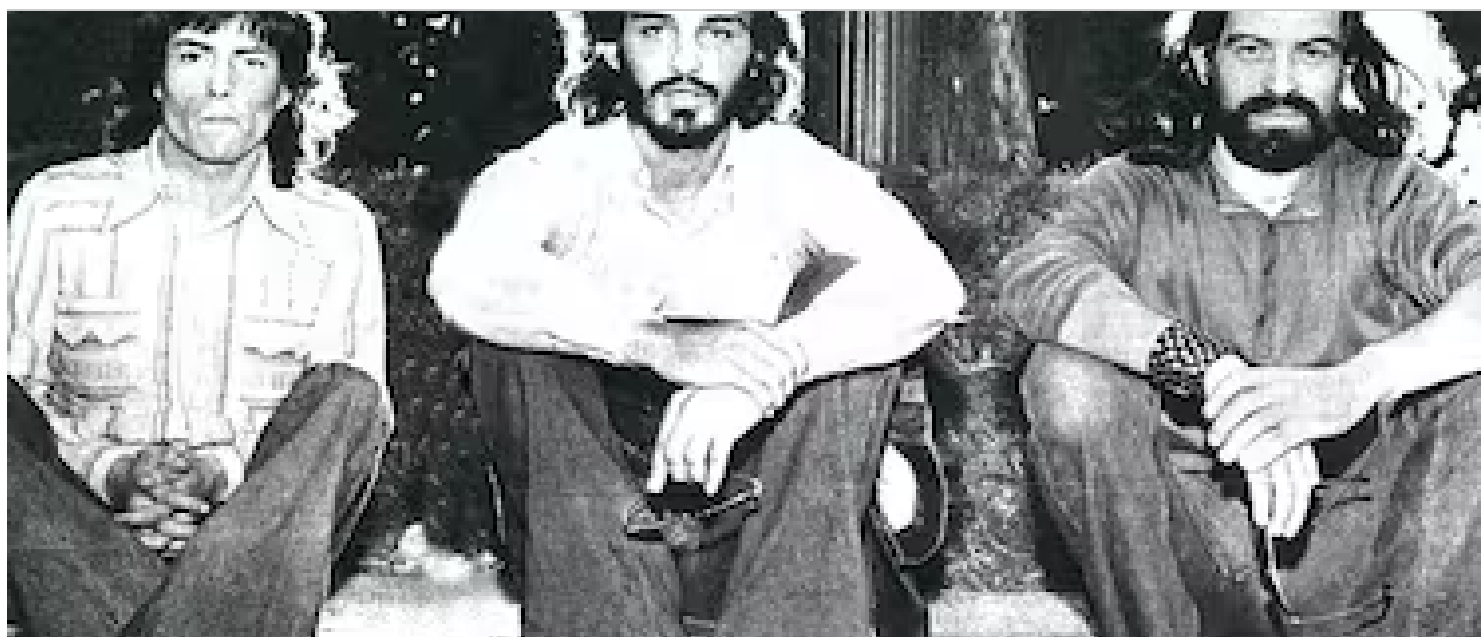
Conforme a los criterios de



The Trust Project

[Conocé más >](#)

Últimas Noticias



En tren a Bariloche con la Biblia cantada

[Inicio](#)

[Secciones](#)

[Foodit](#)

[Club LN](#)

[Ingresar](#)



Rosario. El Festival Fontanarrosa cierra con torta y velitas el día que el Negro cumpliría 80 años



Trivia. ¿Cuánto sabés sobre el caso Watergate?

LA NACION



© Copyright 2024 SA LA NACION | Todos los derechos reservados. Dirección Nacional del Derecho de Autor
DNDA - EXPEDIENTE DNDA (renovación) RL-2023-95334553-APN-DNDA#MJ.
Queda prohibida la reproducción total o parcial del presente diario.

Protegido por reCAPTCHA:

[Condiciones](#) [Privacidad](#)

 Miembro de GDA. Grupo de Diarios América



Inicio



Secciones



Foodit



Club LN



Ingresar