

El hobo Jack Black y William S. Burroughs: un caso de influencia e intertextualidad

Thiago S. Pimentel (UBA/UNLaM)

Nacido en el seno de una familia burguesa en la ciudad de St. Louis, Missouri, William Seward Burroughs ha hecho notoria su *déambulation* por las más diversas escenas *underground* del siglo XX. Ora junto a Paul Bowles, de traje gris y sombrero, caminando por los laberínticos callejones de Tánger; ora metido en algún café de mala muerte, abrigándose de la lluvia fina que cae incesantemente en una Londres melancólica; ora por los mercados populares de la superpoblada Ciudad de México. O bien en Chicago, Nueva York, París... por entre los “*ancient gray walls*” de la *rue Git-le-Coeur*, próximo al número 9, el Beat Hotel; o instalado en una de sus habitaciones de mobiliario sencillo: en la número 25, ocupada por su amigo, el pintor Brion Gysin, devenía Rimbaud o Shakespeare, tras el hallazgo de los *cut-ups*, en el verano/otoño de 1959. Lo que ha llegado ser casi incontestable es que en todos estos momentos, Burroughs parece llevar consigo la figura de Jack Black: personaje del cual poco se tiene registrado, una figura casi legendaria del submundo estadounidense y envuelto en una mística historia en la que abundan contraventores y *outlaws*, no son raras las veces en que Black parece saltar por las entrelíneas, como si hubiera sido evocado por Burroughs en su propia obra, evidenciándose al lector cuando no invocado por el mismo de manera explícita. De todas formas, una ocurrencia frecuente que se repite numerosas veces a lo largo de su vasta producción literaria. Nos sobran razones para pensar que además de servir a un uso textual, la figura de Jack Black puede haber sido para Burroughs una importante inspiración contracultural, llevada por él a todos los lugares y ciudades, por todos los tiempos y espacios por los que ha transitado a lo largo de su vida.

Ahora bien, para indagar la influencia y los usos que Burroughs le da a la obra única de Jack Black, *You can't win*, en su propia escritura, sosteniendo la hipótesis de que aquella ha sido determinante en la literatura (y en la vida) de Burroughs y como tal en esta se repite de manera recursiva, es necesario, primeramente, reconocer que en nuestro autor

el lenguaje no es algo que a uno le pertenece, sino que más bien es *un otro* por sí mismo. La asunción es relevante: en Burroughs uno debe reconocer el lenguaje como un sujeto autónomo –“*language is a virus*”, diría. De manera que estudiar la apropiación que hace del material literario de otro autor, más que un intento de penetrar el universo oscuro de un supuesto monolingüismo del otro, a fin de desvelar en éste la subsistencia o no de un metalenguaje, es entregarse a los placeres que la multiplicidad infinita del lenguaje nos proporciona.

Dentro de este juego en que se asume que el lenguaje no pertenece a nadie, sino que más bien establece “*a state of stable symbiosis with the host*” (Burroughs, 1989: 12), es de primer orden comprender el mecanismo de circulación del mismo. Es decir, si se aprehende el lenguaje como inevitable y en distintos grados de apropiación, nos cabría entonces distinguir de qué manera este proceso se da y cuáles son sus implicancias.

Luego, registremos que el tema de la influencia ejercida por Jack Black en Burroughs no es nuevo o desconocido para la literatura. Han hecho saber el interés que la lectura de *You can't win* despertó en Burroughs los distintos relatos escritos por algunos de sus principales biógrafos, entre ellos Barry Miles, quien afirma ser esta lectura responsable de abrir “*his eyes to another world: an underworld of seedy rooming houses, pool halls, whorehouses and opium dens, of cat burglars and hobo jungles, boxcars and the feared railroad cops*” (1993: 26).

El impacto de esa influencia no nos sorprende: en 1927 Burroughs es un joven homosexual hijo de la *haute bourgeoisie* de St. Louis, con todo el confort material que esto implicaba, pero también las limitaciones que tal ascendencia le proporcionaba. En contraste, Black es un *petty criminal* de finales del siglo XIX, un período excepcional en la historia reciente de los Estados Unidos de América que marca la transición entre el *wild west* de Jesse James y la vida urbana violenta, que se iniciaría en las grandes metrópolis con Al Capone (Miles, 1993). Black le presenta al joven Burroughs “las costumbres de un lugar” que no le eran familiares. En sus propias palabras: “*I was greatly impressed by an autobiography of a burglar, called You Can't Win. The author claimed to have spent good part of his life in jail. It sounded good to me compared with the dullness of a Midwest suburb where all contact with life was shout out*” (Burroughs *apud* Grauerholz, 1998: 48). Burroughs parece encontrar en este *underground* de fines del siglo XIX y principios del XX

un espacio donde moverse libremente, libre de los prejuicios típicos de la alta sociedad, además de encontrar allí un “*milieu in which he was completely accepted*” (Miles, 1993: 41).

El creciente interés de Burroughs por un tipo de *lowlife* despertado en él por Jack Black lo conduciría a escribir algunas *short stories* sobre *gangsters*. A esas historias, podríamos atribuirles las primeras “entradas” que el texto de Black tendría en el conjunto de la obra de Burroughs y que se darían en la forma de una *inspiración*.

Sin dilación, su interés por tener “conexiones en el submundo” se extendería por los más diversos paisajes: en Nueva York, Burroughs emprendería por Times Square un *approach* etnográfico a personajes característicos. De a poco, pasa a tomar conocimiento y a trabar relaciones con figuras como Herbert Huncke –típico *conman* y posteriormente una personalidad clave en la literatura *beatnik*–, que más tarde abundarían en sus relatos. En una época en que Burroughs debería vivir bajo el conflicto que produce el entrecruce de culturas, pero seguramente motivado a encontrarse en un ambiente más conveniente para su personalidad y predilecciones, no sería otro que un verdadero interés antropológico el que le movería a buscar “refugio” en este espacio, aunque al costo de un cierto “desarraigamiento crónico”...

De modo que asumimos aquí que al principio ocurre un choque inicial entre culturas. A los *subjects* del submundo del crimen que Burroughs encuentra en la Chicago y Nueva York de los años 1940 fácilmente se asocia la “idea de *underground*” construida a partir de *You can't win*, siendo que por detrás de esta construcción se basa la idea de familia (los Johnson) que Jack Black presenta en su relato. Formada por aquellos vagabundos, caminantes y salteadores que se conducen, observan y se orientan por una especie de código moral a ser respetado, este concepto de familia se forma en Burroughs “*as a code of conduct*”. Tal concepto –que también es el de *pertenencia*–, en una etapa inicial de la escritura de Burroughs nos parece crucial, antes de que se pueda comprender la posterior “libertad plena” rumbo a un indefinido espacio-tiempo en su literatura.

Tras el establecimiento de este concepto arraigado en Jack Black, Burroughs parece aplicar a su propia lógica pos-Harvard la oposición elemental (que es antes de carácter, más que de posición social): “*Which side are you on?*” (Burroughs *apud* Grauerholz, 1998: 353). La noción de contraste establecida (pertenencia versus

alejamiento) será decisiva para la construcción de su primera novela, *Junky*: en ésta, el submundo del crimen y de la adicción se presenta como la contrapartida a la sociedad de la que Burroughs pretendía librarse, constituyendo en sí una dicotomía implícita (o por lo menos motivada).

Pero la presencia de Black en la obra de Burroughs no se restringiría a su primera novela, y algunos de sus estudiosos han tratado de documentar esta que es una constante. Tomemos, como ilustración, Salt Chunk Mary: “*Selling wine, women, and song to the railroad men and gamblers*” (Black, 2007: 69), este personaje fundamental en Black volvería a alimentar sus *famished guests*, más tarde, en una novela de Burroughs, *The soft machine*. Otra parte en la que el personaje ganaría una reutilización sería en las páginas de *The place of dead roads*: en esta, Burroughs transcribe toda una sección que toma directamente de *You can't win*. En *William Burroughs: el hombre invisible*, Miles las presenta ambas, a título de comparación:

Salt Chunk Mary . . . she keeps a pot of pork and beans and a blue porcelain coffee pot always on the stove. You eat first, then you talk business . . . She names a price. She doesn't name another. Mary could say 'no' quicker than any woman Kim ever knew and none of her no's ever meant yes. [The Place of Dead Roads]
'Did you eat yet?' was the first thing you heard after entering her house. 'I have a pot of beans on the stove and a fine chunk of salt pork in them.' . . . She could say 'no' quicker than any woman I ever knew, and none of them ever meant 'yes.'
[You Can't Win by Jack Black] (1993: 217).

Miles también argumenta que a pesar de que allí Burroughs hace uso de un lenguaje pulp-ficcional típico de Jack Black, la conexión con el libro del último no se da sólo en el campo del estilo. Según el biógrafo, “*the central plot of the book is essentially appropriated from You Can't Win and turned upside down*” (Miles, 1993: 217) –en la novela de Burroughs, los Johnson finalmente encontrarían la posibilidad de victoria–. Aún sobre esta obra, Timothy Murphy (1998) llamará la atención para una relación menos explícita. De acuerdo con el autor, una relación paratextual se habría formado en caso de que el título original de la novela hubiese permanecido inalterado: *The Johnson Family*.

En resumen, nos parece haber quedado claro que la mayor parte de los antecedentes del tema se concentraron en abordar –de manera un tanto tímida– principalmente el impacto causado por la lectura que Burroughs hace de la obra de Jack Black y de la influencia indirecta de ésta. No obstante, los usos directos que Burroughs le da a los pasajes textuales de la obra de Black en su propia literatura son una presencia aún menos frecuente en los trabajos de sus *scholars*. Nosotros, a fin de profundizar en esta relación y esperando demostrar que los textos de Black y Burroughs establecen un vínculo de continua separación y unión, en un constante y fluido movimiento –como si al mismo tiempo oficiaran “en un funeral y en una boda” –, proponemos la aplicación de la teoría de las espirales cibernéticas del matemático Norbert Wiener (1965), por el simple hecho de que Burroughs ha pensado analógicamente el sistema del lenguaje como una máquina a la que desea destruir. De esta forma, podríamos interpretar el sistema que comprende el lenguaje como “un proceso que produce sus propios componentes, que, mediante su interpenetración recíproca, da origen a una red dinámica” (Iser, 2005: 202). Por consiguiente, sugerimos que el texto de Black puede funcionar en la obra de Burroughs bajo la forma de *espirales recursivas* y que éstas tendrían un carácter doble: confirmación y desorden.

Como un “intercambio entre entrada y salida [...] acción hacia adelante [que] regresa como una espiral de ‘retroacción’ alterada, que a su vez acciona una entrada revisada” (Iser, 2005: 12), en un primer momento el impacto de la obra de Black en Burroughs sería explicado a través de la aplicación de *espirales de retroacción* (con base en el modelo de Clifford Geertz, 1973), con el objetivo primario de control de la entropía. Se sabe que las espirales de retroacción pueden ser tanto de tipo *negativo* (“sirve para estabilizar el sistema que inició la recursividad”; Iser, 2005: 174), cuanto *positivo* (“puede cambiar los objetivos originales y tenderá a desequilibrar el sistema al bombardearlo con factores incontrolables”; Iser, 2005: 174-175). En una etapa primaria de la influencia de Black en Burroughs, las espirales cumplirían con la función *negativa* (esencialmente paradójica): conferirle al texto un determinado sentido de estabilización del desajuste posteriormente pretendido.

Es decir, si por un lado es necesario tener siempre en cuenta el hecho de que Burroughs trata de deconstruir el lenguaje (haciéndolo explícito, mostrando el lenguaje a

partir de lo que es, como objeto palpable: materia), por otro lado sugerimos la hipótesis de que habría en la propia “construcción de dicha deconstrucción” un sentido de *control de la entropía* –de la medida del desorden– que el autor pretende obtener a partir de un intercambio cultural entre lo (todavía) ajeno (ideal) y lo conocido (aquello de lo que se quiere escapar).

Incompleta, entendemos que la cultura abre espacio para la ocurrencia de otras *entradas*. En la construcción de su propio hábitat, los textos de Black aparecerían bajo una primera forma de las espirales recursivas, *negativamente* constituyendo un espacio preliminar de movimiento posible a través de un “método para controlar un sistema al reinsertarle los resultados de su desempeño pasado” (Wiener *apud* Iser, 2005: 181). Gilles Deleuze afirma que “la repetición es la transgresión” (Deleuze, 2012: 23), es un robo. Nada más adecuado para un Burroughs fascinado por los personajes del submundo de Jack Black, los que, confundidos con imágenes de su propia infancia, vendrían a tornarse “*a potent symbol of barbarism*” (Miles, 1993: 27) a lo largo de su obra literaria. En un primer momento, por lo tanto, Black aparecería en Burroughs principalmente en la forma de imágenes o representaciones de una cultura idealizada (o pretendida). El resultado, insinuamos, podría ser comprobado aplicando el método de las espirales a la interpretación de *Junky*, comprendiendo a Burroughs como un *lector* de Jack Black. Bajo esa perspectiva, la repetición de Black sería como la primera (de dos) formas de repetición presentadas por Deleuze: “*exterior al concepto*, como diferencia entre objetos representados bajo el mismo concepto, que caen en la indiferencia del espacio y del tiempo [...] Repetición de lo Mismo” (Deleuze, 2012: 53)¹. La percepción de un “modelo de contracultura” –que aparecería como alternativa a una precondición (un escape)– por parte de Burroughs lo afecta sobremanera: lo *obsesiona*, y por lo tanto, la *repite*.

En un segundo momento, el texto ajeno (Black) aparecería como un *ruido*. Pensemos el texto apropiado desde su aspecto material (Lydenberg, 1987): como tal, éste deberá introducirse en la obra de Burroughs como un objeto palpable. La exterioridad, ese texto ajeno que penetra antes de ser penetrado, y que es la repetición en sí y que se repite a sí mismo, podemos interpretarlo bajo la forma de una presencia material: como una perturbación, un *ruido* capaz de introducir “en el proceso dinámico de la construcción un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, una suerte de apertura” (Deleuze, 2012: 47-

48). El carácter de ese movimiento será la repetición misma, el “eterno retorno”; repetición ésta que no compone escenas de representación, sino que forma parte de un “ceremonial obsesivo”. Actuando ahora como un tipo de espiral *positiva*, los usos que Burroughs le da a los textos de Black (entradas) actuarían con el propósito de *desorientar* el lenguaje entendido aquí como un sistema de control. Con el implemento de la yuxtaposición textual como método de escritura (Bolton, 2014) y con el abandono de la narrativa lineal a partir de *Naked Lunch*, pasaríamos entonces a comprender la función-espiral de los textos de Black en la obra de Burroughs desde otra perspectiva: la recursividad sistémica. Bajo tal punto de vista, la repetición ahora aparecería como la diferencia “*interior a la Idea* [y que] se despliega como puro movimiento creador de un espacio y de un tiempo dinámicos que corresponden a la Idea” (Deleuze, 2012: 53)ⁱⁱ.

A partir de este punto las espirales perderían todo su carácter “confirmador” (representacional, relativo a las imágenes, simbólico). Actuando como factores *desordenadores* en un sistema que se pretende eliminar, éstas se presentarían como *espirales sistémicas* (con base en el modelo de Francisco J. Varela, 1979) cuyo fin es el descontrol. La repetición aquí identificada sería *positiva* y estilística; las espirales aquí propuestas responderían por movimientos dinámicos y por la ocurrencia de una progresión geométrica. Esa interpenetración –“interacción recursiva entre niveles” (Iser, 2005: 203)–, aunque produce algún cierre del sistema promoviendo su autosustentabilidad, produce *perturbaciones*. El *ritmo*, que la introducción del bloque textual ajeno provoca, Deleuze lo identificará bajo la forma del trazado de una espiral.

“La perturbación es ‘ruido’ en el sentido que su aleatoriedad no tiene nada que ver con la arquitectura del sistema. No obstante, el ruido debe procesarse, y esto se realiza mediante la recursividad interna del sistema” (Iser, 2005: 205). En esa internalización del texto exterior se producirían nuevos patrones textuales propios. En efecto, si el sistema-texto permaneciera encerrado sobre sí mismo, sería de suponerse que en ese punto el propio sistema trataría de absorber las perturbaciones y se auto-convergiría para una nueva forma de ordenamiento, jamás para la desestabilización total del sistema que pudiera llevarlo hasta mismo a su destrucción. Pero como se sabe que un texto no es un organismo cerrado, al abrirse al lector (que lo complementa y lo hace de múltiples maneras), en un tercer

momento las espirales cibernéticas asumirían la forma de *espirales extrañas* (con base en el modelo de Douglas R. Hofstadter, 1999).

Aquí hay que tener en cuenta que el *espacio* ya no se restringiría a lo textual. La operación de intercambio mencionada entre texto y lector ocurriría en un espacio liminal que se abre entre texto y lector/receptor. Ahora bien, el lector a quien nos referimos y que nos interesa en nuestro estudio no es otro que el propio Burroughs. Dicho esto, y retomando la proposición de un espacio liminal, podríamos suponer que la relación texto-lector se daría por intermedio del tercer tipo de espirales que mencionamos. Según Hofstadter, allí (en el espacio liminal) ocurre “una interacción entre niveles en la cual el nivel superior alcanza el nivel inferior e influye en él, mientras al mismo tiempo él mismo es determinado por el nivel inferior”, con lo que se crean ‘jerarquías enredadas’ [dando] la impresión de que el espacio liminal, mediante sus formas caleidoscópicamente cambiantes de espirales extrañas, se organizase a sí mismo” (*apud* Iser, 2005: 291).

Podríamos decir, por lo tanto, que las espirales extrañas aparecerían alimentando los sistemas *no lineales*. Para terminar, en esta última vuelta de las espirales cibernéticas, en el espacio liminal surgiría una *fuerza*: “un lenguaje que salta sobre conexiones convencionales, que se desliza [...] hacia adelante y hacia atrás [...] y crea un lugar especial para un discurso en el que [aparece] ante nuestros ojos una nueva configuración omniabarcante del pasado, presente y futuro” (Mazota *apud* Iser, 2005: 294). Un lenguaje que, podríamos suponer, estaría muy acorde con la idea de un Burroughs posmoderno: en otras palabras, uno que, bajo la influencia y la presencia determinantes de Jack Black, va más allá del tiempo y del espacio convencionales.

Bibliografía

Black, Jack. *You can't win*. s.l.: BN Publishing, 2007.

Bolton, Micheal S. *Mosaic of juxtaposition. William S. Burroughs' narrative revolution*. Ámsterdam-Nueva York: Rodopi, 2014.

Burroughs & Daniel Odier. *The job: interviews with William S. Burroughs*. Nueva York: Penguin Books, 1989.

---. *Junky: the definitive text of "Junk"*. Nueva York: Penguin Books, 2003.

- . *The place of dead roads*. Nueva York: Owl Book, 1985.
- . *The soft machine*. Nueva York: Grove Press, 1980.
- . *Naked lunch*. Nueva York: Grove Weidenfeld, 1966.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Tr. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures: selected essays*. Nueva York: Basic Books, 1973.
- Grauerholz, James & Ira Silverberg (eds.). *Word virus: the William S. Burroughs reader*. Nueva York: Grove Press, 1998.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: an eternal Golden braid*. Nueva York: Vintage, 1999.
- Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. Tr. Ricardo Rubio Ruiz. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lydenberg, Robin. *Word cultures. Radical theory and practice in William S. Burroughs' fiction*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Miles, Barry. *William Burroughs: el hombre invisible*. Nueva York: Hyperion, 1993.
- Murphy, Timothy S. *Wising up the marks: the amodern William Burroughs*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Varela, Francisco J. *Principles of biological autonomy*. Nueva York: Elsevier North Holland, 1979.
- Wiener, Norbert. *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*. Cambridge: The MIT Press, 1965.

Notas

ⁱ El subrayado es nuestro.

ⁱⁱ El subrayado es nuestro.