

En Marruecos y América Latina en la cartografía transhispanica: abordajes y desvelos actuales. Mehdi Mesmoudi, Marta Piña Zentella y Randa Jebrouni, Coords. México: Universidad Autónoma de Baja California Sur / Editora Nómada, 2023.

William Burroughs en Tánger. Un estudio heterotopológico de la *Interzona*

William Burroughs in Tangier. A heterotopological study of the *Interzone*

Víctor Guadarrama Prado

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR /
UNIVERSIDAD DE GRANADA (MÉXICO/ESPAÑA)

ALMUERZO DESNUDO:
un instante helado en el
que todos ven lo que hay en la
punta de sus tenedores.
Jack Kerouac

Resumen

Este texto no trata realmente sobre William Burroughs y Tánger. Al menos no en el sentido tradicional. Realmente, tanto el autor *beatnik* como la zona internacional (la versión de Tánger que le tocó vivir a los escritores de contracultura de mediados del siglo pasado) no son más que vehículos, entidades literarias sobre las que parasita mi escritura, contaminándolas para hacerlas contar una historia. En este tenor, no aspiro a que Burroughs atraviese el texto impoluto, inocuo, ni a que se puedan imaginar las calles del Tánger de los cincuenta. Cualquier pretensión de este tipo desencadenaría un boicot al último grito de la moda, y con justa razón, contra mi persona por parte de lectores asiduos de Bill y cualquiera que conozca la historia de la ciudad marroquí. Lo que ensayo a continuación es una mirada a una de las metáforas más provocativas de

la literatura contracultural del siglo pasado, la *Interzona*, la cual nace de una cartografía contracultural que se estructura mediante el entrecruzamiento del espacio vivido, la experiencia psicodélica y el lenguaje abisal en un espacio mítico de lo prohibido, a través de un proceso de contracción que altera las relaciones entre las palabras y las cosas.

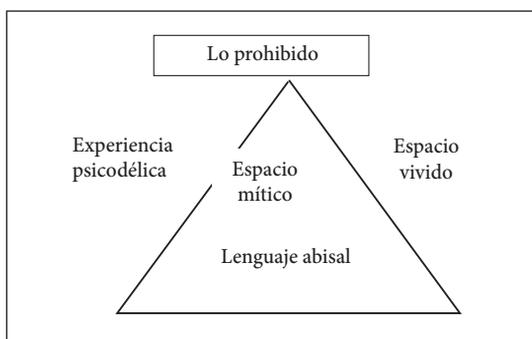
Palabras clave: Heterotopía, contracultura, Interzona, utopía, caos.

Abstract

This work isn't really about William Burroughs and Tangier. At least not in the traditional sense. Both, the beatnik writer and the international zone (the Tanger of the countercultural writers from mid twentieth century) are just vehicles, literary entities parasited by my writing, corrupted to tell other story. So I do not expect to bring Burroughs to live or anything like that, nor describe the streets of Tangier in the fifties. What I would like to do is try a new look at one of the most provocative metaphores of the countercultural literatura of the las century, the Interzone, which is born from a countercultural cartography that is structured through the intertwining of the lived space, the psychedelic experience and the abyssal language. in a mythical space of the forbidden, through a contraction process that alters the relationships between words and things.

Keywords: Heterotopy, counterculture, Interzone, utopia, chaos.

Introducción



Una cartografía contracultural se construye con estos elementos. Es un vagabundeo que se da en tres registros interdependientes. Existe un espacio vivido, habitado, un emplazamiento prohibido por su carácter criminal, pues ahí las leyes y las buenas costumbres son más de carácter anecdótico que normativo. Existe también la experiencia sicodélica que se da en un espacio liminal entre el espacio vivido y el simbólico-sicodélico, en el que uno y otro se entrecruzan creando metáforas que expresan esos cruces. Por último, el lenguaje abisal tiene su origen en el vacío de sentido generado por su habitar sicodélico. De esta forma, se configura un espacio que desestructura el orden de las cosas, manifestando el caos ontológico del cual nace la realidad. Son espacios *desnudos*, no objetivos, ni neutrales (pues no hay desnudez que cumpla con esas características), sino despojados de aquello que los cubre, revelando el vacío, el abismo en el cual se ha de construir el mundo. La pregunta que guía este texto es si estos espacios míticos pueden ser considerados *heterotopías* y, en caso afirmativo, qué clase de heterotopías serían, utilizando la *Interzona* como un ejemplo a analizar.

Como señala Foucault, las formas que adquieren las heterotopías son muy variadas y no hay una forma absolutamente universal, varían con las culturas y en las culturas. Son lugares reales, contra-emplazamientos donde todos los otros emplazamientos reales en una cultura están a la vez representados y cuestionados, donde se invierten el conjunto de relaciones que designan, reflejan o representan. Estos espacios, a diferencia de las utopías, que también son emplazamientos que se relacionan con todos los otros emplazamientos, son especies de lugares que, aunque fuera de todos los lugares, son efectivamente localizables (Foucault, 1984). En este sentido, el espacio se define por las relaciones de proximidad entre puntos y elementos, por ser el orden de lo simultáneo, donde lo que importa son los intervalos, las posiciones, los emplazamientos y las distancias (Johnson, 2012). De ahí la importancia de la demografía en el ordenamiento social al encargarse de los problemas respecto a “qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o

cual fin. Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos” (Foucault, 1984, p. 2).

La heterotopía al igual que la utopía, como se mencionó anteriormente, son emplazamientos que están en relación con todos los otros emplazamientos, pero en forma de contradicción (Foucault, 1984). Esto no quiere decir que las heterotopías no cumplan una función social, al contrario, tienen un funcionamiento preciso y determinado por su contexto (Encarnación-Pinedo, 2016); por ejemplo, los manicomios, las cárceles, los cines. Encarnación-Pinedo propone, en este sentido, una lectura de la contracultura, basada en las *Revolutionary Letters* de Diane di Prima, una de las figuras femeninas más importantes del movimiento *beatnik*, como una heterotopía de la desviación, similar a las cárceles o a los institutos mentales, donde se mantiene alejados y aislados de la sociedad a los “desviados”; a diferencias de estas instituciones, la contracultura sería un exilio voluntario de aquellos que desobedecen la norma. Sería un espacio de fuga. Es desde ahí donde di Prima escribe sus cartas revolucionarias, habitando un cronotopo en el que las fallas y necesidades sociales se vuelven evidentes, pues son exterioridades del orden pretendido. Casi adquiere un elemento místico, de revelación, en el que la ilusión se vuelve aparente. De esta forma, el mundo único del orden hegemónico se tambalea. Se pasa de la contención a la apertura infinita que escape a toda forma o normativa.

Heterotopía y contracultura

Sin embargo, la heterotopía contracultural es también una heterotopía de crisis similar a aquellas destinadas para personas en estado de liminalidad en otras culturas, como las casas donde se queda la mujer menstruante, o las cabañas en el bosque donde se realizan rituales de paso de una etapa de la vida a otra, o las escuelas militarizadas en el mundo occidental. Sin embargo, al igual que la contracultura se da por fuera de los espacios disciplinarios en los que Foucault ubicaba las heterotopías de la desviación, también la heterotopía de la crisis se da entre una juventud que ha abandonado el espacio privado y tradicional

del hogar, con sus rituales de paso, para habitar el espacio público en medio de una crisis de sentido por el evidente fracaso del proyecto moderno, vaciando los rituales y dejando a los jóvenes ante la necesidad de crear nuevos ritos y espacios que definan su lugar.

Dando origen a la “desviación”, Parménides García Saldaña, una de las figuras contraculturales más importantes de México, recuerda, en su libro *La ruta de la onda*, el éxodo de los jóvenes clasemedios a las colonias populares de la Ciudad de México, estigmatizadas como hogar de “puros rateros y asesinos y mariguanos” (García, 2014, p. 87). Era una juventud cuyos referentes culturales de éxito ya no se encontraban en las clases altas que representaban el sueño capitalista, sino en las faenas del *populacho barbaján*, donde las relaciones solidarias primaban sobre los individualismos y se generaban bastiones de resistencia contra el sistema. Esos espacios barriales sirvieron para generar cohesión entre los jóvenes, a la vez que permitían unificar su inconformidad contra la sociedad, los *agandalles* y la represión (Marcial, 2010, p. 189).

Estos espacios, aunque abiertos, no eran accesibles para cualquiera. Foucault se da cuenta de este aspecto de las heterotopías y señala el hecho de que siempre cuentan con “un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables”, esto implica muchas veces, incluyendo en el caso de la contracultura, “someterse a ritos y a purificaciones. Sólo se puede entrar con un permiso y una vez que se ha completado una serie de gestos” (Foucault, 1984, p. 5). Parménides advierte sobre los requisitos para habitar las ciudades perdidas: los que

se aventuran tienen que despreverse de todo lo que los identifique con la sociedad que arrojó a seres humanos a deambular y poblar el mundo de las ciudades perdidas. Para ser aceptados por los pobladores de las ciudades perdidas, los primeros que se aventuran tienen que solidarizarse a través del lenguaje, establecer una especie de pacto subterráneo. Al realizar el trato de compraventa de la mariguana, de inmediato se es como el habitante de la ciudad perdida, se está al margen de las leyes como él. Tenemos que ser como sus hermanos del alma. (García, 2014, p. 79)

Una fumada de marihuana era una forma de hermanarse. Žižek señala, en el *Acoso de las fantasías*, el goce que produce la transgresión compartida (2005). Un acto de rebeldía y abandono de la sociedad hegemónica que estrecha los vínculos de aquellos que comparten esa posición de exterioridad. Con una fumada se firmaba la renuncia y la confesión. “Desde el primer cigarro de marihuana que consumimos nos hemos desvinculado de la familia, la patria, la sociedad que nos rodea. Ya no estamos entre ellos sino alrededor” (García, 2014, p. 79), en un lugar otro, donde tiempo y espacio adoptan una condición mítica. Con la primera fumada nace otro sujeto, tanto como categoría social: un delincuente, un vicioso, una persona libre; tanto como experiencia vital al poner la libertad en juego. Está en combate con la sociedad como un extranjero indeseado. Ahora tendrá que “andar con cuidado, atento siempre alrededor, listo a no caer en trampas para ratones; habrá que ser como los gatos entre la oscuridad” (García, 2014, p. 80).

Siendo ilegal la marihuana, su uso requiere de un ritual, el cual a su vez “requiere un lenguaje ceremonial de identificación entre los iniciados” (García, 2014, p. 80), un lenguaje que permite acceder a espacios desconocidos de un mundo subterráneo y prohibido. Requiere palabras que no existen en el mundo burgués, donde lo que se dice es siempre concreto, unívoco, sin secretos; mientras que el lenguaje *grifo*¹ estaba lleno de “palabras equívocas, ambivalentes, ambiguas: siempre rodando, siempre en movimiento” (García, 2014, p. 93). De esta forma, minan en lenguaje y cambian las relaciones de los nombres y las cosas, alterando la sintaxis con la que construimos oraciones y amoldándolo a los términos que requieren. Es decir, aquellos que “se marginan de la sociedad inventan un nuevo lenguaje que identifique y defina su posición de enfrentamiento. En la creación de un lenguaje nuevo reside la sobrevivencia de la nueva comunidad” (García, 2014, p. 76).

Este lenguaje rompe con la linealidad de las palabras de la sociedad hegemónica y adquiere una cualidad circular, concéntrica. No hay oraciones predeterminadas, sino que las palabras “siempre están en transformación, giran en el aire, explotan, caen como luces multicolores”,

¹ *Grifo* es alguien que está bajo los efectos del cannabis.

abandonan toda lógica, se desprenden de las asociaciones, de forma que pueden “empezar a nombrarlo todo, *again*” (García, 2014, p. 93). El lenguaje de la *onda*,² según Parménides, es una “simbología dinámica de asociaciones inmediatas, anterior a la lógica” (p. 94), proveniente del esoterismo y el misterio de la experiencia sicodélica. Carente de método ante la tarea imposible de atrapar palabras que se esfuman, desconoce sistemas y leyes, pues se crea para el instante y se desvanece con este. Es la lengua de aquellos que no tienen futuro, que tienen que “darle vueltas” a la vida, siempre buscando nuevas formas, nuevos caminos, porque no hay caminos directos en las ciudades prohibidas, uno vive al final del camino, frente al abismo.

Que el joven clasemediero hablara con ese lenguaje *ñerito*,³ como lo denomina Parménides, era *mentarle la madre* a la sociedad hegemónica, era un símbolo de autoexclusión. La crisis del proyecto moderno que siguió a las grandes guerras mundiales se manifestó en la juventud como una fascinación por lo prohibido. Para muchos jóvenes clasemedieros, esa era quizás la única forma de exclusión a la que podían aspirar. Sin embargo, rindió frutos. El deseo de aventurarse a lo desconocido les permitió borrar de su mente el lugar de partida para embarcarse en un viaje perpetuo, con el único “conocimiento de que en el camino se va a encontrar otra cosa que no estaba en el mundo habitual”, lo que implicaba retarlo todo (García, 2014, p. 79). Se vuelve necesario transformarlo todo, nombrarlo de nuevo, vivirlo de forma diferente, porque las relaciones son diferentes en *el camino*.⁴ Un nuevo punto cero que hace de lo moderno lo tradicional, una bofetada al progreso al querer borrarlo todo de un plumazo. Su nuevo comportamiento en la sociedad va en contra el modo de vivir hegemónico y propone otro, con distintos sistemas y órdenes de existir (García, 2014).

Stuart Hall denominó *contracultura* a lo que Parménides llamaba la *onda*, debido a que su comportamiento rebelde adoptaba la forma de valores antagónicos a los burgueses, una suerte de contra-valores que Hall ordenó en pares como éxito-fracaso, o conservadurismo

² Forma de llamar a la contracultura en México.

³ Referente a lo popular como antagonismo de lo burgués.

⁴ Guiño a Jack Kerouac.

sexual-liberación sexual (Hall, 1968). Para este antropólogo, se trataba de una imagen invertida de la sociedad, un espejo que reconstituye la propia visibilidad, presentado una versión alternativa de quiénes somos. De esta forma se creaba un conocimiento contracultural que revelaba las formaciones estructurales ocultas de una modernidad constituida sobre la exclusión, la explotación y la opresión.

Topinka señala que la conexión entre las heterotopías y otros órdenes crean choques en los diferentes espacios al competir por estos (Topinka, 2010). Para Foucault, un nuevo conocimiento emerge de estos choques, de la misma forma que la enciclopedia china de Borges, que clasifica a los animales de formas que nos parecen absurdas, produce nuevo conocimiento al chocar con la forma de conocimiento analizada en *Las palabras y las cosas* (Topinka, 2010). Esto lleva a Topinka a afirmar que, dado su intrínseca oposición al orden, las heterotopías son órganos espaciales que reordenan el conocimiento y el poder asociado a este (Topinka, 2010). Lo anterior lleva a autores como Bosteels, Hetherington o Genocchio a ver en las heterotopías, espacios de resistencia desde los que se revela que el orden de los sistemas es subjetivo y arbitrario, de forma que no solo contrasta, sino que disrumpe la utopía (Topinka, 2010).

Sin embargo, no se puede hablar de una ruptura total, después de todo, las heterotopías se encuentran en relación con todos los emplazamientos de una cultura, por lo que cualquier formación que emerja tendrá las huellas del sistema hegemónico (Topinka, 2010). No por ello, hay que desanimarse, ni negar la potencia transformadora de la contracultura, simplemente hay que separar las transformaciones en el sentido común de las revoluciones científicas de Kuhn o, siguiendo a di Prima, desechar las nociones tradicionales de revolución (y utopía). Para la poeta *beatnik*, lo importante, lo realmente utópico-revolucionario es el proceso, no la meta (Encarnación-Pinedo, 2016). En este sentido, su descripción de una utopía crítica en progreso, más que describir un mundo ideal, describe la heterotopía, el lugar de lo constituyente. “ALL RESISTANCE IS / TRIUMPHANT RESISTANCE / All love / is revolution / & all touch / a form of love. / The moment of revolt is the moment of victory” (di Prima en Encarnación-Pinedo, 2016, p. 7).

Al igual que la propuesta de utopía hecha por Boaventura de Sousa Santos en su *Crítica de la razón indolente*, la utopía crítica de di Prima rechaza el “horizonte de expectativas y de posibilidades, y crea alternativas” (2000, p. 379), usando la utopía como motor de transformación: ““Utopia is our resource [and] an arm of critique” to build a new society” (di Prima en Encarnación-Pinedo, 2016, p. 2).

Cuando se le llegaba a cuestionar a di Prima, teniendo en cuenta que la utopía es el proceso, el camino, la u-vía, diría Bauman, si el fin justificaba los medios, ella simplemente contestaba que solo hay medios. Bajo esta mirada, la revolución y la heterotopía contracultural son equivalentes, pues ambas buscan establecer un nuevo orden, pero no son el nuevo orden. En el caso de la contracultura, este caos revolucionario configura comunidades *otras*, en fuga perpetua, escapando a los dispositivos de control de la modernidad hegemónica mediante procesos de mutación colectiva, desestabilizando el orden hegemónico donde lo común se pierde en la dialéctica público-privado.

The letters that acted as instructions and recommendations to prepare for the revolution manifest not only the necessity of uniting strength and creating a sense of community central to di Prima's political activism, but also establish this movement as a place of otherness and resistance against the norm, a heterotopia with the potential of altering the order of reality [...] The poet, nonetheless, provides these images without imposing a fixed, stable representation; on the contrary, her description often portrays various, at times contradicting, ideas. (Encarnación-Pinedo, 2016, p. 6)

¿Entonces, si no hay meta, qué le queda al rebelde? Sería lo mismo que preguntarle qué le queda al viajero. El viajero sólo existe si no llega a su destino, sólo existe mientras viaja. O preguntarle al artista, quien no existe si no crea. Así que al rebelde no le queda más que la rebeldía, la transformación de la ortotopía en heterotopía, en espacios que rompan los nombres comunes, que arruinen la sintaxis que une las palabras y las cosas (Foucault, 1968). Una *poética de la inoperosidad*, como la llamaría Kunst, que “desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso” (2011, p. 15). Esta poética funciona como una suspensión del tiempo,

un desplazamiento horizontal que rompe con la linealidad progresiva de la temporalidad moderna. En este aspecto, la subjetividad que emerge en las heterotopías contraculturales es una subjetividad barroca como la descrita por Santos:

[...] la subjetividad barroca es contemporánea de todos los elementos que la integran y, por tanto, desdeña el evolucionismo modernista. Lejos de caer en el inmovilismo, la temporalidad horizontal de la subjetividad barroca es su modo propio de sobrepasar, de viajar de un momento hacia el momento siguiente: cada momento es eterno mientras dura, como diría el poeta Vinícius de Moraes. No siendo el gusto por lo provisional nada más que el gusto por una sucesión de eternidades, estas nunca duran tanto como para no poder ser vividas intensamente. Así, podemos decir que la temporalidad barroca es la temporalidad de la interrupción. (Santos, 2000, pp. 409-410)

En la psicodelia todo es movimiento, no hay nada fijo, todo es aceitoso (dato curioso: al LSD le dicen “aceite”), inaprehensible. Es un *aquí y ahora* sin fin, siempre cambiante, quietud y movimiento al mismo tiempo. Algo así como moverse a la velocidad de la luz. De ahí que la utopía contracultural no pueda localizarse; no se trata de un lugar en específico, ni de un destino, la contracultura es flujo perpetuo, y por eso el tiempo no existe, no hay un futuro al cual llegar, ni un pasado al cual regresar. No hay tiempo ni lugar para la utopía, sino desplazamiento, transgresión, transfiguración: *hay viaje*. En este sentido, la heterotopía tiene más las características de una obra de arte que de una *utopía concreta* como la de Bloch (Aguirre, 2007), pues no se relaciona con lo *real-posible* sino con lo *abisal*, con la interrupción de sentido y la *desesidad*⁵ de expresar el vacío. Un lugar que existe y no existe en el mismo sentido que un cuadro mientras es pintado; imagen equívoca que se transfigura al tocar el lienzo, una pintura que *es* (en el lienzo) porque nunca será lo que es (en la mente). La materialidad que resiste a la obra por su condición contingente, inconclusa. El viaje que nunca concluye.

⁵ Deseo+necesidad. Idea desarrollada por Raquel Gutiérrez (2016) para trascender el límite utilitarista de las “necesidades” humanas.

Esta forma de vida escapa al control en las sociedades modernas pues no permite la integración de la persona a los procesos mecánicos de producción, ni se le sujeta mediante deseos que reproducen las necesidades del mercado. No se es nada en particular pues se ha renunciado al sistema de categorías hegemónico y a sus referentes, por lo que se trata de construir comunidades nuevas en el abismo, más allá de los marcos de lo pensable. Es en este espacio en el que se pueden operar trabajos de semiotización propios, de cartografía, de articulación con otros procesos de singularización, e injerir en la estructura misma del control. Un proceso de singularización de la subjetividad, señala Guattari, puede ganar una enorme importancia, “como en el caso de un gran poeta, un gran músico o un gran pintor, que, con sus visiones singulares de la escritura, de la música o de la pintura, pueden desencadenar una mutación en los sistemas colectivos de escucha y de visión” (Guattari y Rolnik, 2005, p. 71).

Interzona

Me parece que se puede afirmar que William Burroughs forma parte de estos creadores con gran potencia transformadora. Su trabajo es en sí mismo heterotópico de la misma forma que la enciclopedia china de Borges, especialmente la figura de la *Interzona*, la cual podría ser pensada como una versión contracultural del cuento del escritor argentino. Ambas denuncian la ficcionalidad del orden único al restaurar el entrecruzamiento entre el espacio y el lenguaje y cambiar la “mesa” sobre la que se ordenan las identidades, las similitudes y las analogías. Pero estos espacios caóticos, monstruosos, lo son solo porque están relacionados con todos los otros emplazamientos de una cultura. La enciclopedia de Borges es monstruosa porque la miramos con los lentes de la ciencia moderna. De la misma forma, vemos la *Interzona* con los lentes del urbanismo moderno, del espacio ordenado, aunque solo exista en el mundo de las ideas. Es porque existen dentro de otro orden que pueden ser caóticos.

De acuerdo con Foucault, estos espacios se contraponen a las utopías en el hecho de que estas presentan un orden coherente en una

totalidad imaginada, de forma que se mueven con el lenguaje, mientras que las heterotopías destruyen el lenguaje mismo, socavando las formas habituales en que se unen las palabras y las cosas, y presentando un espacio textual profundamente perturbador. Desecan el habla, detienen las palabras en seco y cuestionan la posibilidad misma de la gramática en su origen, disolviendo nuestros mitos y esterilizando el lirismo de nuestras frases (Topinka, 2010). Burroughs lleva al extremo este proceso al punto de separar cada palabra de su contexto, desnudándola, revelando su verdadero contenido desprovisto del tiempo y el sentido. Una palabra sin mesa. A través de la técnica del *cut-up*, la cual consiste en recortar palabras y frases de diferentes textos para reordenarlos de forma azarosa en busca de formas ocultas del lenguaje, Burroughs produce un espacio *otro*, en el que el orden, el tiempo, la sintaxis, los signos, se reconfiguran en nuevas posibilidades en medio de la ausencia de sentido. Se trata de un mundo que se origina del vacío, que brota a la existencia sin apelar a ninguna metafísica, ni ningún orden superior, es el *almuerzo al desnudo*, el mundo sin tapujos, el caos ontológico que revela su ficcionalidad.

Este desmantelamiento de la realidad tiene como objetivo denunciar el *control* que envenena el mundo moderno, esa enfermedad que produce adictos sadomasoquistas⁶ y que, mediante la gestión del placer, enajena cualquier potencia creativa de las personas. En este aspecto, el *cut-up* tiene un objetivo netamente político al funcionar como herramienta emancipadora. Como señala Hetherington, la heterotopía desafía el orden y su sentido de fijeza y certeza (Hetherington en Topinka, 2010) y asume una condición revolucionaria al fungir como espacio alternativo donde la no-conformidad, la protesta y la exigencia de cambios sociales se vuelven visibles.

Para Burroughs, las personas existen en un *reality film* sadomasoquista en el que el control-placer es la película, es decir, el material sobre el que se configuran las subjetividades. No hay nadie fuera del *film*, no hay nada fuera del *film*, lo único que existe son las grabaciones. De ahí que su dispositivo de re-existencia consistiera en cortar y

⁶ Que les complace tratar al otro como objeto doliente, y que encuentran placer en ser ellos mismos objeto doliente.

pegar los fragmentos de la película, para crear nuevas realidades, llenas de subjetividades viscosas en constante mutación. Se trata de una forma de resistir al tiempo, de transfigurar su linealidad para liberar al espacio-cuerpo de la secuencia de la narración. Es la realización de la condición material de la ficción lo que le permite intervenir la realidad mediante el *cut-up*. De esta forma, el espacio deja de estar sujeto al tiempo lineal, y se convierte en *espacio mítico*, una partícula espacial caleidoscópica que se despliega mediante desplazamientos no lineales. Estas partículas de película, de texto-imagen, aparecen a través de los trabajos de Burroughs. Partículas de texto-imagen que se transforman al ocupar un espacio-tiempo distinto. En ningún momento se trata de abandonar el *reality film*. No hay una realidad alterna a la cual huir. Se trata de intervenirlo para transfigurarlo. Se trata de participar en la batalla, de evitar el triunfo de las fuerzas que buscan monopolizar la realidad, de mantener lo *múltiple* sobre lo *único*. Es en esta tarea revolucionaria donde asoma la apuesta comunitaria de Burroughs, pues al impulsar la multiplicidad como forma de enfrentar a las fuerzas del monopolio de la realidad, apela a una toma multitudinaria de las calles, de los medios de comunicación, de los mítines políticos, armados con tijeras para desestructurar el universo único y asumir la condición de co-creadores del cosmos.

Por su condición viral, el *cut-up* encuentra un espacio apto para su reproducción en los medios de comunicación *subterráneos*. Burroughs trabajó con editoriales propias, realizando revistas experimentales que le permitieran comenzar procesos que involucraran a los lectores

Editing his own experimental magazine enabled Burroughs not only to address his readers directly, but also to invite their involvement in such experimental projects as writing in “present time” through collecting “intersection points”: “Try writing tomorrow’s news today. Fill three columns with your future time guesses. Read cross column [...] Notice that there are many hints of the so-called future”. (Harris, 2004, p. 180)

Además, participaba en pequeñas publicaciones, mandando sus mejores trabajos a “no-paying far-out magazines” como Yugen o Kulchur (Harris, 2004, p. 180). Rechazó distribuir sus obras en los

círculos comerciales hegemónicos y apostó por una *política textual* que consistía en apropiarse de los propios medios de producción literaria para poder realizar sus experimentos colectivos en círculos culturales *subterráneos*. Sin embargo, nunca cayó en el mito “contracultural” de una resistencia operada por oposición binaria al mundo de los negocios (Schneiderman, 2004) que fácilmente puede ser cooptada por dispositivos de mercado. Por esta razón, el producto terminado era un elemento secundario, mientras que lo relevante era el proceso de producción, el poder realizar trabajos colectivos: “he was able to exploit the particular advantages structured into magazine dissemination” (Harris, 2004, p. 179). Solicitaba correspondencia y colaboración creativa de sus lectores, diluyendo la diferencia entre escritor y lector, entre autor activo y consumidor pasivo, haciendo de la escritura un encuentro íntimo (Harris, 2004). La comunidad resultante, entonces, no se estructuraba en términos de recepción, sino de producción, y no sólo de textos, sino de mundos.

El control es una grabación en constante reproducción, la única forma de enfrentarlo es con “counterrecording and playback” (Walsh, 2004, p. 39). El *cut-up* es una forma de hacerlo que está al alcance de cualquiera. Es algo que se puede hacer ahora mismo. Los materiales abundan “because they use the omnipresent material of the reality film against itself” (Walsh, 2004, p. 39). Se puede realizar incluso sin tijeras ni hojas. Burroughs piensa el *cut-up* como una experiencia, como una práctica que abarca la totalidad de la existencia. En la *revolución electrónica*, profetizada por este, millones tomarán las calles practicando *cut-ups* no literarios con fines políticos.

El *cut-up* se sostiene sobre la idea de que la palabra es escritura, y por lo tanto *imagen* que configura la realidad mediante entidades atómicas que envuelven el espacio a su alrededor. Las imágenes son las entidades que espacializan y le dan una estructura, similar al espacio exterior, a la conciencia. Estas funcionan en redes de asociación de las cuales emerge la realidad (Vernon, 2004). Este espacio, conformado por las redes de imágenes sigue un ritmo de expansión y contracción. Mientras se expande, los objetos y los cuerpos (las imágenes) se van fragmentando y aislando, congelándose en el tiempo, inmóviles,

atrapados en sí mismos en medio del vacío. Pero cuando el espacio se contrae, los cuerpos y los objetos se atraen, primero en una actividad frenética, como una masa de cuerpos desnudos retorciéndose, frenéticos y agitados, que deriva en una fusión completa en que cuerpos y cosas pierden sus formas (Vernon, 2004, p. 209). Este ritmo proviene del juego entre el espacio objetivo y el subjetivo, la yuxtaposición de la experiencia de un espacio externo, cartografiado, con sus límites bien definidos, y la experiencia de un espacio mítico en el que los cuerpos no están sujetos a las limitaciones de un mapa y pueden fusionarse (Vernon, 2004).

Podríamos definir el espacio objetivo como el espacio de la razón, ordenado, categorizado, mientras que el espacio mítico puede ser pensado como el espacio de la sinrazón, donde se desbordan los límites, donde los cuerpos se convulsionan y pierden su forma, donde las diferencias se fusionan, un espacio caótico. Sin embargo, el antagonismo entre ambos espacios no busca la anulación de su opuesto, sino, al igual que el sonido y el silencio en la música, armonizan para la configuración de nuevas realidades, nuevos ritmos.

Burroughs explora esta doble naturaleza del espacio en la *interzona*, donde las frases y palabras recortadas constituyen el espacio objetivo, despojadas de su contexto, expuestas en su materialidad, mientras que el trabajo escritural, el texto, es el espacio mítico en el que todas las partículas se fusionan para generar nuevos sentidos externos a los marcos de referencia modernos. En este tenor, parecería que la *interzona* de Burroughs es una heterotopía como las descritas por Foucault pues, aunque está fuera de todos los lugares, es a la vez todos los lugares en su materialidad. La *interzona* no es una figura abstracta sino una experiencia, una forma de habitar lo urbano, sin importar en qué ciudad se resida. Es decir, mediante su materialidad muestra de un modo diferente las configuraciones de lo urbano. Es un espacio *otro* donde emergen nuevas posibilidades de ser, de habitar el mundo, de hablar sobre el mundo; una *heterotopía de la desviación* donde la exterioridad producida por un exceso de leyes y códigos normativos es habitada por individuos que ponen en crisis a la sociedad, que alteran su orden y ponen en riesgo su estabilidad.

Tánger y la *interzona*

Si bien es cierto que la *interzona* es el resultado de la experiencia de múltiples ciudades, no se puede restar importancia a las estancias de Burroughs en Tánger. El caos de la ciudad, resultado de su condición de zona internacional gobernada por ocho países, la hacía, según Pablo Torres (s/f), zona de refugio para escritores intelectuales y artistas, zona de juergas y excesos sexuales para millonarios excéntricos, mapa de agentes secretos, zoco de timadores, bolsa de especuladores y estafadores, hotel de los amantes de la buena vida. Tánger atraía todo tipo de monstruos.⁷ Habitar esta ciudad dejó una fuerte impresión en Burroughs, especialmente durante las revueltas nacionalistas. Muchas veces expresó su deseo de salir a participar en las protestas, no con el mismo espíritu del movimiento nacionalista, sino para formar parte del caos. Pero ¿qué era lo atractivo de la revolución? Burroughs encontró en las revueltas la posibilidad de disrumper el orden establecido por Occidente, no para imponer un nuevo orden, sino para hacer del caos la constante (Suver, 2017). Para Suver, es en este caos donde Burroughs encuentra la inspiración para la *interzona* en *Naked Lunch* (Suver, 2017).

Sin embargo, paradójicamente, Tánger como heterotopía no es el Tánger “realmente existente”, sino fragmentos reordenados, relaciones fracturadas de un sistema que producen interrelaciones imposibles, crean puentes entre estructuras y hacen que sus relaciones constitutivas varíen, cambien y se contradigan (Toro-Zambrano, 2017). La *interzona* representa esta ciudad caótica, configurada por una red virtual en la que la gente es convertida en unidades de información que transitan libremente a través de las barreras. Cuerpos que atraviesan paredes como metáfora del texto mismo, que contiene cambios rápidos y saltos que permiten a los personajes viajar, inexplicablemente, a través del tiempo y el espacio. Y a la vez que es ciudad, es un texto cuyas secciones no tienen algún orden en particular, por lo que carece de linealidad; el lector es libre de escoger múltiples caminos; no hay

⁷ Subjetividades mutantes que desestabilizan los límites y las fronteras.

principio ni final, no hay adelante ni atrás (Enns, 2004, p. 111). Es libre de vagar a través de patrones siempre cambiantes que generan series de significados mutantes liberados de sus restricciones materiales. En este aspecto, la *Interzona* es un texto-espacio, sus reglas son las de la escritura. Proliferan sin principio ni fin, “como una plaga, se reproducen y alargan en sentidos imprevisibles” (Vásquez, 2014, p.1).

Mediante la manipulación de la función lineal de su propia máquina de escribir, Burroughs intenta romper con las convenciones y convertir al lector en un potencial revolucionario, que ya no sería pasivo y desapegado, sino más bien consciente e involucrado (Enns, 2004, p. 113). Consciente de las operaciones del lenguaje para la reproducción de relaciones de control, el escritor actúa como agente secreto, uniendo palabras en nuevas combinaciones y diseminándolas, subvirtiendo las ideologías establecidas mediante el despliegue radical del lenguaje (Hibbard, 2004). Entiende que, en efecto, nuestro fin es el caos, espacio mítico “donde reina lo híbrido, la fusión de lo contradictorio, el doble monstruoso” (Vásquez, 2015).

Para Juan Goytisolo, la estructura confusa de la Medina de Tángar –un lugar en el que nunca sabes bien dónde estás pero que, milagrosamente, siempre acabas encontrando una salida al Zoco Chico– le ayudó a Burroughs a romper con la narración lineal y embarcarse en un viaje literario en el que la historia y la forma de contarla se confunden (Mendoza, 2014). Así, el *hombre invisible* (Reina-Gutiérrez, 2014), como le apodaron en la ciudad por sus andares furtivos, produce un nuevo mapa de peregrinaciones, en el que los lugares sagrados se han reemplazado con experiencias dromo-literarias. Vagabundeos como articulación hipertextual laberíntica que trazan un orden-caos, oculto y complejo, y que se complacen en el enigma y el extravío.

Timothy Leary, el gurú del LSD estadounidense, afirmaba que Burroughs había operado como arqueólogo visionario; como un agente de espionaje alienado y oculto que, bajo los efectos de la heroína explora e informa sobre la condición humana observada desde el sordido submundo de las ciudades portuarias, las colonias de exiliados, los cruces fronterizos y las *interzonas* culturales del mercado negro: Tángar, Times Square, Ciudad de México, Ciudad de Panamá, Left

Bank, el Amazonas, etcétera (Leary, 1994). La *interzona* está al otro lado de la línea abismal, donde reina la sinrazón y el caos. De ahí que sea un *collage* de ciudades, un espacio construido por flujos que hacen posible todas las ciudades, ya sea mezclando las características de unas y otras o mediante la transformación perpetua de una en otra.

Burroughs pasó varias temporadas largas en Tánger entre 1953 y 1961, mientras escribía y publicaba su famoso libro *Naked Lunch*, el cual tuvo que ser publicado en Francia al ser prohibido en Estados Unidos por atentar contra las buenas costumbres. En su caso particular, se sentía a sus anchas en la ciudad, pero no simpatizaba mucho con los marroquíes, pues, según Kerouac, se sentía amenazado de muerte por estos. De ahí que, en sus vagabundeos por la Medina y la zona del puerto en busca de heroína, siempre llevara un arma (Mendoza, 2014). Este hábito toxicológico marcó, no solo sus estancias en Tánger, sino que lo acompañó por más de quince años, influyendo en todos los ámbitos de su expresión estética a través de una tensión constante entre el placer y el sufrimiento, entre la voluntad y el abandono de sí, dualidades que marcaban inclusive su vida sexual, la cual siempre fue un vicio para él. La vida misma era un vicio. Quizás por eso tuvo un entendimiento tan profundo del capitalismo que se gestaba durante la posguerra, en el que la producción de subjetividades mediante la gestión del deseo se constituiría como un dispositivo de control más sutil que los disciplinarios, acuñando el término *sociedades de control* para nombrar las sociedades resultantes.

Conclusión

La *interzona* es el proceso cartográfico-alucinógeno-escritural de Burroughs en Tánger, la heterotopía contracultural que escurre entre las grietas de los espacios hegemónicos. Es el sonido en el silencio, la danza que se contrapone a la quietud. Es un *punto de fuga* del mundo de las categorías y las identidades, de los planes y el control. No es un paraíso sino una herramienta que produce espacios emergentes con potencial de devenir cualquier cosa, de tomar cualquier camino. El viajero se ha convertido en un vagabundo enfrentado a la urbe moderna,

a la ciudad global, y en ella crea sus afueras, sus puntos de fuga, sus heterotopías. Sin embargo, no se trata de fugas hacia una exterioridad del sistema, o al menos no se trata de salirse por la tangente. Para Burroughs la única forma de salir es *a través*. Por eso la *interzona* es la ciudad global desnuda, despojada de sus pretensiones, de sus categorías y sus nombres que ocultan los verdaderos procesos que la constituyen. Es un espacio mítico que, más que representar una salida, o una utopía realizada, permite escapar al control, enfrentándonos al vacío del caos y a la necesidad de construir un mundo colectivamente sobre el abismo. Solo viviendo de forma creativa se es libre, solo aceptando la inexistencia del futuro se puede sobrevivir en la ciudad. Como diría Parménides: se trata de retarlo todo (García, 2014).

Referencias

- AGUIRRE, J. (2007). Razón y esperanza. Pensar con Ernst Bloch. En hermenéutica intercultural. *Revista de Filosofía*, (16), 19-39
- ENCARNACIÓN-PINEDO, E. (2016). Utopia in Progress in di Prima's Revolutionary Letters. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 18(5), pp. 1-8.
- ENNS, A. (2004). Burroughs's Writing Machines. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 95-115). Londres: Pluto Books.
- FOUCAULT, M. (1984). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), pp. 1-6.
- GARCÍA, P. (2014). *En la ruta de la onda*. México: Jus.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- GUTIÉRREZ, R. (2016). *¡A desordenar!: Por una historia abierta de la lucha social*. Buenos Aires / México: Tinta Limón / Pez en el Árbol.
- HALL, S. (1968). *The hippies: An American "Moment"*. Birmingham: University of Birmingham
- HARRIS, O. (2004). Cutting up Politics. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 175-202). Londres: Pluto Books.

- HIBBARD, A. (2004). Shift Coordinate Points: William S. Burroughs and Contemporary Theory. En D. Schneiderman y P. Walsh (eds.), *Retaking the Universe* (pp. 13-28). Londres: Pluto Books.
- JOHNSON, P. (2012). History of the Concept of Heterotopia. *Heterotopian studies* (pp. 1-13).
- KUNST, B. (2011). Pronóstico sobre la colaboración. En O. Cornago (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp. 409-429). Madrid: Continta me tienes.
- LEARY, T. (1994). *Chaos and Cyberculture*. Berkley: Ronin Publishing.
- MARCIAL, R. (2010). Expresiones juveniles en el México contemporáneo. Una historia de las disidencias culturales juveniles. En R. Reguillo (coord.), *Los jóvenes en México*. (pp.15-51). México: Fondo de Cultura Económica.
- MENDOZA, J. (2014). Tánger, patria emocional y generación “beat”. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/2014/11/22/546fa0d-822601dc11a8b4574.html>
- REINA-GUTIÉRREZ, G. (2014). William Burroughs: aproximaciones a una estética de la adicción. *Cultura y Droga*, 19(21), 87-103. <https://doi.org/10.17151/cult.drog.2014.19.21.5>
- SANTOS, B. (2000). *Crítica de la razón indolente*. Bilbao: Editorial Desclée Brouwer.
- SCHNEIDERMAN, D. (2004). Nothing Hear Now but the Recordings: Burroughs’s ‘Double Resonance’. En D. Schneiderman y P. Walsh (eds.), *Retaking the Universe* (pp. 146-160). Londres: Pluto Books.
- SUVER, S. (2017). Interzone’s a Riot: William S. Burroughs and Writing the MoVázquezn Revolution. *Journal of Transnational American Studies*, 8(1), 1-22.
- TOPINKA, R. (2010). Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces. *Foucault Studies*, (9), 54-70.
- TORRES, P. (s/f). Tánger: La ciudad que hablaba en español. Carta de España - Online. Recuperado de <https://www.inclusion.gob.es/ca/web/cartaespana/-/tanger-la-ciudad-que-hablaba-en-espanol>
- TORO-ZAMBRANO, M. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de Filosofía*, 3(21), 19-41.
- VÁZQUEZ, A. (2014). William Burroughs y Jaques Derrida; literatura parasitaria y cultura replicante: del virus del lenguaje a la psicopografía del texto. *Revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura. Errancia*, 1-21. Recuperado en http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v9/litorales_9.html

- VERNON, J. (2004). The Map and the Machine. En D. Schneiderman y P. Walsh (eds.), *Retaking the Universe* (pp. 203-224). Londres: Pluto Books.
- WALSH, P. (2004). Reactivating the Dialectic of Enlightenment: Burroughs as Critical Theorist. En D. Schneiderman y P. Walsh (eds.), *Retaking the Universe* (pp. 58-73). Londres: Pluto Books.
- ŽIŽEK, S. (2005). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.