HOLLYWOOD,
¿NUNCA APRENDERÁS?

DIEGO LUIS SANROMÁN

HOLLYWOOD ¿NUNCA APRENDERÁS?

William S. Burroughs y el cine

El Buey Lector

© 2026 Diego Luis Sanromán

© 2026 El Buey Lector, S.L.
c/ Las Tollas 7 • 40422 Otero de Herreros
Tel.: 921 48 30 24
Correo: elbuey@elbueylector.com
www.elbueylector.com

© 2026 Unión Editorial, S.A.
www.uniónеditorial.net

Director de colección: Ignacio Pablo Rico Guastavino.
Diseño de cubiertas: Raúl Álvarez Gómez.
Imágen de la cubierta: Montaje a partir de una fotografía de Burroughs tomada en un fotomatón (1965).

ISBN: 978-84-7209-998-2
Depósito legal: M. 27.430-2026

Compuesto e impreso por JPM Graphic, S.L.
Impreso en España • *Printed in Spain*

Este libro es resultado del contrato celebrado al amparo del art. 60-LOSU (antiguo art. 83) entre Unión Editorial, S.A. (colección A Contraluz) y GIAVEC (Grupo de Investigación de Alto Rendimiento en Artes Visuales y Estudios Culturales de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid).

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por las leyes que establecen penas de prisión y multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran total o parcialmente el contenido de este libro por cualquier procedimiento electrónico o mecánico, incluso fotocopia, grabación magnética, óptica o informática, o cualquier sistema de almacenamiento de información o sistema de recuperación, sin permiso escrito del *copyright*.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

Capítulo I. IRRUPCIÓN EN LA CÁMARA GRIS 11

Capítulo II. LOS GUERRILLEROS DE LA CALLE GÎT-LE-COEUR 23

Capítulo III. CECI N'EST PAS UN FILM. DUTCH SCHULTZ Y BLADE RUNNER..... 163

Capítulo IV. WILLIAM IS A PUNK ROCKER NOW..... 205

Capítulo V. GUS VAN SANT: LA ALARGADA SOMBRA DEL PADRE TOM 281

Capítulo VI. I'M BILL - I'M DAVE: EL ALMUERZO DESNUDO DE DAVID CRONENBERG 327

Capítulo VII. PUNTOS COORDINADOS: NOVA EXPRESS DE ANDRE PERKOWSKI..... 375

Capítulo VIII. NAKED LUST: QUEER SEGÚN LUCA GUADAGNINO..... 393

Fichas de Películas 439

Bibliografía consultada..... 445

Índice de imágenes 455

Índice de nombres 457

A la memoria de Mariano Antolín Rato / Martín Lendínez (1943-2025), gracias al cual comenzamos a leer a Burroughs.

En recuerdo de David Keith Lynch (1946-2025), que se encontró en la Cabaña Negra con William Seward Burroughs.

I met a seer,
Passing the hues and objects of the world,
The field of art and learning, pleasure, sense,
To glean Eidólons
"Eidólons" — Walt Whitman

Conocí a un profeta
Que iba más allá de los matices y de los objetos del mundo,
Del campo del arte y de la ciencia, del placer, de los sentidos,
Para espigar imágenes
"Imágenes" — Traducción de Francisco Alexander


RUE
GIT·LE·CŒUR

Capítulo I
IRRUPCIÓN EN LA CÁMARA GRIS

"If I could draw or paint with accuracy,
or better still, if I had a camera…"
My Education — William S. Burroughs (1995)

En sus *Entretiens avec le Professeur Y*, Louis-Ferdinand Céline, uno de los maestros de William S. Burroughs, afirmaba que la irrupción del cine en el siglo XX debería tener en la literatura el mismo efecto que la fotografía había tenido en los pintores impresionistas a finales del siglo anterior. En el siglo XIX, la fotografía había desplazado y superado a la pintura como mera técnica de reproducción y representación de la realidad y había obligado a los pintores a replantearse el sentido de su arte. La lucha por la supervivencia en un hábitat profundamente alterado por el desarrollo de la técnica moderna exigía que la pintura buscara nuevas formas de adaptación, y la estrategia adaptativa de los impresionistas consistió en una suerte de *depuración* del arte pictórica. Los pintores debían cultivar aquello que solo la pintura podía ofrecer, lo *esencial pictórico* —por así decir—, indagar en esos aspectos de lo visual que aparentemente el ojo de la cámara fotográfica, a pesar de todo su poderío de reproductibilidad técnica, era incapaz de captar. Los escritores, o al menos los escritores dignos de tal nombre, pensaba Céline, debían responder de forma análoga ante la brutal acometida del cinematógrafo en el ámbito de las artes narrativas. Todos parecían vivir de espaldas al *acontecimiento* que ha-

bía supuesto la entrada del tren de los Lumière en la estación del ocio masificado del nuevo siglo. "¡Los escritores de hoy todavía no se han enterado de que el cine existe! —exclama en cierto momento Céline en sus charlas con el profesor Y—… Y que el cine ha vuelto ridícula e inútil su forma de escribir"[1]. Los escritores son, en el mejor de los casos, cineastas fallidos y sus novelas no pasan de ser simples guiones más o menos comerciales. Y así juegan en un terreno en el que están condenados a perder, sentencia poco después, porque el cine llega de forma mucho más eficaz allí donde ellos no pueden ni podrán nunca llegar. ¿Qué lugar queda, entonces, para la literatura? ¿Hay todavía algún espacio que le pertenezca en exclusiva y que el cine no pueda alcanzar? ¡Por supuesto!, responde Céline. El cine "no capta las ondas emotivas… está incapacitado para la emoción". La emoción "no puede ser captada y transcrita más que a través del lenguaje hablado", y ahí es donde la literatura puede tomarse la revancha: "*Le cinéma y arrive pas!* "[2]. Si la literatura quería sobrevivir a la amenaza del cinematógrafo, tendría que adoptar una estrategia de repliegue y purificación similar a la que habían adoptado los pintores impresionistas del cambio de siglo. La única salvación se encontraba, pues, en esa "musiquilla" de la lengua hablada a la que, según Céline, el cine parecía sordo.

Burroughs, por su parte, era consciente de que él y sus amigos estaban en el origen de una auténtica revolución cultural, de una "liberación de las costumbres", por decirlo a la manera de los moralistas clásicos, que había ensanchado las fronteras de lo que resultaba aceptable en el terreno de las formas y las expresiones artísticas. El concepto de lo obsceno, eso que no se muestra o no debe mostrarse en escena por sucio (*caenum*) e irrepresentable, había tenido que redefinirse, por ejemplo, después de los procesos judiciales a los que fueron sometidos *Aullido*, de Allen Ginsberg, o *El almuerzo desnudo*. Los *beats* se habían adelantado a la revolución sexual de los sesenta no solo con sus obras, sino también con el ejemplo de sus propias

[1] CÉLINE, Louis-Ferdinand (1983): *Entretiens avec le Professeur Y*, París: Gallimard, p. 23.

[2] Ib., p. 25.

vidas, concebidas como un campo abierto a la experimentación de nuevas formas (afectivas, sexuales, perceptivas, estéticas en su sentido más amplio) de construir un mundo. El desarrollo de la industria del cine porno a partir de los años setenta fue una de las consecuencias, tal vez no previstas por los *beats*, de esa liberación sexual de la década anterior. En una carta fechada el 17 de abril de 1972, dirigida desde Nueva York a su amigo Brion Gysin, Burroughs reconocía la amenaza que el cine porno representaba para el *negocio* de los artistas *tradicionales*. "Me parece que estamos todos fuera del negocio… escritores… pintores… fotógrafos y, sobre todo y muy pronto, cineastas —le alerta—. […] Lo vi en cuanto entré en el cine gay Porter Mills en la calle 43, entre la Sexta y la Séptima. […] ¿Quién va a leer un libro sobre chicos salvajes cuando puedes ver a Jerry-Audrey-Johnny-Ali-Jimmy hacerlo en la pantalla? Yo no lo haría"[3]. Irónicamente, Burroughs y los demás habían abierto la puerta a quienes ahora querían echarlos de casa.

Sin embargo, la respuesta de Burroughs ante la *amenaza* del cine, ante su desafío, no se fundamenta en una lógica de la *pureza* literaria, como en Céline, sino por el contario en una lógica de la contaminación y el contagio, del mestizaje y la hibridación. Al fin y al cabo, la literatura es ya, en su esencia, una experiencia sinestésica: el escritor trata de provocar visiones con sus manos en un lector que lo escucha con los ojos. Para Burroughs, la sacralidad de la palabra ("En el principio fue el Verbo") no invita a la prosternación reverencial, sino al sacrilegio, y en último término al silencio. Es así como cabe interpretar sus experimentos con la técnica del *cut-up*: como una desarticulación del lenguaje con el fin, literalmente, de *desarmarlo*, pero también como otras tantas tentativas de incorporar a la escritura métodos que se consideraban propios y exclusivos de otras artes, como el *collage* en la pintura o el montaje de imágenes y sonidos en el cine. En 1988, durante un encuentro con la escritora Kathy Acker en la October Gallery de Londres, un Burroughs ya anciano reconocía: "Cuando escribo estoy viendo una película". Pero un par de décadas

[3] BURROUGHS, William S. (2013): *Rub Out the Words. Letters 1959-1974*, Londres: Penguin Classics, p. 382.

antes ya le había dicho a Conrad Knickerbocker en su entrevista para *Paris Review*: "Cuando empiezas a pensar en imágenes, sin palabras, ya has recorrido buena parte del camino"[4]. En muchas otras ocasiones, Burroughs afirmó que el propósito del escritor es hacer ver al lector lo que el propio escritor está viendo durante el proceso de elaboración del texto, y con tal fin podía tomar en préstamo muchas de las herramientas que el cine emplea —digamos— de forma *natural*.

El escritor es, pues, un peculiar dispositivo de grabación o de filmación y su ojo muy a menudo no es sino el ojo de la cámara. Tal es el caso, por ejemplo, del comienzo de *Los chicos salvajes*, donde Burroughs integra la cámara dentro del ojo de un buitre que sobrevuela México DF, y que se abre con un amplio plano elevado de los arrabales de la ciudad. "La cámara hace zoom —escribe en el cuarto párrafo de la novela— y pasa por una casa de vecinos de ladrillo rojo llena de balcones donde ondean camisas de chulo de alegres colores". Y en el párrafo siguiente: "La cámara se aleja hacia la parte superior del edificio, donde dos balcones destacan contra el cielo. […] Y aquí la cámara se detiene… ESTAMOS EN EL PLATÓ"[5]. Pero este es solo un ejemplo, entre otros muchos, de una narrativa que en general se alimenta del uso de recursos que proceden o remiten al medio cinematográfico. Un estilo desguarnecido y directo, o el empleo del presente como tiempo verbal recurrente, que recuerdan a los modos de escritura del guion de cine, las descripciones visuales de movimientos y acciones de los personajes, la alternancia de perspectivas y la variación del foco, que nos permiten pasar de planos amplios a auténticos insertos que centran nuestra mirada en ciertas partes privilegiadas de los cuerpos, la fragmentación de la narrativa y el uso de distintas formas de montaje —alterno, en paralelo, asociativo, etc.— para producir conexiones de sentido inesperadas en el texto son algunos de los medios de los que Burroughs se sirve para generar imágenes y ponerlas en movimiento en la cabeza del lector.

---

[4] VV. AA. (2020), *"The Paris Review". Entrevistas (1953-1983)*, Barcelona, Acantilado, p. 472.

[5] BURROUGHS, William S. (2006): *Los chicos salvajes. El libro de los muertos*, Barcelona: El Aleph Editores, pp. 13-14. Traducción de Ana Herrera Ferrer.

Las artes, visuales o narrativas, no son sin embargo prácticas autotélicas para Burroughs. No hay en él ningún atisbo de esteticismo o de culto al arte por el arte, según la fórmula consagrada en el mundo anglófono por Edgar Allan Poe. Burroughs solía decir que el escritor al escribir crea un universo en el que le gustaría vivir o, por seguir con los símiles cinematográficos, que la literatura consistía en escribir o reescribir el guion de la realidad. La literatura, el cine, la pintura, el arte sonora son en todo caso instrumentos para construir un mundo, y no fines en sí mismos. Instrumentos, sí, pero también armas de combate o máquinas de guerra. Por eso tienen una dimensión *política* irrenunciable.

En 1990, siguiendo los pasos de Michel Foucault, Gilles Deleuze alertaba del surgimiento tras la Segunda Guerra Mundial de un nuevo régimen de poder que estaba alcanzando su pleno desarrollo en las últimas décadas del siglo. Las viejas sociedades disciplinarias, estructuradas en instituciones de encierro —como la prisión, la escuela, la fábrica o el hospital—, cada una con su peculiar forma de distribuir el espacio y de ordenar el tiempo, estaban ahora irremisiblemente en crisis. Del molde se estaba pasando a la modulación, y la antigua solidez —por ejemplo, de los *bloques* fabriles o carcelarios— iba poco a poco adoptando la forma más inaprensible e invisible del estado gaseoso en los mecanismos de constitución de las nuevas subjetividades. El lenguaje mismo en el que se expresaba la nueva forma de dominación había cambiado: ahora se trataba de un lenguaje digital [*numérique*], hecho no de consignas, como el antiguo orden disciplinario, sino de cifras, y una cifra no es otra cosa que una contraseña que permite el acceso a la información, o lo prohíbe. "Control" —decía Deleuze— es el nombre propuesto por Burroughs para designar al nuevo monstruo, y es de todo punto inútil e ineficaz andar preguntándose si se trata de un régimen menos duro y más tolerable, o más permisivo y *liberal* que el régimen disciplinario anterior. Tampoco es cuestión de temer o esperar, por emplear los términos de Spinoza; de lo que se trata es precisamente de "buscar nuevas armas" para combatirlo[6].

[6] Cf. DELEUZE, Gilles (1990): « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », en *Pourparlers 1972-1990*, París: Éditions de Minuit, pp. 240-247.

Las sociedades de control son también sociedades de la comunicación, según Deleuze. Por eso no es casual que los departamentos de *marketing* y comunicación hayan pasado a ocupar un lugar central en las empresas que han venido a sustituir a los viejos espacios fabriles del orden disciplinario. En el *marketing* —dice Deleuze— se forma "la impúdica raza de nuestros dueños". Pero tal vez la palabra, la comunicación, estén podridas desde su misma raíz porque están sometidas a la lógica del dinero, y la máquina del dinero —diría por su parte Burroughs— lo engulle todo para transformarlo en mierda. "Crear —señala Deleuze en otro lugar— siempre ha sido algo distinto que comunicar. Quizá lo importante será crear vacuolas de no-comunicación, interruptores para escapar del control"[7]. El publicitario y el experto en *marketing* manipulan la palabra y la imagen para provocar una acción, y crean así un mundo posible. El artista, según Burroughs, haría otro tanto, pero en sentido opuesto. "Al igual que los publicistas […], —dice Burroughs en su entrevista para *Paris Review*— me interesa la manipulación precisa de la palabra y la imagen para estimular una acción. Pero, en mi caso, no para que alguien salga a comprar una Coca-Cola, sino para provocar un cambio en la conciencia del lector". La era atómica es el tiempo de los asesinos, y cobrar conciencia de esto significa también elegir bando y reconocer al enemigo. "Todo mi trabajo — aclara— va dirigido contra aquellos que, por estupidez o predisposición biológica, se han propuesto volar el planeta o hacerlo inhabitable" [8].

Pensar con imágenes en lugar de palabras ya es un avance, afirma Burroughs. Hay que aprender a pensar en bloques asociativos de imágenes y sonidos, porque la imagen nos permite escapar del lenguaje abstracto, basado en el concepto y en la lógica binaria del tercio excluso y del principio de no contradicción. Ya Alfred Korzybski había advertido que la lógica disyuntiva aristotélica es una de las

[7] Cf. DELEUZE, Gilles (1990): « Contrôle et devenir », Entrevista con Toni Negri, en *Pourparlers 1972-1990*.

[8] VV. AA. (2020), *"The Paris Review". Entrevistas (1953-1983)*, p. 499.

mayores trabas del pensamiento occidental y que, en consecuencia, debía ser superada. Tomamos el mapa por el territorio y en el mapa nos perdemos. Todo el mundo, por lo demás, conoce el estribillo de la canción a la que Laurie Anderson puso música: "*Language is a virus (from outer space)*". Es el primer versículo del evangelio según William Burroughs: El lenguaje es un virus venido del espacio exterior, una entidad parasitaria que nos ha configurado como bichos eternamente parlantes. El segundo versículo establece un principio que puede ser escándalo para unos y absurdo para otros. Dice: "La palabra escrita surgió antes que la hablada". El lenguaje es siempre *lenguaje de programación*, viene a decir Burroughs, pues establece desde el origen los protocolos y las reglas de funcionamiento de esta *máquina blanda* que somos. La palabra nos mantiene encerrados y atemorizados en el tiempo, en el cuerpo, en la mierda. "¡Prisioneros, salid!", grita Burroughs por boca del profeta loco Hassan i Sabbah. Y sin embargo, no hay que sucumbir tampoco a la fascinación de la imagen, porque el control también se impone mediante la producción incesante y mediante la manipulación de las imágenes. Hay que luchar contra el hechizo de las palabras y las imágenes y esto es algo que solo puede lograrse con las armas de la imagen y la palabra, de igual modo que solo se puede lograr la inmunidad frente a un virus mediante la inoculación controlada de ese mismo virus.

"El cine es productor de realidad", dice Deleuze. "La realidad es una película", había dicho antes Burroughs. Y una película, cabe añadir, en la que desempeñamos papeles, recitamos diálogos y realizamos acciones que nos han sido asignados por otros. Es la Máquina del Control la que, sin que lo sepamos, habla por nuestra boca y dicta nuestros deseos y nuestros movimientos. Estamos literalmente *poseídos*, somos *adictos* a la Máquina y su legión de dispositivos. Pero la Máquina no es infalible, su propia aspiración al control totalitario de la vida es una quimera. Porque lo que está escrito puede desescribirse y rescribirse, y lo que está grabado puede borrarse y volverse a grabar. "Nada es verdad, todo está permitido", había proclamado también Hassan i Sabbah. Lo que significa que si la realidad no es más que una ficción cinematográfica, entonces podemos crear ficciones cinematográficas que estén a la altura de nuestros sueños. Para ello el

primer paso, como sugería Deleuze, consiste en *interrumpir* el flujo comunicativo continuo que nos mantiene bajo control. Después hay que *irrumpir* en lo que Burroughs llama "la cámara gris". Los textos burroughsianos abundan en metáforas cinematográficas: nuestra existencia como una "película biológica", la realidad como un "plató" de rodaje, o también esa enigmática "cámara gris" a la que hacemos ahora referencia. En la entrevista para *Paris Review*, Conrad Knickerbocker le dice a Burroughs que hay una imagen de *Nova Express* que no puede quitarse de la cabeza: la de esa cámara gris que aparece en varios pasajes del que entonces era su último libro publicado. Y Burroughs le explica: la cámara gris es algo similar al cuarto oscuro de los fotógrafos, el lugar donde se procesan las películas. Quien tiene acceso a la cámara gris puede velar los negativos y evitar que se produzcan determinados sucesos, puede destruir la película de la realidad o manipularla a su antojo. El capítulo titulado "Hollywood, ¿nunca aprenderás?" se abre y se cierra con el mismo mensaje de alerta: "Palabra cayendo — Foto cayendo — Irrupción en la Cámara Gris [*breaking through the Grey Room*]"[9]. El resto es silencio…

En la misma entrevista, el interrogador trata en cierto momento de apresar la singularidad de Burroughs, aquello que parece alejarlo y separarlo de sus colegas escritores. "Usted parece interesado, más que nada —apunta—, en eludir el aparato consciente y racional al que la mayoría de los escritores dirigen sus esfuerzos". A lo que Burroughs responde: "No sé adónde se dirigirá la ficción normalmente, pero yo me dirijo de forma muy deliberada al terreno de lo que llamamos sueños. ¿Qué es un sueño exactamente? Cierta yuxtaposición de palabras e imágenes. […] Estoy muy interesado en ver el papel que desempeñan exactamente las palabras y las imágenes en redes de asociación de ideas muy muy complejas"[10]. Algunos años después, en otra entrevista con Daniel Odier incorporada a su libro *The Job*, Burroughs vuelve a incidir en la misma cuestión, deteniéndose esta vez en la relación necesariamente conflictiva entre los sueños y

[9] BURROUGHS, William S. (1980): *Nova Express*, Barcelona: Bruguera, p. 69. Traducción de Martín Lendínez.

[10] VV. AA. (2020), *"The Paris Review". Entrevistas (1953-1983)*, pp. 470-1.

el control. Estados Unidos —observa— no es, como se ha dicho a veces, una pesadilla, sino más bien un *no-sueño*. "El no-sueño americano es precisamente una iniciativa destinada a erradicar el sueño. Soñar es una actividad espontánea y, por tanto, peligrosa para un sistema de control creado por los no-soñadores"[11]. Prolongando su razonamiento, podríamos afirmar, pues, que la *fábrica de los sueños* de Hollywood sería sobre todo eso: una fábrica, es decir, un lugar de producción masiva de mercancías estandarizadas y, en consecuencia, un engranaje más dentro del sistema de control ideológico al servicio de los no-soñadores. En el fondo, la negación del sueño como actividad espontánea y virtualmente subversiva. Solo que todavía cabe enfrentarse a la gran fábrica con una *máquina de soñar* portátil como, por ejemplo, la ideada por sus amigos Brion Gysin e Ian Sommerville. Una especie de linterna mágica creada después de la invención del cine industrial, una suerte de post-cinematógrafo: un más allá del cine que es al mismo tiempo un retorno a lo más elemental. El cine sin cámaras, sin película, sin proyector y sin sala de proyección. Otro cine posible.

Burroughs no abandonaría nunca, sin embargo, su plan de tomar por asalto la cámara gris e irrumpir en el plató de la realidad utilizando las armas que el cine —llamémosle— *convencional* ponía a su disposición. No se podía dar por perdido el territorio de los sueños y, si se quería recuperarlo, tal vez lo más eficaz consistiría en adoptar una estrategia de guerra de guerrillas. Desorganizar, atacar, desaparecer. Desorganizar, atacar, desaparecer, y vuelta a empezar. "¿Ve usted esa carpeta que tengo ahí?", le dice a Knickerbocker. "Se llama «La película de 1920» y en ella guardo, entre otras cosas, ideas para películas"[12]. A mediados de la década de los sesenta, cuando tuvo lugar la entrevista, Burroughs estaba precisamente implicado en su primera incursión en el terreno del cine, que, por cierto, coincidió en el tiempo con sus experimentos con la técnica del *cut-up* y con la publicación de su *Trilogía Nova*, generada con el nuevo mé-

[11] BURROUGHS, William S. y ODIER, Daniel (2014): *El Trabajo (The Job)*, Madrid: Enclave de Libros, p. 140. Traducción de Federico Corrientes.

[12] VV. AA. (2020), *"The Paris Review". Entrevistas (1953-1983)*, pp. 484.

todo de escritura. Los cortometrajes *Towers Open Fire* (1963) y *The Cut-Ups* (1966) fueron fruto de su colaboración en esos años con el joven cineasta británico Antony Balch. Como tentativas frustradas quedaron *Guerilla Conditions*, un proyecto fílmico de mayor envergadura, y las primeras intentonas de llevar a la pantalla *El almuerzo desnudo* (1959). Sobre la novela le cuenta a Knickerbocker: "Lo que pretendía era recrear el mundo de las ferias ambulantes, un tipo de folclore propio de los pueblos del Medio Oeste, con espectáculos vulgares y humor mamporrero, que es, en esencia, la cultura en la que yo crecí"[13]. Werner Herzog ha dicho en alguna ocasión que las películas nacieron de las ferias de pueblo y de los circos, y no del arte y del academicismo, así que *El almuerzo desnudo* debería haber encontrado en el cine su acomodo natural. Sin embargo, durante décadas y por diversos motivos fue considerado el texto *infilmable* por antonomasia.

Ochenta años, casi un siglo, han pasado ya desde Trinity, la primera prueba nuclear en Alamogordo (Nuevo México), el mismo lugar en el que estaba emplazada Los Alamos Ranch School, la institución escolar a la que Burroughs fue enviado siendo todavía un adolescente. Este siglo es el siglo de Burroughs. En su descomunal biografía del escritor, Ted Morgan señala: "Los temas de su obra eran los temas de la era atómica: la indefensión del individuo frente al control estatal, la sensación de estar siendo manipulado por fuerzas desconocidas, la prevalencia de personajes atormentados por el miedo a peligros indefinidos, la necesidad por conectar el sexo con la violencia, la sensación de desastre inminente aliviada mediante el uso del humor negro, el resquebrajamiento de la narrativa convencional… lo que podríamos llamar un estilo nuclear. Los libros de Burroughs transcribían el temor prevalente en la segunda mitad del siglo XX, cuando nadie podía estar seguro de que fuéramos a llegar al año 2000 y el equilibrio de terror practicado por las superpotencias se había infiltrado en nuestras vidas diarias"[14]. No es de extrañar por

[13] Ib., p. 481.

[14] MORGAN, Ted (2022): *Forajido literario. Vida y tiempo de William S. Burroughs*, Madrid: Es Pop Ediciones, pp. 78-80. Traducción de Óscar Palmer Yáñez.

ello que el *imaginario* de Burroughs se infiltrase, muchas veces de forma inconsciente e involuntaria, en buena parte de la producción cinematográfica de esas décadas, desde la psiquedelia pop de *Performance* (Nicolas Roeg, 1970) hasta el ciberpunk o la ciencia-ficción de películas como *Mad Max* (George Miller, 1979) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), por poner solo dos o tres ejemplos. O que su obra se haya convertido en referencia y objeto de inspiración para varias generaciones de guionistas y realizadores hasta el día de hoy, desde Conrad Rooks, entre los hijos de las flores, hasta Gus Van Sant, entre los hijos del desencanto, de David Cronenberg, tal vez el más burroughsiano de los cineastas, a Luca Guadagnino, quizá el más improbable, por citar solo unos cuantos. Las páginas que siguen son un recorrido por la obra de algunos de esos cineastas, un viaje por el siglo de Burroughs siguiendo, de entre todos los caminos posibles, el derrotero de la ficción cinematográfica.

And now, folks, if you'll just step this way, you are about to witness the most amazing, the most astounding…





Capítulo II

LOS GUERRILLEROS DE LA CALLE GÎT-LE-COEUR

9 rue Gît-le-Coeur

«Rue Gît-le-Cœur...Rue Gît-le-Cœur...» chantent tout bas les cloches en exil, et ce sont là méprises de leur langue d'étrangères»

Poème à l'étrangère — Saint-John Perse (1942)

El cielo está tenuemente nublado y la temperatura es agradable para esta época del año. No se prevén lluvias para los próximos días, cosa rara aquí. La cartelera anuncia una sesión especial Halloween para la última hora de la tarde del jueves 31 de octubre: *Jerk*, la película rodada en 2021 por Gisèle Vienne a partir de un guion de Dennis Cooper. La marquesina, un sencillo panel luminoso al que se acoplan los tipos móviles de los títulos de las películas, tiene cierto aire retro que a uno le recuerda a *The Last Picture Show*. El hecho de que los programadores hayan seleccionado el filme de Vienne-Cooper para la víspera de Todos los Santos en lugar de la consabida película de miedo de John Carpenter o de Wes Craven delata el cariz peculiar de este pequeño multisalas. En la fachada, sobre el arco escarzano que lleva hasta una taquilla también a la antigua, puede leerse CINEMAS St. ANDRE DES ARTS. Es privilegio del viajero hiperconectado del siglo XXI permitirse conocer de forma inmediata y sobre el terreno, o incluso sin estar en él, hasta el mínimo detalle de los lugares que visita. Digamos que es consecuencia y a la vez condi-

ción de lo que ha dado en llamarse museificación de las ciudades. El cerebro global nos informa de que el cine —de arte y ensayo, como se llamaban en otros tiempos— fue fundado en 1971, el mismo año en que se estrenó la película de Bogdanovich, por Roger Diamantis, productor y actor ocasional, autor de un solo libro y director de una sola película, pero sobre todo cinéfilo incorregible, al que Jean-Luc Godard entronizó como el "mago de Saint-André-des-Arts".

Si dejamos atrás el cine y nos encaminamos hacia la plaza de Saint-Michel, que se avista al fondo, nos toparemos a unos pocos pasos con la fachada de madera en tonos ocres y ornamentada con plantas trepadoras del pequeño Café Latin. En una pizarra a la izquierda de la puerta de acceso pueden verse los platos del día y sus respectivos precios, no excesivamente escandalosos para la zona de París en la que nos encontramos. El local hace esquina con la calle Gît-le-Coeur, una calleja estrecha de poco más de cien metros de largo que conecta la de Saint-André-des-Arts con el muelle de los Grands-Augustins. Brion Gysin contaba que el nombre de la calle derivaba de "*Ici gît mon coeur*" ("Aquí yace mi corazón"), una frase que pronunció el "*Bon Roi Henri IV*", el primer rey francés de la casa de los Borbones, al pasar por delante de la vivienda de su amante, emplazada en alguno de estos edificios. Es muy probable, no obstante, que el nombre actual solo sea resultado de la corrupción de su denominación original, que era la de calle Guy le Queux o Gilles le Queux, en honor al cocinero del rey Odón de Francia, el primero de la dinastía de los Capetos. Sea como fuere, al volver la esquina lo primero que llama la atención del viajero es un grafiti o mural realizado sobre el saliente de un edificio situado a unos pocos metros de distancia. La imagen, en blanco y negro, simula los gráficos muy pixelados de los primeros videojuegos y representa la figura de un hombre visto de espaldas, con gabardina gris y sombrero Stetson. Cerca de su cabeza brinca una ranita que parece salida de *Frogger* o de *Super Mario Bros*. Pero al viajero advertido no le costará reconocer en ese hombre que camina con los hombros ligeramente encorvados al fantasma de William S. Burroughs, es decir, al mismísimo Hombre Invisible. Aunque tal vez solo sea fruto de su imaginación o del deseo de ver huellas del pasado donde solo hay trazos sin sentido alguno.

Real o fantaseada, la figura del hombre con gabardina nos señala el camino que debemos seguir. Tres o cuatro edificios más allá un cartel polvoriento nos indica que nos hallamos ante la sede del Sindicato Nacional de la Librería Antigua y Moderna. Lo precario del cartel desgastado, el polvo que lo recubre, evocan en efecto el ambiente típico de las librerías de lance. Una placa de mármol junto a la puerta celebra el recuerdo de Jacques-Charles Brunet (1780-1867), librero y bibliógrafo, "que publicó en esta casa su célebre *Manuel de Libraire et d'Amateur de Livres*" (sic). Otra rápida consulta a la Red nos informa de que el manual de Brunet, que en su primera edición (1810) constaba de tres volúmenes y fue ampliándose hasta alcanzar los seis en su edición definitiva de 1865, sigue siendo una obra de referencia para el gremio de los libreros. Al fondo de la calle, entre las casetas verdes de los *buquinistas*, graciosamente indultadas por el Presidente de la República durante los Juegos Olímpicos, y la mole neoclásica del Palacio de Justicia en la Île de la Cité, se adivina la presencia del río Sena. Pero lo que de verdad atrae ahora la atención del viajero es otra pequeña placa colocada en la fachada de la acera de enfrente. Es una pequeña placa de vidrio transparente, del tamaño de un ventanuco, en la que puede leerse la inscripción "BEAT HOTEL", y a continuación la lista escalonada de seis nombres propios. Es como un fotograma congelado de los títulos de crédito de una película imaginaria. El viajero podría incluso esperarse un "*featuring…*", pero en su lugar lo que se encuentra es: "*Ici vécurent:* B. GYSIN, H. NORSE, G. CORSO, A. GINSBERG, P. ORLOVSKY, I. SOMMERVILLE", sin que logre descifrar el criterio que pudo mover al autor a elegir ese orden, que no atiende ni a la cronología ni a la relevancia de los personajes, y no cualquier otro posible. Subrayando la escalera de nombres, otra leyenda advierte: "W. BURROUGHS *y acheva le FESTIN NU* (1959)", "William Burroughs concluyó aquí su *Almuerzo desnudo*". Lo curioso es que tanto el gran cartel en letras doradas sobre fondo oscuro que hay bajo los balconcillos del primer piso como ese otro pequeño cartel que pende de una pieza de forja en un flanco de la fachada y recuerda al de una vieja posada inglesa desmienten lo que dice en la placa. Este no es el Beat Hotel, sino el Relais Hotel Vieux Paris, un hotel-boutique de cuatro estrellas en pleno corazón del Barrio Latino.

El recio mostrador de madera pulida del recibidor, el papel pintado de Pierre Frey con arabescos y motivos florales que evocan la decoración estilo *Arts & Crafts*, los butacones de cuero con respaldo semicircular, el sofá de raso estampado en granate y oro, el espejo de moldura lacada, el jarroncillo con flores frescas encima de la mesita baja de cristal que descansa sobre la mullida alfombra de color beis oscuro... todo está dispuesto con la intención de cumplir con lo que el nombre promete. Pero este "Viejo París" es un viejo París un tanto ecléctico, como de decorado de Hollywood, que el viajero no acertaría a identificar con una época histórica concreta. En cualquier caso, es un París más versallesco que canalla, y a uno se le hace difícil imaginar al hombre de la gabardina gris viviendo en un lugar como este. Puede imaginárselo, eso sí, rematando con un encogimiento de hombros y su sonrisilla esquinada alguna cita de Shakespeare preparada para la ocasión. Como dijo el Bardo Inmortal, "*Time's the king of men; he's both their parent, and he is their grave, and gives them what he will, not what they crave"*.

Otro salto al ciberespacio y en el portal digital del hotel el viajero se entera de que el Relais-Hôtel du Vieux Paris tiene una larga historia. Construido en 1480, fue la residencia de Pierre Seguier, el auténtico marqués d'O. Durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX vivieron en él algunos poetas americanos; se llamaban Burroughs, Kerouac, Ginsberg, Corso… "La nostalgia de otra época —concluye la nota informativa— aún reside en este hotel, que fue la cuna de la *Beat Generation*". Si el viajero ya viene con la lección aprendida sabrá que Kerouac nunca estuvo aquí y que tal vez sea un exceso sugerir que la generación Beat tuvo en este hotel su lugar de nacimiento, pero también comprenderá que como reclamo turístico la leyenda siempre resulta más eficaz que los meros datos históricos. Que retire por un momento los ojos de su *smartphone* y deje vagar la mirada por entre las volutas del papel pintado y al poco se encontrará con algunas fotografías en blanco y negro que lo llevarán hasta esa época en que el hotel era residencia de vagos y maleantes y de metecos con aspiraciones artísticas. En una de ellas un joven de veintimuypocos años, con el pelo revuelto que empieza a ralear, gafas de montura de pasta y camisa de pana, posa sentado a lo indio sobre una cama de-

lante de un pequeño retrato de Rimbaud adolescente. El mismo joven aparece en otra foto, sentado en un banco espalda contra espalda con otro joven, tocado con un gorro de lana blanco, que parece su hermano gemelo. El fondo de la imagen está difuminado, pero por el atuendo de ambos se diría que es uno de esos días grises y lloviznosos tan típicos del París otoñal, también tal vez en alguna fecha próxima al día de Todos los Santos pero varias décadas atrás. En las dos fotos, por cierto, el joven tiene el mismo gesto de placidez beatífica. Una tercera foto muestra de perfil el rostro de un hombre ya maduro, con los ojos entrecerrados y la boca entreabierta, que parece conversar con alguien que se halla fuera de plano. Los dos tercios de la imagen los ocupa, sin embargo, un extraño objeto circular en el que se alternan rectángulos blancos y rectángulos negros. El viajero avisado sabrá reconocer en los personajes algunos de los nombres que figuran en los "títulos de crédito" de la entrada. Los más jóvenes son A(llen) GINSBERG y su compañero P(eter) ORLOVSKY, el mayor es B(rion) GYSIN junto a su máquina de soñar, tal como los fotografiara Harold Chapman hace ya casi setenta años.

Es imposible hacerse una idea de cómo sería el hotel en las décadas de los cincuenta y los sesenta a partir de esas dos fotografías tomadas en el interior por Chapman. Gysin y su *dreamachine* están captados en un plano tan próximo que apenas se vislumbra un resquicio del fondo, que en el caso del retrato de Ginsberg es una simple pared —suponemos— blanca de la que cuelgan un par de cuadros, uno de ellos poco más que una mancha indescifrable. El cuadrito que representa a un Rimbaud casi niño con el mentón apoyado en la palma de la mano al menos nos permite colegir que los responsables del hotel debían de ser bastante permisivos con sus huéspedes en materia de decoración. Pero el viajero enteradillo sin duda ya habrá visto otras fotos de este lugar realizadas durante ese periodo mítico al que se refiere la *web* del Vieux Paris y tal vez recuerde una en particular, cuyo autor no es Chapman, sino el propio Ginsberg. La imagen está fechada ("París 1957") y firmada de puño y letra por el fotógrafo ("AllenGinsberg", todo seguido) y va acompañada de un detallado pie de foto, como era habitual en él: "Gregory Corso —leemos— su habitación en el ático calle Gît-le-Coeur 9, […] ventana con vistas a

un patio a media cuadra del Sena". De no ser por las indicaciones de Ginsberg, nadie diría que Corso está en la habitación de un hotel. El poeta aparece sentado en el centro de un angosto tabuco con la espalda recostada en un tabique de madera muy desgastada del que penden un par de toscos estantes sostenidos por cuerdas. En la pared de enfrente, más o menos a la altura de la cabeza del personaje, hay un objeto difícil de identificar que Ginsberg describe como un "angelito de madera", y a su derecha una lámpara de queroseno junto a lo que parece la figurita de otro ángel. Corso sostiene una fina vara entre las manos y tiene los hombros cubiertos por una capa, lo que le da un aspecto desconcertante, entre buñuelesco y pasoliniano: de no tener otra información, el espectador no sabría si se encuentra ante un peregrino reposando tras una jornada de marcha o ante un pastor calabrés guarecido en su majada. Toda la estancia está bañada, en efecto, por la cruda luz que entra por los ventanales del fondo de la estancia. "Burroughs vino a vivir al piso de abajo —sigue explicando Ginsberg—. […] Peter Orlovsky y yo teníamos una habitación con un hornillo de gas, donde a menudo preparábamos las comidas". Luego viene un inventario de las obras escritas en este lugar: entre otros poemas, Corso escribió aquí "Marriage", "Power" y "Bomb", su obra más polémica; Orlovsky compuso su "First Poem", y el propio Ginsberg comenzó *Kaddish*, la elegía en recuerdo de su madre. "Burroughs —concluye— le estaba dando forma a *El almuerzo desnudo*".

Durante mucho tiempo, el hotel del número 9 de la calle Gît-le-Coeur ni siquiera tuvo nombre. Al fin y al cabo, se trataba de un hotelucho de clase 13, el nivel más bajo en tipos de alojamiento, lo que significaba que bastaba con que cumpliera con los mínimos indispensables de salubridad y seguridad, y a veces ni siquiera eso, para conservar su licencia de funcionamiento. Fueron el señor y la señora Rachou, oriundos de Normandía, quienes en 1933 convirtieron en alojamiento público un edificio que, tras ser la mansión del marqués d'O, había pasado a ser propiedad del duque de Luynes, tío del poeta y dramaturgo Jean Racine. Brion Gysin decía que en realidad los Rachou nunca fueron dueños del establecimiento, sino sus gerentes, cosa harto probable pues es difícil imaginar que la pareja dispusiera de los recursos financieros suficientes para comprar un edificio que,