

• El
cine
 según
**William
 Burroughs**
 [Sótano beat]

ALAN PAULS

A fines de los años cincuenta, cuando París era una fiesta por segunda vez en el siglo, el pintor Brion Gysin cortaba una tela con vistas a montarla en un bastidor cuando presionó más de la cuenta con su navaja, abriendo una ventanita rectangular en la capa superior de la pila de diarios que usaba para proteger su mesa de trabajo. Nunca una página del *New York Herald Tribune* fue tan poética como ese día: gracias al pulso un poco desorbitado de Gysin, viejo adepto a los energizantes artificiales, el texto de una noticia remota ascendía de las profundidades, reaparecía por azar y, enmarcado por el primer ejemplar de la pila, que le proporcionaba un contexto nuevo, despabilaba inesperadas reservas de sentido. Fue una suerte que el desliz ocurriera en el Beat Hotel de Madame Rachou, la guarida de la rue Gît-le-Coeur que Gysin compartía con William Burroughs, su flamante amigo beatnik. Burroughs, que acababa de poner punto final a los alucinados cortocircuitos de *Almuerzo desnudo*, casi no necesitó chequear el hallazgo de Gysin para paladear su encanto: “Cualquiera que tenga un par de tijeras puede ser poeta”, diagnosticó.

La voz con que lo dijo —metálica, nasal, casi sin modulación: una voz más de máquina que de garganta— es la misma que suena en las bandas sonoras de *Towers open fire* (1963) y *The cut-ups* (1967), sin duda las *vedettes* de la pequeña colección de rarezas que deparó la incursión de Burroughs en el campo del cine. A la vez radicales e ingenuos, escolares y desenfrenados, los dos cortos —en los que Burroughs pone el cuerpo, la voz y el texto, Gysin el arte y un tercer mosquetero beat, Anthony Balch, la dirección— ilustran la mística de una época y un *gang* de bohemios peligrosos para quienes el arte sólo era digno de ese nombre si era *expandido*, es decir, si desbordaba las fronteras de las disciplinas, los medios y los géneros y diluía toda lógica “propia” en la lógica madre de una existencia límite, signada por una percepción y una conciencia que sólo pedían ir más allá, hacia la Inmediatez Total, y hacia allá iban a menudo, a bordo de cualquier procedimiento que desmontara los goznes de la “vida cotidiana” para reorganizarla en un paisaje de intensidades puras.

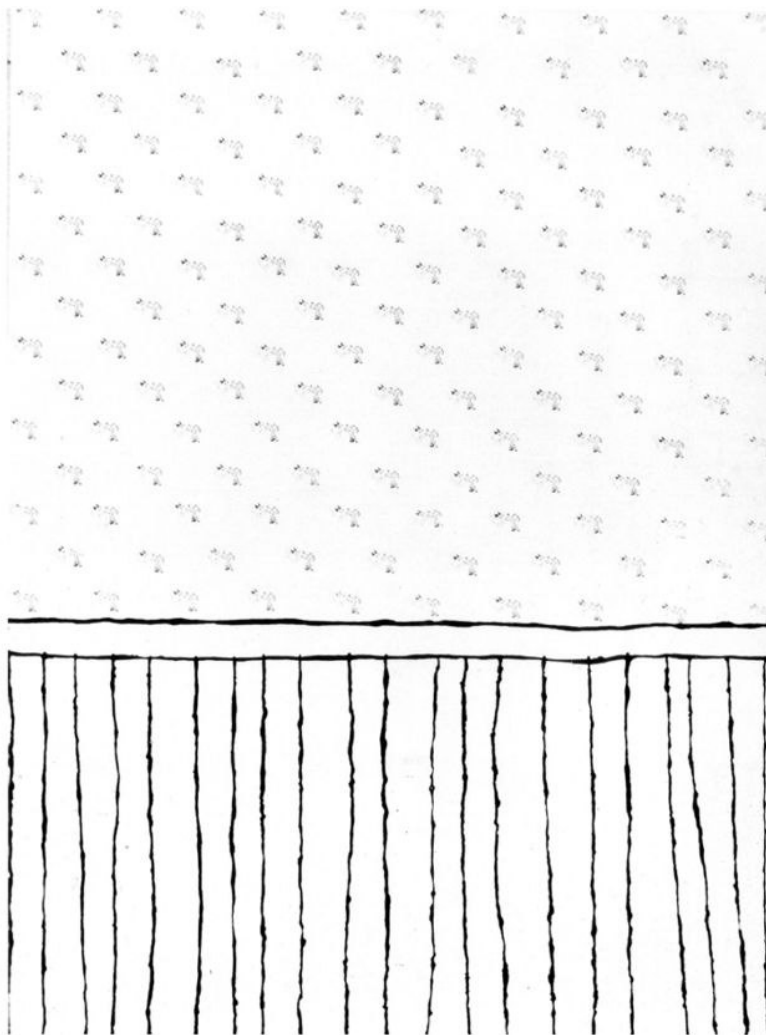
Como la heroína, el hasch, el *free jazz*, las experiencias de Fluxus, los torrentes de afecto de John Cassavetes, el “cine concreto” de Brakhage o las derivas situacionistas, que fueron sus contemporáneos, el *cut-up* fue uno de esos procedimientos. Descubierta por Gysin pero popularizada por Burroughs, pertenecía a un linaje vanguardista en el que confluían el azar inabordable de Mallarmé, el *collage*, los cadá-

veres exquisitos del surrealismo, los caligramas de Apollinaire y hasta el montaje de Eisenstein (versión *hardcore* en la que la inspirada o torpe casualidad era sustituida por el programa enfático del materialismo dialéctico), y proponía someter cualquier material, artístico o no, a la misma operación de corte y pegado involuntario, inintencional, con que

Gysin había recombinado de manera instantánea dos ediciones del *New York Herald Tribune* y anticipado una de las funciones más populares del procesador de texto Word. Mientras iba inmortalizándolo en un tríptico de novelas ilegibles (*La máquina blanda*, *El ticket que explotó* y *Nova Express*), Burroughs, que ya entonces había declarado la guerra a lo que veinte años después se llamaría “sociedad disciplinaria”, aceptó probar el *cut-up* en el campo de la imagen cinematográfica, precisamente ahí donde los nuevos méto-

dos de control social empezaban a imponerse bajo el nombre de “espectáculo”. El resultado es esta serie de bocetos cinematográficos, menos “películas” que maquetas experimentales, a la vez armas, psicoacontecimientos y esbozos de un posible *neuroarte* político que buscaba dismantelar los efectos de dominación con la retórica paradójica de una manipulación que sólo aceptaba las órdenes del azar.

The cut-ups retoma (destrozándolo con desapegada fruición) el metraje de un proyecto nunca concluido, *Guerrilla conditions*, un material docu-



mental que Balch había rodado con Burroughs y Gysin en el Beat Hotel de París, en Tánger y en el Chelsea de Nueva York, y que incluía, dicen, algunas escenas de una adaptación de *Almuerzo desnudo*. Balch puso el material en manos de una montajista para que lo compaginara según un método perfectamente matemático (dividirlo en cuatro partes iguales, extirpar el primer minuto de cada parte y pegar los cuatro pedazos juntos, extirpar el segundo minuto y pegar los cuatro pedazos juntos, etc.) y perfectamente mecánico (la montajista no tenía voz ni voto: sólo ejecutaba). Hoy vemos *The cut-ups* y es difícil no confundir su testarudez, su compulsión a la repetición, su maníaco desdén del relato y hasta de la frase, su pasión por los interrogatorios y las entonaciones imperativas, con una variante *arty*, bendecida —es cierto— por el dandismo irresistible de Burroughs, de los programas de lavado de cerebro y disciplinamiento subliminal que se proponía sabotear.

Lo que persiste de estos tanteos parados-jales es la frescura extraña, determinada, incluso suicida, de una filosofía artística capaz de apostar todo a una sola ficha —el principio de que la verdad nunca está en las cosas sino en las conexiones fortuitas en que entran las cosas—, que sólo se imaginaba consumada en otro mundo —un mundo sin relatos, ni personajes, ni diálogos, ni salas de cine— pero que sólo en éste podía producir algún efecto. A diferencia de Warhol, que cuando filmaba *Sleep* o *Kiss* no soñaba

sólo con otro arte de la imagen sino también con otro dispositivo socio-arquitectónico, otra institución, Burroughs y Balch estrenaron *The cut-ups* en una sala comercial que ni siquiera programaba cine de vanguardia, la Cinephone Academy Moviehouse de Oxford Street, en Londres, de la que el público no tardó en huir. El closet de objetos perdidos no re-

ventó por milagro, atorado de carteras, zapatos, pantalones, abrigos y otros efectos personales que la gente, completamente desconcertada por la proyección, había olvidado en la estampida. “Un ejercicio mecánico e insensato”, dijo el *Monthly Film Bulletin*. A pedido del proyectorista y el gerente de la sala, el film pasó de durar 20 minutos a 12. Pero quedan también la voz, la elegancia glacial, el magnetismo deshidratado y amenazante de William Burroughs, quizás el único escritor del siglo XX —con Beckett—



que haya rivalizado en imagen con Marcel Duchamp. Y queda el olvidado Anthony Balch, cuyo rostro de muñeco de ventrílocuo deletrea los textos de Burroughs en *Bill & Tony* y cuya vida —*groupie* de Bela Lugosi, distribuidor de la prohibida *Freaks* en Inglaterra, exhibidor de Kenneth Anger y de Russ Meyer, autor de *Secrets of Sex* y *Horror Hospital*, dos gemas del cine de explotación y el *gore*, y de un proyecto de comedia imposible: *La vida sexual de Adolf Hitler*— no habría desentonado en una película de Ed Wood.