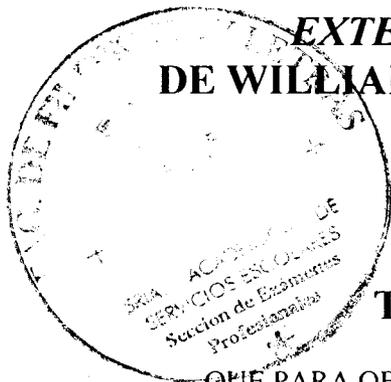




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“SCHIZOSABOTAGE: IDENTIDAD Y
SUBVERSIÓN NARRATIVAS EN
EXTERMINATOR!
DE WILLIAM S. BURROUGHS”



TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS

PRESENTA
JORGE ARTURO CUEVAS CID

DIRECTORA DE TESINA
LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mi mamá, quien siempre me ha mostrado que más que un título universitario y miles de libros, sólo se necesitan un poco de coraje para poder devenir, para ya no ser sino *estar siendo*. A mis hermanas, Miriam y Elizabeth, exploradoras que me precedieron en este mundo y que con generosidad y valentía han aplanado para mí el camino espinoso que nos tocó compartir. Camino que yo, infame huevón, he atravesado descalzo gracias a ellas.

Y sí, por qué no, a mi papá, *gentleman junky*, adorable aferrado entre los aferrados Nada sería igual de no haber sido por él también. Adicción y lectura, o como quien dice, de lo perdido lo que se encuentre.

Agradecimientos especiales:

A todos y cada uno de los profesores de letras inglesas, incluso aquéllos con los que nunca tomé clase. A mi asesora, Luz Aurora Pimentel, de cuyas ideas surgió la mitad de este trabajo. A Claudia Lucotti, *the perfect hostess*, qué más puedo decir; a Colin White, gran ejemplo de nomadismo metalúrgico; a Nair Anaya, inteligencia al servicio de la raza; a Ana Elena González Treviño, por todo su apoyo para los proyectos que han surgido a partir de esta tesina y por su inolvidables clases de conjuros crítico-mágicos; A Irene Artigas, ada madrina en las tertulias literarias, por su amable paciencia; a Susana González Aktories, por el entusiasta estímulo de sus clases; a José Ricardo Chávez, conejo romántico que gusta deshacer las liebres posmodernas; a Emma Julieta por su entrenamiento severo y efectivo en los quehaceres que aguardan al estudiante de letras; a Argentina Rodríguez, por su comprensión ante mis retrasos en las entregas de ensayos; a Lourdes Domínguez, claro está, la mejor maestra de inglés; a Aurora Pinheiro por su siempre contagiosa sonrisa y su gran didactismo; a Rosa Beltrán por sus amenas e interesantes clases; a Agustín Cadena, con quien pocas palabras crucé; a Raymundo Mier, profesor de la UAM y de la ENAH, quien en cierta ocasión impartió una cátedra sobre la obra de Virginia Woolf que cambió mi vida.

Agradecimientos rizomaticos:

Quisiera agradecer en especial a todas las personas que a través de la red me han ayudado intelectual y emocionalmente durante la elaboración de esta tesina: Oliver Harris, el más agudo de los Burroughsianos, por todo su apoyo y su generosidad. También a Noemí Guzik Glantz, mi universo paralelo más entrañable; a Adrián Romero, maestro de maestros en la obra de Deleuze y Foucault. A Cristal, siempre recordándome que la piel habla;; a Arian Sánchez Coviza y Mariana Gómez Lvoff, por su invaluable afecto en los momentos de mayor flaqueza; a Daniel y Erick, fieles compañeros de pesadillas y ocasionalmente de alegrías; a Raúl, a.k.a “Brasil”, por los poemas que me recitaba de memoria desde la huelga del 99; a Memo “Garfield” y su testarudez de espíritu.

Quisiera agradecer a todos mis compañeros de carrera, con quienes por cierto casi nunca entable conversación fuera de clases, pero que sin lugar a dudas son parte de la multiplicidad que me ha atravesado en los últimos 6 años. En especial a Mariana Treviño Ortiz, el gran anomal que me puso en contacto con la diferencia; a Alejandra, por haberme tratado como a un hermano y nunca dejarme pasar hambres en los tiempos de mayor carencia; a Enrique Quintero, contador que abandonó la carrera desde el primer semestre pero que me demostró que la amistad no requiere de un tema en común.

**Consider an apocalyptic statement: nothing is true, everything is permitted,
Hassan I Sabbha, the old man in the mountain. Not to be interpreted as an
invitation to all manner of unrestrained and destructive behavior, that would be a
minor episode, which will run its course. Everything is permitted *because* nothing
is true, it is all make believe, illusion, dream, art.**

Apocalypse, William Burroughs .

Schizosabotage: identidad y subversión narrativas en *Exterminator!* de William S. Burroughs.

Índice.....	1
Introducción.....	2
Esquizofrenia y globalidad.....	10
Lenguaje flujo.....	11
Consigna y agenciamiento.....	13
Rizoma.....	14
Identidad y subversión narrativas en <i>Exterminator</i>	
De la búsqueda a la pérdida de la identidad.....	17
De la narrativa como cibernética.....	29
De la subversión representada.....	36
Conclusión.....	44
Bibliografía.....	47

Capítulo 1: Introducción

Innumerables son no sólo los relatos del mundo sino también aquéllos que hacen *al* mundo, señala Luz Aurora Pimentel, retomando a Roland Barthes en la introducción a su libro *El relato en perspectiva*. Y si es que, como ella misma señala pero ahora junto con Ricoeur, el mundo está hecho de relatos y por lo tanto no es ocioso hacer un estudio sobre teoría narrativa en tanto que el contar historias es lo que da sentido a la experiencia del devenir humano, entonces tampoco sería ocioso hacer una lectura de un tipo de relato como *Exterminator!* de William S. Burroughs que, por más fragmentado y *sin sentido* que éste parezca, *es* y también hace *al* mundo que todos habitamos. Como entidades diferenciales que todos somos dentro de este circuito de retroalimentación común que nos contiene, a saber, el universo, es nuestra obligación pues tratar de comprender todo relato antes que ignorarlo.

Nuestra lectura, como cualquier otra, implica explorar un riesgo; leer confronta los prejuicios del lector con los prejuicios y normas del mundo que se le presentan en el texto, los cuales el lector tiene que asumir del todo para poder comprenderlo. De este modo, la lectura sabotea momentáneamente los presupuestos implícitos sobre los que construimos nuestra identidad y nuestro mundo. Claro que hay muchos tipos de relatos. Existen los que se encargan de confirmar nuestras expectativas con respecto a lo que creemos que somos; relatos de tipo linear y realistas que para el lector moderno no representan mayor riesgo o dificultad para que éste los comprenda, mucho menos para su identidad. Los hay también sumamente fragmentados y llenos de medios discursivos que exigen tal interactividad entre el texto y el lector que la identidad de ambos se ve violentada, se llena de esquizias por las que múltiples discursos y voces desfilan. El lenguaje se convierte así en un medio de subversión y control de la identidad que se revela ya como una construcción narrativa como la define Ricoeur.

El presente trabajo tiene como propósito demostrar que el concepto de identidad en *Exterminator!* de William S. Burroughs funciona con base en la subversión narrativa; dicha subversión es inherente al uso del lenguaje como mecanismo de control en tanto que, como señala Deleuze, el lenguaje no sólo pone las reglas sino que también se encarga de romperlas. (Deleuze, 1989, 85). Nosotros creemos que relatos radicalmente fragmentados como *Exterminator!* tendían a ser excluidos de los estudios literarios hasta apenas hace muy poco tiempo debido a la falta de un marco histórico y teórico adecuado para su comprensión. Y es que literatura, entendida como disciplina institucionalizada en la academia cuyo principal material de trabajo es el lenguaje, se rige por distintas convenciones para decidir lo que se considera literario o no y en ese sentido digno de ser estudiado en aulas universitarias. Terry Eagleton sugiere que un texto es considerado literario en la medida en la que este cuenta con un número de juicios de valor que se hallan en cierta serie de estructuras ideológicas en el poder en determinado momento. De este modo, Eagleton afirma que,

[s]i no se puede considerar la literatura como una categoría descriptiva “objetiva”, tampoco puede decirse que la literatura no pasa de ser lo que la gente caprichosamente decide llamar literatura. Dichos juicios de valor no tienen nada de caprichosos (...) En última instancia no se refieren exclusivamente al gusto personal sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan (Eagleton, 2004, 28) .

Así, hemos visto cómo la idea moderna de canon literario ha tratado de desechar todo tipo de escritura que no siga los más estrictos criterios de comprensión dialéctica. En cualquier caso, no pretendemos negar aquí el valor artístico de ninguno de los autores considerados como clásicos; simplemente aludimos al hecho innegable de que todo libro que no siga al pie de la letra las convenciones establecidas por éstos, o mejor dicho por un tipo de crítica que esgrime ciertos juicios de valor como autoridad incuestionable, es tomado como una anomalía y tiende a ser excluido de los estudios

literarios. Lo que a veces suele olvidarse con facilidad es que una desviación *no* niega una tradición en tanto que está hecha de un mismo lenguaje. Al respecto Bakhtin señala,

When a member of a speaking collective comes upon a word, it is not as a neutral word of language, not as a word free from the aspirations and evaluations of others, uninhabited by other's voices. No, he receives the word from another's voice and filled with that other voice. The word enters his context from another context, permeated with the interpretations of others. His own thought finds the word already inhabited. (Bakhtin citado por Allen, 2002, 27)

Sin embargo, como se vio en parte de la producción literaria de principios del siglo XX, toda innovación técnica o estilística es siempre acogida con recelo, sólo para después marcar la pauta de toda una generación o movimiento artístico. Esto se puede constatar en la transición de la narrativa europea occidental del siglo XIX a la del siglo XX. Autores anglófonos y francófonos como Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner y Marcel Proust, introdujeron técnicas narrativas que hicieron de la novela fragmentada y no lineal una nueva forma de escritura que exigía por supuesto nuevas formas de lectura. En este tipo de narrativas nos hallamos frente a acontecimientos contados a través de distintos puntos de vista, o bien con niveles narrativos que cambian constantemente y que aluden a la simultaneidad de perspectivas sobre las que se construye la llamada 'realidad'¹. Se producía así una serie de resonancias que tenían, generalmente, su epicentro en el mito como estructura organizadora. Un buen ejemplo sería el *Ulises* de Joyce, en el que la fragmentación de perspectivas no sólo pone de relieve la importancia de los mediadores en la construcción de 'la realidad', sino que

¹ Punto de vista, perspectiva y cambios de nivel narrativo son los principales términos narratológicos que se utilizarán en el presente estudio. Damos aquí las definiciones de Gerard Genett, tomada de libro *El relato en perspectiva* de Luz A. Pimentel:

Punto de vista o perspectiva: "restricción de campo, que es en realidad una selección de la información narrativa, lo cual implica la elección (o no) de un punto de vista restrictivo" p. 95.

Cambio de nivel narrativo: es el cambio de discurso en una narrativa que conlleva un cambio de enunciador y de voz del que narra. p. 149.

hace de *La Odisea* su estructura organizadora trascendente. Ahora bien, si por un lado no se puede negar que los autores antes mencionados dieron un paso importante en la construcción de un tipo de lectura y narrativa fragmentadas y no lineares, por otra parte, no se puede negar tampoco que al conservar toda una serie de referencias de tipo formal y temático provenientes del canon literario europeo se estaban ganando ya un lugar en el ‘reino de lo literario’. Al vincular toda una serie de perspectivas que simulan lo múltiple con un centro ideológico organizador, como lo es un texto fundador de una civilización, en este caso *La Odisea*, la identidad de los personajes y narradores, y en última instancia del lector y el libro, todas en apariencia múltiples, se ven reducidas a lo unitario con el fin de poder ser comprendidas en términos dialécticos. Así, por más irreverente y anormal que haya podido parecer el *Ulises* de Joyce tras su publicación, siempre estuvo bajo el cobijo estructural de *La Odisea*.

Y cuando la crítica se encontró, ya entrado el siglo XX, frente a narrativas radicalmente fragmentadas y llenas de referencias a culturas marginales y/o populares, es decir, narrativas en las que la identidad de personajes, narradores y lectores no dependía tanto de la unidad o cohesión narrativa como de lo acentrado y múltiple, como es el caso de la obra de William S. Burroughs, frente a tal “desviación”, decíamos, la crítica siguió y sigue argumentando con frecuencia la irracionalidad e ininteligibilidad de dichos trabajos, negándoles todo valor literario. Lo que no se toma en cuenta es que la relación de este tipo de obras con la tradición se da en términos de diferencia ya que como dice Bakhtin están hechas de un mismo lenguaje, es decir, el inglés en el caso de William S. Burroughs con relación a la literatura anglófona. Este tipo de lecturas, como ya mencionamos, ha obedecido a la falta de un marco teórico e histórico con el que se pueda entender la identidad como un fenómeno de multiplicidad en términos de la

experiencia humana como narrativa según la concibe Ricoer. Un vistazo a la recepción de la obra de Burroughs nos lo muestra claramente.

En la introducción al libro *William S. Burroughs At the Front. Critical Reception, 1959-1989*, Robyn Lydenberg y Jennie Skerl trazan el desarrollo de la crítica de la obra de Burroughs en tres décadas principalmente: 60s, 70s y 80s. La crítica de los 60s se enfocó, inicialmente, en el contenido más que en la forma debido a la polémica suscitada por la prohibición de *Naked Lunch* en Estados Unidos y el Reino Unido. Con la publicación en esa misma década de *The Soft Machine*, *Nova Express*, y *The Ticket That Exploded*, libros en los que Burroughs experimentaría con la técnica del *cut-up*, la crítica dejó de enfocarse en el contenido para hacerlo ahora en el estilo, pasando de las acusaciones hacia el autor de repetitivo y falta de coherencia narrativa, hasta los elogios desmesurados por su “capacidad de innovación”. Lydenberg y Skerl nos dicen que en los 70s, “Burroughs criticism turned from a preoccupation with the visceral content of the author’s fiction and its moral purpose to an assesment of its theoretical and stylistic power. Critics discussed not only his social criticism, but his affinity with similar aesthetic innovations in film, music and painting. (Lydenberg, Skerl, 1991, 10) Ya en la década de los 80s, el “desacuerdo entre la moralidad o amoralidad de la obra de Burroughs” fue sustituido por un debate sobre la política en sus textos. En este ámbito, mucha de la discusión se ha centrado en la “incorporación postmoderna que hace Burroughs de la cultura popular” (Lydenberg , Skerl, 12. La traducción es mía). En este mismo terreno, y aunque esto no lo señalan Lydenberg y Skerl, Burroughs ha recibido también las más fuertes críticas del feminismo ante su reconocida misoginia.

Más recientemente, Oliver Harris, en su libro *William S. Burroughs and the Secret of Fascination*, explora la ambigua relación de Burroughs con el poder, a través de un análisis de la política textual del autor en la génesis de sus libros. Harris concluye

que es esta ambigüedad justamente el origen de la fascinación que el autor produce en sus lectores. Fascinación que por lo demás fue auspiciada por el mismo Burroughs quien se encargó de hacer de si mismo una ambigüedad literal y literaria, es decir, una auténtica mezcla de ‘realidad’ y ‘ficción’ que partía de su propia postura como *insider* y *outsider* del sistema en el poder. En este sentido, nosotros proponemos valernos de dos herramientas analíticas para nuestra lectura de *Exterminator!*, narratología y filosofía, porque consideramos que ambas conjuntan la aproximación política y estética que en general ha seguido la crítica Burroughsiana. Además, proponemos el contexto de la globalización como el marco histórico adecuado para entender la identidad como un fenómeno de multiplicidades. De este modo, para entender el proceso de formación de una identidad como un proceso de subversión narrativa utilizaremos algunas reflexiones de Henri Bergson, además de la metodología esquizoanalítica de Deluze y Guattari, tomada de su libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.

Siguiendo a Bergson en su introducción al libro *Matter and Memory*, podemos decir que un cuerpo se percibe a sí mismo con una identidad fija al ser objeto de la reiteración de ciertas proposiciones que le designan cualidades y funciones orgánicas estables en un contexto predeterminado. Para fijar una identidad, la percepción de todo objeto será asociada con una imagen del recuerdo o proposición que se aloja en la memoria del individuo. En la medida en la que la imagen del recuerdo se actualice en la imagen presente de un objeto percibido, el individuo se sentirá identificado con su entorno en tanto que sus coordenadas espacio-temporales se verán reafirmadas como expectativas cumplidas que marcarían una división clara entre sujeto y objeto (Cf Bergson, *Matter and Memory, Introduction*). Sin embargo, cuando un objeto ajeno a ese contexto o entorno originario es introducido repentinamente, sea porque el individuo se desplaza en el espacio o porque verdaderamente un objeto se introduce en su campo de

visión, las cualidades y funciones del individuo, que le habían sido designadas y reiteradas en su contexto, entran en un agenciamiento que las arranca de sus funciones “originales”. La descontextualización como error de correspondencia entre el sujeto y su entorno no se explicaría en términos de causalidad sino de subversión de la identidad, ya que la fractura de la memoria del recuerdo se ve obligada a producir nuevos sentidos sustituyendo la anterior por una imagen virtual, compuesta a partir del objeto actual que se percibe y el flujo de deseo del individuo en lo que sería un proceso de disolución de la identidad de tipo cibernético como veremos más adelante.

Como ya mencionamos la globalización es el marco histórico desde el cuál se puede entender la formación de la identidad múltiple como un proceso de subversión narrativa. Constantemente se asocia la globalización con fenómenos de tipos tecnológicos y económicos. Nosotros la entenderemos según Paul Virilio, es decir, como un fenómeno ligado al desarrollo e impacto de las tecnologías de comunicación basadas en el libre flujo de información. Para Virilio, la principal consecuencia del libre flujo de información con el que funcionan las nuevas tecnologías de comunicación, es el desvanecimiento de la experiencia subjetiva del tiempo y el espacio, o en sus propias palabras “an audiovisual derealization as a result of which the worldly public (...) would end up believing what it would not and could not have seen” (Virilio, 37-8). De este modo, si nuestra lectura de *Exterminator!* propone el fenómeno de la globalización y la percepción esquizofrenica, según la explican Deleuze y Guattari, como el marco histórico y el teórico respectivamente que nos brindarán las condiciones y herramientas adecuadas para entender mejor la idea de una identidad múltiple y fragmentada, esto se debe a que en ambos casos, es decir tanto en la globalización como en la esquizofrenia, la disolución de la identidad es consecuencia de la subversión inherente al uso de

lenguaje y de la saturación y fragmentación de medios discursivos como flujos de información descontextualizada.

Pensamos que para el lector contemporáneo, expuesto a una multitud de flujos constantes de información descontextualizada que moldean su identidad al grado de desvanecer su aquí y ahora por completo, según Virilio, una narrativa fragmentada como la de *Exterminator!* cobra un sentido que hace unas décadas carecía. El lector contemporáneo, “esquizofrénico” de nacimiento, hallaría en la lectura de *Exterminator!* ya no una narrativa ininteligible sino un espejo que refleja el proceso de deconstrucción y construcción de la misma, en dónde el lenguaje funcionaría como sistema de control de tipo cibernético como se verá más adelante.

Esquizofrenia y globalidad.

En su libro *Mil Mesetas*, segundo volumen de la serie *Capitalismo y Esquizofrenia*, Deleuze y Guattari señalan que el capitalismo y la esquizofrenia funcionan con un mismo proceso; dicho proceso consiste en la conjunción de dos o más flujos descodificados inconmensurables y codependientes el uno con relación al otro. En el caso del capitalismo tendríamos el flujo de capital y el flujo de fuerza de trabajo. El poder de ambos es virtual en tanto que no se conjuntan para actualizarse en un producto rentable para el caso del flujo de capital o como un salario para el caso del flujo de fuerza de trabajo. Por otra parte, en la esquizofrenia tenemos el flujo deseo y el flujo lenguaje. El primero es cortado y sobrecodificado por el segundo en tanto que el lenguaje, además de ser un flujo, es también un sistema que organiza el devenir humano de manera estadística y molar en oposición al flujo deseo que es molecular. Esquizofrenia y capitalismo estarían marcados pues por una economía de conjunciones de flujos descodificados que son sobrecodificados por distintos medios al ser interceptados por la percepción del individuo. Aunque más adelante profundizaremos acerca de la relación entre esquizofrenia y globalidad, por ahora basta con entender que el lenguaje es un medio paradójico: en él convergen la potencia descodificadora del flujo deseo y la sobrecodificación del flujo lenguaje como sistema organizador del devenir de la experiencia humana.

Utilizaremos pues el término esquizofrenia no como un concepto clínico propio de la psiquiatría, sino como uno lingüístico-filosófico tomado del libro *Mil Mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. A nosotros lo que nos interesa es el proceso que estos autores denominan esquizofrénico, es decir, el proceso de conjunción de flujos descodificados. Por lo tanto, para entender este proceso tomaremos tres conceptos claves dentro del libro mencionado para entender el funcionamiento del lenguaje como

mecanismo productor y subversor de la identidad: consigna, agenciamiento y rizoma. No obstante partiremos de ciertas nociones científicas con respecto a la esquizofrenia para así ligarlas a los intereses de este trabajo.

Para la psiquiatría moderna la esquizofrenia es un estado mental a menudo asociado a lo que popularmente se conoce como locura. Se dice que uno de los principales criterios para designar a alguien como esquizofrénico es el apartamiento que este sufre de “la realidad” así como la percepción de voces “inexistentes” que guían su comportamiento. (Cf Encyclopaedia Británica, Vol 18). La percepción “errónea” en el esquizo tendría su correlato en su lenguaje en tanto que se le conciba exclusivamente como medio de representación. De este modo, podemos decir que habría no sólo un estado de la locura sino un lenguaje de la locura que consistiría en la conjunción de flujos descodificados y aparentemente inconexos entre sí. Sin embargo, debemos señalar que en la medida en que la percepción del esquizofrénico sea ‘anormal’ de acuerdo a la psiquiatría, como cuando esta es guiada por voces ‘inexistentes’, su lenguaje se verá obligado a manifestarse bajo una lógica de la diferencia, es decir, *no* será un medio de representación. Ya que como Cooper señala, “El término oír voces significa que se deviene consciente de algo que rebasa la conciencia del discurso normal (i.e. directo) y que, como consecuencia, debe ser experimentado como diferente” (Cooper, 32).

Lenguaje flujo: entre el agenciamiento y la consigna

Sassure mostraba que las dos principales características del lenguaje como sistema de signos son la arbitrariedad y la diferencialidad, es decir, que el signo (significante), no remite al objeto (significado) que denomina, sino que cobra sentido sólo en relación con otros signos. Tal y como lo cita Graham Allen, Sassure afirma que

In language there are only differences. Even more important: a difference generally implies positive terms between which the difference is set up; but in

language there are only differences without positive terms. Whether we take the signified or the signifier language has neither ideas nor sounds that existed before the linguistic system, but only conceptual and phonic differences that have issued from the system (Sassure citado por Allen, 2002, 10)

En este sentido, el habla que se apega a la norma de una lengua dominante es un habla que sobrecodifica el torrente de la experiencia bajo ciertos presupuestos implícitos en el poder, es decir, bajo ciertas premisas que garantizarían su inteligibilidad en un contexto predeterminado. Se puede ver ya, sin embargo, que el funcionamiento relacional del lenguaje obedece a un flujo que se encargaría de conectar y desbordar los signos. Esta es la paradoja del lenguaje, su condición subversiva inherente: corta y deja pasar, destruye y crea, organiza y desorganiza. El lenguaje es pues un flujo y un medio de codificación para marcar y delimitar una identidad.

¿Qué pasa sobre el cuerpo de una sociedad? Flujos, siempre flujos, y una persona siempre es un corte de flujo. Una persona, es un punto de partida para una producción de flujos, un punto de llegada para una recepción de flujos, de flujos de todo tipo; o bien una intersección de muchos flujos.

Si una persona tiene cabellos, esos cabellos pueden atravesar muchas etapas: el peinado de la joven no es el mismo que el de la mujer casada, no es el mismo que el de la viuda: hay todo un código del peinado. La persona ¿en tanto que qué lleva esos cabellos? Se presenta típicamente como interceptora con relación a los flujos de cabellos que van más allá, y más allá su caso y sus flujos de cabellos están ellos mismos codificados según códigos muy diferentes: código de la viuda, código de la joven, código de la mujer casada, etc. Finalmente ese es siempre el problema esencial de la codificación y de la territorialización, codificar los flujos como medio fundamental: marcar a las personas, (porque las personas están en la intersección y el corte de los flujos, las personas existen en los puntos de corte de los flujos).

Pero, entonces, más que para marcar a las personas -marcar a las personas es el medio aparente-, lo es para la función más profunda, a saber: una sociedad sólo le teme a una cosa: el torrente; no le teme al vacío, no le teme a la penuria, a la rareza. Sobre ella, sobre su cuerpo social, algo chorrea y no se sabe qué es, algo chorrea y no está codificado, al igual que, con relación a esta sociedad, aparece como no codificable. Algo que chorrea y que arrastra a esta sociedad en una especie de desterritorialización, que hace disolver la tierra sobre la que se instala: entonces es el drama. Encontramos algo que se derrumba y que no se sabe lo que es, no responde a ningún código, rompe el campo bajo los códigos (Deleuze, 3, Webdeleuze)

El lenguaje, diríamos, fluye en el esquizofrénico quien es punto de intersección, partida o conjunción de flujos descodificados, “el esquizo, da más, ya no se deja axiomatizar, va siempre más lejos con los flujos descodificados; si es preciso sin flujos, antes que dejarse codificar; nada de tierra, antes que dejarse territorializar” (Deleuze, 3, Webdeleuze)

Consigna y agenciamiento.

La paradoja de lenguaje, su condición organizadora y subversiva inherente a su uso, funciona entonces con base en dos postulados lingüísticos: la consigna y el agenciamiento.

Nosotros llamamos consignas, no a una categoría particular de enunciados explícitos (por ejemplo al imperativo), sino a la relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, es decir, con actos de palabra que se realizan en el enunciado, y que sólo pueden realizarse en él. Las consignas no remiten, pues, únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una “obligación social”. Y no hay enunciado que, directa o indirectamente no presente este vínculo. Una pregunta, una promesa, son consignas. El lenguaje sólo puede definirse por el conjunto de consignas, presupuestos implícitos o actos de palabra, que están en curso en una lengua en un momento determinado (...) No hay significación independiente de las significaciones dominantes, no hay subjetivación independiente de un orden establecido de sujeción. Ambas dependen de la naturaleza y transmisión de consignas en un campo social determinado (Deleuze y Guattari, 2004, 84)

Ahora bien, la historia nos ha mostrado que los presupuestos implícitos detrás de la lengua cambian de un periodo a otro; de este modo, para que una consigna derrumbe los presupuestos en el poder e instaure otros, movimiento inevitable de la línea de fuga y su reterritorialización respectiva que implica el uso del lenguaje, es necesario, dicen Deleuze y Guattari, un agenciamiento colectivo de enunciación que, como cualquier acción pasión, transforme pero de manera incorporal un cuerpo percibido por un grupo de personas.

Diríase que estos actos [del lenguaje] se definen por el conjunto de transformaciones incorpóreas que tienen lugar en una sociedad determinada, y que se atribuyen a los cuerpos de esa sociedad. Podemos dar a la palabra “cuerpo” el sentido más general (...) no obstante debemos distinguir las acciones y las pasiones que afectan a estos cuerpos, y los actos, que sólo son en ellos atributos no corporales, o que son lo expresado (l’exprimé) de un enunciado. Cuando Ducrot se pregunta en qué consiste un acto, llega precisamente al agenciamiento jurídico, y pone como ejemplo la sentencia del magistrado, que transforma un acusado en condenado. En efecto, lo que sucede antes, el crimen del que se acusa a alguien, y lo que sucede después, la ejecución de la pena del condenado, son acciones-pasiones que afectan a cuerpos (cuerpo de la propiedad, cuerpo de la víctima, cuerpo del condenado, cuerpo de la prisión); pero la transformación del acusado en condenado es un puro acto instantáneo o un atributo incorpóreo, que es el expresado en la sentencia del magistrado.(...) En un secuestro aéreo, la amenaza del pirata que esgrime una arma es evidentemente una acción, y lo mismo ocurre con la ejecución de los rehenes, en caso de que se produzca. Pero la transformación de los pasajeros en rehenes, y del cuerpo avión en cuerpo prisión, es una transformación incorpórea instantánea, un *mass media act*, en el sentido en el que los ingleses hablan de un *speech act* (Deleuze y Guattari, 1, 86)

Resumiendo, podemos decir que el lenguaje flujo esquizofrénico atraviesa y subvierte consignas por medio de agenciamientos colectivos que se dan al momento de la enunciación y que no son explícitos. El lenguaje esquizofrénico “rompe el campo bajo los códigos”, hace lo que no dice; no transforma los cuerpos propiamente sino la percepción que de éstos se tiene por lo que los presupuestos en el poder que definen un uso correcto del lenguaje no lo pueden comprender. Al ser incorpóreas, dichas transformaciones no pueden ser verificadas por un lenguaje basado en las premisas cognitivas que se hallan en el poder, sin por ello dejar de ser transformaciones *reales*. De este modo, el lenguaje flujo esquizofrénico seguiría una estructura, si es que se puede usar este término, múltiple y rizomática por oposición a una dialéctica y arborescente; más que semiotizar, el lenguaje esquizofrénico produce semióticas.

Rizoma.

Y, ¿qué es un rizoma? *Exterminator!* es un rizoma ya que es un libro en el que “hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimiento de desterritorialización (Deleuze y Guattari, 2004, 10) En un

rizoma hay una interconexión del todo con el todo por oposición a la concepción arborescente del lenguaje. A Noam Chomsky le debemos, según Deleuze y Guattari, la figura del árbol para explicar el lenguaje en términos dialécticos y binarios como representación del pensamiento dialéctico, figura que por lo demás resulta incapaz de entender el funcionamiento del lenguaje como flujo.

El árbol o raíz inspiran una triste imagen del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior de centro o de segmento. En efecto, si consideramos el conjunto de ramas-raíces, el tronco desempeña el papel de *segmento opuesto* para uno de los subconjuntos recorridos de abajo a arriba: ese segmento será un “dipolo de unión”, para diferenciarlo de los “dipolos-unidades” que forman los rayos que emanan de un solo centro. Pero las uniones pueden proliferar como en el sistema raicilla, sin que por ello se salga de lo Uno, Dos, de las multiplicidades tan sólo aparentes (Deleuze y Guattari, 21).

El rizoma, tubérculo subterráneo de dinámicas imperceptibles es, por oposición al árbol, la imagen del pensamiento y por lo tanto del lenguaje flujo esquizofrénico en tanto que ninguno de los dos tiene principio ni fin y hacen conexiones impensadas para el lenguaje en el poder. Porque “si el lenguaje siempre parece presuponer al lenguaje, si no se puede fijar un punto de partida no lingüístico es precisamente porque el lenguaje no se establece entre algo visto (o percibido) y algo dicho, sino que va siempre de algo dicho a algo que se dice” (Deleuze y Guattari, 1, 82). Lo que se dice de lo dicho es, en términos deleuziano-guattarianos, un agenciamiento, es decir, “ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones”. Entiéndase por multiplicidad aquello “que no tiene sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella (la multiplicidad) cambie de naturaleza (...) Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze y Guattari, 14)

El aumento de multiplicidades y de dimensiones se da en el lenguaje esquizofrénico cuando un agenciamiento desconfigura de manera imperceptible un medio sobrecodificador del lenguaje para que otros sentidos aparezcan, como en el ejemplo del secuestro aéreo citado anteriormente. En un rizoma, por ejemplo, el color blanco no adquiere significado por simple oposición al negro en tanto que su opuesto. Su interconexión va más allá del campo semántico al que pertenecen, es decir, el de los colores; en este sentido, un cuerpo de color blanco deviene negro no por contenerlo o actualizarlo como ausencia significativa, sino sólo al pasar por una multiplicidad de gradaciones que tienen que ver con otras semióticas de fenómenos asociados al calor, la velocidad de reflexión de la luz, etc. Todos estos acontecimientos, incorporales e invisibles al ojo humano, culminarían en la consigna que hace que el color blanco, o cualquiera de sus devenires tonales o interconexiones con otros colores o semióticas, deje de serlo para convertirse simplemente en *el color negro*.

En el siguiente capítulo, haremos un análisis del concepto de identidad siguiendo las ideas de Bergson explicadas anteriormente, para después aplicarlo a la construcción de la misma en narradores y personajes de los primeros siete relatos de *Exterminator!* Trataremos de explicar el papel que juega la subversión inherente al uso del lenguaje entendida como línea de fuga o cambios de niveles narrativos que dan lugar al sabotaje de toda identidad unitaria en personajes, narradores y lector. Después veremos como la narrativa se convierte en una cibernética de la experiencia, es decir, una narrativa retroactiva sin sujeto ni objeto; y finalmente veremos cómo el poder revolucionario de la subversión de la identidad cede al ímpetu de la representación “Qué gran sueño esquizofrénico. Estar de lleno en la multitud, y a la vez totalmente fuera, muy lejos: borde, paseo a lo Virginia Woolf (‘jamás volveré a decir soy esto, soy aquello’)” (Deleuze y Guattari, 2004, 36

Identidad y subversión narrativas en *Exterminator!*

De la búsqueda a la pérdida de la identidad.

El acto de narrar, según Luz Aurora Pimentel, se divide en dos grandes rubros: el mundo narrado y el narrador. Al primero se inscriben las dimensiones espaciales, temporales y actoriales del relato (dónde ocurren los eventos, en qué tiempo se sitúa un relato y quién o quienes son sus principales actores); mientras que al segundo lo hacen las formas de enunciación narrativa, los niveles narrativos y la temporalidad de la narración (quién narra y cuándo lo hace). Nosotros sostenemos que los narradores y los personajes en *Exterminator!* se entrecruzan de manera rizomática, dando lugar así a una disolución de los límites que separan al sujeto de narración del sujeto narrado, por lo que para el análisis textual de *Exterminator!* utilizaremos nociones de los dos rubros.

Exterminator! abre con un relato homónimo en el que el narrador rememora su experiencia como exterminador de plagas. El relato es contado en su totalidad por un narrador homodiegético, es decir, el narrador forma parte del mundo ficcional. Desde el principio se nos dan las coordenadas espacio temporales en las que se ubican las acciones contadas por el narrador. “During the war I worked for AJ Cohen exterminators ground floor office dead end street by the river” (*Burroughs*, 1979. 3)

Dado que es un relato contado por un narrador homodiegético, los personajes que intervienen en él son presentados desde la perspectiva del narrador. En el relato aparecen tres hermanos judíos dueños de la compañía de exterminadores, dos mujeres, “a man who claimed he has rats under his house” y un hombre chino que raciona el piretro a los exterminadores, ya que durante la segunda guerra mundial, tiempo en el que se sitúa el relato, era muy difícil conseguirlo.

Dice Luz Aurora Pimentel que la identidad de un personaje es un efecto de sentido que se construye con base en ciertos recursos discursivos y estilísticos. De este

modo la identidad de un personaje depende de la articulación de su nombre, el retrato que se haga de él y de las cualidades que éste posea. Así, lo que Luz A. Pimentel llama la dimensión actorial del relato (el ser y hacer de un personaje), delinearán su identidad de manera gradual. El lector estaría a cargo de asociar durante el proceso de lectura los nombres de los personajes con sus atributos y descripciones físicas hasta formarse una imagen del personaje.

Las características y rasgos que asignan una identidad fija a un personaje pueden ser transmitidas al lector a través de un discurso figural directo -el hacer y ser del personaje a través de su voz- o bien indirecto -el ser y hacer de un personaje en la voz de otros personajes o del narrador-. En este primer relato al parecer hay una frontera bien definida entre los personajes y el narrador, quien nos da suficiente información para distinguirlos. Algunos de éstos incluso son presentados detalladamente desde el punto de vista del narrador:

An old jew with cold gray fish eyes and a cigar was the oldest of four brothers. Marv was the youngest wore windbrakers had three kids. There was a smooth well dressed trained brother. The four brother burly and muscular looked like an old time hooper could bellow a leather lounged "Mammy" and you hope he won't do it (Burroughs, 3)

En medio de anécdotas sobre los andares del narrador durante su experiencia como exterminador de plagas en Chicago, el relato es contado con el tono añorante de quien recuerda un tiempo ya muerto pero que en su reconstrucción cobra vida más allá de la memoria: "From a great distance I can see a cool remote naborhood blue windy day in April sun cold on your exterminator there climbing the gray wooden outside stairs" (Burroughs, 1979, 4).

De las acciones que nos cuenta el narrador sobresale el diálogo que mantiene con la señora Murphy. A través de este diálogo se introduce el tema de la subversión

como una desviación de la norma inherente a la práctica del lenguaje. Dado que el piretro es difícil de conseguir durante la guerra, a los exterminadores se les aconseja en la central de plagas que usen preferentemente fluoruro. En determinado momento el exterminador es conmovido por la plática de la Sra. Murphy, quien le cuenta acerca de su hermano muerto con quien el exterminador guarda un gran parecido. Tras esta plática, el exterminador decide suprimir las órdenes de la central de plagas y ejecuta su tarea con piretro en lugar del fluoruro.

It was a long time ago April day like this sun cold on a thin boy with freckles through that door like yourself. I made him a cup of hot tea. When I brought it to him he was gone". She gestured to the empty blue sky "Cold tea right where you are sitting now". I decide this old witch deserves a pyrethrum job no matter what the fat Chinese allow (Burroughs, 1979, 5)

El lector no puede saber si la mujer tenía conciencia o no de que su plática conmovería al exterminador. Es decir, su conversación no tiene para nosotros ni la forma ni el contenido de una plática que pretenda conscientemente subvertir las normas de la central de plagas y en ese sentido la identidad de exterminador del narrador. Es muy probable que la señora Murphy se haya hecho la víctima para conseguir su objetivo; sin embargo, lo que nos interesa aquí es que la subversión real de la identidad del exterminador, quien deja de serlo para convertirse virtualmente en el hermano de la Sra. Murphy, no se hace explícitamente sino como una acción incorporal a través del uso del lenguaje, más allá de su forma y contenido evidentes. La subversión es pues, una condición inherente al uso de la lengua, tanto más efectiva en tanto que no haga referencia directa a sus pretensiones revolucionarias. La señora Murphy pudo bien haber decretado la abolición de los trabajadores de la central de plagas para convencer al exterminador de desobedecer las órdenes de sus superiores y ejecutar su labor con piretro; sin embargo esto hubiera sido un uso representativo del lenguaje. La plática conmovedora de la Sra. Murphy, pese a que aparentemente no tiene un objetivo

revolucionario y subversivo, actúa de tal forma que modifica directamente las condiciones que impiden al exterminador usar el piretro, es decir, modifican su identidad de exterminador.

Por otra parte y como también señala Luz Aurora Pimentel, la identidad de un personaje o un narrador se construye a partir de las relaciones que se dan entre los actores del relato y los espacios en los que se desenvuelven. En este sentido es importante mencionar que los espacios que el narrador visitaba como exterminador serán recurrentes a lo largo del libro como puntos de devenir, es decir, como puntos donde dos relatos de distinto orden y naturaleza se conectarán, en especial “a room with rose wallpaper on the walls” en donde tienen lugar una serie de encuentros eróticos homosexuales entre distintos personajes a lo largo del libro. Estos espacios no serán contextos exclusivos del primer narrador, lo cual borrará los límites discursivos que definirían su identidad en relación con otros personajes y narradores. Estos espacios serán más adelante poblados por otras voces que se irán insinuando paulatinamente y que en determinado momento producirán un agenciamiento colectivo, es decir, cobrarán sentido en distintos contextos.

El segundo relato de *Exterminator!* se titula “The Lemon Kid”; este es un relato contado por un narrador heterodiegético, es decir, que no forma parte del mundo ficcional narrado. El narrador cuenta la historia de Audrey Carsons, un niño que quería ser escritor, es decir, el uso del lenguaje en Audrey busca inicialmente representar y asignar una identidad unitaria. Durante su infancia Audrey escribe la autobiografía de un lobo y su amigo *Jerry the red hair wolf*. El lobo no es nadie más que él mismo Audrey, sin embargo el hecho de que éste se refiera al lobo como otro personaje pone de manifiesto la multiplicidad que ya atraviesa a Audrey. Los dos amigos lobos rondan por los ranchos de San Luís Missouri matando y comiendo ovejas. Jerry es asesinado

un buen día y Audrey, triste y solo, se convierte en granjero. La alusión a la escritura y en particular al género autobiográfico parece dar un guiño al lector de que todo lo contado en el relato tendría que ver con una identidad individual más o menos determinable, al mismo tiempo que pone en evidencia el carácter ficcional que atraviesa toda la experiencia humana. El relato pasa a la juventud de Audrey, reduciendo así considerablemente la intervención del narrador que delega la labor narrativa al tiempo presente del discurso figural en su forma dramática (diálogos): Audrey se halla en un bar donde casualmente escucha una conversación que le sugiere la supervivencia de su viejo amigo Jerry *the red hair wolf* pero ahora como un personaje llamado *the lemon kid*. Así pues, la identidad de este último surge de la convergencia de dos flujos descodificados, es decir, el flujo deseo de Audrey y el flujo que representa la conversación en la que Audrey no estaba incluido. Audrey escucha a un hombre relatar cómo una orquesta perdió el control sobre la música que interpretaba al ver a un joven chupando un limón frente a ellos. El limón remite al adjetivo *sour* que puede ser utilizado en dos registros sensoriales, es decir, el gusto y el oído. De este modo, la imagen de alguien chupando un objeto “amargo” produce un sonido de la misma cualidad, dándose así una conexión rizomática que conecta dos semióticas de distinto orden: lo sonoro, la conversación que Audrey sólo alcanza a escuchar por casualidad, halla su efectucción en la imagen que aparecerá más tarde en sus sueños.

Jerry the red haired woolf reappeared years later as the Lemon Kid. He arose from a conversation in which Audrey was not quite included as he usually wasn't he was known as “the sheep-killing dog” at Los Alamos where they later made the atom bomb it seemed so right somehow
“So the sax player sees this guy in the front row sucking a lemon and ...ARGURGLUUBURK...” (imitation of sour note on the sax)
“You mean?” Audrey inserted.
“Sure. Just the sight of someone sucking a lemon would do it”
Audrey sidled away having heard what he was there to hear. That night with his eyes closed the pictures came and Audrey knew he was going to have a character. (Burroughs, 1979, 10)

Audrey escucha la plática que hace referencia a *the lemon kid* por lo que es a través de los sonidos que puede visualizar a su nuevo personaje en un sueño. La subversión de su memoria, de los recuerdos de Jerry y por tanto de su identidad se da de manera efectiva cuando éste ya no busca representar, es decir, cuando Audrey ya no tiene conciencia de estar escribiendo su autobiografía, cuando el flujo descodificado de la conversación lo penetra. El relato cierra con el narrador contándonos sobre varias intervenciones de *the lemon kid* en la ejecución de varias piezas musicales. La historia de Audrey queda atrás en tanto que ha sido desbordada por el flujo de la experiencia narrativa del tiempo presente en dónde el narrador escucha la conversación de la que deriva *the lemon kid*. “The lemon kid went on to demolish hymns, national anthems, Irish tenors, yodeling cowboys and individual atrocities like ‘Trees’ and ‘Danny Deaver’ (Burroughs, 11). En medio del himno de los EUA, *the lemon kid* chupa un limón, haciendo que el caos de la música produzca un devenir animal, un devenir lobo que ya no representa en tanto que es pura conjunción de flujos descodificados.

The orchestra disintegrates in sour notes and pathic screeches from the horns. Now he turns to the singing audience and shoves his lemon in every bellowing mouth. He spits out the lemon strips off his raccon coat and stands naked with a hard on. A cry of strangled rage bursts from the crowd screaming clawing slipping on their spit to get at him as he drops on all fours smiling his back teeth bare and ejaculates canines tear through bleeding gums stretching his face to a snout red hair ripples down his back into a bushy red tail laps his lean flanks leaner crinkles and shrinks his balls squeezing jets of sperm from his red pointed wolf phallus quivering teeth bare his eyes light up bright lemon yellow and nitrous fumes steam off his body a reek of burning film and animal musk. He leaps through an invisible window and disappears in the 1920 night with a distant sour train whistle. (Burroughs, 1979, 12)

Es importante señalar aquí la transformación de Jerry en lobo como pérdida de la identidad unitaria y surgimiento de la multiplicidad ya que según Deleuze y Guattari, “[E]l lobo es la manada, es decir, la multiplicidad aprehendida como tal en un instante por su acercamiento o su alejamiento de cero (...) Líneas de fuga o de desterritorialización, devenir-lobo, devenir inhumano de las intensidades

desterritorializadas, eso es la multiplicidad” (Deleuze, 2004, 38-39) El devenir de la narrativa de Audrey es, pues, un devenir *lobo* en tanto que es atravesado por una multiplicidad de voces o niveles narrativos que se suceden gradualmente. Al igual que el exterminador del primer relato, Audrey busca dar sentido a su vida a través de una narrativa, recopilando memorias; sin embargo, el sentido único que yace en su afán autobiográfico y representativo se deshace, o mejor dicho se multiplica, cuando el presente de la narración añade nuevas dimensiones al relato, subvirtiéndolo al grado de suplir por completo la línea argumentativa inicial.

En “Short Trip Home” y en “Davy Jones”, se introduce el tema del devenir lobo como un devenir homosexual de dos adolescentes, es decir, como un devenir *queer*, no nada más en el sentido de volverse homosexual sino de volverse un desviado en el más amplio sentido de la palabra, es decir, alguien que puede empatizar con cualquier objeto o individuo. El narrador utiliza a un presentador de circo que muestra a dos jóvenes homosexuales teniendo relaciones, espectáculo ante el que las multitudes de la audiencia se aterrorizan. El espacio donde el encuentro de los jóvenes tiene lugar es el viejo salón de teatro que el exterminador del primer relato solía visitar, formando así un punto de devenir como refracción o agenciamiento colectivo de enunciación que añade un nuevo nivel de complejidad al libro. “A room with rose wallpaper smoky red sunset two red-haired boys looking at each other” (Burroughs, 15)

De este modo comienza a crearse el efecto de sentido mediante el cual el narrador y los personajes hasta ahora presentados se entrecruzan en tiempos distintos y sin orden causal. Posteriormente, en “Davy Jones”, el narrador heterodiegético nos presenta nuevamente a Audrey Carsons pero esta vez a los 14 años. Nos cuenta cómo Audrey asiste al juicio llevado contra un adolescente de color llamado Davy Jones. El relato parece ser contado por un narrador heterodiegético; no obstante, hacia la mitad

del relato el narrador introduce su yo y se muestra como un narrador homodiegético y Audrey parece ser más bien su *alter ego*; conforme avanza el relato el narrador se verá envuelto en la ficción que implica el escarbar en su propia memoria hasta que lo que comienza como un recurso estilístico, es decir referirse a sí mismo en tercera persona, hace que el sujeto y el objeto de la narración se confundan y sus funciones sean intercambiadas: el narrador es sujeto de narración y sujeto narrado indistintamente.

Here is Audrey at fourteen, fear and uncertainty written across his face that most people instinctively dislike and distrust. He looks like a sheep-killing dog with sheep blood all over his face wagging his tail at the same time ready to snap or take to his heels. On Saturdays he would go down to the courthouse and sit in on trials the smell of stale sweat and cigar smoke brings it all back how Audrey quailed under cold eyes of cigar-smoking detectives(...) A boy of about 15 escorted by a bored cop stood in front of the judge. *Looking back I see something like a stage with a suggestion of curtains.* As his name is called Davy Jones walks in from the left. He is 15 powerfully built and tall completely relaxed and sure of himself he stands in front of the judge with an insolent smile. Audrey realized the boy was fearless” (Burroughs, 1979, 18. El subrayado es mio)

Aquí se presentan de manera más o menos explícita los dos postulados lingüísticos sobre los que se sostiene la paradoja del lenguaje: la consigna y el agenciamiento. Como habíamos visto es la consigna del juez la que cambia la percepción de un cuerpo en tanto que la corte es un medio de producción de realidades o de presupuestos implícitos que se instauran colectivamente como actos incorporales del lenguaje. Así, Audrey percibe la sala de juicios como un escenario en el que se debaten las fuerzas del orden y los flujos descodificados que encarna Davy Jones . Al ser negros y por lo tanto diferentes del común de la población en el poder, Davy Jones y su padre son parte de un flujo descodificado que el estado norteamericano busca codificar a como de lugar. Audrey, pese a ser blanco, es atraído por ellos en tanto que el mismo es un desviado, es decir su identidad está atravesada por una multiplicidad al ser parte

hombre y parte lobo y parte homosexual, es decir, al ser un “desviado” en tanto que se debía de la norma de la heterosexualidad.

Audrey buttoned his coat to cover his crotch. He remembered a newspaper story about boys held in the city prison awaiting transfer to the reformatory at Boonville, Missouri...complaints of “loathsome actions of the boys performed at the dormitory windows in plain sight of passers-by”...He saw himself in a cell with Davy Jones (...) Davy Jones father and son (...) destroy the whole white world” (Burroughs, 19)

Posteriormente, “Astronaut’s Return” nos llega a través de un narrador heterodiegético. El narrador nos cuenta sobre un hombre llamado Peter quien regresa a San Luis Missouri después de muchos años de estar fuera. Esta vez, el uso del estilo indirecto libre produce la ilusión de concordancia y de confusión entre la voz del narrador y la del personaje. Peter visita su antigua casa en Ladue Road en San Luis Missouri y las imágenes actuales no pueden ser reconocidas ni actualizadas por su memoria, hay una fractura en el reconocimiento.

Walking along Ladue Road with his father *white frame buildings yards overgrown with weeds and vines* Peter rose thirty feet in the air he had hoped to surprise his family showing them how he could fly but his father only looked sad knowing that Peter would not stay now the scene shifted *ground and asphalt turning soundlessly* Peter was in front of the JB School *much smaller than he remembered it constructions work on the building abandoned smell of empty summer classroom phantom voices walking up the hill to the house in Price Road which was also different than he remembered it up the back stairs to his room an open window on the top landing he could see moss and grass growing through broken stone of the window ledge...* (Burroughs, 1979, 22, el subrayado es mío).

La focalización en este fragmento oscila del narrador a Peter, lo cual crea el efecto de entrecruzamiento entre el personaje y narrador. Más adelante, Peter recuerda frente al espejo la fría relación que mantenía con su padre. Su rostro se convierte en objeto anómalo con el cual no puede identificarse ya que ahora una multiplicidad de voces lo atraviesa. Repentinamente hay un cambio de nivel narrativo de función

explicativa que introduce un relato metadieético, es decir, “un universo diegético enmarcado en segundo grado” que ilustrará el tema del yo alienado. En este relato, al parecer una digresión de Peter, se nos explica una teoría sobre un virus en la raza blanca que lo ha llevado a matar y conquistar.

“The virus this ancient parasite is what Freud calls the unconscious spawned in the caves of Europe on flesh already diseased from radiation. Anyone descended from this line is basically different from those who have not had the cave experience and contracted this deadly sickness that lives where you used to live before your ancestors crawled into their filthy caves” (Burroughs, 1979, 24)

El relato regresa al primer narrador, quien ahora nos cuenta cómo mientras Peter se rasura frente al espejo sus reflexiones subvierten abiertamente el orden del hombre blanco, éste se percata de llevar consigo al enemigo, es decir, de ser él mismo un hombre blanco. Su crítica se vuelve, así, contra sí mismo mostrando nuevamente que la subversión es una condición inherente al uso del lenguaje. Finalmente, el narrador es atravesado por una línea de fuga o cambio de nivel narrativo con un relato en estilo indirecto libre sobre los abusos y mentiras del hombre blanco, abandonando por completo la línea argumentativa del relato de Peter tal y como sucedió en el relato anterior.

He cut himself shaving looked around for styptic pencil couldn't find one dabbed at his face with a towel remembering the smell and taste of burning metal in the tarnished mirror a teen-aged face crisscrossed with scar tissue pale gray eyes that seemed to be looking at something far away and long ago white white white as far as the eye can see ahead a blinding flash of white the cabin reeks of exploded star white lies the long denial from Christ to Hiroshima white voices always denying excusing the endless white papers why we dropped the atom bomb on Hiroshima how colonial people have benefited from our rule why look at those schools and hospitals overgrown with weeds and vines windows melted dead hand frayed scar tissue lifted on a windy street lying white voices from Congo to Newark the ancient mineral lie bleached flesh false human voices slow poison of rotting metal lies denials white papers The Warren Report he picked up a shirt white wash flapping in the cold spring wind Oppenheimer wipes a tear from one eye with one long finger (Burroughs, 1979, 24)

Nigger killing sheriff chuckling over the notches in his gun the old blind sheriff in his rocking chair.

“Bring me my gun son I wants to feel it”

(...) Remember the Congo? 15,000,000 blacks were sistematically slaughtered by white bounty hunters (...) “Now look black boy I got nothing against you just a job is all wife and kids back in England. Now suppose I just cut off your ears and let you live naturally (Burroughs, 1979, 25)

En “My Face”, último relato de esta primera parte que nosotros hemos llamado “De la búsqueda a la perdida de la identidad”, un narrador homodiegético nos cuenta sobre una experiencia de transferencia por la que pasó tras su regreso a su vieja casa en Ladue Road, también en San Luis Missouri. El regreso de este personaje a su casa nos remite a Peter, el protagonista del relato anterior. San Luis Missouri se convierte en el punto de devenir que articula a los narradores y personajes hasta ahora analizados. El espacio es una vez más el gozne de articulación temporal entre éste y los últimos dos relatos, además de que es importante notar que en “My Face” el narrador ya hace alusiones directas a la identidad como una ficción producto de la convergencia de distintos discursos, voces o niveles narrativos como flujos descodificados que atraviesan a los personajes y narradores y los descontextualizan.

So on this day I left the house on Ladue Road. After the death of my father the grounds have gone down and the garden is overgrown with weeds. On this day I walked out and was not particularly surprised to find things changed as if a new landscape had been substituted for the old like a film backdrop” (Burroughs, 1979, 28).

El narrador entra en un restaurante donde encuentra a un mesero al que le propone participar en un experimento de transferencia. El joven, llamado Pinkie por el narrador, accede. El experimento de transferencia de identidades se basa en la transposición contextual de los personajes, es decir, los personajes intercambian mutuamente sus entornos originales, lo que los arranca de sus funciones preestablecidas y los hace entrar en un agenciamiento con su nuevo contexto del que derivarán nuevas

funciones e identidades. Tras el experimento el narrador sufre la ruptura de la memoria del reconocimiento:

I walked over to the mirror. My movements seemed to require almost no effort. I was looking at my face in the mirror my new face. It was not exactly Pinkie's face nor mine. In fact I would hesitate to say that it was a face at all (...) I saw also a red tie I had not been wearing (...) Later much later I was looking into the mirror again rain dripping from my coat(...) When I woke up it was four in the afternoon. You understand his room chair by the bed three cigarettes in a shirt pocket garden outside in the afternoon light (Burroughs, 1979, 31).

El narrador se arrepiente del experimento y regresa a su casa de Ladue Road donde encuentra a Pinkie leyendo una revista de ciencia ficción, tal y como el narrador lo hubiera hecho de haber permanecido en su contexto 'original'. Pinkie se rehúsa a regresar a su antiguo rol. Decepcionado y horrorizado, al narrador se le revela su condición de personaje mediado con lo que todos sus presupuestos acerca de lo que era su individualidad se ven desvanecidos; sus recuerdos, alimentados por la ciencia ficción y su estructura de viaje espacio temporal, se disuelven y entremezclan con el presente descontextualizado en el que se halla.

Looking up at the dark ceiling lit occasionally by the headlights of passing cars phrases in my mind flat trite phrases from some old science fiction magazine (...) I have no words left breathing old pulp magazines in the living dust of the dead Gods lonely fringes of a remote galaxy a million light-years away the pale skies fall apart (Burroughs, 34)

La identidad del narrador queda casi flotando al final de relato como algo imperceptible y siempre huidizo a los intentos de l acto de narración por codificarla, como líneas de fuga y de desterritorialización.

And there he is again walking around some day later across the street smiled round the corner so long ago the old gray corner blurred sadness in his eyes the corner shop I was walking behind him at the corner said something...one word...no dice flickered across his good bye his mouth a little open there looking for a name it is getting dark boy burglar spots the door open (Burroughs, 35)

A grandes rasgos, podemos decir que en esta primera sección analizada, los personajes y narradores “pierden” sus identidades para entremezclarlas; sus referentes espacio temporales se repiten y se desplazan indistintamente para unos y otros, como resultado de la memoria creativa puesta a prueba tras el fracaso de la memoria del reconocimiento en el presente de la enunciación. Es significativo que los narradores evitan darnos descripciones o retratos de los personajes, lo cual dificulta en el lector la asignación de roles o funciones a los mismos. En los siete relatos, los narradores intentan dar sentido a una serie de fragmentos de recuerdos. De igual forma en todos ellos la memoria del recuerdo es superada por el presente de la narración que la desborda. Los cambios de niveles narrativos, principalmente de función temática y explicativa, se presentan como la paradoja del lenguaje flujo: es decir, como la ruptura y la continuidad propia del lenguaje como sistema codificador que es subvertido por su propia condición de flujo.

De la narrativa como cibernética.

El motor de los relatos anteriores era la búsqueda de una identidad, es decir, los narradores buscaban tener el control sobre el torrente de su experiencia. Dicho control, no obstante, era sólo parcial pues el entorno desde el cual se narraba también influía y controlaba la memoria del sujeto narrador, en lo que vendría a ser un circuito de retroalimentación común. En un circuito de esta naturaleza un sujeto ejerce una acción sobre un objeto percibido con miras a actualizarlo en el marco de ciertas expectativas que le confirmarían la identidad del sujeto; el objeto reacciona y modifica la percepción del sujeto del que recibió la primera acción, elicitándole otras (re)acciones, por lo que sus roles se invierten, es decir el sujeto deviene objeto y viceversa, *ad infinitum*. Ahora bien, aunque nosotros planteamos este circuito partiendo de la acción del sujeto, esto no quiere decir que la percepción de éste tenga preponderancia alguna por encima de la del

objeto; en otras palabras, en un circuito de retroalimentación común no es posible determinar un origen o un fin.

Un circuito de esta naturaleza puede ser mejor explicado en términos cibernéticos, entendiendo la cibernética como “the science of control and communication in the animal and the machine” (Ashby, 1956).. La cibernética plantea un principio de metatransición para explicar el funcionamiento de todo sistema organizador. La metatransición es “the evolutionary process by which higher levels of complexity and control are generated” (Wiener citado por Ashby, 1956). Podemos relacionar esos niveles de complejidad de los que habla Wiener con las líneas de fuga o cambios de niveles narrativos que van dando lugar a distintas líneas argumentativas en el libro y que obedecen a la interacción entre sujeto y objeto; estas líneas de fuga o niveles de complejidad alteran forzosamente la imagen virtual del recuerdo que los narradores tienen de sí y que le proporcionan al lector, cuya identidad se pone en riesgo también ya que no puede asirse a ningún elemento estable en el texto para decir de qué se trata el libro. Así, mientras los narradores y personajes creían ejercer control sobre el torrente de su experiencia, torrente que trataban de codificar dándole un sentido único como en el caso de Audrey al querer escribir una autobiografía, el presente de la enunciación añadía nuevos niveles de complejidad que arruinaban toda intención de univocidad.

Ya en el último relato analizado el narrador advertía, ante el fracaso de la memoria del reconocimiento y ante el surgimiento de una identidad completamente mediada “I have no words left.pale character in someone else’s writing”. Así pues, la primera sección analizada nos ha llevado a la mezcla de las identidades de los narradores y de los personajes en un entrecruzamiento indiferenciado de tipo rizoma, articulado principalmente por la repetición de ciertos espacios que funcionan como puntos

de devenir. Las voces que ya se insinuaban en la primera sección serán puestas en marcha en esta segunda sección que analizaremos, ahora como niveles más altos de complejidad narrativa que surgen a partir de la búsqueda del control sobre la experiencia, un control de tipo cibernético

De este modo, en “Wind Die, You Die, We Die”, único texto que analizaremos de esta segunda sección que llamamos “De la narrativa como cibernética”, nos hallamos frente a un relato enmarcado que ilustra muy bien la subversión inherente al uso del lenguaje como principio de metatransición o de cambios de niveles narrativos. En un relato enmarcado “el acto de narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. El primero, a cargo de un narrador extradiegético, (es decir que no pertenece al mundo narrado), tendrá como objeto un universo diegético, el segundo acto de narración, a cargo de un narrador intradiegético, (que pertenece al mundo narrado) tendrá como objeto un relato metadiegético- es decir, un universo diegético enmarcado en segundo grado. En todos los casos, según Genette, es necesario un cambio en la instancia narrativa” (Pimentel, 1998, 149)

“Wind Die, We die, You Die” es un relato enmarcado y como tal “acusa una estructura de imbricación” en la que se “transgrede el umbral infranqueable del nivel narrativo que conjuga los niveles diegético y metadiegético”. El relato abre pues con un narrador homodiegético que rememora sus experiencias sexuales en un lugar llamado Puerto de los Santos.

Under a dim moon and dim stars I walked down to a clearing over the sea where I had made love to a girl some night before (...) I stood there hearing the sound of the sea several hundred feet down at the bottom of a steep slope, feeling the wind on my face and remembering the wind on our bodies, the wind that is life to Puerto de los Santos. *Los vientos de Dios* (...) Then an ominous portent of disaster touched Puerto de los Santos. The winds of God were dying. Today whole sections of the foreign quarter are deserted. The swimming pools are full of stagnant rainwater. In the desolate markets the bright fabrics and tinware no longer flap and clatter in the winds of God (Burroughs, 1979, 36)

Posteriormente, el narrador regresa al presente de la enunciación narrativa y nos da información sobre su quehacer como teórico del desastre.

In my New York apartment I remember that spot over the sea(...) It is getting dark and I stand by the window looking at the lights of New York. This city will also die. Remember the power failure some years ago? It was never explained to anyone's satisfaction, least of all to mine. In fact I have written a thesis to show that, owing to reverse magnetic currents, there will soon be no electricity conducted on the eastern seaboard. My thesis has been shelved in Washington. People do not like to hear these things (...) I stand at the window and remember the wind on our bodies the sound of the sea dim jerky far away stars...

“Wind die. You die. We die”

THE END

I turned the page to be faced by a lurid color picture of a creature with pendulous leathery breasts(...) They came in countless hordes and they attacked!

The Crawling Breasts

Tommy Wentworth, an assistant baker, was riding home on his bicycle after work. He lived a few miles out of town and rode to and from work every day. As he passed St Hill he heard a curious sound like the clacking of many castanets. He stopped and leaned his bicycle against a tree. St. Hill, so named for a local saint who had killed a dragon, was covered with trees, vines and heavy undergrowth. On weekends Tommy often came here with his friends to pick berries. He heard the sound again louder now. What could it be? And the sound of many bodies slithering through the underbrush. Why it sounded like an army. He walked a little way up the hill and pushed aside the brush” (Burroughs, 1979, 37-38)

Es aquí que el lector se percata de que el primer relato, que aparentemente era contado por un narrador homodiegético, estaba siendo leído por otro hombre de nombre Seward y que se halla en un plano anterior. Seward continúa su lectura y ahora nos muestra, a través de su mirada, el relato de un narrador heterodiegético que cuenta la historia de Tommy Wentworth. Al regresar a casa de su trabajo, Tommy ve a un grupo de monstruos que se aproximan a su pueblo. Corre y avisa al comisario local quien en compañía del coronel Sutton-Smith decide reunir a todos los hombres del pueblo para enfrentar a las bestias. En el momento climático del encuentro, aparece un cambio en la instancia narrativa o lo que en términos cibernéticos llamaríamos un nivel de metatransición, que nos lleva al primer plano de la narración con Mr. Seward, quien

como ya mencionamos estaba leyendo el texto. En una sala de espera, Mr. Seward deja de leer instado por una recepcionista que lo invita a pasar a la oficina de un hombre llamado Mr. Anderson. Mientras camina hacia la oficina, Mr. Seward reflexiona sobre su lectura la cual ha dado lugar a una imagen virtual guardada en su memoria y que no obstante será actualizada en el presente de la narración.

Mr Anderson will see you now. Will you kindly step this way Mr. Seward” Somewhat reluctantly I put down the magazine and followed her down a long corridor. Funny what you find in old pulp magazines. “Wind die. We die. You die.” Quite haunting actually....the middle aged Tiresias moving from place to place(...) Curiously enough I had myself come to sound a word of warning, a warning I was reasonably sure would not be heeded (Burroughs, 1979, 40)

Mr. Seward repite la forma y contenido de los relatos que ha leído previamente, es decir, él mismo es una especie de viejo Tiresias con teorías del desastre que advierte sobre el riesgo que corre la población masculina del distrito, debido al hecho fehaciente de la propagación viral fuera de las células huésped.

I have come to warn you that virus replication *outside* the host cell is now an accomplished fact. Unless the most drastic measures are taken *at once*measures too drastic that I hesitate to tell what they are...unless these measures are taken Mr. Anderson within two years the entire male population of this district will be reduced to (Burroughs, 1979, 41)

El tema de la replica viral fuera de la célula huésped en “*Wind Die, You Die, We Die*” se presenta como el traspasamiento del umbral que divide el nivel metadieético de uno diegético. Las acciones y discurso de Mr. Seward aparecen como una replica de lo que leyó en la revista; esta reproducción, en efecto, se lleva a cabo fuera de la célula huésped o del contexto original. Así, las acciones y el discurso de Mr. Seward pasan de un mundo diegético a otro extradiegético. Más adelante el relato vuelve a ser interrumpido por otra “réplica viral” que añade una nueva instancia narrativa o nivel de metatransición y que vendrá a desplazar los planos un nivel más. El narrador como

sujeto de narración pasa a ser narrado, se convierte en objeto de narración. Ahora, el relato es contado por un hombre llamado Bently, quien a su vez es igualmente llamado por una recepcionista en una sala de espera. Mr. Bently *también* reflexiona sobre su lectura y las resonancias que esta le produce.

Mr. Capwell will see you now Mr. Bently. Will you step this way please”. Somewhat reluctantly I put down the magazine and followed her down the hall. Quite an idea. Story of someone reading a story of someone reading a story (...) as I followed her down the corridor the words I had read began shifting in my head all their own as it were...shifting inexorably to a spot over the sea...the distance a dog was barking from...this spot...deserted swimming pool at the bottom of a steep splope...villa garden...bright wind in the desolate markets...our bodies reflected...tin ware clattering in the winds of God (Burroughs, 41)

Mr. Capwell recibe a Bently de manera un tanto indiferente, ante lo cual el segundo reacciona con una advertencia en la misma línea que Mr. Seward y el viejo Tiresias de los planos posteriores pero que no obstante nos son presentados al inicio del relato.

“I don’t believe I understand you Mr. Bently”
“In that case I will make yourself clearer. But first let me ask if you have entertained certain elementary considerations with regard to repetitive irritations of virus origin. One sneeze for example is inconsequential whereas a thousand consecutive sneezes might well prove fatal (...) no Mr. Capwell this is not a Communist plot. It is simply the mirror image of such a plot many times removed and apparent to you as such because you believe that it is” (Burroughs, 1979, 42-43)

Un último cambio de instancia narrativa repite la forma y contenido de los relatos anteriores, recogiendo fragmentos y motivos de todos ellos. Ahora Mr. Thompson es quien es interrumpido en su lectura y es invitado a pasar a la oficina de una mujer llamada Miss Blankslip. Esta vez, un recepcionista hombre, informa sobre el estado actual de Miss Blankslip.

“You can see Miss Blankslip now Mr. Tommlison”

“In focusing my face Thompson is the name”

“Oh yes Mr. Thompson if you’ll just care to step this way please...It is in the East wing...I’ll see you past the guards.”

“Did I understand you to say Miss Blankslip?”

“Yes, she has remained unmarried” The boy told me.

“It is said that she experienced a great disapointment in love many years ago but that was in another country and besides her present condition would make matrimony an interesting but remote coningency” (Burroughs, 43)

Mr. Thompson llega ni más ni menos que a Puerto de los Santos, lugar donde tuvo lugar la experiencia contada por el primer narrador en el relato leído por Mr. Seward, haciendo resonar así todos los universos diegéticos y metadiegéticos del texto. La superposición de planos narrativos da cuenta aquí de un relato, en efecto, con un alto grado de imbricación. Al llegar a Puerto de los Santos, Mr. Thompson no evoca una circularidad tanto como un doble sentido en tanto que el comienzo del texto es ya el final, o bien el final, es decir, el plano en el que Mr. Thompson narra y que contendría a todos los anteriores, es apenas el principio. En términos cibernéticos, vimos como la percepción era el punto de encuentro entre el sujeto y el objeto, era el lugar donde la comunicación y el control se daban. De este modo, la estructura de imbricación que da lugar a niveles de complejidad mayores en este relato sería una especie de narrativa cibernética que hace que todo sujeto de narración sea objeto de la misma. En este sentido, los narradores son al mismo tiempo heterodiegéticos y homodiegéticos, extradiegéticos e intradiegéticos, en tanto que la forma y contenido de cada uno de los relatos se desplaza constantemente a un plano superior que da mayor complejidad al texto. Así pues, los narradores o los personajes se hallan en medio de una doble articulación: son narradores y objetos de narración que forman un solo circuito de retroalimentación sin principio ni fin. La forma sería el contenido en un plano narrativo superior tal y como el contenido sería la forma en un plano inferior,

ambos en relación con un punto de articulación o instancia narrativa del relato en la que convergen.

De la subversión representada.

Veíamos que los narradores de la primera sección analizada buscaban unificar sus experiencias del pasado; pretendían hallar una identificación con su entorno actual que les brindara una sensación de continuidad y por lo tanto les asignara una identidad fija. Sin embargo surgían distintos niveles narrativos que “desviaban” y cortaban el propósito original de los narradores pero que necesitaban de estos propósitos originales para poder prolongarse en niveles narrativos distintos. Se puede decir entonces que los cambios de niveles narrativos descodificaban la memoria de los narradores y la reconstruían en nuevas combinaciones que hallaban continuidad en la ruptura, en el corte. Podríamos ilustrar así el movimiento que *Exterminator!* ha seguido hasta aquí con algunas de las ideas de Derrida sobre la escritura como proceso de desplazamiento diferencial.

En su libro titulado *De la Gramatología*, Jacques Derrida analiza el concepto de escritura como una acción que se gesta en el pensamiento mismo. Derrida cuestiona la visión lingüística sassureana que hacía del lenguaje hablado un sistema de comunicación superior a la escritura. Sassure argumenta que entre el pensamiento y su manifestación sonora hay un intervalo casi inmediato de tiempo que aseguraría la fidelidad de la voz al pensamiento. Derrida objeta que entre el pensamiento y la voz hay ya una diferencia que desplaza el significado (la *differance*), no se diga ya cuando el pensamiento se vuelve escritura como tal. (cf Derrida, 1989, caps. 1 y 2)

Exterminator! comenzaría pues con los ejercicios de memoria de los primeros relatos y que se sustentarían en una oralidad más que en una escritura. Vendría después el desplazamiento de la oralidad a la escritura como se ve en “Wind Die You Die We”

Die, en donde los personajes y narradores se muestran gradualmente como una construcción lingüística escrita; finalmente vendría el desplazamiento de la escritura a la imagen ya que el ser signo de los personajes es solo posible mediante la vista del lector. En cualquier caso, Derrida diría que se trata de escritura en distintos niveles puesto que en todos ellos hay un medio o tecnología que añade un nivel más de complejidad a cada desplazamiento. Las cuerdas vocales serían la tecnología mediadora del pensamiento y la voz, tal y como el agenciamiento mano-pluma-papel sería la tecnología de la escritura en un sentido más tradicional de la palabra.

De este modo, en “End of the Line”, primer relato de esta tercera sección que analizaremos, se pasa ya totalmente a una narración de la diferencia derrideana, es decir, del desplazamiento del signo, en este caso en particular como traducción. El agente W.E.9 regresa de Londres a su casa que se halla en un país árabe no especificado. Encuentra que su habitación ha sido cateada y a su asistente técnico, I.S., al borde de un colapso nervioso. El agente W.E.9 trata de descubrir quién está detrás de todos estos acontecimientos, especialmente intenta descubrir quién es el autor de una serie de insultos escritos dirigidos contra su asistente. Para dar con el autor, W.E.9 sabe que tendrá que pasar por un proceso de traducción invertida –del signo al pensamiento, a su autor u origen-.

Since the harassments was coming from Arab subjects, he must look for someone who spoke and *wrote* Arabic. Now since all events are written he must also find a *writer*. The most obvious subject was of course Mr. P who was a writer (...) however Mr. P spoke Arabic but did not write it. W.E. 9 must find an agent who wrote Arabic, who also knew English, and would be capable of translating Mr. P’s continuity into Arabic characters, and passing along through channels. In order to achieve results of course pictures would also be necessary. (Burroughs, 46)

Aquí estamos ya en un mundo en el que lenguaje es cada vez más consciente de su naturaleza subversiva y en ese sentido ya no busca disolver una identidad sino perpetuarla; estamos ya en un mundo de conspiraciones muy al estilo de la era global.

W.E.9 encuentra al autor de los insultos contra su asistente. El autor resulta ser D.B. (Dr. Bronquites), quien había sido médico de W.E.9 durante su infancia. Los recuerdos vienen a la mente de W.E. 9 como en una proyección fílmica pasando así de la escritura a la imagen.

W. E. 9 found the “blind writer” there by the Dutch Bank where Martin’s book shop used to be. The man he looked for had just left the Dutch Bank and was walking south: Old Doctor Bronquites. Click: memory pictures coming from Socco Chico 1956, D. B. in his dirty white linen his dirty white beard stained yellow with cheap cigarettes shabby and inconspicuous behind dark glasses (Burroughs, 47)

En “The Perfect Servant” tenemos un relato similar a “Wind Die, You die, We Die.”, es decir, de réplicas virales o desplazamientos significantes, con la diferencia de que este no está enmarcado. El acontecimiento que pone en marcha el relato es la muerte de John J Hudson, quien muere tras haber sido notificado de su próxima misión: liberar un virus llamado Rover con el cual los EUA controlarían al mundo a través de la manipulación genética: “complete, precise and permanent programming of thought feeling and sensory data demonstrated in experimental preparations alter single exposure to Virus Rover (...) It will soon be neurologically impossible to oppose or even to question. The virus is hereditary of course a permanent chromatic formula circuits of protest closed forever.” (Burroughs, 68) Antes de morir, Hudson llama a Bently, su “leal sirviente” quien al escuchar la noticia del virus anuncia su retiro, sin razón aparente. Tras la partida de Bently, Hudson deja una nota a su hija y a su esposa y después pronuncia sus últimas palabras: “It’s the right thing to do it’s the best thing to do it’s the only thing to do...good old Bently....he knew somehow...” (Burroughs, 70) Después de la muerte de Hudson, que nunca se nos muestra, aparecen tres escenas que, al igual que en “Wind Die, We Die, You Die” repiten forma y contenido aunque esta vez en un mismo plano narrativo. En la primera escena Bently es interrogado por un par de policías sobre la muerte de John J Hudson. “I was on the way back to my room

sir when I heard the shot sir. I found him like that sir”. Al terminar el interrogatorio, Bently abandona la sala y los agentes discuten sobre la inocencia o culpa del interrogado. Surge un desacuerdo en el interior de la organización policíaca.

“Well that puts him on the clear...good old Bently.”

“You can say that again. Old Bently has all the answers. Old Bently has all the right answers. If anybody says or even thinks different I’ll gun the bastard out if he’s my best buddy.” (Burroughs, 1979, 70-71)

Este segundo momento climático es interrumpido por otra escena que repite forma y fondo del interrogatorio. Ahora es Bently explicando a otros agentes la muerte de los dos primeros policías, lo cual da lugar así a un loop retroactivo de tipo cibernético. A la duda sobre la muerte de Hudson se añade la de la muerte de los policías. “I was on the way back to my room sir when I heard the shots sir. I found the two gentlemen like that sir”. Bently abandona la sala una vez más y ahora los agentes se conmueven por una pluma que encuentran en la que se halla una inscripción afectuosa de Hudson hacia Bently: “*For James Bently in recognition of ten years of faithful service*”. A través de esta pequeña pista los agentes deducen que Bently jamás podría haber asesinado a Hudson y mucho menos a los primeros agentes que lo habían interrogado. Envueltos en el sentimentalismo que les contagia la supuesta relación de honor y fidelidad entre Hudson y Bently, los agentes se preparan para beber y celebrar este ejemplo de amistad cuando la escena se vuelve a interrumpir: “I was on the way back to my room sir when I heard the noises sir. Quite indescribable. I felt it my duty to return sir. I found them reeling about sir.”(Burroughs, 70-71)

Podemos decir que cada escena es un agenciamiento que añade una nueva particularidad cada vez más y más imperceptible en tanto que es una diferencia interna, a una escala menor pero que añade mayor complejidad al relato: los policías siempre acaban peleando entre ellos, hay diferencias hacia el interior de su organización como

niveles de metatransición cibernéticos casi imperceptibles que hacen que la escena ya no sea la misma pese a que se repite su estructura. Hay en esta serie de repeticiones el desplazamiento de una forma y un contenido que se reproducen fuera de su contexto original como réplica viral fuera de la célula huésped.

En el último interrogatorio la voz del narrador cede por completo al discurso figural directo de los personajes en su forma dramática, es decir, como diálogos. Bently comienza a estornudar repetidamente mientras que los agentes abandonan la sala en medio de una serie de voces que cantan fragmentos del himno nacional de los Estados Unidos de América y que, finalmente, se convierten en una grabación: lo “real” deviene artefacto, las voces como particularidades subversivas al lenguaje del relato se ven representadas. La voz se vuelve reproducción o escritura y Bently finalmente se revela como el insidioso Dr Fu Man Chu, espía chino en los EUA, el enemigo, una vez más, la desviación, estuvo siempre dentro del sistema:

Sneezing and blessing they rushed into the street. Alone in the room Bently wipes off the gray features of a perfect servant to reveal himself as the Insidious Doctor Fu Man Chu.(...) “Achoo achoo” a hoarse whisper echoes back “bless you bless you” “Achoo achoo” spitting blood “bless you bless you” Old record running down “achoo achoo achoo” Dying dying dying “bless you bless you bless you” The doctor’s silent blessing falls on silent cities from sea to shining sea (Burroughs, 1979, 73)

“Twighlighth Last Gleamings” es el relato donde la subversión se ve completamente representada. Aquí la fuerza subversiva inherente al uso del lenguaje se ve exacerbada. El texto está escrito a manera de guión cinematográfico y el film trata, se nos dice al comienzo, sobre un grupo de conspiradores que planean hacer volar un camión que transporta gases tóxicos, justo en el momento en el que un huracán pase por la costa este de EU. El objetivo es acabar con la población norteamericana, es decir, no se busca subvertir una identidad individual sino una colectiva. Entre los conspiradores se hallan Audrey, Clem, una lesbiana, un pistolero mexicano y un camarógrafo chino,

todos ellos personajes en plena línea de fuga en tanto que desviados o flujos descodificados que el estado norteamericano busca codificar. Joe Rogers, agente del FBI, intuye los acontecimientos pero como cree que un acto de tal magnitud solo podría tener fines políticos, les pierde la pista con relativa inocencia.

La conspiración, se nos dice, no es política: no busca la formación de una colectividad sino simplemente satisfacer las aspiraciones personales de un pequeño grupo de rebeldes norteamericanos. Resulta por demás significativo que la coartada que los conspiradores utilizan es la de un rodaje cinematográfico, ya que como veíamos, la transformación de realidades percibidas se enuncia y se efectúa en actos de tipo massmediático virtuales. Finalmente Rogers se anticipa a los terroristas y los detiene antes de realizar sus planes. No obstante, surge otra línea de fuga. Un camionero bajo los influjos del LSD, choca accidentalmente contra el camión que transportaba el gas y el atentado se consuma.

El resto del libro nos presenta relatos en los que la subversión inherente al lenguaje cede a la representación, por lo que son relatos abiertamente subversivos de conspiración y terrorismo lo que les resta fuerza para subvertir realmente la identidad del lector, a quien ahora se le ofrecen relatos más organizados en términos de una narrativa tradicional linear. Así pues, la subversión, que anteriormente desestabilizaba identidades individuales al hacer pasar los flujos de deseo por la codificación del lenguaje, es decir trabajaba de manera molecular y las transformaciones eran incorpóreas, ahora lo que se desestabiliza es la idea de una identidad nacional y global aunque sin ningún afán revolucionario ni político, es decir, la destrucción que conlleva el uso del lenguaje ya no crea pues sólo tiene el objetivo de destruir.

Podemos decir que para el lector contemporáneo la fragmentación radical de *Exterminator!* no representa ningún problema para su comprensión pues el exceso de

cambios de niveles narrativos como saturación de medios discursivos da origen a una polivocidad esquizofrenica similar a la que, según Virilio, se ven sometidos los individuos en un mundo global en el que el libre flujo de información permite que lo virtual tenga tanta fuerza como lo real. Las voces que se ‘oían’ como admoniciones en el principio del libro, devienen reales hacia el final como agentes desestabilizadores de toda estructura unitaria en el libro. En oposición a la resonancia circular o de tipo dialéctica como la que se produce entre el *Ulises* de Joyce y *La odisea* y de la que se deriva una síntesis de lo antiguo y lo moderno, en *Exterminator!* la resonancia es múltiple no porque incluya todas los momentos de la historia ni a todos los mitos, sino porque su fragmentación radical le permite contar con un potencial virtual de infinitas intersecciones. *Exterminator!* utiliza las estructuras no como calco, sino como punto de partida para emprender nuevas líneas de fuga de las que se desprenden las multiplicidades o niveles narrativos como niveles de metatransición propios de una narrativa cibernética.. Así pues, la polivocidad, la fragmentación radical de *Exterminator!* produce resonancias similares a la dislocación esquizofrenica de la identidad de los individuos del mundo global con su saturación de medios discursivos por los que transita el libre flujo de información descontextualizada .

Así, en “What Washington? What Orders?”, un grupo de agentes de la CIA planean acabar con la realeza inglesa. Ellos saben que el poder de la nobleza es el resultado de un acto mediático, de efectos especiales, y en esos mismos términos lo quieren destruir, es decir, pretenden hacer uso de la subversión inherente al lenguaje como una tecnología de control para acabar con la figura de la reina como centro organizador del Reino Unido.

So why not put the royal family in a Darlington semidetached on a middle class income and let them prove in a TV serial (...) “Is that right? And you got the Tiddlywinks cooled too? You can cool anybody else who gets ideas? You going to cool this powder keg with your moth eaten Queen? I tell you anybody can

turn it loose. You all know how basically simple it is....Sex word and image cut with death word and image...”

“Yeah we could do it”

“But what about Washington? Our Orders?”

“Just one test tube and SPUT...What Washington? What orders?” (Burroughs, 1979, 112, 114)

En “From Here To Eternity” tenemos a una reportera de nombre Mildred Pierce quien transmite en vivo en cadena nacional una serie de escenas caóticas y de ultraje en las calles de Nueva York, ante la mirada impotente de un agente de policía. El relato es interrumpido constantemente por escenas de guerra y sabotaje (Cf, Burroughs 110-114). En “Electricals” un grupo de homosexuales internados en un hospital psiquiátrico organiza una rebelión para que los internos se escapen y puedan vengarse de los médicos.

Conclusión

Sin restar importancia a los demás relatos, lo analizado hasta aquí en este trabajo nos deja ver como la subversión inherente al uso del lenguaje en *Exterminator!* se presenta como líneas de fuga, cambios de niveles narrativos y relatos enmarcados que producen una serie de “falsificaciones” que fragmentan la unidad vocal del libro en su conjunto sin por ello carecer de sentido.

En la primera sección que estudiamos vimos cómo los narradores se confundían con los personajes a través de la reiteración descontextualizada de espacios y nombres que creaban relaciones no bien definidas entre los distintos relatos. En la segunda sección nos introducimos a una narrativa de la indescirnibilidad que ya no tiene por objeto más que la ficcionalización, el control sobre el devenir y la producción de sentido a través de una narrativa cibernética que añade sin cesar diferentes niveles de metatransición. La narrativa, como acto que buscaba dar sentido a la experiencia, se ve envuelta en un proceso cibernético que mezcla distintos circuitos de retroalimentación que no permiten el surgimiento de una identidad fija ni en el texto ni en los narradores y personajes y en última instancia en el lector. Hay un desplazamiento de una narración del reconocimiento a una de la fractura de la memoria propiciada por el libre flujo de información, es decir, por la conexión rizomática de elementos sueltos de los relatos precedentes que se van repitiendo paulatinamente hasta cobrar múltiples sentido.

Finalmente, en la última sección analizada hemos visto cómo las líneas de fuga, que se presentaban primero como cambios de niveles narrativos que arrebatan el medio de narración en la primera parte, o bien como sistemas de metatransición o relatos enmarcados en la segunda, en esta última sección se presentan como relatos explícitos de conspiración o líneas de fuga propias del lenguaje como tecnología de

control, es decir, como actos terroristas que buscan desequilibrar identidades molares o nacionales por oposición a identidades moleculares o individuales.

Comenta Luz Aurora Pimentel al principio de su estudio sobre teoría narrativa, *El relato en perspectiva*, que recordar es narrar. Es desde este punto de vista que quien recuerda es objeto y sujeto de narración pues al recordar se recrea a sí mismo. En este sentido la búsqueda de la identidad en los primeros relatos es un ejercicio de la memoria del reconocimiento. La creación de mundos que sucede a la fractura de la memoria que los narradores o personajes sufren, son las desviaciones y sabotajes que surgen en el acto mismo de la narración y que los hacen entrar en agenciamientos de los que se deriva la disolución de su identidad y propician el surgimiento de lo múltiple acentrado por oposición a lo unitario dialéctico.

Como podemos ver, la fragmentación de *Exterminator!* puede ser entendida si se hace una lectura que tome en cuenta fenómenos de la percepción y lenguaje esquizofrénico, tan comunes en el mundo global. En ningún momento quisimos hacer de esta tesina una apología de la violencia implícita en toda línea de fuga, en el lenguaje mismo, en toda descodificación que es ya una codificación. Por lo contrario, tratamos de comprenderla como parte inherente de nuestro ser. Sería mucho pedir que se nos juzgue por las habilidades premonitorias de este trabajo, como hace Marshal McLuhan con la obra de Burroughs, de la cual nos dice que “to classify his [Burroughs] books as nonbooks or as failed science fiction [i]t’s a little like trying to criticize the sartorial and verbal manifestations of a man who is knocking on the door to explain that flames are leaping from the roof of our home.” (Skerl, 1991, 73). Dado que nosotros no contamos con los poderes clarividentes que McLuhan veía en Burroughs, sólo nos queda apelar a una lectura despreocupada que haga que de los errores que tanto abundan en el presente

trabajo, surjan tantas desviaciones en el pensamiento los lectores, desviaciones que le permitan hacer conexiones nunca pensadas, acaso mas atinadas y placenteras que las que aquí se quisieron explicar.

Bibliografía

Encyclopaedia Britannica vol. 18, Chicago University Press, Chicago, 1998

Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, New York, 2002.

Ashby, W., *An Introduction to Cybenetics*, Chapman & Hall, London 1956.

Burroughs, S. William, *Exterminator!*, Penguin Books, New York, 1979.

Cooper, David, *El lenguaje de la locura*, Ariel, Barcelona, 1987.

Bergson, Henri, *Matter and Memory* en *Key Writings*, Continuum, New York, 2002.

(1) Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Madrid, 2004.

(2)-----, *Los códigos, el capitalismo, los flujos, descodificación de los flujos, capitalismo y esquizofrenia, el psicoanálisis*, Cours Vincennes, en Webdeleuze, <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=117&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=3>, 1971.

(3)-----, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.

Derrida, Jacques, *De la gramatología*, SXXI, México, 1989.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 2004.

Harris, Oliver, *William S. Burroughs and the Secret of Fascination*, Southern Illinois University Press, Chicago, 2003.

Pimentel L.A., *El relato en perspectiva*, SXXI, México 1998.

Skerl Jennie Ed, *William S. Burroughs At The Front. Critical Reception, 1959-1989*, Illinois, Southern Illionis University Press, Chicago, 1991.

Virilio, Paul, *Ground Zero*, Verso, New York 2002.