

William S. Burroughs

Queer

Edición definitiva del 25.º aniversario

Introducción y notas de Oliver Harris

Traducción de Marcial Souto



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:

Queer
Viking Penguin
Nueva York, 1985

Diseño de la colección: Julio Vivas y Estudio A
Ilustración: Paco Igual, a partir de una foto del autor

Primera edición: febrero 2013

- © De la traducción, Marcial Souto, 2013
- © William S. Burroughs, 1985
- © The William S. Burroughs Trust, 2010
- © De la introducción y notas, Oliver Harris, 2010
- © EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2013
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-7854-7
Depósito Legal: B. 31188-2012

Printed in Spain

Reinbook Impres, sl, av. Barcelona, 260 - Polígon El Pla
08750 Molins de Rei

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a James Grauerholz su experiencia académica y su generoso apoyo a este proyecto y los últimos veinticinco años de amistad y colaboración. También me gustaría dar las gracias a Erling Wold por compartir su interpretación de *Queer*; a Keith Seward por sus comentarios sobre la introducción, a Paul Slovak y al equipo de Penguin y a Jeffrey Posternak de la Agencia Wylie.

Por su asistencia personal en la investigación de los manuscritos, me gustaría dar las gracias a Isaac Gewirtz, comisario de la Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, Biblioteca Pública de Nueva York; a Michael Ryan, Gerald Cloud y Jennifer Lee, de la Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Columbia; y a Polly Armstrong y Mattie Taormina, del Departamento de Colecciones Especiales de la Biblioteca Green en la Universidad de Stanford.

Expreso también mi gratitud al David Bruce Centre for American Studies de la Universidad de Keele y a la British Academy por apoyar económicamente mi investigación.



INTRODUCCIÓN

«LA ATROZ CONCLUSIÓN»

La mañana en que Jack Kerouac llegó al número 210 de la calle Orizaba, el primer sábado de mayo de 1952, las *señoras** de la calle cocinaban tortillas y la radio tocaba música de Pérez Prado. El sonido de *big-band* del rey del mambo cubano, últimamente apodado el Glenn Miller de México, era irónicamente música ambiental suave para lo que Kerouac encontró en el apartamento número 5, su viejo amigo William Burroughs, que se le apareció esa mañana de mayo «como un genio loco en habitaciones revueltas»: «Estaba escribiendo. Tenía aspecto salvaje, pero sus ojos eran inocentes y azules y hermosos.»¹ La doble mirada de Kerouac, la contradictoria imagen de Burroughs como loco en medio del caos pero también una figura de sorprendente pureza, coincide de manera precisa con la «doble exposición simultánea» de los autorretratos de Burroughs en la novela cuya escritura interrumpió Kerouac: «La cara era decrepita y aviesa y vieja», se nos dice de William Lee, y «los límpidos ojos verdes eran soñadores e inocentes», mientras se sugiere

* Las palabras que aparecen en cursiva están en español en el original. (*N. del T.*)

tanto la naturaleza paradójica de la novela como las circunstancias en las que la escribió.

Puesto que no hay libros «heterosexuales» en la obra de William Burroughs –cualquiera de ellos podría llamarse *Queer*–, su segunda novela es perversamente típica y se ajusta al significado del título como sustantivo (homosexual, usado de manera peyorativa o con orgullo), adjetivo (raro, falso, dudoso) y verbo (frustrar, inquietar, desconcertar). Por cierto, desde su escritura en 1952 hasta su publicación final en 1985 y su reputación en los veinticinco años siguientes, todo lo relacionado con *Queer* resulta desconcertante. Es resueltamente personal, pero también ingeniosamente política, una narración de apariencia realista que se permite las más desbordantes fantasías mientras trabaja con materiales de tono tan irresoluto que cuesta saber si aullar de risa o de consternación. Raro espécimen, es al mismo tiempo un libro de revelaciones y un texto inescrutable, un bochorno autobiográfico temprano que Burroughs abandonó sin terminar y un secreto que dejó enterrado durante tres décadas, tanto una chapuza como una muestra de lo que estaba por venir: el sabroso aperitivo del nauseabundo *Almuerzo desnudo*. Raro de verdad.

Por qué *Queer* difiere tan radicalmente de *Junky* (*Yonqui*), la primera novela de Burroughs, escrita inmediatamente antes (publicada en 1953 como *Junkie*), y por qué tardó treinta años en aparecer; qué lugar ocupa en su desarrollo literario y cómo se integra en una historia de escritura homosexual; y por qué es a la vez única dentro de la obra de Burroughs por su dramatización del deseo y, sin embargo, más conocida por una muerte que ni siquiera describe: éstos son algunos de los enigmas que plantea. Establecer correctamente su historial resulta aún más complicado porque, en efecto, no hay una *Queer* sino dos: el manuscrito que

Burroughs escribió en 1952 y el libro publicado treinta y tres años después. Esta nueva edición trabaja con ambos textos para volver a presentar *Queer*, en su vigésimo quinto aniversario, con la esperanza de captar esta novela breve pero resbaladiza y mostrarla desde una perspectiva diferente.

La vívida descripción que Kerouac hace de Burroughs a principios de mayo de 1952 capta la profunda ambigüedad de su situación. Por un lado, un mes antes Ace Books había aceptado formalmente la primera novela de Burroughs, entonces todavía titulada «Junk», y por primera vez, a los treinta y ocho años, tímidamente prevé un futuro literario. Con alegría no disimulada, las cartas de Burroughs empiezan de repente, ese abril, a hablar de «nosotros, los autores» y «nosotros, los escritores», y le dice a Allen Ginsberg, entonces su agente literario, que guarde sus cartas para «un libro futuro, cuando sea famoso».² Obsérvese que no dice «si» sino «cuando»... Por otro lado, cada carta escrita por Burroughs ese año llevaba un nombre falso en el sobre para eludir las indiscretas miradas de los funcionarios mexicanos, porque la intromisión de Kerouac en la escritura de *Queer* ocurrió sólo ocho meses después de aquella fatídica noche en la que la Star automática calibre .380 de Burroughs disparó demasiado bajo y metió una bala en la frente de su mujer, mientras la copa a la que apuntaba rodó intacta por el suelo cerca de una mesa donde había cuatro botellas de ginebra Oso Negro vacías. Ese ebrio acto de locura proyectaría una larga y oscura sombra sobre todo posible éxito literario de Burroughs en México, América del Sur, Tánger, París, Londres, Nueva York o su último hogar en Lawrence, Kansas.

El asesinato de Joan Vollmer ocupó, por razones obvias, un lugar preponderante en la leyenda de Burroughs y el círculo *beat*, pero la vinculación de esa muerte con su se-

gunda novela no se produjo hasta 1985, a causa de unas líneas que están entre lo más citado de su obra: «el libro está motivado y formado por un acontecimiento que nunca se menciona, que de hecho se elude cuidadosamente: la muerte accidental por un disparo de mi mujer, Joan, en septiembre de 1951» y «Todo me lleva a la atroz conclusión de que jamás habría sido escritor sin la muerte de Joan». Más impresionantes aún por la reticencia de Burroughs a hablar con franqueza del episodio a pesar del paso del tiempo, esas líneas de su introducción a la edición de *Queer* de 1985 (véase el apéndice) ponen la novela en el centro de atención. Como informe traumático de lo real, su revelación también tuvo el perverso efecto de encuadrar el libro en un contexto tan sensacional que casi oscureció tanto la ficción como la realidad que le sirve de base.

Ese disparo fue el hecho crucial de la vida de Burroughs, y *Queer* es un hecho igualmente crucial en la obra de Burroughs, pero podemos –de hecho, debemos– separar las dos cosas. En primer lugar, no es cierto que la muerte de Joan se «eluda cuidadosamente» en *Queer*: en la novelización de hechos autobiográficos, el disparo queda fuera de la cronología narrativa, que termina a finales del verano de 1951. Sin la introducción de Burroughs, pocos habrían pensado en relacionar las dos cosas. Además, Burroughs ofrece una explicación completamente distinta de por qué, a pesar de haberlas escrito una a continuación de la otra, su segunda novela es tan radicalmente diferente de la primera: por qué sólo en *Queer* encontramos los característicos giros entre cómicos y grotescos que pasarían a primer plano en *El almuerzo desnudo*. «Por supuesto, la diferencia es simple», explica: *Yonqui* es una novela de adicción, *Queer* una novela de síndrome de abstinencia, y «durante el síndrome de abstinencia siente la necesidad compulsiva de un público, y

eso es, desde luego, lo que Lee busca. [...] Así que inventa un desesperado formato llamativo que llama el Número». La sencillez de esta explicación se complica por la curiosa negativa de Burroughs a distinguir entre sí mismo y su personaje, o entre los hechos de 1951 y su novelización en 1952, pero ese relato tiene por lo menos la ventaja de ser preciso en relación con el tema de sus dos novelas, y en consonancia con la forma en que las vio en el momento de escribirlas.

«EL CAOS ESPECIAL DE UN SUEÑO»

Después de trasladar a su familia –su mujer, Joan, la hija de ésta, Julie, y el hijo de ambos, Billy– del sur de Texas a Ciudad de México en el otoño de 1949, a principios de 1950 Burroughs empezó a escribir «Junk» y al final del año había terminado un borrador (en el que continuó trabajando durante los dos años siguientes). Cuando a fines de marzo de 1952 anunció que había empezado a escribir una continuación, para la que aún no tenía título, Burroughs le describió a Kerouac la principal diferencia –el cambio de primera persona a tercera– en estos términos: «La primera parte fue escrita con caballo y la segunda no.» Si vemos *Yonqui y Queer* como capítulos consecutivos de la vida de Burroughs, donde cada uno documenta una de sus oscuras y proscritas identidades, eso bastaría para explicar por qué en la primera novela William Lee es frío y distante y su narración de los hechos objetiva y cargada de ironía, mientras que en la segunda Lee está «desintegrado», como dijo Burroughs en su introducción de 1985, «urgentemente necesitado de contacto, totalmente inseguro de sí mismo y de sus objetivos». Pero también parece confundir lo escrito con las circunstancias de la escritura –Burroughs volvió a

consumir caballo durante todo el tiempo que trabajó en *Queer*— y no explica la rápida desintegración de la propia novela. Porque *Queer*, como *Yonqui*, comienza con la documentación realista de una escena social: «El grupo de barbudos no frecuentaba nunca el Ship Ahoy» es un paralelo directo de «Los yonquis modernos, los *hipsters* esos del *bebop*, jamás aparecían por la calle Ciento tres» y se hunde, se desmorona en fragmentos episódicos y fantasías inconexas y después, bruscamente, concluye.

De hecho, las semillas de la desintegración están allí desde la primera línea. Burroughs empieza súbitamente *in medias res* («Lee centró su atención en un chico judío llamado Carl Steinberg») y rápidamente confunde tanto la identidad nacional («Nacido en Múnich, Carl había crecido en Baltimore») como el propio lugar de la narración, ya que no resulta del todo claro que el escenario sea Ciudad de México: el «parque de la avenida Ámsterdam» que Lee atraviesa no sólo nombra una ciudad de Holanda sino que para muchos lectores norteamericanos quizá sugiera el noroeste de Manhattan. El hecho de que Burroughs describa el Parque México, que bordea la ovalada calle Ámsterdam, no hace nada para apuntalar una impresión de sólido realismo, puesto que Lee se sienta de inmediato en «un banco de hormigón moldeado para que pareciera de madera», mueble improbablemente surrealista, a pesar de que ese tipo de bancos existe de verdad en el Parque México.³

Esas primeras páginas sólo sitúan la escena, y dejan entrever la desconcertante diferencia entre la representación de los lugares y las personas biográficamente reales, tanto en esta novela como en *Yonqui*. Identificar a Hal Chase detrás de Winston Moor o a Frank Jeffries detrás de Tom Williams, o decir que Lola's era en realidad el Tato's Bar, contiguo al Colegio de Ciudad de México, en el número 154

de San Luis Potosí, o que el Ship Ahoy era en realidad el Bounty Bar and Grill de la esquina de Monterrey y Chihuahua y debajo del apartamento en el que tuvo lugar el asesinato de Joan, son cosas que poco nos dicen de *Queer*. Lo interesante acerca del Rathskeller, donde Lee se reúne con Moor, no es que sus relojes de cuco confirmen que se inspiran en el restaurante Ku Ku de la calle Coahuila y la avenida de los Insurgentes (Burroughs puso en realidad «relojes KuKu» en el manuscrito), sino que tanto ellos como las «cabezas de ciervo apolilladas» den al sitio «un aspecto sombrío, fuera de lugar, tirolés», y que ese raro desplazamiento tipifique la representación de los lugares y las personas en *Queer*.

Para un libro breve ambientado al principio en una parte pequeña de una sola ciudad, cuenta con una numerosa y caótica lista de personajes y lugares, con referencias a Oklahoma City, Uruguay, Salt Lake City, Zihuatanejo, Frankfurt, la frontera Tex-Mex, Dallas, Perú, Rusia, Escocia, Cuba, el Amazonas, Roma, Alaska, Veracruz, Bagdad, Praga, el Alto Ubanguí, Tanhajaro, el Zambeze, Tombuctú, Dakar, Marrakech, Morelia, Bogotá, Barcelona, Polonia, Budapest, Tíbet, Canadá, etcétera. Lee, que nunca come comida mexicana, cena en el restaurante norteamericano K. C. Steak House, en un restaurante ruso y después en uno chino, y cuando va al cine es para ver una película francesa basada en un mito griego (*Orfeo* de Cocteau). Así, aunque Jorge García-Robles tiene toda la razón al decir que «Si existe una “novela mexicana” en la obra de WSB, ésta es *Queer*»,⁴ resulta tan poco atinado como si señaláramos lo poco que Burroughs parece haberse comprometido con México y su cultura. La única referencia literaria, al escritor irlandés Frank Harris, no hace más que subrayar la cuestión.

«México es siniestro y sombrío y caótico, con el caos

especial de un sueño», le había informado Burroughs a Kerouac en mayo de 1951, y la Ciudad de México de *Queer* no es una ciudad «realista» en absoluto. El Cuba, un bar que «por dentro parecía el escenario para un ballet surrealista», que cuenta con sirenas andróginas y peces «inquietantes», resume la sensación de que de verdad hay algo inquietante y surrealista y sospechoso por debajo del aparente realismo de *Queer*. Cuando Lee y su reacio amante, Allerton, llegan a Ecuador, la dimensión onírica se vuelve agobiante y produce de inmediato el «trasfondo pesadillesco» que Lee describe al relatar su experiencia con el peyote, porque revela que «se le ocultaba una corriente subyacente de vida». Allí los ríos contienen «indescriptibles monstruos» que a su vez recuerdan las «indescriptibles obscenidades» de la antigua decoración cerámica chimú, la repetición de las frases que indican que ese sitio horrible, «el País Donde Todo Vale» («Hombres que se transformaban en ciempiés enormes»), es un país donde se representan los horrores interiores. El monstruoso paisaje de América del Sur nace de anteriores trastornos metafísicos, como cuando Lee aparece «curiosamente espectral, como si su cara fuera transparente», o Winston Moor despidе «un ligero y verdoso vapor de descomposición», o Allerton adopta la «inquietante e incorpórea voz de un niño pequeño» y Lee alarga la mano con «dedos de ectoplasma» e «ilusorios pulgares».

Si la narración realista parece caerse a pedazos y esparcirse metafóricamente por todas partes, lo mismo le pasa a William Lee, que como un juguete mecánico parlante a quien han dado demasiada cuerda repite los mismos chistes, en forma textual («Siéntate en ese culo o en lo que queda de él tras cuatro años en la Marina») o con pequeñas variaciones. Las historias cada vez más exageradas de Lee van arrollando la narración simple y llana, y también al propio

Lee cuando la diferencia entre inventar voces y ser poseído por ellas desaparece. En vez de tratar de entretener y seducir a Allerton con sus historias, Lee se queda, literalmente, hablando en lenguas desconocidas, y el pasaje más largo «le viene a la cabeza como si se lo dictaran», y aunque se queda sin público sigue adelante. Lee se desmorona porque su deseo hacia Allerton literalmente lo destroza. *Queer* está en consecuencia saturada por las fantasías de fusión corporal de Lee y por imágenes recurrentes de dolor y amputación. Aunque el paralelismo con el mito de Orfeo resulta atractivo —en la versión de Ovidio (pero no en la de Cocteau), el poeta se siente desgarrado porque después de la muerte de su esposa, Eurídice, renuncia al amor de las mujeres para dedicarse a los muchachos—, el paralelo entre el destino de Lee y la narración de Burroughs demuestra la fuerza cada vez más desestabilizadora del deseo en el plano de la escritura misma.

El propio Burroughs no parecía ver la contradicción de planificar, como él mismo le contó a Kerouac a finales de marzo de 1952, la escritura de «una novela homosexual utilizando el mismo método narrativo heterosexual que usé en *Junk*». Se podría decir que, precisamente por la imposibilidad de mantener un «método narrativo heterosexual», *Queer* llegó a ser lo que es, y desde ese ángulo también podemos empezar a ver cómo los fracasos de esa novela pronosticaron el mayor éxito de Burroughs. Es decir, que desde cierto punto de vista *Queer* no es suficientemente novelesca, pero desde la perspectiva de la dirección que llevaba Burroughs —el caótico mosaico de *El almuerzo desnudo* (1959)—, fue la propia forma narrativa la que, en 1952, frenó la escritura. En algunos sentidos, *Queer* es más inquietante y desconcertante que *El almuerzo desnudo*, donde la intención satírica es clara y el lector, antes que asistir horrorizado al

atroz colapso psíquico del áter ego de Burroughs, se pierde en el interior de sus más oscuras fantasías. El origen de *El almuerzo desnudo* en el desmoronamiento de *Queer* aparece de manera muy literal en el momento en que Lee intenta por primera vez cortejar a Allerton con un saludo amistoso y «lo que le salió fue una mirada lasciva de desnuda lujuria, arrancada del dolor y el odio de su cuerpo necesitado y, al mismo tiempo, en doble exposición, la sonrisa de simpatía y confianza de un niño dulce espantosamente fuera de tiempo y lugar, mutilado y sin esperanza». Por un accidente que no fue accidente en absoluto, una mala lectura de la *naked lust*, «desnuda lujuria», de Lee en el manuscrito de *Queer* daría a Burroughs, en 1953, el título *Naked Lunch*, *El almuerzo desnudo*.⁵ Pero si el fracaso de *Queer* anticipa el gran avance de la obra maestra de Burroughs, también podemos, de manera recíproca y a pesar de su reputación como libro emparentado con las drogas, reconocer mejor la homosexualidad de *El almuerzo desnudo*, escrita —como *Queer*— tanto por influencia del deseo como de las drogas. Pero nos estamos anticipando, y debemos recordar que en la primavera de 1952 Burroughs compartía su apartamento con Jack Kerouac, y el encuentro de los dos escritores revela mucho sobre las fuerzas que impulsaron y a la vez perturbaron la novela de Burroughs.

En una carta a Ginsberg del 10 de mayo, Kerouac informaba que, como habían encontrado una máquina de escribir nueva, él y Burroughs habían «reanudado el trabajo en nuestros respectivos libros», es decir, *Queer* (título que Kerouac había sugerido a Burroughs antes de llegar a México) y *Doctor Sax*.⁶ Que Kerouac escribió *Sax* durante su estancia de dos meses con Burroughs es bien sabido, pero lo que no se ha tenido en cuenta es la profunda y minuciosa influencia mutua que los escritores ejercieron durante ese

periodo crucial de su carrera. La novela de Kerouac muestra múltiples rastros –en tema, alusión y expresiones concretas– de su lectura del manuscrito de Burroughs.⁷ Burroughs, por su parte, informó a Ginsberg a mediados de mayo que Kerouac «ha progresado increíblemente», y aunque no está claro si Burroughs había leído algo de *Doctor Sax*, sí sabemos que había estado leyendo, y que lo tenía «muy impresionado», el manuscrito que Kerouac acababa de escribir y había llevado consigo a México: *Visions of Cody*. En efecto, en abril Burroughs había visto fragmentos y los comparaba con *Finnegans Wake* de Joyce. Era una comparación acertada porque Kerouac estaba en la plenitud de sus facultades y de su confianza como escritor experimental. Fue en mayo de 1952 cuando definió por primera vez su técnica «del bosquejo» (que más tarde formalizó como «prosa espontánea»), y a principios de junio –inspirado después de escuchar con Burroughs discos de jazz de Stan Getz, Charlie Parker y Miles Davis– había acuñado la expresión «estilo libre» para describir sus propios métodos jazzísticos improvisados de composición y narración histriónica. Es posible que la pasión de Kerouac por experimentar con la forma en *Cody* y *Sax* tuviera influencia en *Queer*. Como mínimo debió de llevar a Burroughs a preocuparse menos de la inestable aspereza de su nuevo manuscrito. Por otra parte, son las diferencias entre los dos escritores las que más nos dicen de *Queer*.

A mediados de mayo, Kerouac había descrito sus métodos espontáneos de escritura como el medio perfecto al contarle a Ginsberg que el bosquejo «nunca falla, es la cosa misma».⁸ Cuando Burroughs escribió a Ginsberg una semana más tarde, fue para describir su trabajo en curso en términos radicalmente diferentes: «La escritura siempre debe ser un *intento*. La Cosa misma, el proceso en el nivel sub-

verbal, siempre elude al escritor. Todavía no existe un medio adecuado para mí, a menos que lo invente.» Inicialmente, *Queer* había seguido el modelo de narración autobiográfica y «objetiva» de *Yonqui*. Pero la diferencia entre la necesidad, que puede satisfacerse o «resolverse», en el sentido que le da el drogadicto, y el deseo, que es siempre un intento condenado al fracaso (Lee «sentía el dolor lacerante del deseo ilimitado»), determinaba por qué un método «heterosexual», una camisa de fuerza naturalista, no funcionaría con *Queer*. Invertiendo su propio relato del cambio de *Yonqui* a *Queer*, sería más exacto decir que Burroughs escribió la primera parte libre de deseo y la segunda dominada por él.

«UNA ESPECIE DE TRABAJO DE CAMPO SOCIOLOGICO»

Si el choque entre el tema «homosexual» y el método «heterosexual» escapó a su atención en el momento, lo más raro de la introducción de Burroughs, escrita tres décadas más tarde, es su total reticencia a ver *Queer* como una «novela homosexual». Aunque experimentó deseo homosexual mucho antes de convertirse en drogadicto, la publicación tardía de su segunda novela no ayudó a equiparar la identidad homosexual de Burroughs con la de *Yonqui*. Quizá haya sido un acto diplomático de su parte no revelar la realidad autobiográfica que se esconde detrás del cortejo de Gene Allerton por parte de William Lee —su propio acoso de Lewis Marker, estudiante de veintiún años del Colegio de Ciudad de México—, pero la rara insistencia de Burroughs en que Lee «no buscaba de verdad el contacto sexual» y que «no tenía nada que ver con Allerton como personaje» aísla de manera extraña el relato de su base histórica. Sin embargo, desde el principio, desde la primera vez que se lo mencionó

por escrito a Ginsberg, Burroughs enmarcó su novela en ese contexto, no sólo identificando esa relación sexual como su «tema central» sino comentando *The Homosexual Behavior in America* de Donald Webster Cory (1951). Después del sensacional *Sexual Behavior in the Human Male* de Alfred Kinsey (1948), el libro de Cory fue el estudio más influyente sobre el tema y ofrece un contexto preciso para considerar la homosexualidad de la segunda novela de Burroughs.

El homosexual en Norteamérica proponía una posición política que Burroughs ridiculizó en su carta a Ginsberg. Pero lo que no menciona es que también exponía argumentos a favor de una tradición literaria gay y, como *Queer* se iba a sumar a ella, Burroughs debió de leer los razonamientos de Cory con interés. Volviendo al comienzo de la historia literaria, Cory señala que «*El Satiricón* de Petronio es la novela existente más antigua», y que «eso da al homosexual la distinción de ser el protagonista de la primera novela que sobrevivió al paso del tiempo».⁹ Burroughs nunca estableció este tipo de asociación, pero no es casualidad que en años posteriores identificara su trilogía de la década de 1950 –*Yonqui*, *Queer* y *Las cartas de la ayahuasca* (1963)– con la tradición picaresca y viera su origen en Petronio. En un plano más directo, sorprende lo poco que Burroughs dice sobre el contexto contemporáneo propuesto por Cory.

En sus cartas de la época de la escritura de *Queer*, Burroughs se refiere de paso a Jean Genet y a Gore Vidal, mientras que en el prólogo de *Yonqui*, escrito también en el verano de 1952, incluye a Gide y a Wilde entre sus lecturas adolescentes. Pero su breve comentario, a principios de abril, sobre *El juicio de París*, que acababa de aparecer, no dejaba entrever que hubiera encontrado algo de interés en la más célebre novela de experiencia homosexual de Vidal, *La ciu-*

dad y el pilar de sal (1948).¹⁰ A la vez, *La ciudad y el pilar de sal* tiene su lugar junto a otras novelas de posguerra como *Quatrefoil* (1950) de James Barr y la excelente *Finistère* de Fritz Peters –ambas comentadas por Cory– en una tradición literaria gay en la que no encaja *Queer*. Tampoco parece útil hacer comparaciones con los relatos de Berlín de Isherwood o los de Firbank, o con *Reflejos en un ojo dorado* (1942) de Carson McCullers, *Otras voces, otros ámbitos* (1948) de Capote o *La galería* (1947) de John Horne Burns. No se puede comparar tampoco con la obra sexualmente explícita e intensamente lírica de Genet (el tema, en 1952, de *Saint Genet*, el famoso estudio de Sartre). *El bosque de la noche* de Djuna Barnes (1936) –muy admirada por Burroughs– y *The Young and Evil* (1933) de Charles Henri Ford y Parker Tyler habrían despertado un mayor interés, pero tanto por los temas sexuales como por los experimentos estilísticos.¹¹ De hecho, lo que más pudo resonar en Burroughs del estudio de Cory es un libro que había leído en 1944 «para ver cómo se cura el problema de la bebida»: *Días sin huella* de Charles Jackson.¹²

La primera novela de Jackson había sido un superventas nacional en 1944, y en ciertos aspectos sirvió de modelo a Burroughs para escribir *Yonqui* y tal vez *Queer*. Al principio, el escritor-protagonista de Jackson, Don Birnam, visita un bar de Greenwich Village como «un espectador que hace una especie de trabajo de campo sociológico», saboreando la sensación de que «podría haber sido invisible, una figura mitológica».¹³ La idea de Birnam sobre una investigación literaria objetiva –que encuentra un paralelo en la recepción de la novela como «estudio de caso»– aproxima la actitud casi sociológica de Burroughs en la escritura de *Yonqui* a la categoría de reportero prácticamente ausente de Lee, un *hombre invisible*. Y el resultado de la visita de Birnam –hu-

millación, cuando el acto gratuito de intentar robar un bolso se descubre— insinúa tanto la ignominia de los propios esfuerzos delictivos de Burroughs como el masoquismo de su personaje en *Queer*. Pero la verdadera pertinencia de la novela de Jackson radica en el destino que tuvo el autor a causa de su éxito. Sólo un año después de su publicación, *Días sin huella* triunfó en Hollywood, arrasó en los Oscars y consiguió premios para el director, Billy Wilder, y para el protagonista, Ray Milland. Como pasó con muchas otras adaptaciones, la versión cinematográfica casi suplantó al original literario en la memoria cultural. Quizá pocos se den cuenta de que la novela termina sin el arrepentimiento de Birnam, y que su alcoholismo no era una manera de escapar de su bloqueo mental como escritor, que está en realidad motivado por el trauma de su homosexualidad reprimida.¹⁴ Es probable que a Burroughs la psicología de la novela de Jackson le pareciera rudimentaria y la timidez afectada, pero en el rechazo de Birnam a una salvación moral final pudo ver un inspirador ejemplo de desafío.

La censura de *Días sin huella* fue, sin embargo, el comienzo del fin para Jackson, cuya segunda novela, *The Fall of Valor* (1946), fue otra historia clínica pero esta vez centrada por completo en la culpa del deseo homosexual. A la novela no le sentó bien el paso de los años, pero la impopularidad que sufrió en su momento sirvió para medir los riesgos de un tema que ningún final de Hollywood podía arreglar. De hecho, la cuestión de cómo terminaban las novelas gay era uno de los temas centrales de Cory, y Burroughs debió de pensar, sin duda, en ese debate sobre los «finales trágicos» en apariencia obligatorios. Sólo tres semanas después de mencionar que empezaba a escribir *Queer* y de haber leído *El homosexual en Norteamérica*, comenta: «Una cosa, todavía no he decidido el final para la segunda

novela.» El libro de Cory llegaba a la conclusión de que muchos escritores homosexuales se purgaban infligiendo «castigos a su propio áter ego», usando «sus libros para “curarse” de su culpa, y el público lector se transforma en involuntario confesor o analista mal pagado».¹⁵ En el año en que la American Psychiatric Association identificó la homosexualidad como enfermedad mental (tardarían veinte años en eliminarlo del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*), eso debió de ser una respuesta sorprendente a la pregunta planteada originalmente por Cory: «¿Qué papel puede desempeñar un retrato novelado de la homosexualidad?» La propia respuesta de Burroughs, y su sentido de lo que es un final, dependía de su cambiante interpretación de lo que constituía el «público lector» de su nueva obra.

En marzo de 1952, los lectores de Burroughs parece que fueron los consumidores de novelas baratas como las que publicaba Ace Books. Burroughs creía que *Queer* «es más vendible que *Yonqui* y puede atraer a un público más amplio. De hecho, es más sensacionalista». Años después, no se cansaba de repetir que Ace había rechazado su segunda novela porque resultó ser *demasiado* sensacionalista: «Decían que me meterían en la cárcel si la publicaba.»¹⁶ Y aunque no hay pruebas que confirmen esta teoría, se sobrentiende que los primeros años de la década de 1950 fueron una época peligrosa para publicar una novela titulada *Queer*. Aunque Burroughs rechazaba las opiniones políticas de Cory, y aunque Cory se hubiera horrorizado ante la novela de Burroughs, fue sobre todo la politización de los actos más privados el contexto que hizo del libro de Cory una obra tan oportuna.

«IMPERIOSOS DESEOS»

Aquella no era sólo la era del macartismo y de la guerra de Corea sino del terror lila, la conspiración del Homintern y la demonización de la homosexualidad como contagiosa plaga antinorteamericana y amenaza a la salud del Estado. En 1950 un informe del Senado advertía: «Un homosexual puede contaminar un ministerio.»¹⁷ Lee señala que «están purgando de maricas el Departamento de Estado», y Burroughs pudo haber encontrado las estadísticas actualizadas que presentaba el libro de Cory (noventa y un despedidos entre veintitrés mil empleados). También habría encontrado un estudio políticamente sensible de los giros homosexuales –incluida una petición para reemplazar términos como *afeminado* y *maricón* por *gay*– y Burroughs seguramente tomó nota cuando Cory hablaba del «impacto de las palabras: *Soy homosexual, soy afeminado, soy marica*»,¹⁸ y registró en *Queer* su propia versión paródica del impacto que causan las etiquetas verbales: «cuando la nefasta palabra me quemó el tambaleante cerebro: *homosexual*. Yo era homosexual».

Burroughs, sin embargo, no mencionó nada de eso en su carta a Ginsberg, y fustigó a Cory por su postura en apariencia liberal ante la tolerancia: «Suficiente para revolver el estómago. Dice este ciudadano que un marica aprende a ser humilde, aprende a poner la otra mejilla y responde al odio con amor.» En *Queer*, Burroughs invirtió la lección y se vengó de Cory haciendo que Lee cuente la historia de Bobo, cuya recompensa, por vencer «los prejuicios y la ignorancia y el odio con el conocimiento y la sinceridad y el amor», es perecer destripada al estilo de Isadora Duncan: «en el Hispano-Suiza de Duc de Ventre cuando sus colgantes hemorroides saltaron del coche y se enrollaron en la rueda trasera». Mientras la postura política de Cory promo-

vía la «solidaridad» homosexual con «todos los desafortunados, todos los despreciados, todos los oprimidos de la tierra», William Lee en *Queer* demuestra lo opuesto a ese «espíritu democrático» en víctimas como él.¹⁹

A pesar de la apariencia inicial de *Queer* y de su reputación como confesión íntimamente personal —«Burroughs abre su corazón», según las palabras promocionales de Ginsberg en la sobrecubierta de la edición de 1985—, es el libro de Cory el que aclara, por omisión, la apuesta política que conlleva en el momento de su escritura. La propia introducción de Burroughs en 1985 ponía énfasis en su vida privada a expensas del recuerdo de aquella historia nacional más amplia, pero se trata de una oposición históricamente falsa, ya que fue precisamente la politización de lo personal lo que definió la cultura de la guerra fría. Esto debería animarnos a reconocer no sólo la densidad de la novela homosexual de Burroughs en cuanto a referencias políticas sino la relación, tantas veces insinuada, entre el mundo de los deseos individuales y un relato de poder global. Aunque Lee bromea con que no ha «venido a psicoanalizar al César», es exactamente un análisis del imperio lo que su historia desnuda, en concreto cuando sermonea equiparando los contendientes de la guerra fría con una palabra cara a Burroughs: «Control. El superyó, el centro de mando, canceroso y enloquecido.» La ironía tiene doble filo, porque la crítica es de verdad autolacerante dadas las propias fantasías, cada vez más desesperadas, de controlar a Allerton, pero el detalle político está en que un marica —el enemigo más patológicamente abyecto de la Norteamérica de la guerra fría— diagnostique la psiquis imperial de Washington. Y el marica de Burroughs no es un mero gay con carácter: es literalmente un gay con revólver (un Colt Frontier) y ganas de usarlo: «Y si algún hijo de puta moralizador se mete, tendrán que sacarlo del río.»

Lee fantasea con un imperialismo brutal que niega todo rastro del liberalismo compasivo e igualitario de Cory: adviértanse las múltiples referencias a Napoleón, a la antigua Roma y al colonialismo alemán en África y al colonialismo británico en Arabia, así como al torturador que «hizo un excelente trabajo con los rojos en Barcelona y con la Gestapo en Polonia»; las desdeñosas burlas que Lee dedica a Simón Bolívar, el héroe anticolonial del continente, a quien llama «El Libertador Tonto»; y, por supuesto, al grosero poder de sus propios «buenos dólares norteamericanos». Lee da la vuelta al argumento, e, identificándose con lo más demoníaco del poder norteamericano, trata de invertir la posición demonizada del marica en la Norteamérica de la guerra fría. Desde la deshumanización de los demás («Eso no es lo mismo que ser marica», bromea sobre el sexo con chicos mexicanos, hablando como un sureño reaccionario) hasta los chistes a costa de los pobres (exagerando su identidad de clase patricia como «minoría disciplinada»), pasando por la burla de los homosexuales afeminados («maricas escandalosas») y el vilipendio de los judíos so pretexto de respetarlos («Las judías –es decir, las jóvenes damas judías; tengo que ser cuidadoso para que no me acusen de antisemitismo– hicieron striptease con intestinos romanos»), Lee, al tiempo que rechaza su propia condición de víctima, revela lo feo que puede llegar a ser el Norteamericano Feo.

Queer no sería tan inquietante si pudiéramos llamarla simplemente parodia o sátira, pero parece más un acto de exorcismo –mejor fuera que dentro– de todas las voces que hay en la cabeza de Burroughs, demonios heredados de su clase y su cultura. Lo más extraordinario del odioso racismo e imperialismo de los nauseabundos chistes de Lee en *Queer* es el contraste con *Yonqui*, donde Lee nunca actúa de esa manera. En 1953, una novela de Ace Books podía pasar para

muchos por un ejemplo popular de historia de vida, pero si en esa época se hubiera publicado *Queer*, la reacción más probable de los lectores habría sido de asco. Eso respondería menos a su temática homosexual –no es más explícita sexualmente que *Yonqui*– que a la violenta homosexualización de dualidades tan esenciales como la salud y la enfermedad, el Este y el Oeste, el mundo libre y el fascismo. *Queer* se ajustaba a la lógica homofóbica del informe del Senado de 1950 –una novela como aquella podía contaminar la Biblioteca del Congreso (donde hoy, por supuesto, hay un ejemplar)– y merecía el mismo tratamiento que Burroughs había dado al libro de Cory: podía asquear a cualquiera. No es de extrañar que, como el propio Burroughs, *Queer* sólo siguiera teniendo una relación tangencial con las historias literarias gay y con los «estudios de la homosexualidad». ²⁰

La agresión histórica que Lee manifiesta es sin duda una manera de compensar tanto la feminización de la homosexualidad de aquella época como la humillante frustración que supone la persecución de Marker por parte de Burroughs. Pero la fantasía de Lee sobre el control de su amante también delata el temor de Burroughs con respecto a la fuerza de su propio deseo. En palabras de Cory, el «invertido» lucha por «encontrar una solución al misterio de sus propios e imperiosos deseos». ²¹ De la misma manera, las fantasías de Lee en las que esclaviza a otros –que hace realidad muy groseramente en el número del Traficante de Esclavos que compra y vende chicos como si fueran coches usados– delatan su propia percepción de ser esclavo del deseo sexual. Pero no hay duda de que la novela aún «funciona» hoy porque, más que víctima de una homofobia históricamente contingente, Lee es prisionero del amor. Para decirlo de otra manera, no hace falta ser homosexual ni haber vivido en la década de 1950 para reconocer a *Queer*

como una anatomía excepcionalmente oscura y convincente del deseo humano (o al menos del deseo masculino). Paradójicamente, la razón que da toda esa fuerza corrosiva tanto política como emocional a *Queer* es que Burroughs la escribió movido por el deseo, para un solo lector, para un público personal de un individuo, como afirma sin rodeos en 1952: «Escribí *Queer* para Marker.» En resumen, la homosexualidad de *Queer* no está en los hechos que sostienen la ficción sino en la escritura que sostiene lo escrito.

«ALGUNOS HÁBITOS ARRASTRAN LAS TRIPAS AL SALIR»

Cuando Burroughs empezó a escribir su segunda novela, sabía que el tema central era su relación con Lewis Marker. A juzgar por *Queer*, esa relación terminó en un desastroso fracaso. Pero Burroughs no empezó la novela volviendo la vista atrás: todo lo contrario. «El chico con el que fui a Ecuador», le contó a Ginsberg en noviembre de 1951, «todavía anda por ahí y quizá vuelva conmigo. Me gusta más ahora que lo conozco mejor.» Aunque Marker regresó a su pueblo natal de Jacksonville, Florida, en enero de 1952, ésa era todavía la situación en marzo, cuando Burroughs le dijo a Ginsberg que dedicaba *Queer* a «A. L. M. (Adelbert Lewis Marker)» y repitió sus planes de regresar con él a Ecuador.²² Burroughs no escribió la segunda novela pensando en una relación «pasada» sino como parte de una relación presente, que aún le parecía muy prometedora. Por eso no había decidido todavía cómo terminarla: «Quizá el final no haya ocurrido todavía.» Sin embargo, al llegar Kerouac a México a principios de mayo, la situación había tomado un dramático rumbo. «Marker escribió para decirme que no viene conmigo a S. A.», le anunció Burroughs a Ginsberg

el 22 de abril. «Estoy muy dolido y decepcionado. Trataré de hacerle cambiar de opinión, pero no sé qué va a pasar.» Burroughs intentó convencer a Marker mediante la escritura, enviándole cartas durante semanas, a pesar de la falta de respuestas. «Le he escrito cinco o seis cartas», reveló ante Ginsberg a principios de junio, «con mis fantasías y mis números más inspirados, pero no contesta.»

Esas «fantasías y números» ¿serían las que Lee le cuenta a Allerton en *Queer*? Como no ha sobrevivido ninguna carta de Burroughs a Marker, no podemos saberlo con certeza. Sin embargo, dado que la versión manuscrita de *Queer* estaba bastante avanzada cuando Burroughs se enteró de que Marker lo había abandonado, es casi seguro que escribió el número del Traficante de Esclavos durante esa tercera semana de abril, y como fantasía sostenida de deseo sexual cuesta creer que Burroughs no la hubiera mandado a la persona que tanto deseaba y a la que con tanta desesperación quería impresionar. Al revés, podríamos decir que el número que Lee cuenta en *Queer* fue representado para Marker mediante la escritura. La falta de respuesta a las cartas de Burroughs por parte de Marker durante abril, mayo y junio seguramente ayudó a que la narración de *Queer* se fuera fragmentando cada vez más en episodios y que el tono de los números de Lee fuera cada vez más coercitivo. Cuando a fines de mayo Ginsberg acusó a Burroughs de actuar como el capitán Ahab de Melville e intentar, como un loco, dar caza a su ballena blanca y querer hacer «magia negra», Burroughs no lo negó: «Claro que trato de hacer magia negra. La magia negra es siempre un intento de forzar el amor humano, y se recurre a ella cuando no queda otro recurso.»

Si ahora Burroughs dependía de sus cartas para recuperar a Marker, no puede ser coincidencia que la carta en la

que daba la traumática noticia de la deserción de Marker (22 de abril de 1952) señale un drástico cambio en su escritura. De repente, y por primera vez, adopta el muy extravagante estilo cómico-grotesco de los números. Ése era sin duda uno de los motivos por los que Burroughs le pedía ahora a Ginsberg que guardara sus cartas, porque no eran sólo las cartas de un escritor, sino parte crucial de su escritura. En sus cartas, los números daban voz a sus fantasías, y en 1955, al reflexionar sobre ese recurso, lo definía desde lo epistolar, puesto que «el público es parte integral del número». ²³ Generando anécdotas cada vez más extravagantes para cautivar al lector, la urgencia del deseo no correspondido también desnudaba el impulso de controlar, con todas sus dimensiones psicológicas y políticas. Eso vuelve a confirmar a *Queer* como el origen secreto de la escritura de *El almuerzo desnudo*, cuyos números Burroughs también enviaba, a causa del deseo y la dependencia, a un amante ausente: Allen Ginsberg. No queremos con esto decir que Burroughs enviaba partes de su obra en curso a los amigos —muchos autores lo hacen—, sino que sus cartas cargadas de deseo animaban su forma característica y su virtuosismo estilístico, y esa manera de escribir aprovechaba y al mismo tiempo generaba tipos específicos de material muy representable. Confirma esta génesis compartida la reaparición en *El almuerzo desnudo* de personajes específicos de *Queer* —entre ellos el «gran artista» Tetrazzini y Agujero Seco Dutton del número del petrolero—²⁴ y sobre todo la repetición del despanzurramiento que ocurre en el Hispano-Suiza de Duc de Ventre y que produce un «horrible ruido de succión». Ese ruido, «slup»,²⁵ es el sonido de la propia forma del número como fantasía de deseo devorador, que surge como una especie de *Freudian* «slip» (*lapsus linguae*, acto fallido) monstruosamente ampliado. Comparada con la fiesta tóxica de

El almuerzo desnudo, *Queer* puede parecer suave, pero tanto la violencia como la imaginería pasan directamente de una a la otra, como vemos en el poema que Burroughs escribió para Marker mientras trabajaba en las páginas finales de la novela en junio de 1952: «Las tripas se desatan y se dan vuelta. / “Tengo hambre” / Algunos hábitos arrastran las tripas al salir / Como una bala hongo.»

Esa última imagen también trae a la mente (es inevitable) el disparo que mató a Joan Vollmer, y resulta imposible descartar el impacto que esa muerte tuvo en la escritura de *Queer*. De hecho, las patrañas de Lee y sus patéticos ejemplos de brío machista –entre ellos la voladura de la cabeza de un ratón («Si le hubieras disparado desde más cerca, el ratón te habría obstruido la boca de la pistola»)– retratan, de manera humillante, a un hombre al que se le va toda la fuerza por la boca, y recuerdan por lo tanto aquella fatídica noche de septiembre de 1951, cuando, según se dice, Joan provocó a su marido burlándose en público de su puntería. En el autorretrato, la aversión que Burroughs siente hacia sí mismo está marcada tanto por el recuerdo de la muerte como por el masoquismo del deseo. «Echa muchísimo de menos a Joan», señaló Kerouac en mayo de 1952, «que locamente sigue viviendo y vibrando dentro de él.»²⁶ Pero el contenido y la función de los números de *Queer* no se explica ni por el asesinato de Joan ni por el síndrome de abstinencia. Después de mendigar las preguntas, las respuestas parciales que dio Burroughs sobre sus motivos para escribir *Queer* nos deberían impulsar a reconstruir la historia de su manuscrito, para ver qué ocurrió entre su comienzo en marzo de 1952 y su publicación en noviembre de 1985.

«NO HE DESCUBIERTO EL SECRETO»

Resulta fácil resumir cómo fue el proceso de escritura de *Queer*.²⁷ Empezada la nueva novela a mediados de marzo, el 26 de abril Burroughs tenía un manuscrito mecanografiado de veinticinco páginas y setenta páginas más de notas escritas a mano, y el 14 de mayo envió por correo a Ginsberg una copia mecanografiada de cincuenta y nueve páginas. Consciente de que había «puntos débiles»,²⁸ hizo de inmediato algunas correcciones menores y una semana más tarde prometió enviar «una revisión completa, pasada de nuevo a máquina, de las 60 páginas, que reemplazan el manuscrito ahora en tu poder»; después de un periodo de pausa a principios de junio, cumplió con su palabra el día 15 de ese mes. Burroughs empezó entonces a trabajar en «las partes sudamericanas de *Queer*», y al llegar la primera semana de julio tenía veinticinco páginas mecanografiadas. Pero ni las circunstancias de Burroughs ni el manuscrito eran tan sencillos.

Para empezar, durante casi todo ese tiempo Kerouac estuvo viviendo con Burroughs, a quien distraía fumando marihuana en el apartamento y no pagando nunca sus gastos. Mientras tanto, Burroughs reincidió en su adicción a la heroína y todavía tenía que presentarse todos los lunes a las ocho de la mañana en la cárcel de Lecumberri mientras esperaba a que el interminable proceso legal por la muerte de Joan siguiera su curso. Desde fines de abril también estaba consumido por la deserción de Marker. En cuanto a la nueva novela, Burroughs trabajaba apremiado para satisfacer las exigencias de A. A. Wyn, de Ace Books, que retrasaba el acuerdo por *Yonqui* y presionaba a Burroughs para ver el manuscrito de la segunda novela, pensando en publicarla en un volumen con la primera. El manuscrito del 14 de mayo tenía por título «JUNK OR QUEER» con letra de Ke-

rouac, siguiendo la idea de Kerouac de que «en el título debe haber indicios de las dos» para duplicar el atractivo del libro.²⁹ Pero Burroughs trabajaba en *Queer* sin saber si Ace la publicaría junto con *Yonqui*, por separado, o si no la publicaría nunca; y el descanso que hizo a principios de junio fue porque estaba «esperando a ver qué quiere Wyn». Burroughs ni siquiera tenía la certeza de que Wyn le dejara terminarla como relato en tercera persona: «¿Por qué demonios no se puede cambiar de persona en la mitad de un libro?», se había quejado a Ginsberg el 26 de abril. «Si nadie lo ha hecho hasta ahora, hagámoslo nosotros. Yo de todos modos la voy a presentar en tercera persona. Si quieren cambiarla, que lo hagan, pero me parece que el cambio supondría una pérdida considerable.» El «tema de la persona es la obra maestra de la confusión», se quejaba Burroughs, y cuando experimentó haciendo algunos cambios el resultado fue, efectivamente, una pequeña obra maestra de la confusión: «Durante varios días no me acerqué al Ship Ahoy», comienza un fragmento del manuscrito, «para que Allerton tuviera tiempo de olvidar la mala impresión que él [*sic*] sin duda había causado.»³⁰

El destino de la novela se decidió a mediados de junio, cuando Ginsberg anunció que «a Wyn no le gusta *Queer*».³¹ Convencido de que la novela todavía podía interesar a alguien, Ginsberg alentó a Burroughs para que siguiera escribiendo, y el 6 de julio Burroughs le envió los capítulos sudamericanos, después de lo cual dejó de trabajar en *Queer*. El manuscrito concluía por lo tanto al encontrarse Lee con el doctor Cotter en las selvas cerca de Puyo, después de no haber podido conseguir la misteriosa droga ayahuasca y sin haberse resuelto su relación con Allerton. En otras circunstancias Burroughs quizá hubiera escrito más, aunque sólo fuera para complacer a Ace, como hizo con *Yonqui*, pero

sería un error decir que *Queer* quedó incompleta en el sentido tradicional.

El hecho de que su segunda novela –en realidad una novela corta– sea considerablemente más breve que *Yonqui* (un libro nada largo) ya anticipa el relato aún más corto «In Search of Yage» («En busca de la ayahuasca») del año siguiente, reducción constante del tamaño que subraya la creciente dificultad de Burroughs para mantener una narración continua, de estructura convencional.³² Algo que para la mayoría de los novelistas sería una crisis, llevaría sin embargo a Burroughs a convertirse en un escritor experimental. Mientras tanto, resulta sin duda significativo que durante el periodo en el que trabajó en *Queer* y en el perfeccionamiento de los números, Burroughs también probara a escribir cuentos: terminó tres, que después revisó y tituló «The Finger», «Driving Lesson» y «Dream of the Penal Colony». Cada cuento autobiográfico está ligado a *Queer* por un fraseo preciso y por una narración en la que se repite un deseo autodestructivo que acaba en frustración y fracaso. El escenario de «Penal Colony» es especialmente revelador: cuando el chico que Lee ha estado tratando de seducir rompe la relación, Lee queda desesperado porque «no he descubierto el Secreto».³³ Hasta cierto punto, las numerosas referencias al misterio en *Queer* –a agentes rusos y al contraespionaje en Alemania, a espías británicos en Oriente Medio, a la búsqueda del «control del pensamiento» y de las drogas «para hacer confesar» típica de la guerra fría– son una prolongación de ese drama personal, lo mismo que la escena final con el doctor Cotter, donde se subraya la desesperanza de Lee al buscar la ayahuasca: Cotter «tenía acceso a secretos de los brujos. Lee no tenía ese acceso». En otras palabras, esa escena quizá no sea un final tan arbitrario y brusco como parece. También encuentra un eco en la vibrante conclusión del

prólogo de Burroughs a *Yonqui*: «No existe clave, no hay secreto que el otro tenga y que pueda comunicar.» El contexto daba a entender que ésa es la dura lección de la «ecuación de la droga», pero la verdad es que resumía la verdad emocional de la historia de deseo homosexual de Lee.

Burroughs escribió el prólogo de *Yonqui* en agosto de 1952; el 6 de julio (el mismo día que envió a Ginsberg las últimas veinticinco páginas de *Queer*) empezó a trabajar tanto en la introducción como en cuarenta nuevas páginas exigidas por A. A. Wyn, que finalmente le había enviado un contrato de edición. A mediados de junio Ginsberg había propuesto montar él mismo el manuscrito adicional («Quieren algo que hable de México y donde se minimice la homosexualidad. [...] Para fabricar eso usaré partes de *Queer* relacionadas con *Yonqui* y cartas»),³⁴ pero Burroughs hizo el trabajo, y en el centro del manuscrito de treinta y ocho páginas que envió para respetar el plazo del 15 de agosto había veinte páginas entresacadas de los dos primeros capítulos de *Queer* (según su organización originaria), levemente corregidos y cambiados de tercera a primera persona. Eso comprendía las primeras dos páginas y media y las últimas diez del capítulo 1, y las últimas dos y media del capítulo 2. También sacó dos páginas del capítulo 3 (la escena del Bar Chimú) y dos pasajes posteriores (uno sobre el peyote y el otro sobre la ayahuasca).³⁵ En total, quitó más de seis mil palabras, más de un tercio del manuscrito del 14 de mayo y alrededor de una quinta parte del total, para llevar a *Yonqui* al tamaño exigido por Ace Books. En resumen, apenas Burroughs había terminado de escribir su segunda novela los imperativos económicos de la publicación lo obligaron a abandonarla, canibalizando el manuscrito para terminar la primera. Los cortes que hizo durante ese verano de 1952 tendrían un profundo efecto sobre el libro publicado en 1985.

Pero ¿qué ocurrió en las tres décadas transcurridas entre esas dos fechas?

A fines de agosto de 1953, Burroughs llegó a Nueva York después de los siete meses de búsqueda de la ayahuasca en las selvas de Sudamérica y de unas semanas de escala en Ciudad de México. En el apartamento de Ginsberg en el Lower East Side, Burroughs y Ginsberg trabajaron juntos en los manuscritos de *Queer* y «En busca de la ayahuasca»,³⁶ y durante noviembre Alene Lee (llevado a la ficción como Mardou Fox en la novela *Los subterráneos* de Kerouac) hizo copias nuevas mecanografiadas de los dos usando papel con la filigrana «Featherweight Onion Skin» («Papel de cebolla peso pluma»). Curiosamente, a pesar de la publicación ese verano en Ace Books de *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict* (bajo el seudónimo de William Lee), Burroughs parecía haber decidido que *Queer* seguía siendo una propuesta viable. En efecto, durante los cuatro años siguientes Ginsberg hizo circular copias del manuscrito —entre gente como Kenneth Rexroth y Malcolm Cowley—, presentado como volumen central de una trilogía que viajaba con el título de *El almuerzo desnudo*. A principios de 1958, Olympia Press —que al año siguiente publicaría el libro que ahora conocemos como *El almuerzo desnudo*— mostró interés en *Queer* y en «Ayahuasca», aunque todo quedó en la nada. Pero para cuando apareció *El almuerzo desnudo* la posición de Burroughs había cambiado de manera decisiva: «Las cartas de la ayahuasca, por supuesto», escribió a Ginsberg en octubre de 1959, «pero la verdad es que en este momento *no* quiero publicar *Queer*. No es representativa de lo que hago ahora y no tiene más interés que los pobres bocetos de un principiante; por lo tanto, me opongo.» Durante los veinticinco años siguientes, cada vez que algún entrevistador le preguntaba por *Queer*, Burroughs repetía la misma opinión: que

para él era un libro «bastante chapucero».³⁷ Aún en febrero de 1984 insistía en que no tenía ganas de publicarla: «Es como desempolvar las cosas del colegio.»³⁸ ¿Qué ocurrió entonces para que cambiara de idea?

En 1984, el llamado archivo Vaduz —una enorme colección de manuscritos que diez años antes Burroughs había vendido a Roberto Altman, un financiero de Liechtenstein, para recaudar un dinero que necesitaba con urgencia— fue comprado y llevado a Norteamérica por el coleccionista Robert H. Jackson (desde 2006 se aloja en la Berg Collection de la Biblioteca Pública de Nueva York). Como confirmó el catálogo original preparado por Barry Miles, el archivo contenía un manuscrito casi completo de *Queer*, el único que parecía haber sobrevivido a los años. Es decir que hasta ese momento, aunque Burroughs hubiera querido publicar la novela, no había un manuscrito disponible. Mientras tanto, en el verano de 1984, Burroughs dejó a su viejo editor, Richard Seaver, y a su agente literario, Peter Matson, cuando Andrew Wylie logró negociar en su nombre un acuerdo por siete libros con Viking-Penguin por la suma de 200.000 dólares. Si la escritura de *Queer* marcó un hito para Burroughs en la década de los cincuenta —los números de forma epistolar, impulsados por el deseo, que apuntaban más allá de la narración convencional, hacia *El almuerzo desnudo*—, también lo marcó treinta años más tarde la publicación de la novela, por la que firmó un contrato que le dio seguridad económica de por vida y determinó el resto de su carrera. Como señala el biógrafo Ted Morgan: «Un punto fuerte del acuerdo sería la temprana e inédita novela *Queer*.» «Trabajé con William veinticinco años», fue, al parecer, lo que le explicó Seaver a Wylie, «y sé que no quiere publicar *Queer*.»³⁹ Pero Wylie tuvo éxito donde Seaver había fracasado, y destacando la inminente publicación de

Queer, el *New York Times* anunció el contrato el 23 de noviembre de 1984. Por casualidad ese mismo día yo estaba en Lawrence, Kansas, entrevistando a Burroughs, nervioso por la primera visita al legendario autor, preguntándole por *Queer* y recibiendo las mismas respuestas que siempre había dado: que era «un viaje, la forma más antigua de novela, que se remonta a Petronio», pero al mismo tiempo que «la gente de las editoriales se negaba a tocarla [...] decía que no podía publicarla [...] Que me meterían en la cárcel». Cambiamos de tema. Mirando hacia atrás se ve con claridad mi poca conciencia de la larga historia que acompañaba la novela, y de lo que podría representar la corrección del manuscrito, y naturalmente no tenía idea del dolor —«tan profundo que me cuesta leerla, y no digamos escribir sobre ella»— al que Burroughs iba a enfrentarse mientras empezaba la introducción y, con la ayuda de James Grauerholz, su viejo compañero y ayudante, se preparaba para trabajar en su segunda novela, que no veía desde hacía tanto tiempo.

«EL DESCONCERTANTE CARÁCTER DE LO DESCONOCIDO»

A pesar de todas las diferencias evidentes, hubo una perversa simetría en las situaciones relacionadas con la publicación de *Queer* por las que Burroughs tuvo que pasar en 1952 y 1985. Mientras que la primera vez había dependido de Ginsberg, un agente literario aficionado, y se había visto, como autor desconocido, a merced de un editor de libros populares, Burroughs trataba ahora con uno de los principales agentes y una de las principales editoriales de Nueva York, pero a pesar de eso fueron factores comerciales los que determinaron su novela. Las decisiones clave que debió tomar eran consecuencia de la historia de correcciones del

manuscrito treinta años antes: la narración había perdido tanto a favor de *Yonqui* que hacía falta una cantidad similar de material para llevar el libro a una extensión satisfactoria. El texto quedó entonces enmarcado entre la larga introducción, por un lado, y el añadido de «Regreso a Ciudad de México», como epílogo, por el otro.

La introducción de Burroughs es suficientemente fascinante, por derecho propio, como para merecer un análisis extenso, pero sobresalen dos aspectos. En primer lugar está el material en borrador que no llegó a la versión final. Eso incluye más detalles sobre Allerton y Denton Welch y su relación. Se ve al escritor inglés como «casi una viva imagen de Allerton» y se describe a cada uno como «lector y colaborador fantasma»; al primero se le atribuye haber inspirado la escritura de *Queer* y al otro, treinta años después, *El lugar de los caminos muertos*.⁴⁰ Aparece también una enigmática alusión a *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence y la sorpresa de Burroughs de que esa versión «maravillosa y mágica» de México no lo hubiera impresionado a la hora de escribir *Yonqui* y *Queer*. En segundo lugar, buena parte del comienzo de la introducción tal como salió publicada, donde se describe la vida en Ciudad de México, fue textualmente sacada de las cartas de Burroughs (tres entre septiembre y diciembre de 1949, tres entre enero y mayo de 1950, una de mayo de 1951), lo que aclara algunas extrañas anomalías (cuando dice «Un hombre solo podía vivir bien allí por dos dólares diarios» es porque le escribe a Kerouac) y explica por qué ese material se parece más a la narración de *Queer* que a un relato retrospectivo. Este último detalle es el más importante, porque resulta que esas páginas iniciales fueron de hecho redactadas con la intención de fabricar un nuevo primer capítulo para la novela. Ése no fue más que uno de los tantos intentos de reconstruir *Queer*: llegó a haber un

esbozo de otros tres capítulos para llenar los espacios de la narración, se llegó a ensamblar otra selección de cartas de Burroughs (de 1952) y a cambiar todo a primera persona. Aunque James Grauerholz no era partidario, con razón, de realizar esos experimentos editoriales, es evidente que reflejaban con precisión los problemas que planteaba el manuscrito en el que tenía que trabajar con Burroughs: una historia complicada por los cambios de persona, el uso de cartas y todo lo perdido a favor de *Yonqui*. Al final, la edición de 1985 incluyó material epistolar interpolado, algunos enlaces, pequeñas ampliaciones y una necesaria reorganización (que se detalla en las notas finales),⁴¹ pero el principal añadido fue «Regreso a Ciudad de México» como conclusión: una elección paradójica pero inspirada.

A pesar del inexplicable cambio de tercera persona a primera, el epílogo parece una continuación natural del relato principal de *Queer*. Sin embargo, se basa en un manuscrito no utilizado con el que pensaba concluir «Ayahuasca», y fue escrito en julio de 1953, durante la escala que Burroughs hizo en Ciudad de México camino de Nueva York.⁴² Lo que parece una descripción de Lee volviendo a México después de su viaje con Allerton, basada en los acontecimientos de finales del verano de 1951, es en realidad una descripción de su regreso dos años más tarde. Eso a su vez explica algunas anomalías, como la angustia que Lee sufre en el aeropuerto de Ciudad de México, consecuencia de su situación legal en México desde el asesinato de Joan. No obstante, «Regreso a Ciudad de México» pertenece más a *Queer* que a «En busca de la ayahuasca», no sólo como conclusión de la narración de Burroughs ambientada en México y del regreso de Allerton, sino, sobre todo, por su número final. En ese texto, el sueño en el que se le aparece a Lee el amenazante Buscador de Desaparecidos resume la persistente

pesadilla del deseo en Burroughs, quien subraya su condición de poseído tanto por el deseo como por la escritura en una acotación en el manuscrito, donde dice que le ha venido a la cabeza «como si se lo dictaran». El eco de los números de *Queer* no es ninguna coincidencia, y resulta muy apropiado que acompañen ese número frases de «Corto viaje a casa», el misterioso cuento de amor y posesión diabólica de F. Scott Fitzgerald que Burroughs ya había usado en *Queer* y que dan al desenlace su escalofriante lirismo.⁴³ Esa estremecedora cualidad fue captada en cierto modo por el lento y suave recitado de la magnífica adaptación operística de *Queer* realizada por Erling Wold (2000), pero el más cercano análogo a la siniestra vuelta de tuerca que Burroughs da al tema de la enfermedad de amores quizá sea «In Dreams», de Roy Orbison, en la simulación con sincronía labial que Dean Stockwell hace con espeluznantes resultados en la película *Terciopelo azul* de David Lynch. El Buscador de Desaparecidos es el Sandman* *noir* de Burroughs, criatura de la dimensión onírica y final perfecto para *Queer*.⁴⁴

Queda una última sorpresa con respecto a la publicación de 1985: el manuscrito de *Queer* sobre el que se basó es la versión original, sin revisar, que Burroughs envió a Ginsberg el 14 de mayo de 1952. Eso queda claro no sólo por la extensión y la tosquedad —está compuesta en seis diferentes tipos de papel con correcciones a mano o a máquina en casi todas las páginas—, sino por referencias precisas en cartas de la misma época. En los años transcurridos desde entonces sólo ha aparecido una de las tres páginas perdidas de ese primer manuscrito: el final del extraviado capítulo «de Panamá», incorrectamente archivado en la Berg Collection, y

* Personaje mítico del folclore anglosajón que ayuda a dormir a los niños echándoles arena mágica en los ojos. (*N. del T.*)

otras investigaciones han permitido localizar sólo fragmentos de los dos manuscritos posteriores de *Queer*. Aunque Burroughs le dijo a Ginsberg que había revisado la primera versión «añadiendo, suprimiendo, cambiando», las tres páginas que sobreviven de la segunda versión (una en Columbia, dos en la Universidad de Stanford) sólo muestran cambios muy menores.⁴⁵ Asimismo, en las cinco páginas seguidas del comienzo de la tercera y última versión limpiamente mecanografiadas por Alene Lee en 1953 (también en Stanford) sólo aparecen pequeñas revisiones. Es improbable que Burroughs y Ginsberg hicieran cambios grandes en 1953, aunque no se sabe. Por lo tanto, esta nueva edición de *Queer* se basa, sustancialmente, en las mismas fuentes que la edición de 1985 y, dado el rigor editorial empleado entonces por James Grauerholz, las diferencias más importantes no aparecen en el texto sino en su presentación. He aprovechado la oportunidad, que Grauerholz consideró prematura hace veinticinco años, de hacer visibles sus antecedentes y de explicitar el proceso editorial. Dicho eso, la edición es un acto de interpretación, y mi propio entendimiento de *Queer* se refleja en esos cambios que se han hecho o se han dejado de hacer para esta nueva edición.

En primer lugar, he preservado un poco más la tosquedad del manuscrito de Burroughs no haciendo varias correcciones muy pequeñas que, aunque tenían el imprimátur de Burroughs, me parecía que mejoraban la escritura más del mínimo necesario. Y en segundo lugar, además de corregir de nuevo el epílogo y cambiarle el título (ahora «Dos años más tarde: Regreso a Ciudad de México») y de recrear el capítulo «de Panamá» (capítulo 7), he introducido pequeñas cantidades de material que no se había usado o no estaba disponible: unas quinientas palabras en las notas y algo más de mil en el texto. La mayoría de los añadidos tienen que ver

con el material sacado de *Queer* en 1952 para meterlo en *Yonqui*. Esa canibalización logró que *Queer* fuera una novela aún más rara, puesto que lo que Burroughs quitó era todo lo que de verdad se superponía, y lo que dejó jamás se podría haber considerado una segunda parte de su primera novela. De todas las opciones para devolver a *Queer* lo que se le había quitado para ponerlo en *Yonqui*, parecía justo restituir un pasaje, la visita de Lee al Bar Chimú, que encajaba mejor en la segunda novela de Burroughs. Aunque resulte extraño que ese material aparezca ahora tanto en *Yonqui* como en *Queer*, no es más que una prolongación lógica de la sorprendente fluidez textual y la extrema contingencia que siempre caracterizó la primera trilogía de Burroughs. Mi objetivo, al reeditar los tres textos, no ha sido deshacer el pasado o pretender arreglar todo sino aclarar su historia y re-presentarlos con el cuidado académico que su importancia merece. En cuanto a esto, la decisión clave fue, de hecho, resistir la tentación de restituir la página y media con que empezaba originalmente *Queer*. El comienzo: «Una mañana de abril Lee despertó un poco enfermo» es un pasaje extraño para *Yonqui* y crucial para las interpretaciones de *Queer* —porque explicaría la conducta de Lee y los efectos fisiológicos y psicológicos del síndrome de abstinencia—, y por esa razón, más que a pesar de ella, no se utilizó el material. Nada lograría que *Queer* fuera más infiel a su título que explicar todo lo que hace de ella una novela tan misteriosa e inquietante. En 1952 Burroughs vilipendió el libro de Donald Webster Cory, pero quizá también se preguntara: «¿Será acaso en el desconcertante carácter de lo desconocido donde se podrá hallar el origen y la importancia de la palabra *queer*?»⁴⁶

OLIVER HARRIS
Noviembre de 2009