

**BREVE APARTADO ACERCA DE LA REPETICIÓN DEL *HOBO*
JACK BLACK, EN LA OBRA DE WILLIAM S.
BURROUGHS**

***BRIEF SECTION ON THE CONCEPT OF REPETITION OF
THE HOBO JACK BLACK, IN THE WORK OF WILLIAM S.
BURROUGHS***

Thiago Pimentel*

RESUMEN

Planteando una relación de influencia literaria entre el *hobo* Jack Black y el escritor William S. Burroughs, en este estudio discutimos el concepto de repetición, según Gilles Deleuze. Ante la posibilidad de ensanchar una investigación que venimos desarrollando, el objetivo aquí propuesto consiste en acercar el referido concepto al de espiral cibernética (Wiener), a fin de sostener la hipótesis de que tanto una, como otra forma de repetición –tal como son presentadas por el filósofo–, confirman la presencia constante de Black en el corpus de la literatura burroughsiana: ora como la identidad de un concepto (a ser repetido), ora como el elemento diferencial intensivo, conforme a la Idea. En definitiva, esperamos con este apartado, aunque conscientes de su concisión deliberada, ser capaces de echar una luz sobre el objeto de nuestro análisis.

Palabras clave: repetición, cibernética, influencia literaria

* El autor pertenece a la Universidad de Buenos Aires y a la Universidad Nacional de La Matanza, Argentina, (tatah1984@hotmail.com).

ABSTRACT

By posing a relationship of a literary influence between the hobo Jack Black and the writer William S. Burroughs, we will be discussing the concept of repetition, according to Gilles Deleuze. At the possibility of widening a research we've been carrying out, the goal here is to bring together the concept mentioned before with the one of cyber spiral (Wiener), so as to sustain the theory that both different ways of repetition (as such are presented by the philosopher) confirm the constant presence of Black in the corpus of the Burroughs literature. Whether as the identity of a concept (to be repeated) or as the distinctive intensive element, subject to the Idea. Ultimately, we hope, conscious of its brevity, to be able to shed light on the subject of our analysis.

Key words: Repetition, Cybernetics, Literary Influence

Con el objetivo de demostrar que la obra de Jack Black, *You can't win* (2013), ha sido determinante en la literatura (y en la vida) de William S. Burroughs, nos hemos dedicado, en otros estudios, a desarrollar la hipótesis de que, en Burroughs, Black se repite de manera recursiva, de modo que en toda lectura de aquel se subentiende una lectura (indirecta) del último. Por lo tanto, en este apartado, nuestra intención será poner énfasis –si bien de modo sintético– en la repetición, no solo como recurso capital en las obras de Burroughs, sino también para subrayar el hecho de que esta se relaciona con el concepto medular desarrollado en nuestra tesina titulada “Repetición recursiva. Influencia y presencia del *hobo* Jack Black en la obra de William S. Burroughs”. De esa forma, nuestra hipótesis consiste en que dicho concepto, la recursividad, desarrollado por el matemático Norbert Wiener (1965), y posteriormente aplicado por otros teóricos de distintas áreas del conocimiento, establece con la repetición un tipo de vínculo que subyace indispensable, deconstrucción rigurosa: en la composición misma de los datos del pasado, reinsertados en la recursividad operada en el presente, se encuentran, aunque modificados, elementos repetidos cargados de la inevitabilidad del eterno retorno. En suma, no hacemos más que suponer, en las obras aquí analizadas, la existencia de elementos inalterables, partículas que resisten al tiempo, tan rigurosas en su esencial inmutabilidad que son capaces de atravesar la tradición resistiendo a los cambios que por ventura actúen sobre ellas.

Examinemos, primeramente, *Junky* (2003): en esta, que es la primera obra extensa de Burroughs, se observa la representación de un concepto tomado por modelo. A partir de esa premisa, creemos que es posible inferir que Black, en esa novela, es una función confirmadora (de un ideal). Basamos esta hipótesis

en un estudio de Clifford Geertz (1973)¹, en el cual él aplica la cibernética en su propia teoría, aprehendiendo la cultura como un sistema de redes en expansión. Viviendo en lo que el antropólogo llama una “brecha de información” que se abre, en lo que concierne a los signos culturales, entre lo manifiesto y lo implícito, el sujeto se encuentra en un vacío que él mismo debe llenar. En suma, es esa apertura que la cultura proporciona para la ocurrencia de otras *entradas* lo que permite el texto ajeno (Black) –en un intento de Burroughs de construir un hábitat propio, uno en el que le fuera posible transitar libremente– aparecer bajo la forma de una espiral recursiva: *negativamente* constituyendo un espacio preliminar de movimiento posible a través de un “método para controlar un sistema al reinsertarle los resultados de su desempeño pasado” (Wiener *apud* Iser, 2005, p. 181). Por ende, en un primer momento, revelándose en Burroughs como modelo *de y para* la realidad, al manifestar la percepción de un “paradigma contracultural” –alternativa para la condición que se pretende abandonar a favor de otra–, lo que aquella función confirmadora (Black) produce en la obra-espacio por ella afectado es destacar la identidad de dicho concepto.

En *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze (2012) habla de dos formas de repetición, siendo la primera “*exterior al concepto*, como diferencia entre objetos representados bajo el mismo concepto, que caen en la indiferencia del espacio y del tiempo [...] Repetición de lo Mismo” (p. 53). Por consiguiente, implicando en un primer acercamiento o asociación entre la teoría de las espirales cibernéticas anteriormente mencionada y el concepto de repetición, tal como aquí pretendemos esbozarlo, podríamos afirmar que en *Junky*, lo Mismo es la repetición material y desnuda, debiendo, por lo tanto, ser explicada por lo *negativo*: como una fuerza que, invariablemente, actúa sobre el sistema-texto “cuando consideramos la repetición como objeto de representación [comprendida] por la identidad”. Finalmente, afirmará Deleuze (2012) que “la identidad de un concepto no cualifica una repetición, si una fuerza negativa (de limitación o de oposición) no impide al mismo tiempo que el concepto se especifique, se diferencie en función de la multiplicidad que subsume” (p. 421). Para ponerlo de otro modo, podríamos decir que la *materia* componente de esta repetición representada aparecerá “poblada”, “revestida de almas semejantes” –para usar algunas de las expresiones del mismo filósofo–, razón por la que la repetición en este caso exige la existencia de un alma de naturaleza contempladora. Vale acordarnos, retomando una observación que hacemos en otro estudio, de que en *Junky* nos interesa el Burroughs lector de Jack Black: aquel que se mira en el espejo del vestuario del liceo antes de cruzarlo, el cuerpo delante de la palabra

¹ Nos referimos a la obra de Geertz *The interpretation of cultures: selected essays*. V. Bibliografía.

marginal antes de que esta se inscribiera en él reescribiéndole. En síntesis, este es el caso de la repetición en la representación, una en la que podemos ver elementos distintos pero que, sin embargo, son poseedores, en un sentido estricto, de un mismo concepto, retornar en el texto que los recibe como modelo de un concepto, como una sugestión de copia. Así, “la repetición aparece pues como una diferencia, pero una diferencia absolutamente sin concepto, en este sentido, diferencia indiferente” (Deleuze, 2012, p. 42).

De lo más lejano a lo más cercano: aquí, la idea de tiempo parece deshacerse en un libre intercambio, y la representación que se constituye se definirá por el primado de la identidad. *Junky* se conforma como el producto de una junción: es voluntad de identidad, así como necesidad de representación. Como en una estación de *subway* en la que se espera —¿cuántas innúmeras conexiones abrigará?—, en ese espacio del porvenir, de lo que se encuentra todavía *por hacerse* manifiesto, asienta, como si estuviera marinándose, en toda su plenitud, la potencia de la repetición. Es decir que, en los inicios de su producción literaria, lo que no deja de saltar a la vista, en este espacio de transgresión asentada, es la afinidad entre repetición y *robo* que se deja trasparecer en la forma de una latente aptitud. Como modelo, Black le provee a Burroughs el *petty criminal* característico de una época impar en la historia de los Estados Unidos de América. Como bien observa el biógrafo de Burroughs, Barry Miles (1993), se trata entonces de un período de transición, entre el *wild west* de Jessie James y la vida urbana que se iniciaría en las grandes metrópolis con Al Capone. Burroughs, que en la referida novela hace notable un sentimiento de nostalgia relativo a un tiempo que se sabe estar para siempre perdido, pronto se identificará (para no decir, se quedará fascinado) con aquel modelo. De modo que, si en ese momento admitimos en nuestro autor el hecho de ser consciente de la imposibilidad del intercambio como criterio de la repetición en cuanto conducta y punto de vista², para traer a la superficie de su presente las deshabitadas *hobo jungles*, los *hop joints* hace mucho bajo interdicción, los Johnson y su concepto de familia tanpreciado por Jack Black, le habrá restado el robo, lo que legítimamente ultrapasa los límites del molde: la conducta en sí que se persigue. Por ende, si *Junky* se yergue como una salida, de la repetición-robo no hay cómo escaparse: seguid vosotros a su corazón y ¡robad! (o, lo que da lo mismo: ¡repetid!).

Una *transgresión* desde todo punto de vista, la repetición es el camino

² Concerniente a la repetición como conducta y como punto de vista, Deleuze (2012) la distingue de la generalidad, asumiendo que el intercambio es el criterio de esta, mientras que el robo y el don son los de aquella.

excepcional capaz de contrariar tanto la ley moral como la ley de la naturaleza. Como oposición a la generalidad –común a Kierkegaard y a Nietzsche–, esta no podría satisfacer mejor la inequívoca *voluntad de marginalidad* de un Burroughs todavía por ser reconocido *outlaw*. Desde el comienzo de su actividad como escritor, nos parece que Burroughs ha hecho uso de la repetición como “objeto supremo de la voluntad y libertad [...] potencia del lenguaje [que] implica una Idea de la poesía siempre excesiva” (Deleuze, 2012, p. 27-28 y p. 429). Potencia que opera una libertad, al autor-habitante del *underground* –esa especie de “gran criminal maldito”– le resulta habitual lo que opera contra las leyes: imbuido de su apropiación, el Objeto del Querer, su deseo residirá más en el expresarse con desenvoltura, al asumir para sí la “tarea de libertad”, que un posible ocuparse de la forma. Pues bien, si al principio la repetición conforma una representación, esta es resultante de un esfuerzo en pos de la síntesis de un modelo que provendrá, ante todo, de la aceptación de la suspensión de la ética: en su propia obra, *el hombre invisible* –como lo llamarían en Tánger– hace retornar el *petty criminal* que también es padre poético (Bloom, 1997) en una operación que va más allá del bien y del mal. Con todo, este que ha asumido la *tarea* se verá conducido por la exigencia en dirección al desprendimiento: ni hábito ni memoria; ya no le afectarán las reminiscencias del pasado. En algún momento dejará extendida sobre la cama, su carcasa: “*Death is absence of life. Wherever life withdraws, death and rot move in*” (Burroughs, 2003, p. 88) (qué escena más singular la del adicto encerrado en una cáscara de ensueños; él la llama habitación, es el refugio que encuentra el solitario “pensador privado” en algún *skid row*, donde el pensamiento se permite libre. El origen, quizá, de toda puesta en movimiento de tal pensamiento). Sin embargo, es aún la repetición a conducir dicho pensamiento, considerando que “es en la repetición, es por la repetición, que el Olvido se convierte en una potencia positiva y el inconsciente, en un inconsciente superior positivo [...] Todo se resume en la *potencia*” (Deleuze, 2012, p. 30).

Se prefigura un teatro de la muerte, ¿por qué no? O más bien, como lo propone Deleuze (2012), un “juego teatral de la muerte y de la vida” (p. 28), que en *Naked lunch* veremos primorearse con las *routines*. Miles (1993) las define como la posta en escena de situaciones de orígenes de lo más diversos, desarrolladas hasta la extrapolación y muchas veces repetidas, una y otra vez, variando sus resoluciones, a fin de obtener de las mismas todo su potencial. En resumen, se trata aquí de la muerte como escape: la muerte como pasaje y regreso, sustentándose bajo la noción de pérdida y salvación. Algo se desvanece, para que otro se manifieste. Burroughs desarrollará la transferencia

mediante la muerte en sus múltiples escenas de ahorcamiento. En nuestra tesina ya mencionada, decíamos, con Kristeva (1981), que las ceremonias de ahorcamiento prefiguran el sentido de engendramiento resultante de una muerte. Como el rito que permite el pasaje a través del espejo, así favoreciendo, en el receptor, el engendramiento, la eyaculación producida en el momento de la muerte por ahorcamiento –esta que es suscitada en un sacrificio necesario³ y fruto de un *gozo*– es la semilla que responderá por la germinación que se espera alcanzar. El cuerpo espectral es desde ya, y al mismo tiempo, un devenir: devenir Otro. Por consiguiente, se nos hace posible en este punto asumir con Deleuze (2012) que “la repetición es el pensamiento del porvenir: se opone a la categoría antigua de la reminiscencia y a la categoría moderna del *hábitus*” (p. 30). En Burroughs, Black no se restringe al pasado copiado, al modelo en el que se esmera el sucesor. Es, principalmente, el *porvenir*, el eterno retorno recursivo que se evidencia en la *potencia*: en su capacidad plena de afectar el texto receptor, espacio infinito del *sin tiempo*.

A partir de *Naked lunch*, con el abandono de la representación en la narrativa burroughsiana esta pasa a ser compuesta por un lenguaje que se anticipa a las palabras (Deleuze, 2012). En este lenguaje, la repetición cumple con la función fabricante: la de proporcionar el *salto*. ¿Qué serían las ya mencionadas *routines* sino un teatro de la *producción*? Un teatro en el que el público son los propios actores, y cuya intención traspasa la representación. Es, sobre todo, una producción del *salto* a través de la repetición de situaciones imaginadas o experimentadas. Como “máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes” (Deleuze, 2012, pp. 34-35) atravesados por la *diferencial* que opera su desdoblamiento y promueve el salto de la línea hacia la ausencia, promueven una especie de vaciamiento de la forma, en cuanto “intermediaria”, a favor de la producción de multiplicidad infinita del *genotexto* (Kristeva, 1981), territorio heterogéneo que se expande como una malla que se va entretejiendo.

Autenticando roles, seleccionando máscaras, el autor opera la transferencia en la obra en movimiento. *Naked lunch* es una obra del movimiento: “Combina, cada vez, un elemento de un ejemplar con *otro* elemento del ejemplar siguiente” (Deleuze, 2012, p. 47). Y, si bien Burroughs no la ha llevado hasta los límites de la extrapolación experimental –lo que todavía estaba por ocurrir en la *Trilogía cut-up*–,⁴ esta novela es, por así decir, el primer manifiesto de

³ Kristeva (1981) dirá que “el texto escenifica el ‘sacrificio’ del sujeto” (p. 199).

⁴ Esta trilogía, también conocida como *The nova trilogy*, está compuesta por las obras: *The soft machine*, *The ticket that exploded* y *Nova express*. V. Bibliografía.

su intención como autor de fabricar giros, saltos, vibraciones; de proporcionar al *espíritu* la libertad anhelada (aparentemente negada en su juventud). Obra que, en suma, revela la insuficiencia kierkegaardiana y también nietzscheana de nuevas representaciones del movimiento, debido a que para estos autores la representación es ya mediación. Fruto de una casualidad editorial,⁵ *Naked lunch*, más bien, “trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición” (Deleuze, 2012, p. 31). Es más, la libertad de movimiento concierne a la propia estructura de la obra que deja libre el lector para que este decida, en medio de un *crisscross of bridges y cat walks*, qué dirección en *cable cars* tomar, antes de adentrarse en el The Meet Café, o “*a maze of kitchens, restaurants, sleeping cubicles, perilous iron balconies and basements opening into the underground baths*” (Burroughs, 1966, p. 54).

Así, cuando Robin Lydenberg (1987) afirma que en el materialismo burroughsiano no hay representación sino todo lo contrario: una búsqueda por librarse de las amarras de la representación misma, en lo que se refiere a *Naked lunch*, debemos buscar la clareza del movimiento. De los personajes, diremos que no se desarrollan, sino más bien van y vienen sin obstáculos, sin establecer lastres que les prendan. Estos parecen acompañar un cierto desprendimiento constante, el ir y venir de escenas trasladadas que regresan antes de volver a disolverse en un espacio escénico esencialmente vacío, colmado por signos que a su vez lo van llenando de *repeticiones*, es decir, el eterno retorno de fuerzas puras que se experimenta. De esta forma, lo que se identifica son más bien actores representando:

un papel que representa otros papeles [...] forma en que la repetición se va tejiendo de un punto notable a otro comprendiendo dentro de sí las diferencias [...] No hay primer término que se repita [...] No hay repetición pura que pueda ser abstraída o inferida del disfraz en sí. La misma cosa es disfrazante y disfrazada (Deleuze, 2012, p. 34 y p. 44).

Esto es, la repetición que antes (en *Junky*, espacio de “diferencias no conceptuales”: de lo Mismo) era la relación del concepto con su objeto, al suponer el principio de diferencia en tanto diferencia en el concepto, en *Naked lunch* se desprende aquella del concepto, dejando actuar libremente las mismas fuerzas anteriormente mencionadas o intuidas (del espíritu, del movimiento) en eterna recursividad: en el interior, en las entrañas se observará la esencia del

⁵ Sobre la disposición de los capítulos presentada en *Naked lunch*, Burroughs (2016) ha pronunciado: “Los capítulos se habían encadenado por obra de alguna especie de magia” (p. 307). –La traducción libre al español de esta edición en portugués de *Naked lunch* es nuestra.

movimiento en sí.

Con el abandono de la narrativa lineal a partir de *Naked Lunch*, pasaríamos entonces a comprender la función-espiral de los textos de Black en la obra de Burroughs desde la perspectiva de la recursividad sistémica. Bajo este punto de vista, fundamentado en la obra de Francisco J. Varela, *Principles of biological autonomy* (1979), el texto es comprendido como un sistema autopoietico. En este sistema cerrado, las relaciones de intercambio (con otros textos) objetivan a producirse a sí mismo. De esta forma, impactan y se permiten ser impactados, ya que su estructura garantiza que “la perturbación recíproca no [la cambie] por completo, sino que [cause] una modificación del comportamiento con el fin de asegurar la autosustentabilidad” (Iser, 2005, p. 209). No más restringido a la rigidez del concepto, Black ahora actúa como un “*elemento diferencia*” en la literatura burroughsiana, pudiendo ser aprehendido como manifestación misma de una multiplicidad a la que anteriormente nos referíamos. La repetición –“repetición de una diferencia interna”–, aquí, aún es la diferencia sin concepto, tal como lo afirma Deleuze (2012). Sin embargo, esta diferencia sin concepto (repetición) deberá ser comprendida como “interior a la Idea”, apareciendo, por lo tanto, como diferencia que “se despliega como puro movimiento creador de un espacio y de un tiempo dinámicos que corresponden a la Idea” (p. 53). En la referida novela, a partir de la que pasamos a observar el autor en una búsqueda más rígida –por así decir– de la autenticidad, no tenemos representaciones, sino más bien nos vemos delante de una, en las palabras de Deleuze, “heterogeneidad de una ‘apresentación’” (p. 54). El teatro de las *routines* no representa, “apresenta”: liberado de los defectos inherentes al concepto, este, dirá el filósofo, “se funda sobre lo desigual, lo inconmensurable o lo disimétrico” (p. 54). Sus escenas no obedecen a conexiones lógicas, sus personajes no se desarrollan, sino más bien se sobrepone a sí mismos en un bucle indefinido. Todo se presenta en constante movimiento. Más aún: allí el movimiento en sí parece ser la suprema ley de la actuación. Por ende, es en medio de esta agitación que las repeticiones aparecerán: ya no como superficies cristalinas inanimadas, donde se imprime con exactitud la copia –un *blueprint*, en las palabras de otro biógrafo de Burroughs, Ted Morgan (2012)–, sino mediante la creación (lo *positivo*) que afirma, en cada movimiento, que son poseedoras del “secreto de nuestras muertes y de nuestras vidas” (Deleuze, 2012, p. 54).

Ahora bien, lo que no podemos dejar de tener en mente es que un tipo de repetición no es independiente del otro. Al contrario, uno se ve todo el tiempo implicado en la existencia del otro. Finalmente, “es la repetición secreta, la más profunda: sólo ella da la razón de la otra, la razón del bloqueo de los

conceptos” (2012, p. 54). De manera que no nos parecería indebido suponer que en ninguna otra parte del universo burroughsiano, sino en *Naked lunch*, se afirmaría, de manera más contundente, la relación dual entre ambos tipos de repetición; en la que lo Otro se destaca aflora la repetición de lo Mismo que ya no es, confirmando haber estado siempre allí. Y si posteriormente pudiéramos reconocer a Black de modo explícito en *The soft machine* como una repetición recursiva es tan solo porque primero lo identificamos encubierto en *Junky*, siendo *Naked lunch*, a su vez, el puente para la confirmación de mano doble. Es allí, en esta última, que la referida presencia se *revela*: incólume presencia *ad eternum* repetida en Burroughs en la forma de un “siempre estuvo”. De esta manera, *Naked lunch* hace romper la hoja superficial en la que se había impreso un *blueprint* de *You can't win*. De modo que, diríamos ser la repetición que se identifica en *Naked lunch* la misma que se constituye, antes, en *Junky*. Apenas en esta “está desarrollada, explicada”, al paso que después estará “envuelta [debiendo] ser interpretada”. Al fin y al cabo, es necesario estar conscientes de que “la repetición no es ocultada por otra cosa, sino que se forma al tiempo que se disfraza, no preexiste a sus propios disfraces, y, al formarse, constituye la repetición desnuda en la cual se envuelve” (Deleuze, 2012, p. 54).

Con todo, no nos extenderemos más en este análisis que se propone ser apenas una breve elucidación de una proposición sobre la cual seguiremos reflexionando. No obstante esto, esperamos haber alcanzado nuestro objetivo con este apartado: asegurarnos de que la repetición de Jack Black por William Burroughs ha sido determinante, haciéndose demostrable en la forma de un elemento clave, en la literatura del último. En un futuro, y en continuidad con este estudio, será nuestra intención terminar de desarrollar el entrelazamiento de la repetición con la recursividad, teniendo en vista acuñar el concepto de *repetición recursiva*, como parte de nuestra búsqueda por solidificar esta relación de influencia literaria.

Referencias

- Black, J. (2013). *You can't win*, Port Townsend: Feral House.
- Burroughs, W. S. (1966). *Naked lunch*, Nueva York: Grove Weidenfeld.
- Burroughs, W. S. (1980). *Nova express*, Nueva York: Grove Press.
- Burroughs, W. S. (1987). *The ticket that exploded*, Nueva York: Grove Press.
- Burroughs, W. S. (2003). *Junky: the definitive text of "Junk"*, Nueva York: Penguin Books.
- Burroughs, W. S. (2014). *The soft machine*, Nueva York: Grove Press.

- Burroughs, W. S. (2016). *Almoço nu*. Trad. Daniel Pellizzari, San Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, G. (2012). *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires: Amorrortu.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: selected essays*, Nueva York: Basic Books.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. Trad. Ricardo Rubio Ruiz, México: FCE.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 2*. Trad. Jose Martin Arancibia, Madrid: Fundamentos.
- Lydenberg, R. (1987). *Word cultures. Radical theory and practice in William S. Burroughs' fiction*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Miles, B. (1993). *William Burroughs: el hombre invisible*, Nueva York: Hyperion.
- Morgan, T. (2012). *Literary outlaw: the life and times of William S. Burroughs*, Nueva York: Norton.
- Varela, F. J. (1979). *Principles of biological autonomy*, Nueva York–Oxford: North Holland.
- Wiener, N. (1965). *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*. s/l.: The MIT Press.