

Comunicaciones

Área temática de las jornadas: Fronteras territoriales, temporales, lingüísticas, genéricas, culturales, de soportes y medios

Policromía del discurso “desviatorio” en William Burroughs y Murilo Rubião

Thiago Pimentel

thsouzapimentel@gmail.com

**Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Matanza
Universidade do Estado de Minas Gerais**

Resumen

Con base en teorías de la influencia, el propósito de nuestra ponencia consiste en poner en evidencia al texto en tanto objeto (material) de la apropiación literaria y en cuanto intermedio que se abre a lo indeterminado. Desde una perspectiva metodológica comparativa, centrada en el análisis de experimentos de autoría de William Burroughs y de Murilo Rubião, la hipótesis aquí propuesta, pese a su elevado grado de abstracción, sostiene que en la obra —ese “delirio policromo” siempre inacabado— opera una espiral continua que, transitando entre los límites bien definidos de la forma comunicativa (fenotexto) y la producción de multiplicidad infinita del genotexto (Kristeva, 1981), responde por una concatenación de objetos —“triángulos absurdos, conos y esferas”— que fluyen de la relación de libre tránsito entre autor y lector.

Palabras clave: influencia literaria- polifonía- cibernética- literaturas comparadas- intertextualidad

Abstract

Based on the theories of influence, the purpose of this paper consists in making evident the text both as a material object of the literary appropriation and as an intermediary that is opened up to indeterminacy. From the perspective of a comparative methodology, centered on the analysis of the experiments made by William Burroughs and Murilo Rubião, the hypothesis I propose holds —despite its elevated level of abstraction— that the “polychromous delirium”, always unfinished, operates a never-ending spiral. By moving between the well-defined limits of the communicative form (the phenotext) and the production of the genotext’s infinite multiplicity (Kristeva, 1981), the said spiral responds to the concatenation of objects —“absurd triangles, cones and spheres”— which flow in the free relationship between the author and the reader.

Keywords: Literary influence- polyphony- Cyber studies- Comparative literatures- intertextuality.



Un adolescente de la “upper-middle-class 1920s”, que sufre de sinusitis, es enviado a Los Alamos Ranch School y allí, inhábil con los caballos y enfadado, relata en su diario las fantasías de un joven enamorado de uno de los chicos de aquella escuela. Su edad: dieciséis años. Poco tiempo después, el joven William S. Burroughs percibiría en aquellas palabras primerizas “la terrible falsedad de las emociones expresadas” (Miles 29)¹. La repulsión generada por su propia escritura, a la que califica como honesta y sentimental, resultaría en un extenso período autoimpuesto alejado de los cuadernos.

Paralelamente, esta es la época en que nuestro autor tiene contacto, por primera vez, con la novela de Jack Black, *You Can't Win*. Figura casi legendaria del submundo estadounidense y envuelto en una mítica historia en la que abundan contraventores y *outlaws*, no son raras las veces en que Black parece emerger por las entrelíneas, como si hubiera sido evocado por Burroughs en su propia obra, saltando a la vista del lector cuando no invocado por el mismo de manera explícita. A los ojos del joven homosexual hijo de la alta burguesía de St. Louis, Missouri, el descubrimiento que esta lectura le proporciona es responsable de abrir sus ojos para otro mundo: “Un submundo de casas sórdidas, salas de billar, prostíbulos y casas de opio, ladrones de gatos y junglas de trabajadores itinerarios, vagones y los temidos policías del ferrocarril” (Miles 26).

Con base en teorías de la influencia literaria, el propósito de este estudio consiste en poner en evidencia al texto en tanto objeto (material) de la apropiación literaria y en cuanto intermedio que se abre a lo indeterminado. Para eso, como punto de partida propongámonos comprender a Burroughs como el lector de Jack Black. Pero este no debe ser entendido como un lector cualquiera, sino uno que, capaz de maravillarse ante el descubrimiento, permite entregarse de tal manera que “el acto de leer [pueda] establecerse para quien lo experimenta, entonces, como un *dejarse lanzar por la obra*² en direcciones imprevistas” (Mello *apud* Rubião 260)³. Como oro, el muchacho de catorce años lo que tiene en manos son letras que le parecen resplandecer: “Arab house in the suburbs cold coffee [...] I saw a little dry niche behind the sofa I had not noticed before. In the niche is a book glazed grey cover written in letters of gold long hand ‘The Street of Chance’ [...] Being the story of a 14 years old boy who died during the invasion” (Burroughs 206)⁴.

Esta palabra ajena a Burroughs le atrae sobremanera. Lo fascina. Burroughs, incluso antes de volverse el reconocido autor de *Naked Lunch* y de tantas otras obras determinantes de la literatura estadounidense del siglo XX, desea poseerla. Presiente estar ante un potencial diferenciante: esta fuente que, al resultar en un *salto*, producirá una *ardiente luminosidad*. De este modo, sería también posible pensarlo a partir de una especie de “angustia de lo verosímil” que anteciedera el acto de abrirse hacia el Otro, como el *paysan* de Aragon que bajo la noche cerrada de la ciudad se pregunta: “¿Dónde está mi cuerpo?” (Aragon 108)⁵. O quizás proyectarlo como la imagen pálida del alumno que en el vestuario de la escuela se mira sobre la superficie plana del espejo: como una masa estéril, un “cuerpo sin imágenes”; como territorio que se abrirá para que sobre él se inscriban barridos de palabras, numerales, *Mayan Codes*; patrones desmagnetizados que fluyen como polvo que se metamorfosea, el lector deviene

¹ Toda traducción de esta obra es de autoría nuestra.

² Resaltado del autor.

³ Toda traducción de esta obra es de autoría nuestra.

⁴ Por decisión metodológica, optamos por citar en idioma original los textos de los principales autores aquí estudiados: Burroughs y Rubião.

⁵La traducción libre es nuestra.

personaje de aquello que lee, al paso que ve escrita la literatura que vendrá: *The Street of Chance*, como un título ficcional, representa en el conjunto de la obra de Burroughs la posibilidad de victoria que este les concedería, finalmente, a los personajes de Black.

Ahora bien, antes que nada, es necesario asumir la premisa de que para el autor de *The Soft Machine* el lenguaje no es algo que a uno le pertenece, sino que más bien es *un otro* por sí mismo. La asunción es relevante. Burroughs quiere manipular este lenguaje; producir las conexiones que, se espera, llevarán al resultado anhelado: un texto que debe ser entendido como y “ante todo un texto *extranjero*: extraño, otro, diferente de la lengua propia y del ‘principio natural’, ilegible, incomparable, sin relación con lo verosímil” (Kristeva, *Semiótica*, 44)⁶. Uno tal que, de la mezcla de materiales no-poéticos, de la posibilidad de leerse lo “no-dicho” en las entrelíneas del “dicho”, haga la revelación de una “verdad terminal”. Sin embargo, reconociendo asimismo el lenguaje como un sujeto autónomo (*language is a virus*, diría Burroughs una y otra vez), se reconoce también ser este lenguaje capaz de una *invasión*: “INVADE. DAMAGE. OCUPPY” (Burroughs 03)⁷.

Análogamente, en la obra del cuentista brasileño Murilo Rubião y su cotidianidad fantástica por momentos el texto, este que anclado en el contrato que los relatos fantásticos establecen con el lector es “siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector” (Roas 31), también es aprehendido simultáneamente como el objeto material de la apropiación y como aquello que, remitiéndonos a un “desconcertante y desasosegado acto de leer” (Mello, *apud* Rubião, 258), se expande rumbo a un indeterminado espacio-temporal. Es así, por ejemplo, como Rubião recurrirá a la Biblia: “No solo para la copia de los textos, sino que para, recortándolos, desestructurar su significado consagrado y reconstruirlo” (Aleixo 192)⁸. Esto es muy consonante con lo burroughsiano de un modo general, por lo que esperamos que nuestra decisión metodológica se justifique.

Además, la influencia literaria en Rubião también ha sido objeto de hincapié entre sus *scholars*, como Jorge Schwartz, quien dirá que “la escritura bíblica es el lugar de lectura de los cuentos murilianos” (*apud* Rubião 252-253). Fábio D. Furuzato, en su estudio titulado “A transgressão do fantástico em Murilo Rubião”, citando a Rui Mourão, observa que entre “O pirotécnico Zacarias” y la novela de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “la similitud es tan grande que, a primera vista, el cuento de Murilo podría hasta incluso ser considerado ‘un esfuerzo de miniaturista que desease trabajar sobre esta novela’” (24)⁹. Con base en esto, y acorde con Carlos de Brito e Mello, en “O Pirotécnico Zacarias”, la concatenación de objetos que el autor relata (“pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos”; Rubião 13) aparecerá fluyendo de extrañas obras conformando en las páginas del lector-receptor-autor una textura bajo la que obtendrá la posibilidad de la re-significación: “Procurando ligar as palavras às sensações longínquas do meu delírio policrômico” (Rubião 13).

El texto es aquí, en una concepción general, tomado en una perspectiva que lo aprehende como espacio abierto a la intercomunicación. El cielo agrietado cede el pasaje: “lugar de paso”; Kristeva lo define como “un aparato translingüístico que redistribuye el orden del lenguaje al relacionar el habla comunicativa, que tiene como objetivo informar directamente, con diferentes tipos de expresiones anteriores o

⁶ Resaltado de la autora.

⁷ Las mayúsculas son del autor.

⁸ La traducción libre es nuestra.

⁹ La traducción libre es nuestra.

sincrónicas. El texto es por lo tanto una *productividad*¹⁰ (*Reader* 36)¹¹. Por consiguiente, en las obras de ambos autores, como una infinitud de significantes que a su vez generan multiplicidades infinitas de significados, la ocupación, este lenguaje que invade, genera una muerte tanto inevitable como necesaria. En Burroughs, la muerte es comprendida "como designación de ese espacio que se abre con la travesía del espejo" (Kristeva, *Semiótica*, 199) (espejo [*mirror*], un elemento que abunda en la literatura burroughsiana). Ahora bien, esa muerte la entendemos, como Kristeva, como la muerte germinadora: "El sujeto construye-apropiándose un discurso" (*Semiótica* 31). Con relación a Rubião, sin despreciar el carácter fantástico inherente a toda su literatura, donde lo vivo es tan inmanente al sujeto como lo muerto, la implicancia, aun así, es similar: la muerte viene a corregir un "desequilibrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente [...] a morte penetrara no meu corpo [e] não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência" (Rubião 13).

A todo esto, el sacrificio se hará necesario: "El texto escenifica el 'sacrificio' del sujeto" (Kristeva *Semiótica* 199). Espectral, el cuerpo es, desde ya, un devenir: devenir Otro. Las escenas de ahorcamiento son recurrentes en el imaginario de Burroughs: es el rito que permite el pasaje a través del espejo, favoreciendo, en el receptor, el engendramiento. Como sujeto del discurso, este necesita identificar en el *Otro* el interlocutor de *sí* mismo (Kristeva *Semiótica*): "I came back in other flesh the lookout different" (Burroughs 85). Como lo afirma Mello, leer a Rubião es una experiencia que deberá "asumir la temporalidad y la espacialidad del umbral [...] y con eso asumir el carácter de zona, de travesía, de pasaje" (*apud* Rubião 256). En su realismo fantástico, la muerte es una posibilidad que convive e interactúa con la vida: "Morir y no estar muerto" (Mello *apud* Rubião 258). Pero es, más aún, la posibilidad de la renovación de la vida misma; es lo que, en definitiva, con el acto consumado, libera el caudal de colores que emana por entrelíneas: "A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor" (Rubião 08). Una interpretación similar es posible en Burroughs. En el momento de la muerte a través de la *hanging ceremony*, el sujeto produce una eyaculación. Hay un sentido doble en el acto: por un lado, como territorio de inscripción del porvenir, el cuerpo necesita encontrarse completamente vacío. El cuerpo vacío es como el caparazón de los crustáceos que pueblan las páginas de Burroughs; se presenta como el espacio lleno/vacío al que se debe rellenar: "Dead land here you understand waiting for some one marginal to the area" (Burroughs 99). Es más, aunque esta espera se haga extenuante, el cuerpo vaciado, como el adicto, aguardará por su contacto. Asimismo, el acto de eyacular en el momento de la muerte por ahorcamiento rompe con los espejos y fecunda el territorio ajeno: "Masturbating broken mirror rocks" (Burroughs 189).

Como superficie que espejea, ese lugar donde el "Yo" se ve reflejado antes de atravesarlo rumbo a la "apertura de la germinación [por medio de las] páginas de las diferenciales", el texto burroughsiano "tiene sus raíces en el infinito" (Kristeva *Semiótica* 199 y 185). Es decir, es un texto plural. Como hemos subrayado, en su literatura, Burroughs re-significa otros textos: desde charlas aleatoriamente captadas en un metro a clásicos de la Literatura en general; de las imágenes de terrenos baldíos

¹⁰ Resaltado de la autora.

¹¹ La traducción libre es nuestra.

eliotianos, al color de las vocales de Rimbaud: “He brought his arm up from the elbow swimming in for close-ups of Johnny’s erection: take slow and take fast under flickering vowel colors: I Red / U Green / E White / O Blue / A Black / ‘Bend over Johnny’” (Burroughs 134). Detengámonos un instante en este sistema de colores re-significado, lo que parece posibilitarnos un tipo de interpretación que, siguiendo el planteo muriliano propuesto por Mello, no buscaría “seguir la línea que el conjunto de la obra del autor traza [...] dispuesta en trazos uniformes, sino que [estaría basada] en la producción de arreglos singulares, capaz de acompañar corrientes, doblas y densidades específicas, definiendo el gramaje diverso de una textualidad [que] entreabre en el texto finito su infinitud” (*apud* Rubião 269-270).

Siempre sosteniendo que en la obra, así como ocurre en la literatura de Murilo, opera una espiral continua que mueve ese “delirio polícromo” eternamente inacabado, a partir de este sistema creemos que es posible no solo obtener una previa comprensión de cómo opera la influencia en las obras de Burroughs, sino también plantear una hipótesis sobre el funcionamiento de los mecanismos de apropiación utilizados por él, poniendo de relieve, además, la importancia asumida por Jack Black como material apropiado utilizado en el proceso de escritura intertextual.

Polimórfico desde lo que corresponde a la estructura, el texto es siempre *en relación*, “discurso desviatorio”, como lo diría Kristeva (*Semiótica*), que se construye tangente al límite donde se encuentran otros discursos, como una función derivada de éstos. Como tal, constituye un espacio de *intertextualidad*: “El lugar donde se cruzan varios códigos (al menos dos) que se hallan en relación de negación mutua” (Kristeva, *Semiótica*, 67). En el capítulo titulado “1920 Movies” de *The Soft Machine*, en el que Burroughs hace referencia a Rimbaud, él describe aquellas vocales como siendo unidades: “UNIT I: WHITE: ‘You wanta screw me?’ [...] UNIT II: BLACK: ‘Bent over.’ [...] UNIT III: GREEN: ‘Loosen you up a bit.’ [...] UNIT IV: RED: ‘Breath in Johnny. Here goes.’ [...] UNIT V: BLUE: SILENCE: The two bodies merge in a blue sphere” (Burroughs 140-41). Aplicándole a esa descripción la estructura de los *ortocomplementos* de Dedekind, presentados por Kristeva en *Semiotica 2*, podríamos conferirle a cada una de estas unidades presentadas un puesto en el esquema: las unidades I: WHITE, III: GREEN y IV: RED operarían como los elementos X, Y y Z; mientras que las unidades II: BLACK y V: BLUE serían sus *ortocomplementos*.

Desenvolvamos este razonamiento procurando analizar sus partes. La primera suposición que hacemos es que X–Y–Z forman en el conjunto de la referida obra de Burroughs “una interpretación del texto poético desde el punto de vista de la lógica del habla (no poética)” (Kristeva *Semiótica* 80) y su relación con la obra de Jack Black. A continuación, apropiémonos de cada unidad como la idea de un interlocutor en la narrativa. Empecemos, pues, tomando la Unidad I: WHITE por “X”: en la línea que representa el corpus de la obra, “X” opera como el “Me” (del francés “Moi”), es decir, un reflejo del “Yo”. Sobre el reflejo de este “Yo”, que se distiende sobre la superficie espejeante, se aplica la *fuerza*: letras doradas del descubrimiento del impresionado jovencito... Aquí, la Unidad II: BLACK es el *ortocomplemento* “0”, porque se la tomamos como la materia en sí, el discurso hecho “sustancia que realmente podría ser manejada, o más exactamente, movida manualmente” (Lydenberg 44)¹². Como instrumento que penetra, esa *alien word* funciona como lo que invade y parasita el cuerpo receptor. Esa palabra marginal se inscribirá en el cuerpo reescribiéndolo. En ese encuentro, lo que se ha leído deviene la escritura del porvenir. En un intento de

¹² La traducción libre es nuestra.

abandonar un pasado que ya no interesa más, se construye la alternativa que le tienta: *The Street of Chance*.

Ahora bien, esa presencia ajena deberá encontrar un espacio que la reciba, que la albergue. Este deberá ser, al mismo tiempo, la tierra fértil que vendrá a tornarse *The Drenched Land* y en donde se puedan insertar los *Nombres*. En este punto, el modo de leer esta estructura burroughsiana por nosotros propuesta se asemejaría de algún modo a la de Rubião cuando Mello, citando a Michel de Certeau, afirma que “la lectura tiende a aproximarse de las operaciones nómades de caza [...] en que los lectores, viajeros, ‘circulan en tierras ajenas, nómades cazando por su cuenta a través de los campos que no escribieron’” (*apud* Rubião 256). Surgirá en Burroughs la figura de la *Green Jelly*: la *non-forma* (o la forma todavía por definirse) del cuerpo sin órganos en la que se puede penetrar. En la Unidad III: GREEN, fantasmas interactúan en un espacio que, de haber sido abandonado, ahora se encuentra vacío. Esta Unidad, Burroughs la asocia a la letra “U”, usual abreviación del pronombre “You”, “Vosotros” en inglés. Asimismo, estando vacío este espacio deberá llenarse. En ese sentido, “Vosotros” es un Burroughs-lector, el receptor o aquel que absorbe: todos los “lectores” del Dormitorio; los Green Boys: cuerpos sin órganos y sin imágenes. Como espacio de conversación, en este se dará un *encuentro*.

En la estructura de Dedekind, esta Unidad la tomaremos por “Y”: como elemento que se posiciona en el centro, funciona como un intermediario doble: entre “Yo” y “Me”, entre “Nosotros” y “Ella” (la obra ajena, extranjera; la responsable por “the noises I made in uh orgasm when SHE ate me” (Burroughs 71)¹³). En la descripción que hace Burroughs de esta Unidad, los Green Boys, cautivos de un encantamiento, y que anteriormente habitaban el dormitorio, parecen intermediar aquí una cópula: “White youths fuck brown [...] under a static red sky” (Burroughs 142); WHITE: “Me”, RED: “I”. Es bajo este signo que se aprehenderá la mezcla. Es ahí, en ese espacio de absorción, que los cuerpos se confunden, donde son al mismo tiempo identidades separadas y un todo único.

A continuación, yuxtapuesta a la Unidad I: WHITE, al mismo tiempo que es su complemento, y teniendo a la Unidad III: GREEN como intermedio, la Unidad IV: RED la tomaremos como siendo el elemento “Z”. Ese elemento opera como el “Yo” en la estructura X–Y–Z propuesta. Es decir, si el “Me” se mira en el espejo, el “Yo” lo atraviesa. El “Yo” de la Unidad IV: RED, condensada en la vocal “I” (que en inglés es nada menos que el propio pronombre-sujeto “Yo”), que en Rimbaud ya era signo de vida (“I, escupida sangre, risa de ira en labio bello, en labio ebrio de penitencia”¹⁴), tiene un sentido doble: el lector que se ve escrito por él mismo en el libro que está por venir y que al mismo tiempo es el libro que acaba de ser leído. Aquel que en Rubião, poniendo en marcha un movimiento espiral, trama

líneas textuales [que] se estiran, vivamente, en una dirección que va del centro al margen, y de vuelta al centro, y de vuelta al margen, sin agotarse. Y lo que podría resultar en un desbordamiento fatídico de la significación en inevitable absurdo –y de hecho resulta– se abre también ante nosotros como un campo fecundo de posibilidades y ‘inventa en los textos otra cosa que no aquello que era la ‘intención’ de ellos’. De esto, como ocurre en ‘Bruma (a estrela

¹³ Las mayúsculas son del autor.

¹⁴ Utilizamos la traducción de Luis López Nieves (<https://ciudadseva.com/texto/vocales/>). [“sang craché, rire des lèvres belles dans la colère ou les ivresses pénitentes” (Rimbaud 170). V. Bibliografía].

vermelha)’, podrá un cuerpo celeste desdoblarse en colores. ‘Todos los colores’ (Mello *apud* Rubião 258).

Rubião parece consciente de la recursividad que el propio texto opera. Cuando en contacto con el lector-receptor, el texto inevitablemente lo traerá para dentro del torbellino que este mismo constituye. Desbordándose en significaciones múltiples, invita a la lectura de lo indeterminado, abriéndose “ante nosotros como un campo fecundo de posibilidades” (Mello *apud* Rubião 258).

En *The Soft Machine*, Burroughs expresa ese “Yo” a través de un encuentro, narrado poco antes de presentarnos su interpretación de las vocales rimbaudianas, en el que parece haber un reconocimiento del uno *en y por* el otro: “I meet this Johnson has a disgruntled former chauffeur map indicates where a diamond necklace waits for me wall safe behind the Blue Period” (Burroughs 132-33). En el instante que precede y anuncia el texto que vendrá, “la identidad de ese ‘vosotros’ desaparece” (Kristeva *Semiótica* 181). Resulta que, como sostiene Kristeva, el “Vosotros” no hay que pensarlo como pro-nombre, sino más bien “como un camino, un pasillo, un canal que se alza verticalmente fuera de la línea del intercambio” (*Semiótica* 181). Es, ante todo, la *diferencial* que opera, en el texto comunicativo (*fenotexto*, como lo denomina Kristeva), su desdoblamiento y promueve el *salto* de la línea a la ausencia: abandono de la forma en la producción de multiplicidad infinita del *genotexto* (Kristeva *Semiótica*). En ese sentido, Black, en cuanto significante textual, funciona en el texto polisémico de Burroughs como un *numerante*. Kristeva va a definir ese concepto (el “número”) como siendo lo que “marca la infinitud diferenciada, no homogeneizada”. En otras palabras, aquello que “no representa ni significa [...] no tiene exterior ni interior”; anafórico, es la “infinitud que se muestra marcándose” (Kristeva *Semiótica* 116)¹⁵.

Por lo tanto, Burroughs entiende que hay una manera por la que se podría reiniciar el sistema (el lenguaje) vía inserción de componentes ajenos o a través de la reorganización de este. Por ende, podríamos pensar los pasajes de *You Can’t Win* funcionando como ese *numerante*, es decir, como la inscripción diferencial que actúa en el cuerpo de otro texto. Como tal, estos pasajes devienen *marcas*: “Body painted I-Red, U-Green” (Burroughs 103). Como agente de retroacción, el numerante es impersonal: “The Guide: impersonal screen eyes swept by colors winds light up green red white blue” (Burroughs 139). A ese agente, anteriormente le habíamos asignado la función de *ortocomplemento* “0” en la estructura equivalente a aquella de Dedekind (Unidad II: BLACK). Burroughs afirma que esta materia es barrida por vientos de los demás colores (estructura), “zero eaten by crab” (85), razón por la que somos llevados a pensar que es su presencia misma la que provoca ese movimiento (o retroacción, si se quiere).

Finalmente, en esta estructura, se accede a la UNIT V: BLUE: SILENCE por medio del *salto* que se da de una sub-estructura (*ortocomplemento* “0”) a otra: el *ortocomplemento* “1”, o lo poético, dada la lógica del habla. La espiral retrocede y descende: en la estructura ya no queda más un “Yo” y un “Vosotros”; tampoco un “Me”. Hay apenas un “Nosotros” a la deriva en una “limestone cave [that] fades in blue drum of gentle ghost people [...] Under the faces improbable names” (Burroughs 143). Para Kristeva, “‘Nosotros’, son ‘yo’ y ‘ella’ (1ª y 3ª p.) en su engendramiento y producción monstruosa” (*Semiótica* 201). Ese engendramiento lleva consigo la *marca* de los cordiales fantasmas que van a conferirles *nombres* a estos cuerpos: “And word dust dirtied his body falling through the space between worlds” (Burroughs 115). El movimiento, como el del albatros que describe elipses en el aire, atraviesa la estructura

¹⁵ Los resaltados son de la autora.

principal (X–Y–Z) en espiral: "Hieroglyphs of orgasms [...] like swirls of color" (Burroughs 163). Ese movimiento es el que produce el *engendramiento*: lo significativo (de la germinación), o lo poético a partir del *desvío* que ha sido operado, y que en Burroughs (y también en Rubião) puede también ser comprendido por lo *no-dicho*, o por lo que se silencia en las entrelíneas: "Nothing here now but circling word dust" (Burroughs 138). Más allá del portal, lo que se encuentra es el Silencio: "Caminhava pela estrada. Estrada do acaba mundo: algumas curvas, silêncio, mais sombras que silêncio [...] Havia silêncio, mais sombras que silêncio" (Rubião 9-10).

"El lector [se ha conformado] como una dimensión del propio texto, haz trémulo, pero persistente, proyectado por la palabra en el instante mismo en que ésta instituye en torno de sí 'una escena secreta', conformando un horizonte móvil para los procesos de significación" (Mello *apud* Rubião 260). El Silencio es el vacío alcanzado por la vertical germinadora. En este, "two bodies merge in a blue sphere" (Burroughs 141). Su composición es la de un aire líquido: aquí el viento azulado atraviesa el cuerpo sin peso ni forma, roja piedra traslúcida bajo un aire blanco. Apenas la *vibración* satura las altas cúpulas celestes: saturadas de los golpes de tambor, del silbido distante de los trenes... En la culminación del acto de la lectura-escritura, una vez que "las metamorfosis [que] no se restringen a las figuras que Rubião dibuja a lo largo de las narrativas, sino que se extienden, inevitablemente, a quien lee" (Mello *apud* Rubião 255) han sido completadas, propuesta implícita que subyace a la obra de Rubião, todo espacio que ante nosotros se distiende no es otra cosa que espacio de deseo. Lo mismo ocurre en la obra de William Burroughs: "My blue heaven" (Burroughs 172). Al final de un verdadero proceso de fruición resultante de lo que fluye de la relación de libre tránsito entre autor y lector, como en una pulsante y descolorida imagen en cámara lenta proyectada sobre lo que quedó de los destrozos de la sala de espejos, Johnny son ambos.

Bibliografía

- Aleixo, Sandra Elis. "O universo fantástico de Murilo Rubião". *Trama*, 4 / 8 (2008): 187-198.
- Aragon, Louis. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Black, Jack. *You Can't Win*. Port Townsend: Feral House, 2013.
- Burroughs, William. *The Soft Machine*. Nueva York: Grove Press, 2014.
- Furuzato, Fábio D. "A transgressão do fantástico em Murilo Rubião". Disertación (maestría). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2002.
- Kristeva, Julia. *Semiotica 2*. Trad. Jose Martin Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981.
- , *The Kristeva reader*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- Lydenberg, Robin. *Word cultures. Radical theory and practice in William S. Burroughs' fiction*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Miles, Barry. *William Burroughs: el hombre invisible*. Nueva York: Hyperion, 1993.
- Rimbaud, Arthur. *Poesia completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Rubião, Murilo. *Murilo Rubião: obra completa / textos críticos de Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello*. San Pablo: Companhia das Letras, 2016.