

SÓLO ÉL MISMO: *YONQUI*

Federico F. Tello

Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

— ¿A qué se dedica, señor Lee?
Lo dijo cortésmente, con tono de hombre educado.
— Soy granjero —contesté.

Cuando contamos algo, necesariamente contamos algo que pasó o por lo menos podría pasar, y en apariencia contamos desde el principio, pero en realidad invertimos el orden cronológico, insertando un sentido en apariencia inmanente a los hechos. El yo que narra ha vivido ya esa aventura, y al principio del relato se presupone necesariamente el final y el sentido que en retrospectiva tienen los acontecimientos vividos, mismos que en su representación como escenas ganan sentido al acumularse.

Si ese tipo de sentido se encuentra en *Yonqui*, es el sentido de la casualidad, de las condiciones azarosas que pasan por encima de la voluntad del sujeto. *Yonqui* no tiene fin, en un sentido teleológico. Es la acumulación de anécdotas, aventuras que William S. Burroughs narró bajo el seudónimo de William Lee, que si bien se ordenan cronológicamente no dan cuenta de una supuesta degeneración, a menos que la moral se presuponga como un *a priori* que poseyeran los lectores que el editor original suponía podrían encontrar al leer *Yonqui*. Burroughs no es alguien que degeneró, pues incluso el calificativo degenerado pertenece a una concepción positivista-evolucionista del mundo.

El *yonqui* es un personaje que responde a cierta tradición que muestra los rasgos generales de un tipo muy específico de personaje en algunas manifestaciones literarias durante el siglo XX. Lo podemos encontrar desde los protagonistas de Hemingway, Dos Passos o Fitzgerald dentro de la llamada Generación Perdida. Se trata de personas que a la mirada del lector convencional aparecen raros, ambiguos, como si algo les faltase. No son como los personajes de novelas anteriores, o como los personajes de los mitos griegos donde incluso el propio nombre del personaje es una sinécdoque que realmente describe y representa la totalidad del ser del personaje. Pero no sólo el protagonista es ambiguo, sino que el mundo mismo donde se desenvuelven es extraño. La imaginería norteamericana, con sus formas narrativas, sus novedosos recursos literarios, sus excentricidades en general, resalta bajo el fondo de la tradición novelística de la Europa del s. XIX, ya que al fin y al cabo América como nuevo mundo generó una nueva realidad, inaprensible para la conciencia europea más que como Sueño americano, un horizonte donde las utopías planteadas desde el siglo XVI en cierta medida se cumplieron, donde la libertad existía y como Jefferson dijo, el principal derecho era el de la búsqueda de la felicidad.

Es claro que los novelistas norteamericanos recibieron la constante influencia de la literatura Europea, pero en el transcurso del siglo XIX, en las periferias de la Europa occidental se gestaron nuevas literaturas con nuevos enfoques, no dedicados a disfrutar y retratar los beneficios del nuevo régimen ni a sepultar con sus propias manos los resabios del antiguo. Se trata de literaturas que viven en el choque, cuya escritura exploraba las posibilidades de las personas, que no pretenden retratar la época en la que viven aún cuando lo hacen, sino de mostrar las consecuencias de los giros culturales dados por sus sociedades. En estos casos la novela es un experimento, pero no como laboratorio con condiciones fijas, establecidas e invariables, sino como un desgarramiento, representación fáctica de las contradicciones presentadas por los autores. Desde los poseídos de Dostoyevsky, el Sr. K de Kafka, los cronológicamente más tardíos personajes arriba mencionados de la Generación perdida, pasando por el Roquetin de Sartre o el Meursault de Camus son eso, sujetos que frente al mundo moderno, la agobiante burocracia, la permanencia terca de las convenciones anacrónicas, la ritualidad de la conducta, la estrechez de miras con que el mundo se realiza; se encuentran en un lugar donde no hay alternativa frente a la conformidad más que la extrañeza y el desgarramiento presupuesto en el necesario enfrentamiento que es vivir en sociedad. Existe en los creadores de

estos personajes un tufo profético que asusta al contemplar el mundo posmoderno. El desgarramiento supone una dislocación en la coherencia que se puede establecer entre el mundo y el sujeto, relación encerrada siempre en el ámbito de la sociabilidad. Tal vez por el momento llame a esto sentido.

Para Burroughs el mundo moderno se encuentra interferido, se ha perdido claridad: “Un granjero ve a sus vacas de verdad: ve lo que tiene delante y lo ve bien claro. No es un problema de costumbre: el problema es que algo se interponga entre uno y la imagen de tal forma que impida verla”.¹ Se trata en cierta medida de la ausencia de certeza en la vida misma.

Para la publicación original de *Yonqui* en 1953 a Burroughs se le pidió escribiera un prefacio “en el que explicara que era de buena familia (...) y diera algunos detalles que permitieran comprender cómo era posible que un ciudadano supuestamente normal llegara a convertirse en un degenerado enemigo de la sociedad”.² En cierta medida ese prefacio, con la lectura censurada del resto del libro imponía una respuesta a la pregunta que en tres ocasiones aparece formulada en el libro. “Ésta es la pregunta que se plantea con más frecuencia: ¿Qué hace que alguien se convierta en drogadicto? La respuesta es que nadie se propone convertirse en drogadicto”.³

«¿Por qué necesita tomar estupefacientes, señor Lee?»

Esta, “una pregunta que suelen hacer los psiquiatras estúpidos”⁴ es difícil de responder. Burroughs dice que “uno se hace adicto a los narcóticos porque carece de motivaciones fuertes que lo lleven en cualquier otra dirección. La droga llena un vacío”⁵. En dado caso cabe preguntar qué vacío es ese.

Entre el “Nací en 1914 en una sólida casa de ladrillo, de tres pisos, en una gran ciudad del Medio Oeste. Mis padres eran personas acomodadas”⁶ del Prefacio y el “Tuve mi primera experiencia con la droga durante la guerra, en 1944 o 1955”⁷ del primer capítulo, existe algo imperceptible, casi inescrutable más que de modo místico. Este periodo al que Burroughs hace referencia entre las dos fechas consignadas marca una época importantísima para la historia no sólo de un país sino del resto de la historia del mundo.

Está de más señalar que de 1914 a 1945 corre el inicio de la Primera guerra mundial y el final de la Segunda. Claro que Burroughs no se vio involucrado en la segunda guerra mundial ya que alegó incompetencia mental y para probarlo incluso se cortó una falange del dedo, pero ello no implica que se haya visto ajeno a todo el cambio en el ritmo de vida norteamericana.

Este fue un periodo donde estaban “todas las ventajas de una vida confortable, segura, que se ha ido para siempre”.⁸ Pero ese confort no fue más que la evasión de una ciudad del Medio Oeste de la que sus padres lo escondieron prematuramente. Sus recuerdos más tempranos los asociaba al miedo a la soledad y a la oscuridad, pero por sobre todo a las pesadillas “en las que un horror sobrenatural siempre parecía a punto de adquirir forma”⁹. Se trata de una presencia ausente, eso que al voltear desaparece de nuestro campo de visión. Es algo que nos rodea, y nos hace ser ahí, pero que para algunos no basta tal grado de certeza, sino que se requiere la experiencia como tal de aquello que nos atormenta.

En gran medida, frente al miedo Burroughs optó por las correrías adolescentes en compañía de otros jóvenes, pequeñas aventuras con un leve toque de romanticismo que como él declara, no lo conducían absolutamente a nada, “comprendí que no existía compromiso posible entre el grupo, los otros, y yo, y llevé una vida muy solitaria”.¹⁰

Allan Ansen, amigo desde los cuarenta nos informa que Burroughs antes de llegar a las drogas ya se había sometido a un psicoanálisis que “aleja el miedo pero no cierto sentido de aislamiento”.¹¹ Frente a este aislamiento, la conciencia de sí mismo se torna trascendental para comprender un posible por qué.

El miedo de Burroughs en cierta medida fue el miedo de toda una sociedad pues no sólo para él, sino para una nación entera son años de aventura, desde la breve pero fundamental intervención en la guerra, el súbito control de la política internacional, pasando por los vertiginosos años veinte que culminan en una crisis económica mundial y

la ruina económica de su familia, un rápido reajuste económico y político, el decisivo choque contra el fascismo, hasta llegar hasta el apoteótico lanzamiento de la bomba atómica, son años en los que se tornó difícil establecer dónde estaba el país situado. La generación desorbitante de mitologías sobre estos años indica esto, la necesidad cultural de una nación por encontrar de nuevo algo que les dijera quiénes eran, qué habían hecho y hacia dónde iban. Y esto se debe en gran medida a la aventura misma, pues ella volvió a romper el equilibrio que se estableció después de la guerra civil norteamericana.

La aventura es lo opuesto a la cotidianidad, la aventura es finita, y es en este carácter moribundo donde radica su mayor grandeza pero también su mayor defecto. En ella los hechos y las acciones se suceden vertiginosamente imprimiendo velocidad al tiempo pegajoso de la vida diaria, no existe suficiente tiempo para razonar las decisiones, y por ello mismo los resultados son imprevistos la mayor de las veces. Por su carácter acelerado, la aventura se consume velozmente, pues de prolongarse termina las más de las veces con la vida misma. Si bien la aventura se desarrolla como episodio de la vida, nunca es la vida misma. Si se tragase a la vida, entonces la vida misma peligra. Así se presenta una disyuntiva, elegir la aventura o elegir la vida, elegir el vértigo, la adrenalina y la emoción con el consecuente hallazgo del abismo, o retornar a la calma, esa vida tediosa incesante e inconsolable que nos propone el sistema.

Siempre cabe la posibilidad de querer convertir la aventura en la vida, pero ello implica la erradicación del sentido de la aventura, pues ella no admite añadidos, sólo es en tanto finaliza. Para que sea, algo se rompe, el tiempo vuelve a su blandura cotidiana.

Esa es la paradoja de los tiempos que corren, su promesa de aventura, con el hallazgo inevitable de la inconsistencia mundana. De aquí surge una veta increíble para el recuerdo, para la melancolía y también para gran parte de la literatura. Por ejemplo, a pesar de su grandeza Proust es eso: la incesante e inconsolable búsqueda en la vida diaria del sentido que sólo posee la aventura.

Disfrutar la aventura es tolerar e incluso desear su fin. Pero Burroughs propuso otra alternativa: renunciar a la aventura, renunciar a la vida y encontrar un sentido, un por qué al absurdo aún cuando para la mayoría de nosotros sea absurdo pero además maligno el objeto mismo que proporciona el bienestar, un horizonte que llene de sentido la monotonía del lento escurrimiento del sobrevivir.

Burroughs en 1952, en las vísperas de la publicación de *Yonqui* escribió “He aprendido la ecuación de la droga. La droga no es, como el alcohol o la hierba, un medio para incrementar el disfrute de la vida. La droga no proporciona alegría ni bienestar. Es una manera de vivir.”

¿Quién es el Yonqui?

Como mencioné, los personajes en la literatura norteamericana son ambiguos por que no se pueden definir moralmente, ya que el sujeto, frente a la erradicación de las rígidas morales defendidas por las instituciones tradicionales y el paulatino descreimiento en la eficacia del Estado moderno, se encuentra a la deriva. Tocar esa deriva, ese mar de incertidumbres, botar el barco y zarpar por las posibilidades existenciales ha sido un rasgo presente hace tiempo en la literatura norteamericana. Desde por lo menos el “Podeis llamarme Ismael” de Melville hasta el “Hace seis días un hombre voló en pedazos al borde de una carretera en el norte de Wisconsin” de Paul Auster en *Leviatán*, se encuentra presente algo muy distintivo de la narrativa norteamericana: la elección de la aventura dentro de la aventura que es la Historia moderna, decisión que implica necesariamente destruir al mundo al negar su carácter de excepcionalidad. Llevar la vida como si fuera una aventura dentro de la aventura propuesta en la modernidad.

Lo que Burroughs muestra es el sinsentido de una cultura que comienza a ser determinada por la dinámica anónima e intransigente del mercado. En gran medida, el mercado inyecta un sentido a la cotidianidad de las personas que consumen alguna mercancía. Pero no todas las mercancías son iguales, la mercancía de Lee es la droga.

El mercado determina las redes de la sociabilidad, no existen intereses naturales para establecer contacto con el resto de la sociedad, pues incluso las amistades son resultado de las transacciones comerciales. Las amistades de Lee en el libro son eso, su verdadero amor no es su mujer, sino su camello:

*Cuando se está enganchado, el camello es como la amada para el amado. Se espera su especial manera de llamar, se busca su cara entre aquellas con las que nos cruzamos en la calle. Puedes representarte mentalmente hasta el último detalle de su aspecto físico como si estuviera de pie en la puerta gastándote la eterna broma del camello: «Siento tener que decepcionarte, pero no he conseguido nada», mientras contempla cómo la cara de su cliente pasa de la esperanza a la ansiedad y saborea la sensación de poseer un poder que depende de su benevolencia, el poder dar o de retener. En Nueva Orleans, Pat montaba siempre ese número. En Nueva York Bill Gains. Ike juraba siempre que no tenía nada, y luego me deslizaba la papelina en el bolsillo y decía:
–¡Pero si tenías una papelina en el bolsillo!*

Pero este amor no responde a otra cosa que a los intereses pragmáticos. El “Hombre”, el que distribuye la droga a sus clientes siempre puede cambiar, y difícilmente en *Yonqui* se encontrara un lamento por aquellos que la pasma ha encerrado, o por los que ya se han ido.

Burroughs es conciente de su distanciamiento, la imposibilidad de formar un nosotros, y esta condición es lo que lo inserta de lleno al espíritu nihilista. A propósito de Cash, otro yonqui que llega de Estados Unidos a México, que les empieza a gorronear su droga a él y a su camello Ike, Burroughs narra:

Le aconsejé (a Ike) que se lo quitara de encima, y le explique a Cash que yo no era camello y que Ike lo era en muy pequeña escala. Tan pequeña, que no podía regalar la poca mercancía que tenía. En resumen que no éramos la sociedad de beneficencia para yonquis. A partir de entonces, vi poco a Cash.¹²

El único vínculo que une a Lee con las personas es la mercancía. “La droga es una ecuación que enseña a quien la usa hechos de validez general. Yo he aprendido muchísimo gracias a su uso: he visto medir la vida por un cuentagotas de solución de morfina que hay en un cuentagotas”¹³ la droga que se convierte progresivamente en el sentido de la existencia.

En principio la experiencia de las drogas desde la distancia de no haberlas probado es realmente misteriosa. Para Lee los sujetos que viven con las drogas sencillamente son inescrutables. Se trata de sujetos extraños, ajenos, son crustáceos carentes de fuerza, cuyos ojos dan esa extraña sensación de verte sin verte. Seres encendidos “como si fueran una especie de emisora de televisión. Casi te hacían sentir un impacto físico”¹⁴ que en dado caso es la experiencia física del vacío.

La experiencia de la droga como tal es distinta en gran medida. De la narración de la sensación física del golpe de la droga recorriendo las venas, Burroughs pasa al efecto y a la visión que suscita en la conciencia.

Cuando esta relajación se extendió por mis tejidos, experimenté un fuerte sentimiento de miedo. Tenía la sensación de que una imagen horrible estaba allí, más allá de mi campo de visión, y se movía cuando yo volvía la cabeza, de modo que nunca podía verla. Sentí náuseas; me tumbé y cerré los ojos. Vi pasar una serie de imágenes, como si estuviera viendo una película: un enorme bar con luces de neón que se hacía mayor y mayor hasta que calles, tráfico y las obras de reparación que se hacían en las calles quedaron incluidas en él; una camarera llevaba una calavera en una bandeja; vi estrellas en un cielo azul radiante. Sentí el impacto físico del miedo a la muerte; el corte de la respiración; la detención de la sangre.¹⁵

Un yonqui le advierte después de esta primera inyección, que la droga “es un mal asunto (...) Es lo peor que puede sucederle a un hombre. Todos creemos al principio que podremos controlarlo. Luego dejamos de querer controlarlo –sonrió–”.¹⁶

Para desarrollar dependencia, el sujeto necesita inyectarse por lo menos durante dos meses, se “dice que nadie se convierte en yonqui si tiene cuidado y observa unas cuantas reglas, como por ejemplo, pincharse un día sí y otro no. De pronto deja de observar estas reglas pero cada pinchazo extra lo considera excepcional”.¹⁷

Pero no es hasta que el suministro de droga se corta que el yonqui “se da cuenta de lo que la droga significa para él”.¹⁸ Sólo hasta este momento el yonqui puede contestar a la pregunta de por qué se droga. “Necesito droga para levantarme de la cama para la mañana, para afeitarme y para desayunar. La necesito para seguir vivo”.

El miedo que Burroughs experimentaba de pequeño, el miedo a despertar y ver ese algo que siempre se escapa de ahí, miedo a que aparezca frente a su cama al despertar, es de nuevo experimentado por la experiencia de la droga. Salvo que ésta no es el pinchazo y ya, sino que es una experiencia que trasciende el ámbito de la aventura, engarzándose necesariamente con otros acontecimientos. Si la aventura requiere la inexorable muerte, la adicción requiere de la experiencia continua de aquello que acerca a la muerte. Este círculo no se cierra sino hasta que se presenta el síndrome de abstinencia. Es por la droga que Lee conoce los hechos esenciales, y ellos son los que tienen algo que ver con lo que se convierte necesario. Al final es una trampa, porque parece que es por voluntad que el sujeto cae en la dependencia, pero los acontecimientos, esas pequeñas aventuras azarosas, son las que colocan a Lee frente a las jeringuillas de morfina. Como en la cultura moderna, Lee cree que lo que lo mueve es su deseo, pero más bien es la necesidad, el miedo mismo que lo acerca a la incertidumbre con la que vivió él y toda la historia de un país. “La droga no causa placer. Para un yonqui, la droga es importante porque es lo que causa la adicción. Nadie sabe lo que es la droga hasta que tiene el síndrome de abstinencia”.¹⁹

Pero si es la droga la que trae de nuevo el miedo de la infancia, es el síndrome de abstinencia lo que le enseña al yonqui que es ahora él el que se ha convertido doblemente en objeto, el objeto del mercado y el objeto de un recuerdo utópico:

Una mañana de abril me desperté con leve síndrome de abstinencia. Me quedé tumbado mirando las sombras que se formaban en el techo de yeso blanco. Recordé que hacía muchísimos años solía tumbarme en la cama junto a mi madre y contemplaba cómo las luces procedentes de la calle corrían por el techo y las paredes. Sentí una aguda nostalgia de silbidos de tren, trenes que suenan calle abajo, hojas quemadas.

*Un leve síndrome de abstinencia siempre me trae los recuerdos mágicos de la infancia.*²⁰

Lo que el yonqui demuestra al experimentar las drogas pero también su ausencia es, que en la lógica moderna es él el que se vende a la mercancía, y no es por el goce del pinchazo, sino por la necesidad de existir bajo una moral no impuesta por la Iglesia ni el Estado, sino por el Mercado en una lenta marcha hacia la destrucción final. Las drogas muestran las interferencias que median entre el sujeto y la observación del mundo, pero es por su ausencia que somos capaces de verlas de nuevo. Pero esta condición que no las saca de su carácter absurdo.

Mientras Estados Unidos amanecía a la nueva era de su destino manifiesto, la era de determinar la historia gracias a su imponente fuerza de producción, el yonqui es la conciencia incómoda que en su cuerpo muestra los pinchazos del consumo, consecuencia de vivir en una sociedad interferida y por ende imposibilitada de ver directamente las imágenes. Es el síndrome de abstinencia el que muestra el futuro:

*Casi peor que el síndrome de abstinencia es la depresión que lo acompaña. Una tarde cerré los ojos y vi Nueva York en ruinas. Ciempiés y escorpiones enormes se deslizaban por los vacíos bares, cafeterías y farmacias de la calle 42. Entre los adoquines crecía la hierba. No se veía a nadie.*²¹

La droga es inmediatez e independencia, paradójicamente dentro del mismo consumo. El costo es la muerte y la aniquilación del valor del movimiento de conocimiento. Burroughs profetiza a la sociedad americana actual, donde todos se hacen yonquis azarosamente, como resultado invariable de un mundo sólo sensible al consumo culturalmente socializado del capitalismo.

Finalmente Yonqui es en sí un comienzo. ¿Pero un comienzo de qué? Toda causa para morir es también un motivo para vivir, y eso fue lo que encontró William S. Burroughs. Es por la experiencia de la muerte que el profeta puede hablar de ella, así la droga se convirtió en el camino de Burroughs, camino de muerte que le permitió abandonar el pasado de aventura, sus correrías adolescentes sin sentido. Sólo que el camino después de *Yonqui* se bifurca, entre la droga como producto ideal... “la mercancía definitiva” con su rostro del «mal» que es “siempre el rostro de la necesidad total”²², y la búsqueda de la droga perfecta, aquella que trascienda el ámbito subjetivista del individualismo e interne a las personas en un ámbito...

*(...) que abra horizontes en vez de cerrarlos, como la droga. Colocarse es ver las cosas desde un ángulo especial. Es la liberación momentánea de las exigencias de la carne temerosa, asustada, envejecida, picajosa. Tal vez encuentre en el yage lo que he estado buscando en la heroína, la hierba, la coca. Tal vez encuentre el colocón definitivo.*²³

¹ William S. Burroughs, *El trabajo. Conversaciones con Daniel Oder*, Barcelona, Mateu, 1971, p.32-33

² Allen Ginsberg, “Prólogo” en.- Burroughs, William S., *Yonqui*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 12

³ *Yonqui*, p. 20

⁴ *Ibid.*, p. 51

⁵ *Ibid.*, p. 21

⁶ *Ibid.*, p. 15

⁷ *Ibid.*, p. 23

⁸ *Ibid.*, p. 15

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Yonqui*, p. 17

¹¹ Alan Ansen, “Cualquiera que pueda levantar una sartén posee la muerte” en.- Burroughs, William S., *El Metro Blanco*, Valencia, Pre-textos, 1977, p. 90

¹² *Ibid.*, p. 208

¹³ *Ibid.*, p. 22

¹⁴ *Ibid.*, p. 28

¹⁵ *Ibid.*, p. 31

¹⁶ *Ibid.*, p.32

¹⁷ *Ibid.*, p.50

¹⁸ *Ibid.*, p.51

¹⁹ *Ibid.*, p. 148

²⁰ *Ibid.*, p. 183

²¹ *Ibid.*, p 58

²² Burroughs, *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 9

²³ *Yonqui*, p. 218