



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**EI VIAJERO CONTRA-ESPECIAL: SERGIO PITOL, FABIO MORÁBITO Y
JUAN VILLORO
DICIEMBRE 2025**

**TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN
LITERATURA HISPANOAMERICANA**

PRESENTA: DAVID GONZÁLEZ MARÍN

DIRECTOR DE TESIS: Dra. LUISA NOEMÍ RUIZ MORENO

**ASESORES DE TESIS: Dr. ALEJANDRO RAMÍREZ LÁMBARRY, DR.
ALEJANDRO PALMA CASTRO, DR. ISRAEL LEÓN O'FARRIL Y DR. VÍCTOR
ALEJANDRO RUIZ RAMÍREZ**

Índice

Introducción	3
Capítulo I	11
1.1 Las formas de viajar.....	11
1.2 Los límites del género: ¿Literatura de viajes o relato de viajes?	24
1.3 Características del relato de viajes.....	35
1.4 La preponderancia de la descripción por encima de la narración	42
Capítulo II	65
2.1 El viaje contra-espacial.....	65
2.2 La mirada contra-espacial en <i>Palmeras de la brisa rápida</i> de Juan Villoro.....	82
Capítulo III	133
3.1 La mirada contra-espacial en <i>También Berlín se olvida</i> de Fabio Morábito	133
Capítulo IV	207
4.1 La mirada contra-espacial en <i>El viaje</i> de Sergio Pitol.....	207
Conclusiones	276
Bibliografía	282

Introducción

Dentro de la historia de la literatura mexicana, el relato de viajes se caracteriza por ser un género cuya presencia es exigua. Un síntoma significativo que, dependiendo el marco interpretativo, puede brindar diferentes hipótesis. Dentro de la historia de Occidente la presencia de la “literatura de viajes” y “relato de viajes” goza de una larga tradición que se ha desarrollado, comentado, desacralizado, reivindicado y sometido a diversos cuestionamientos críticos. ¿A qué nos referimos con ello? La experiencia literaria del viaje ya no puede concebirse como una simple operación cultural protagonizada por un hombre blanco-europeo-civilizado que se desplaza hacia tierras exóticas para describir, categorizar e interpretar con sus propias categorías el comportamiento de los “otros”, un los “otros” que se sobreentiende como un sujeto no-blanco-periférico-salvaje. Bajo las tensiones políticas que atraviesan la contemporaneidad, no sólo el viaje ha dejado de concebirse como un acto maniqueo entre un punto A civilizado a un punto B salvaje-exótico, sino que el propio espectro tropológico que posibilita la mirada se ha sometido a un arduo proceso de cuestionamiento.

Consciente de este quiebre epistemológico en la mirada, Jorge Carrión, a partir del análisis que realiza de los relatos de viaje de Juan Goytisolo y W. G. Sebald propone la categoría “viajero contra-espacial”. Con ella describe, valoriza y analiza una forma particular de entender el viaje. Dentro de su análisis, expuesto en su libro *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald* (2009) lleva a cabo un pequeño arco histórico conceptual de la experiencia del viaje. Expone que la acepción clásica del viaje responde a una forma de desplazamiento mayoritariamente protagonizada por conquistadores, militares, políticos, científicos y religiosos. Más allá de las evidentes diferencias que existen entre semejantes arquetipos, Carrión señala que existe un hilo conductor que los atraviesa: el colonialismo. Su mirada, sus conceptos, el fundamento metafísico que proporciona la emergencia de su mirada y su propia concepción como “ser”, es una operación “natural” que no cuestiona su espectro ideológico. Semejantes viajeros nunca (o casi nunca) se preguntan si las categorías conceptuales que emplean para describir a los otros realmente se corresponden con la concepción que los otros tienen de sí mismos.

Sin embargo, Carrión, en una corriente de pensamiento cercana al deconstruccionismo de Jacques Derrida, postula que la condición “contra-espacial” no debe entenderse como una simple oposición categórica del viaje clásico-colonial. En la medida que un paradigma de pensamiento se critica para tratar de instaurar en su lugar un nuevo paradigma de pensamiento, subsiste el mismo problema. Bajo esa premisa, lo único que sucede es una contradicción lógica. Por ende, cuando Carrión analiza la obra de Goytisolo y Sebald focaliza su atención en el uso particular del lenguaje. Para los autores el lenguaje no es una materia inmutable regida por la razón instrumental, sino que el lenguaje es el crisol constitutivo a partir del cual pueden mirar, aprehender, percibir y ser en el mundo. Sin embargo, tanto su existencia como los acontecimientos político-sociales que marcaron su tiempo, exigen ser percibidos-aprehendidos-descritos con un nuevo lenguaje que no se limite a representar de forma arbitraria la naturaleza empírica. ¿A qué se refieren? Carrión, a través de la lectura que realiza del famoso texto *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hoffmannsthal, reflexiona sobre la crisis ontológica que sobrevino en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX. Con la hegemonía de la epistemología de la razón instrumental, el lenguaje se vuelve un útil y es incapaz de aprehender los tormentos del alma y las convulsiones sociales.

Tanto para Goytisolo como para Sebald, la industria no se limita a ser un simple medio de producción masivo gracias a mecanismos técnicos, sino que la industria, la técnica y su resultante cognoscitivo: la razón instrumental, es una metafísica donde el lenguaje se concibe como un útil cuya existencia sólo está cifrada en su capacidad de comunicar contenidos lo más inteligible posible. Sin embargo, la concepción mecánica del lenguaje también puede derivar en otro tipo de expresiones. Siguiendo las reflexiones que propone Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), debe tenerse en cuenta que, así como se puede politizar el arte, también existe la posibilidad de que se lleve a cabo una estetización de la política. Los nuevos medios de producción no uniformes (la edición cinematográfica) no sólo son capaces de “liberar” el estado de alienación del sujeto, sino que también pueden intensificar la noción mitológica del poder político en turno. Gracias a la fotografía y el cine, el fascismo (en este caso la estética propagandística del partido nacionalsocialista) lleva a cabo un tratamiento de sus figuras,

símbolos y frases identitarias a un estadio donde la dimensión de lo histórico y lo mítico tienden a conjuntarse.

En ese sentido, la dimensión contra-espacial que propone Jorge Carrión también se centra en una reflexión política que busca deslindarse de las representaciones y apropiaciones fascistas del espacio. Si tomamos en cuenta la biografía de los dos autores, Goytisolo y Sebald están constitutivamente atravesados por el conflicto bélico. Según la biografía que Carrión despliega a lo largo de su estudio, uno de los acontecimientos centrales dentro de la vida de Goytisolo es la muerte de su madre tras un bombardeo de las fuerzas aéreas franquistas. Mientras que Sebald, aún a pesar de haber nacido en 1944, vivió en carne propia la reconstrucción de Alemania tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial. Es decir, el proceso imposible de asimilación (¿Cómo enunciar un genocidio? ¿Cómo justificarse ante los demás?) y humillación ante el resto de naciones. Ambos, atravesados por el horror de la guerra, pero también incapaces de soportar el orden represor de sus respectivas patrias, optan por una vida nómada. Goytisolo se refugia en el mundo árabe y eslavo (Estambul, Líbano, Palestina, Albania), mientras que Sebald se refugia en Inglaterra. Sin embargo, los dos, atravesados por el ansia febril del nomadismo, reniegan de los centros. Tienen varios hogares simultáneos en diferentes ciudades de diferentes países. Y quizá, lo más interesante, o al menos el punto donde Carrión focaliza su dimensión contra-espacial, es su necesidad de regreso. Un regreso que puede ser tanto en el sentido empírico como simbólico. Aún a pesar de la aversión profunda que sendos autores profesan por la reciente historia de sangre de sus países, también son conscientes que en aquellos territorios habita su familia, sus amigos, sus amores, su pasado, su lengua, una forma particular de representación que sólo puede acaecer en tales espacios.

Según Carrión, ambos autores postulan una forma de desplazamiento que sea al mismo tiempo una tentativa de resignificación del espacio. De ahí que Carrión enuncie que el viajero contra-espacial es aquél que viaja “en contra de la noción de espacio heredada” (2009, p. 27). Una noción hegemónica de la memoria, patria, espacio y lengua (tanto en su sentido social-comunicativo como expresivo-literario). Es decir, la dimensión contra-espacial no se refiere precisamente a un acto político subversivo donde los agentes culturales lideren o sean partícipes de grandes movimientos sociales que alteren de forma empírica el

orden público, sino que su noción de “contra”, de “crítica”, de “renuncia” pertenece más o exclusivamente al ámbito simbólico. Establecemos este matiz ya que en el análisis que realiza Carrión de su objeto de estudio reconoce por parte de Goytisolo una vocación política “comprometida” que lo insta en algunos momentos a ser partícipe de ciertos movimientos sociales. Por el contrario, el lado de Sebald (entendido aquí como “autor” y no como “narrador”) es mucho más pasivo. Su noción de “crítica” (mirada a contrapelo de la tradición) permanece exclusivamente en el ámbito de lo literario. Respecto a nuestro objeto de estudio (la contra-espacialidad en el viaje de Juan Villoro, Fabio Morábito y Sergio Pitól), nos limitamos a analizar la dimensión discursiva y dejamos de lado la dimensión fáctico-empírica de los autores.

Ante el hecho de que el espacio en sí no puede modificarse a nivel físico, topográfico y arquitectónico (dejamos de lado cierto tipo de intervenciones crítico-conceptuales que por un tiempo limitado “desdibujan” la identidad oficial de cierto espacio patrimonial), los autores postulan que la única vía por medio de la cual pueden “resignificar” el espacio es a través del lenguaje. Sólo ante un trastocamiento significativo de la “materialidad” que propicia el acto de la enunciación narrativa, el espacio institucionalmente heredado puede abrirse y develar otro tipo de fenómenos no presentes en su exégesis.

De igual modo, ante la imposibilidad de inventar un lenguaje carente de restricciones políticas, estéticas, económicas, religiosas, etc. que guarden algún vínculo con una dimensión hegemónica; los autores optan por escribir un relato de viajes donde el contenido y la forma estén atravesados por la crisis, el malestar, la tensión y la heterodoxia. ¿A qué nos referimos? Para el viajero contra-espacial, el espacio ya no se concibe como una extensión continua de signos, cosas, personas, relatos, discursos y menos aún una simple planicie física, topográfica; sino que el espacio se descubre como un texto soterrado cuya forma/contenido no puede ser agotado por ninguna mirada interpretativa, sea esta “pro-espacial” o “contra-espacial”. En ese sentido, cuando en la presente investigación se habla de espacio se conjunta al unísono la dimensión físico topográfica y simbólica-discursiva. Aún a pesar de que a nivel extra literario puede afirmarse que el autor Sergio Pitól viajó efectivamente al extranjero durante la década de los 70, el interés de la investigación no busca constatar la veracidad de los hechos empíricos con los hechos narrativos. Al contrario, la investigación trabaja sobre

la base de que la literatura en sí es una manifestación estética-discursiva autosuficiente. Es decir, no consideramos la literatura como un pálido reflejo de la realidad empírica-convencional, sino que consideramos la literatura como un lenguaje propio que a partir de una base empírica-convencional que comparte con la “realidad”, genera sus propias manifestaciones de sentido. Sin embargo, como los veremos a lo largo de la investigación, otra característica del viajero contra-espacial es su concepción desdibujada del “yo”. Para esta modalidad de viaje, la búsqueda de la distinción entre lo “verdadero” y “falso” es inexistente. Los tres textos que componen el núcleo de nuestro objeto de estudio, están protagonizados por una voz en primera persona del singular que juega constantemente con los límites de los géneros y los límites de la representación.

Ante semejante hiato, sobreviene una espacialidad conflictiva. En una lectura cercana a la que propone Walter Benjamin en *Origen del Trauerspiel alemán* (2012), el mundo, después de la expulsión de los hombres del paraíso, se descubre como una suma informe de ruinas. ¿Qué es una ruina? El resto de piezas decadentes que en algún momento (un pasado glorioso que sólo el mito recuerda) formaron una pieza indivisible. Benjamin, cuando analiza el teatro alemán del siglo XVIII, postula que la pasión principal que atraviesa a los reyes y príncipes es la melancolía. La contemplación lenta, morosa, lánguida de un territorio cuyo sentido se distingue pálidamente en la lejanía. La melancolía barroca, a diferencia del frenesí dionisiaco que expone Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*; no busca la restitución, no busca llevar a cabo un acto transgresivo que lo retrotraiga al estado original de la naturaleza. El viajero contra-espacial, cuya mirada crítica se nutre tanto de la melancolía del *Trauerspiel* como el éxtasis frenético de la tragedia, opta por una operación distinta. Al igual que Hamlet, el príncipe melancólico, comprende el mundo como una suma informe de ruinas, sin embargo, en lugar de ensombrecerse y perderse en especulaciones cada vez más abstractas, descubre en el estado fragmentario la posibilidad de construir una nueva mirada crítica.

Si tratamos de extrapolar el estado de ruina a una retórica, tendríamos que hablar de una narrativa que se niega a ser una simple sucesión armónica de oraciones inteligibles. El viajero contra-espacial, al saber que el mundo en estado de ruina no puede ser aprehendido por medio de un lenguaje metafísico de presunción universal, se somete a una búsqueda

expresiva donde la mirada se mueva entre lo descriptivo, narrativo, ensayístico y digresivo. La representación entendida como una operación mimética, se trastoca. Sólo por medio del rodeo, de la crítica, del cuestionamiento al espacio continuo, puede revelarse el destello discontinuo. De ahí que cuando se analice la condición contra-espacial, se conjeturará que esta guarda vínculos significativos con la dimensión híbrida del ensayo. Sólo cuando el lenguaje que propicia la mirada es entendido como una materialidad conflictiva, el espacio exterior deja de considerarse igualmente como un bloque de sentido que debe aprehenderse en su totalidad.

Para poder comprender a fondo la emergencia epistemológica de la mirada “contra-espacial”, primero analizaremos las diferentes teorías que existen sobre el viaje literario. En el capítulo primero, a partir de las reflexiones teóricas de Michel Onfray, analizaremos las diferencias y concordancias entre el modo de ser nómada y el modo de ser sedentario. Tanto el nomadismo como el sedentarismo no se conciben como simples formas de habitar el espacio, sino que ellas mismas son dos paradigmas particulares. Con el paso del tiempo, al volverse el sedentarismo la forma más práctica para subsistir en el mundo, surgieron nuevos símbolos, creencias, rituales e instituciones. Sólo a partir de la concepción de la vida como una forma de estabilidad dentro de una comunidad social, podemos hablar del viaje como una experiencia física de desplazamiento. Sin embargo, la experiencia del viaje es tan compleja que no puede limitarse al aspecto físico, geográfico y cultural, sino que el viaje también puede concebirse como una operación conceptual y artística donde el sujeto, agobiado por la estrechez de su ambiente, busca líneas de fuga para acceder a nuevas formas de comprender la existencia.

También analizaremos las diferentes tipologías que algunos investigadores hispanoamericanos han desarrollado para analizar las diversas manifestaciones del viaje. Una tipología en principio estructural que nos permitirá comprender cómo la experiencia del viaje se ha nutrido de diferentes tradiciones, símbolos, estructuras y formas narrativas. De igual modo, gracias a la exposición y análisis de las tipologías, advertiremos la necesidad de establecer una demarcación mucho más fina entre lo que se conoce como “literatura de viajes” y “relato de viajes”. Ya que el topos de viaje puede encontrarse en casi cualquier texto literario (¿En qué obra literaria no aparece un personaje que ejecute un desplazamiento de un

punto A a punto B?), la crítica especializada se preguntó qué clase de características retóricas posee “el relato de viajes” para diferenciarse de la “literatura de viajes”. Algunos estudiosos, postularon que la mayor característica del “relato de viajes” es la preponderancia de la descripción por encima de la narración. Ya que el viaje en sí es una experiencia donde un sujeto atestigua un nuevo espacio, o al menos un espacio que considera interesante para él; el uso de la descripción y otras figuras retóricas similares tienden a desempeñar un papel significativo. Como lo analizaremos, el relato de viajes, al menos en su modalidad “contra-espacial”, no está preocupado por establecer una demarcación estricta de su supuesta sustancia. Sin embargo, reflexionar sobre las diversas gradaciones de narración y descripción en el relato será importante.

El tercer capítulo, se aborda de lleno la reflexión teórica que propone Jorge Carrión al hablar precisamente de la condición “contra-espacial”. Como ya se expuso al inicio de la introducción, la condición “contra-espacial” puede definirse como un intento por parte del viajero de no posar su mirada en el espacio a partir de los esquemas instituidos (lo que también podemos llamar narrativa oficial); sino, por el contrario, tratar de llevar a cabo un diálogo con el espacio, el viaje, la tradición, el lenguaje y la literatura donde prevalezca una mirada ensayística, digresiva, no anclada en la representación mimética. El resto del capítulo, será el análisis del relato de viajes de Juan Villoro *Palmeras de la brisa rápida*. Los dos siguientes capítulos abordarán, respectivamente, la presencia de la condición contra-espacial en los textos *También Berlín se olvida* de Fabio Morábito y *El viaje* de Sergio Pitol.

Una de las razones principales por la cual nuestra presente investigación lleva a cabo una relación tripartita con estos textos, es, por supuesto, en primera instancia, la presencia significativa del viaje. De algún modo u otro, el viaje puede encontrarse con aparente sencillez en la obra de Juan Villoro, Fabio Morábito y Sergio Pitol. En el caso de Villoro, gracias a su profusa figura como cronista, la dimensión del desplazamiento es fácilmente identificable. En el caso de Morábito, el topos del viaje, desplazamiento, e incluso el exilio, puede rastrearse desde el principio en su poesía. Mientras que, en el caso de Pitol, la presencia del viaje es uno de los topos ejes a partir del cual se teje y entreteje su “Trilogía de la memoria”. Otro aspecto interesante que los une, es su condición escindida a nivel ontológico. Si tomamos como base que la lengua es uno de los fundamentos sobre los cuales se articula

la cultura, los tres autores manifiestan desde el origen de su existencia una condición múltiple. En el caso de Villoro, su formación ontológica-lingüística pasa por una experiencia donde el alemán es su lengua oficial (aquella que debe usar en la escuela), el español es su lengua social (aquella que comparte con sus amigos en la calle) y el español-maya es su lengua íntima, edípica, aquella que su abuela le infunde rememorando el pasado histórico y cuasi mítico de su vida pasada en Mérida. En el caso de Fabio Morábito, al haber nacido en Alejandría de padres italianos y llegar a la Ciudad de México a la edad de catorce años, su condición ontológica-lingüística está articulada por el italiano y el español. Mientras que, en el caso de Sergio Pitol, el italiano y el español parecen ser sus lenguas maternas, y gracias a su pronta actividad viajera a nivel internacional se adentra en el mundo de las lenguas eslavas. A partir de este crisol ontológico, consideramos que la noción de “yo”, de voz narrativa que articula el texto, es capaz de moverse sutilmente en un territorio que tiende a desestabilizar (o incluso anular) aún más los límites entre lo fáctico y lo ficticio, entre lo testimonial y lo literario, entre aquello que pertenece al orden de lo real y al orden de lo literario.

Tomando como base la mirada contra-espacial, nosotros conjeturamos que la voz narrativa que articula los tres textos se mueve en una dimensión discursiva donde la frontera entre la autobiografía y la autoficción se anula. Gracias a este enmascaramiento estético del yo, de igual modo la dimensión ficticia y fáctica se entreteje. Más allá de las diversas técnicas que los tres autores emplean para percibir-describir-narrar el espacio, nosotros consideramos que los tres autores también comportan otro vínculo. Ya que su viaje no es un viaje turístico, una simple práctica hedonista que la persona en cuestión ejecuta durante sus vacaciones, sino que son viajeros literarios, viajeros que dialogan con la tradición cultural de los espacios que recorren; consideramos que la experiencia del viaje se vuelve un acontecimiento singular que propicia la emergencia ensayística sobre el yo, la máscara, el lenguaje, la forma, la memoria, el cuerpo, la tradición, la literatura y el respectivo proceso creativo. Como lo menciona el mismo Sergio Pitol en *El arte la fuga* (1996) el viajar, leer y escribir se vuelven un mismo acto. En ese sentido, el viajero contra-espacial no sólo es aquel cuya mirada busca barrer a contrapelo la historia heredada, sino que también es una mirada digresiva, reflexiva, creativa, donde permite al lector atisbar uno de los tantos reflejos que implica el arduo proceso artístico.

Capítulo I

1.1 Las formas de viajar

Dentro de las diversas experiencias fundamentales que articulan la historia de la humanidad, la noción del viaje ocupa un lugar cardinal. El viaje, al ser una experiencia compleja, no se limita únicamente al desplazamiento físico de un cuerpo de una región a otra, sino a una posibilidad de trastocar los preceptos personales mediante el contacto con el otro, o mediante la experiencia de otredad que implica tener que lidiar con códigos sociales que no se corresponden con los preceptos de origen. Por ello, gracias al desplazamiento, se formó paulatinamente el orden geográfico y político con que actualmente se concibe el mundo. Tanto en sus fronteras geográficas como sus fronteras ideológicas.

El viaje, al ser una experiencia fundamental de la condición humana, es de carácter atemporal y universal. Todas las culturas del mundo han ejercido o padecido la necesidad del desplazamiento. Por ende, las mismas han representado artísticamente en diferentes géneros la expresión del viaje.

El sentido de las construcciones antiguas: templos, santuarios, responden a la necesidad de los sujetos por establecer un diálogo significativo con sus dioses. Si nos referimos a la mitología griega, los dioses descendían continuamente a la tierra para raptar a las doncellas o intervenir en las gestas que los héroes realizaban en batalla. Había un desplazamiento. Un viaje desde la tierra de lo sagrado a la tierra de lo efímero. Posteriormente, con la diseminación del pensamiento judeocristiano, la multiplicidad de los dioses se limitará a un dios único. Este, severo, permanecerá oculto y sólo se manifestará simbólicamente en sus templos. Se anula el desplazamiento. La experiencia de lo sagrado se vuelve un acto de recogimiento.

Así como existen diferentes lenguas, religiones, mitologías, imaginarios y cosmogonías, de igual modo existen sus respectivas manifestaciones sobre el viaje. Aprender la experiencia del desplazamiento en una sola categoría podría interpretarse como un acto de violencia epistémica. Es decir: constreñir a una sola mirada un fenómeno que se caracteriza por su pluralidad de puntos de vista. Sin embargo, precisamente por esa riqueza simbólica, los estudiosos de la materia se ven en la necesidad de demarcar su objeto de estudio con la finalidad de poder realizar un análisis unitario pero complejo.

En términos generales, hablar del viaje implica tener que adentrarnos en significantes tan parecidos y disímiles entre sí como aventura, movimiento, desplazamiento, iniciación, mutación, cambio, transformación, búsqueda, peregrinaje, exploración, colonización, expedición, conquista, pérdida, etc. Todos los ejemplos previos aluden a la experiencia del desplazamiento, pero cada uno de ellos goza de una resonancia de sentido diferente. ¿A qué nos referimos con ello? No se puede concebir una experiencia del viaje en los mismos términos cuando hablamos de una flota naval que invade las costas de un país, a la experiencia del desplazamiento que implica la migración a un país a otro en búsqueda de mejores condiciones de vida.

Por lo tanto, acorde a la complejidad de los matices, la lista de ejemplos sobre viaje podría ser bastante extensa. El viaje puede encontrarse desde el momento de la concepción cuando un óvulo es fecundado por un espermatozoide, hasta el momento cuando el cuerpo occiso es sometido a un ritual por parte de su comunidad que honra su paso a la muerte. El alma se escinde del cuerpo y viaja una vez más a su lugar de origen. Este origen, el cual varía en función de la religión, apela igualmente a la multiplicidad de discursos que articulan una región de sentido. Por ende, tanto nacer como morir puede considerarse una experiencia de viaje.

Dentro del nutrido abanico de acepciones que implica la experiencia del desplazamiento, se puede decir que su noción contemporánea se reduce a una experiencia física donde un sujeto determinado se traslada de un punto “a” a un punto “b”. Ello significa que el viaje en la contemporaneidad está atravesado por las dinámicas geopolíticas de la industria del turismo. Más allá de que en la presente investigación abordaremos la supuesta distinción entre la “experiencia superficial del turismo” y la “experiencia compleja del intelectual”, es lícito reconocer que a partir de la segunda mitad del siglo XX (en especial tras la reestructuración que sufrió Europa tras la Segunda Guerra Mundial) hasta la actualidad, el paradigma del viaje está motivado por el hedonismo.

Ya que el viaje se considera como una de las acciones más arraigadas dentro de la historia de la humanidad, analizar su dimensión histórica, simbólica y literaria nos conduce a concebir diferentes facetas de la condición humana. Al contrario, el sólo hecho de hablar de humanidad implica necesariamente tener que describir y analizar los diferentes viajes que

las personas han emprendido con diversos fines. Lo cual, a nivel literario, se basa en la particular dimensión discursiva que posee cada contexto histórico, es decir, el modo en que los viajeros concebían el mundo y la noción del otro. Es tal la importancia del viaje dentro de la humanidad que la concepción topográfica, geográfica y política del mundo está determinada por la necesidad primigenia del hombre por explorar territorios desconocidos, o ya conocidos, pero no pertenecientes a ellos.

De igual modo, el viaje y el movimiento no se basa simplemente en un desplazamiento físico de un lugar a otro, sino en un movimiento de signos, ideas, pensamientos, costumbres y creencias. Los hombres y las comunidades no sólo llevan consigo sus cuerpos, sino que sus cuerpos, al ser también signos, van acompañados de un espectro de percepciones que les permiten delimitar y darle sentido al mundo. Al respecto, los ejemplos también son vastos. Quizá una manifestación donde puede apreciarse de una forma nítida la influencia del viaje como motivo de traslación geográfica de ideas, sea en los contactos culturales donde priman sistemas religiosos distintos.

¿A qué nos referimos con ello? La experiencia del viaje no es un mero desplazamiento físico, sino la necesidad de establecer un vínculo con nuevas formas de pensamiento. Un vínculo que, por un lado, puede reconocer la importancia y la valía de los discursos de sentido de la otra comunidad, así como un vínculo colonial donde en realidad se busca la imposición de un marco ideológico sobre otro. En estas dos formas de interacción social, los dos marcos de sentido interaccionan entre sí y generan una nueva textualidad. Una nueva textualidad donde la “presencia original” de los signos, tanto en una comunidad como en la otra, generan un desplazamiento por la misma interacción.

Al menos dentro del campo de sentido de la antigüedad, específicamente en la zona del Mediterráneo, los mercaderes en sus barcas eran los que transportaban y transmitían no sólo los objetos “exóticos” que vendían de sus lugares de origen: Creta, Fenicia, Alejandría, Atenas, etc.; sino que también llevaban consigo sus costumbres, rituales, dioses y lenguas. El alfabeto. Así como un nuevo dios puede generar un matiz diferente de la naturaleza o la sexualidad, una nueva lengua no sólo es un nuevo matiz, sino una nueva forma constitutiva de comprender el mundo. Ya no hablamos de la adopción de una costumbre exótica de un

país extranjero, sino de un cambio ontológico que posibilita a los sujetos aprehender la realidad desde un nuevo esquema discursivo.

Juliana González Rivera en *La invención del viaje* (2019), reflexiona sobre la importancia de los mercaderes como los vehículos principales en que las ideas (tanto políticas, religiosas, sexuales, éticas, etc) “viajaban” de un lugar a otro generando que las regiones de la antigüedad, sin importar su distancia física, se mantuvieran en tensión y movimiento. Así lo expone:

Los mercaderes fueron los primeros importadores de lo exótico, cuando llevaron productos desconocidos de sus países y trajeron otros de vuelta. De Afganistán, desde las montañas del Pamir, llegó a Venecia el lapislázuli, una piedra semipreciosa que parecía un fragmento del cielo, y que fue bautizada como “azul ultramar” precisamente por su origen desde el otro lado del océano. Aquella roca transformó la historia del arte, y el azul se convirtió en el color de lo sagrado. De igual modo, por la expansión de las rutas de comercio, llegaron de Oriente cientos de especias que se usaron como pigmentos naturales – aquello hizo posible la aparición de los coloristas italianos a partir del Renacimiento – y de las colonias se importó también la cochinilla, un parásito del nopal del que se extraía el rojo carmín más apreciado por los pintores del viejo continente. (González-Rivera 23)

La autora profundiza sobre la particular influencia que suscitan los objetos, materiales y costumbres cuando son puestos en función dentro de un nuevo contexto social. Por lo tanto, cuando hablamos de viaje, ya no sólo debemos pensar en cuerpos físicos apropiándose de un nuevo espacio, sino de cuerpos físicos cargados de signos que interaccionan con la nueva región creando un nuevo discurso.

Al respecto, sobre la movilidad y desplazamiento de las “ideas” de un lugar a otro, o más bien, el desplazamiento de las ideas más allá de su marco original de inscripción, Juliana González-Rivera proporciona el siguiente ejemplo:

La historia de las ideas debe a los viajes el concepto de la estética del paisaje y de lo sublime, del exotismo y de la alteridad, el fin del modelo creacionista, el cosmopolitismo, la etnología y la idea de la tolerancia hacia la diferencia. Y quienes se han ido han regresado siempre cargados de novedades revolucionarias. Gracias a Juan Sebastián Elcano y Magallanes

supimos que la tierra es redonda, y por las expediciones de la Condomine y Moreau de Maupertius, que está achatada en los polos. Darwin formuló la teoría de la evolución de las especies a bordo de un pequeño bergatín con menos de treinta metros de eslora, y el ir y venir de viajeros ha transformado los sistemas de producción con la llegada de nuevos materiales y técnicas: la pólvora la trajeron los comerciantes de Occidente desde China; el alfabeto llegó a los griegos por lo fenicios, Tales de Mileto importó de Egipto los conocimientos que fueron el germen de la filosofía occidental. (González-Rivera 22-23)

Gracias a los ejemplos que proporciona la autora no sólo podemos comprender la trascendencia del viaje, sino la fluctuación de la cultura misma. La cultura ya no entendida como bloque monolítico, sino como una multiplicidad de esferas que se mantienen continuamente en diálogo.

En el presente análisis se tratará de aprehender en la medida de lo posible los discursos de sentido que posibilitaron la trascendencia y necesidad de la experiencia del viaje. Sin importar su carácter atemporal y universal, el análisis contextual resulta imprescindible para comprender su relevancia simbólica. Resulta una empresa demasiado desaventurada inscribir dentro de una misma categoría la experiencia del *Grand Tour* (el viaje practicado por la aristocracia europea del siglo XVII y XVIII hacia el mediterráneo con la idea de culminar su formación intelectual) con la experiencia del exilio o la migración donde la desestabilización económica desempeña un papel crucial.

Por lo tanto, para tratar de aprehender una experiencia mucho más significativa del viaje, será necesario tener en cuenta el marco epistemológico, cultural y político en que se inscriben. ¿Qué clase de conceptos articulan su esfera de sentido? ¿Cómo esos conceptos posibilitan o problematizan el análisis del otro? Es decir, tratar de identificar y analizar los metadiscursos de cada época.

Además de las diferencias y afinidades entre los viajeros nómadas y los sedentarios, uno de los aspectos principales del viaje es el motivo que impulsa al sujeto a tener que desplazarse. Así como los viajes a lo largo de la historia han sido de una naturaleza heterodoxa, de igual modo los motivos, razones, intuiciones y necesidades responde a la misma pluralidad. Por ende, para profundizar en las características que componen el “relato

de viajes”, analizaremos las distintas categorías que tanto los “viajeros” como los críticos han propuesto para analizar este fenómeno “previo”.

Estudiosos del tema como María Rubio Martín (2011), Luis Albuquerque García (2011), Axel Gasquet (2006) y Antonio Regales (1983), argumentan que la relación existente entre la literatura y el viaje puede remontarse al origen mismo de la literatura, o, por el contrario, argumentan que las dos entidades están constitutivamente entreveradas entre sí. La mayoría de los textos clásicos de Occidente (*La epopeya de Gilgamesh*, *La Odisea*, *La Ilíada*, así como La Biblia) pueden ser considerados como textos donde el tema del viaje desempeña un papel principal, aunque no por ello tienden a ser considerados como “literatura de viajes”.

Sin embargo, la experiencia del viaje y su relación con la literatura también se ha modificado a lo largo de la Historia. Al contrario, la literatura, como una extensión de la cultura, ha corrido en paralelo a los cambios respectivos. Ello significa que en la literatura se puede apreciar cómo se ha modificado la concepción del viaje en la humanidad; quizá no en un sentido sociológico, pero sí al menos simbólico. De ahí que pueda considerarse que una de las principales distinciones que pueden identificarse en los diferentes relatos de viajes es su aspecto epistemológico y retórico. ¿Cómo describen los viajeros el viaje? ¿Cómo describen y clasifican a los otros? ¿Cómo se clasifican a ellos mismos? ¿Qué entienden ellos por literatura? ¿Qué entienden ellos por representación?

Axel Gasquet (2006), en su análisis de *La Epopeya de Gilgamesh*, considera que la necesidad de desplazamiento por parte de los viajeros responde “a una necesidad imperiosa de obtener mayor conocimiento” (2006, p. 33). Es verdad que la “necesidad de conocimiento” puede interpretarse como el deseo de cultivarse intelectualmente, sin embargo, a partir del contexto histórico, la concepción del conocimiento y su respectivo método será diferente.

Axel Gasquet se pregunta cuáles son los motivos centrales por los cuales los sujetos han abandonado la estabilidad del sedentarismo para adentrarse en la peligrosidad del viaje. Se pregunta si puede existir alguna taxonomía que permita ordenar y clasificar los motivos que motivan a los sujetos a emprender el viaje. También, a modo de introducción, se pregunta si existe alguna clase de patrón conductual entre todos los viajeros o, por el contrario, lo que determina el motivo está condicionado por una pulsión personal que igualmente resulta

oscura para el viajero mismo. Sin embargo, antes de exponer una tipología sobre los rasgos primordiales que han articulado la experiencia literaria del desplazamiento, Gasquet se pregunta:

El presente trabajo se inspira en un interrogante subyacente: ¿cómo un simple desplazamiento en el espacio (definición de viaje) logra influir a los individuos, hasta plasmar diferentes grupos sociales y modificar de modo sistemático y duradero ese cúmulo de símbolos y determinaciones que llamamos cultura? Ya que en el viaje están presentes elementos de distinta índole que borran (o ponen en interrelación) las fronteras entre las ciencias humanas y las naturales, ¿de qué modo un mero desplazamiento físico-espacial altera radicalmente la condición humana y su estructura cognoscitiva, produciendo un hecho de cultura? ¿Qué influencias determinantes tiene sobre la configuración psicológica del individuo? (Gasquet 32-33)

A nivel general, se puede estipular que existe una relación entre la experiencia del viaje y los motivos por los cuales instaron al sujeto a viajar. De tal modo, se puede concebir al “motivo” como una suerte de instancia que inscribe al sujeto en una serie de valores y expectativas que busca obtener. O, por el contrario, el motivo del viaje está determinado por la posibilidad latente de sufrir una disrupción en el itinerario contemplado y así obtener una serie de experiencias ajenas a la narrativa ordinaria.

Ello significa que no se puede establecer una homología inequívoca entre motivo-experiencia. No hay una estructura de causa-efecto que devenga inexorable a lo largo del desplazamiento. Por el contrario, quizá uno de los motivos ocultos, o al menos no explícitamente mencionados, sea la posibilidad de sufrir alguna clase de desajuste en el “itinerario” contemplado el cual proporcione una experiencia trascendental o traumatizante.

El mismo Gasquet reflexiona que a nivel histórico y narratológico la estructura del viaje no se ha modificado (partida-trayecto-llegada), aunque esta pueda alterarse en su ordenamiento cronológico. Al contrario, para que pueda existir la experiencia del viaje no sólo debe existir algún héroe que tenga el valor de adentrarse en lo desconocido, sino que

también debe regresar y contar a los demás (familia, comunidad, ciudad, lectores, etc.) qué ha visto, qué ha sufrido, qué ha gozado, cómo son los otros, etc. Por lo tanto, teniendo en cuenta este elemento invariante dentro de la estructura del viaje, Gasquet considera que la diferencia significativa se advierte en la dimensión simbólica del motivo:

La idea de que el viaje es comunicación y fuente de conocimiento es una de las constantes más genuinas de la expresión humana. Incluso la meditativa contemplación budista es resultado de cuantiosos desplazamientos previos: el Príncipe Sidartha Gautama también había recorrido gran parte de su mundo antes de recibir la iluminación y convertirse en Buda. Pero la base de esta comunicación es no necesariamente de signo positivo. Antes bien, en la antigüedad el viaje iba asociado con la “necesidad”. Si la estructura de la representación simbólica del viaje apenas se modificó desde la antigüedad, lo que sí varió enormemente fue la razón o motivación para el viaje. (Gasquet 34-35)

El sentido simbólico del viaje no se limita únicamente a una distinción temporal, geográfica, política, sino que su propio nicho de articulación igualmente sufrió un viraje importante. Este viraje está representado en la transición entre el sentido de la “necesidad” a la “libertad”. En el análisis que realiza Gasquet sobre la literatura clásica, él no reconoce un gesto de “libertad” en los actos de Odiseo, sino más bien una “necesidad” cuasi obligatoria instigado por el deseo de los dioses. Por lo cual, se puede considerar que la transición simbólica de esta distinción nos permite comprender la dimensión social y mental de la individualidad. Así lo expone Gasquet:

Los derroteros de Gilgamesh y Ulises responden más al régimen de la necesidad (determinado por la coerción) que al de la libertad. La parábola descrita por la historia de la literatura de viajes desde la antigüedad hasta hoy tiene que ver sin embargo con esta búsqueda descrita por Hegel y Benedetto Croce: la historia de Occidente es la evolución de la necesidad al reino de la libertad. A través de dicha evolución discurre una nueva consciencia situada bajo el signo del placer: para el hombre moderno el viaje ya no es expresión de la necesidad; antes bien, por el contrario, el viaje hipostasia todos los deseos de autonomía, realización e identidad personal. (Gasquet 35)

En un primer plano se puede decir que el espectro central de motivos que articulan el relato de viajes es de índole religiosa, política y comercial. Motivos que a su vez pueden considerarse como paradigmas de sentido. Dentro de cada uno, se puede desprender una serie abundante de “submotivos” que clasificarlos resultaría una empresa cuasi utópica. De ahí que se considera que la vía más idónea para estabilizar semejante diáspora, es enumerar las categorías que proponen Axel Gasquet (2006) y Jorge Carrión (2009). La articulación de ambas taxonomías se considera provechosa debido al eclecticismo y puntos de convergencia. Gasquet focaliza su tipología en la dimensión histórica-simbólica de la literatura, mientras que Carrión focaliza su atención en la literatura entendida como un oficio artístico sujeto a las exigencias económicas y de mercado.

Más allá de que la diferencia entre un motivo y otro puede estar cargado por un matiz más profundo, el mismo Gasquet reconoce un aspecto que es importante reconocer para apreciar la gradación entre los motivos:

Pero esta evolución tuvo escalas intermedias. El paso de una a otra no es abrupta e implica la imbricación de varios tipos de viajes. Estableceremos una tipología literaria, sabiendo que estas distintas formas de viaje a menudo se encabalgan sin solución de continuidad cronológica desde el punto de vista histórico. (Gasquet 36)

Por lo tanto, no debe concebirse la diversidad de motivos como una sucesión cronológica y ordenada a través del tiempo, sino que algunas categorías pudieron haber coexistido temporalmente entre sí, o, por el contrario, otras persisten pero modificando sus prácticas en función de las normas del momento. Al respecto, Gasquet propone diez motivos principales:

- a) **Destierro y/exilio:** “condena divina que recae sobre un individuo, héroe de estirpe humana que se eleva a un destino sobrehumano, como lo vimos con Gilgamesh y Ulises. (Gasquet 36)
- b) **Éxodo:** “la expulsión del Edén, el éxodo de Babel. Jehová castiga a los hombres quitándoles su lengua originaria, el idioma único e indivisible, y los condena a la incomunicación de la diversidad lingüística. Es el éxodo de los hebreos y su penosa

travesía de Egipto. [...] El éxodo antiguo estaba determinado por los dioses y los hombres no podían ofrecer resistencia alguna... (Gasquet 36-37)

- c) **Saqueo:** “se trata de la expedición guerrera por excelencia, ya presente en La Odisea y La Eneida. La horda nómada, la tribu del desierto: aquí el viaje representa el desplazamiento con la única intención de someter y sojuzgar al Otro. El/lo extranjero no es fuente de conocimiento, sino que encarna una amenaza que debe ser aniquilada. (Gasquet 37)
- d) **Peregrinaje:** “es la reescritura del periplo épico en el viaje religioso (evangélico o de expiación) o en las cruzadas (empresa religiosa-militar). Representa la principal categoría del viaje iniciático espiritual, y al mismo tiempo, encarna un importante pliegue en la historia del cristianismo: su paso en la instancia defensiva a la etapa de expansión militar (o evangelización con la espada). (Gasquet 38)
- e) **Comercial:** “encuentra su máxima realización en la Ruta de la Seda, que unía el Lejano Oriente con las civilizaciones mediterráneas atravesando las inhóspitas planicies del Asia Central [...] No hay comercio sin disparidad creativa y cultural: el comerciante, viajando para intercambiar sus productos (mercancías familiares que para otros son desconocidas, raras y escasas) crea el exotismo. Los comerciantes, extrayendo un objeto de su contexto para trasladarlo a un país y un consumidor lejano, son agentes e inventores del exotismo”. (Gasquet 39)
- f) **Descubrimiento:** “exploración y crónicas de conquista de América, Asia y África [...] En términos más concretos el descubrimiento es una batalla en torno a la toponimia, como una apropiación simbólica del Occidente sobre las culturas nativas. Hemos señalado que el descubrimiento era el acto de nombrar y ver –por un hombre blanco- lo que otros ya conocían; esto es, en la práctica, desplazarse hasta el lugar en cuestión. (Gasquet 40)
- g) **Emprendimiento geográfico o misión científica:** “Es producto típico del Siglo de las Luces. Comienza con la expedición científica de Charles La Condamine (1735) en tierras de la América ecuatorial, con el objetivo de comprobar si la Tierra era una esfera perfecta, como afirmaba la geografía cartesiana, o si era un esferoide achatado en los polos, como sostenía la física newtoniana [...]. Si el paradigma científico de los siglos XVIII y XIX fue la ciencia botánica y el sistema taxonómico de Karl Linneo (*Systema Naturae*, 1735) ya a mediados del XIX la alquimia del pensamiento inductivo positivista y la expansión colonial de las potencias europeas dará nacimiento a las disciplinas antropológicas y etnográficas. (Gasquet 39-40)

- h) **Del viaje colonial a la justificación antropológica y etnográfica:** opera como correlato del viaje de descubrimiento. Establecida la nueva taxonomía occidental en las regiones “descubiertas” y tras su apropiación, el viaje colonial equivale al viaje del patrón que pasa revista a sus extensas posesiones, con una mezcla de condescendencia paternalista y arrogancia civilizada, encarnada en el modelo del pastor y su grey. En la literatura de frontera imperial británica el viajero científico, cuyo paradigma se encarnaba en el naturalista linneano, asume a menuda sin quererlo la culpabilidad de la conquista, siendo la más de las veces un enviado de las sociedades comerciales. (Gasquet 41)
- i) **El viajero ocioso:** “heredero del viaje colonial, representa su contracara romántica. Ahora el escritor viajero contemporáneo perdió toda justificación etnocéntrica y científica para su viaje; éste gira en torno a la búsqueda de satisfacción y curiosidad personal. Sus objetivos son esencialmente de orden individual o estética, lejos del viaje expedicionario o de prospección comercial”. (Gasquet 42)
- j) **El turismo:** “el turismo aristocrático se remonta al menos a la civilización romana. Pero en sentido moderno sólo adquiere carácter masivo después de las guerras napoleónicas, cuando los viajeros ingleses comienzan a recorrer extensamente el continente europeo con fines ociosos, curativos o culturales. Posee varias características importantes que lo distinguen de los anteriores tipos de viaje: es de masas, tiene una motivación pacífica y su principal motivo es la diversión; por última, se trata de viajes mecanizados, propios de la era industrial” . (Gasquet 43)

Por otro lado, Jorge Carrión (2009) analiza la relación entre el dinero, viaje y el mundo editorial. No propone una tipología estructural como en el caso de Gasquet, sino una suerte de ejemplo general pero que al mismo tiempo nos permite dimensionar la clase de motivos que están arraigados dentro de la contemporaneidad. La preeminencia del dinero dentro de su “tipología” nos permite comprender una acepción del viaje ya no únicamente protagonizado por la aristocracia o la alta burguesía. Hasta mediados del siglo XX no se pondrá de manifiesto una reflexión crítica sobre el capital económico como el motor principal para llevar a cabo un desplazamiento. Es verdad que el desplazamiento sigue siendo una experiencia demográficamente reducida en comparación del resto de la población- al menos dentro de los parámetros socioeconómicos nacionales-, pero, aun así, las tribulaciones

económicas ya forman parte de uno de los aspectos que obstaculizan o adornan la experiencia del viaje. De ahí que Carrión proponga la siguiente relación:

La relación entre viaje y financiación es constante desde siempre. Tanto las expediciones de la Antigüedad como las actuales precisan de una fuerte inversión. Se podría incluso establecer una tipología del viajero literario moderno [...] Tendríamos a los rentistas y los becarios (Lorca, Cravan, García Márquez), a los diplomáticos (Alí Bey, Darío, Durrel, Neruda), a los periodistas profesionales (Dos Passos, Orwell, Hemingway) u ocasionales (Gautier, Bellow, Guillén, Valle-Inclán), a los escritores con libros contratados de antemano (Chateaubriand, Dickens, Naipaul, Theroux) y otras categorías que me dejo en el tintero (Carrión 15)

A partir de la cita podríamos proponer cuatro rubros. A) Periodistas. B) Diplomáticos. C) Libros de encargo y D) Becarios. Rubros que no precisamente hablan sobre los motivos ideológicos o simbólicos, sino sobre los nichos de enunciación social que posibilitaron en primera instancia el viaje. La “tipología” que propone Carrión muestra claramente cierto interés editorial sobre la literatura de viajes. Un hecho no desprovisto de importancia ya que la literatura de viajes tiende a considerarse un “género menor”, tanto a nivel editorial, así como el hecho de que el “relato de viajes” es un híbrido textual donde se amalgaman diversos géneros que dificultan su clasificación. Es decir, la tipología que propone Gasquet podría ubicarse desde los orígenes de la literatura hasta mediados del Siglo XX. Mientras que la tipología que propone Carrión se corresponde completamente a la segunda mitad del Siglo XX. No sólo en el aspecto ideológico y simbólico, sino editorial, ya que al menos en Latinoamérica se solidifica de manera significativa el mercado editorial propiciando que los escritores puedan obtener mayores prebendas económicas del ejercicio literario, más allá de otros trabajos no directamente “creativos” pero los cuales configuran el margen laboral del escritor: periodismo, crítica literaria, docencia y diplomacia.

Se considera que para comprender la dimensión epistemológica de la experiencia del desplazamiento debemos recurrir a las reflexiones de Gasquet. Por otro lado, si se desea comprender el matiz social y simbólico que articula la experiencia del viaje literario en la contemporaneidad, nos debemos basar en la noción de Carrión. Por supuesto estas dos

entidades no se conciben como paradigmas antinómicos, sino valiosas propuestas cuya conjunción permite una mirada mucho más compleja. Un análisis integral más que necesario ya que uno de los principales rasgos del relato de viajes es su capacidad intertextual de nutrirse de diferentes géneros.

De tal modo se puede decir que el viaje contra-espacial, el cual analizaremos en función de la obra de Sergio Pitol, Fabio Morábito y Juan Villoro, se circunscribe en mayor medida dentro de los rubros “i” y “j” dentro de la propuesta de Axel Gasquet, los cuales representan respectivamente al “viajero ocioso” y el “turista”. Dos categorías que, como ya lo hemos mencionado, no son antinómicas, sino que en realidad son las dos entidades principales que articulan la experiencia contemporánea del viaje literario. Sin embargo, a lo largo de la obra ensayística de Pitol se deja entrever en ocasiones de forma velada y otras explícita su cansancio moral, político y cultural del entorno mexicano; de ahí que su estadía diplomática en el extranjero y sus subsecuentes viajes puedan concebirse como una suerte de éxodo. Mientras que dentro de la propuesta de Carrión estaríamos hablando de los rubros “b”, “c” y “d”. Es decir; respectivamente: Diplomáticos; libros de encargo y becarios. Quizá dentro de los tres rubros precedentes el que describe de una forma clara el contexto político y social de la contemporaneidad sea la figura del “becario” por parte de Fabio Morábito. Es decir, la figura del diplomático y el libro de encargo ya estaban presentes por lo menos desde dos siglos atrás, por lo cual semejantes nociones del viaje en realidad son reactualizaciones.

Podemos comprender que la experiencia contemporánea del viaje es constitutivamente híbrida y compleja. El viaje contra-especial, categoría de desplazamiento la cual postula Jorge Carrión, se basa principalmente en la suposición de que el viajero literario posee cierto habitus que le permite poder establecer una relación crítica no sólo con su nicho de enunciación social al considerarse como un sujeto cuya identidad no es un espacio homogéneo, al contrario, es un nicho complejo que posibilita cierta comprensión social del espacio pero la cual busca rebasarse. De ahí que pueda argumentarse que la experiencia del desplazamiento literario contemporáneo está sostenida entre el “viaje ocioso” y el “turista”. Será en el capítulo tercero cuando se presente y problematice esta suerte de binomio, el cual el desplazamiento contra-espacial reapropia e interpreta particularmente.

1.2 Los límites del género: ¿Literatura de viajes o relato de viajes?

Dentro del amplio abanico hispanoamericano de críticos que han abordado la naturaleza proteica del relato de viajes, cabe destacar (tanto por su importancia crítica, como el hecho de ser uno de los trabajos pioneros sobre el tema) la investigación realizada por Sofía Carrizo Rueda en *Poética del relato de viajes* (1997). Además de realizar un estudio teórico sobre “el relato de viajes”, de igual modo brinda una significativa introducción sobre la importancia de reconocer el marco de inscripción del “relato de viajes”, así como las dificultades que entraña el mismo “marco” al estar constitutivamente relacionado a otros “marcos”. A modo de apertura, Carrizo Rueda expone las dificultades de reconocer la esencia literaria de “el relato de viajes” cuando éste, gracias a su preeminencia descriptiva-factual, estuvo relacionado con los reportes etnográficos, antropológicos y sociológicos.

¿Es entonces, *El libro de las Maravillas* de Marco Polo o el *Lazarillo* de Concolorcovo no pueden representar netamente, ¿un género aparte y solo son manifestaciones algo más explícitas de un motivo que con muy diversos matices aparece en infinidad de obras? El siglo XIX cimentó una respuesta excesivamente simplificada: “los que solemos llamar libros de viajes se distinguen de otros relatos por brindar conocimientos sobre diversas materias”. Tal afirmación, además de tocar solo tangencialmente las cuestiones de fondo, acarreó de inmediato graves consecuencias ya que para los teóricos de la época un texto literario sólo tenía por objeto “el arte por el arte”. Y así fue como los estudiosos de la literatura miraron de soslayo un nutrido corpus compuesto a lo largo de los siglos por viajeros interesados en dar forma escrita a sus experiencias, mientras eran los historiadores, geógrafos o sociólogos quienes se sentían atraídos por ellos, en virtud de sus aspectos documentales. Esta situación ha durado hasta hace muy poco. (Carrizo Rueda 2)

Un hecho llamativo se basa en el distanciamiento que los estudios literarios le dedicaron al “relato de viajes”, o más bien, la ausencia de interés por reconocer que existía una modalidad particular del viaje literario que iba mucho más allá de los ya mencionados libros clásicos donde el topos se limita al desplazamiento del héroe. Más allá del carácter intertextual que

caracteriza al “relato de viajes”, su pluralismo a nivel discursivo provocó que durante mucho tiempo fuese considerado una simple crónica etnográfica en lugar de un texto literario. Ello significa que durante la primera mitad del siglo XX “el relato de viajes” suscitó mayor interés dentro de disciplinas de las Ciencias Sociales como la antropología y la sociología, por encima de la teoría literaria. Es lícito conjeturar que “el relato de viajes” era considerado una simple herramienta retórica para describir, capturar y archivar información.

Teniendo en cuenta estas características, podemos conjeturar que se reconocía su dimensión descriptiva-aprehensiva, pero igualmente, se reconocía su valor secundario por encima de una investigación antropológica o sociológica seria que exigiera mayor meditación. Se reconocía la valía de su descripción, pero era una descripción “provisional” que sólo serviría como base para un ulterior desarrollo bien fundamentado. Como ya se analizó, el viaje ha sido una de las prácticas sociales más antiguas de la humanidad. Debido a la diversidad de sus manifestaciones, es necesario analizarlo minuciosamente. De tal manera, resulta indispensable poder reconocer a nivel formal qué clase de textos son aquellos que, por un lado, están inscritos en el “relato de viajes”, de aquellos otros textos donde el desplazamiento ocupa un lugar secundario. De ahí que la presente investigación considera necesario establecer una frontera entre “literatura de viaje” y “relato de viaje”.

La primera modalidad narrativa (“literatura de viajes”) se concibe como un texto donde el topos del viaje sólo ocupa un lugar “suplementario”. La segunda modalidad narrativa (“relato de viajes”) se concibe como un texto donde el viaje funge como el “topos” principal de la diégesis, o más bien, el “topos” constitutivo sin el cual la emergencia del texto no resulta posible.

De igual modo, consideramos que la necesidad de establecer una frontera de sentido entre ambas manifestaciones no responde a la búsqueda de una tipología rígida que tienda a desvalorizar una forma por encima de la otra; al contrario, la postulación de la frontera nos permitirá reconocer la fructífera diversidad de géneros que se mueven entre la experiencia del desplazamiento. Se puntualiza esta característica metodológica ya que la distinción entre ambas modalidades no responde a un orden axiomático, sino, más bien, a un orden de

“gradación”. Por lo cual la reflexión de Angélica González Otero (2016) resulta relevante para dimensionar este cariz. Así lo expone:

Al aproximarnos al género de la literatura de viajes, debemos tener en cuenta algunos problemas o dificultades de orden teórico, que, en vez de cerrar el horizonte de investigación, lo amplían y se convierten en posibilidades interesantes a la hora de acercarnos a este campo del estudio literario. Entre estos problemas teóricos, encontramos principalmente: la definición y las características propias del género, las tipologías como herramienta teórica y la metodología de análisis. También se podrían incluir como problemas teóricos: la cuestión del corpus siempre en constante cambio, la interdisciplinariedad del género, ficción y realidad, y el asunto de lo literario, entre otros. (González Otero 69)

La mayoría de los críticos que han dedicado estudios al relato de viajes (en oposición a la “literatura de viajes”) concluyen reconociendo a este género como una manifestación compleja cuya “esencia” está determinada por su composición híbrida. Se habla de complejidad en la medida que resulta imposible establecer un perímetro inamovible de sentido entre los géneros que engloba. Una dificultad a nivel formal, discursiva e ideológica ya que su “esencia” literaria no es sedentaria, sino nómada. De ahí que uno de los obstáculos más claros que se pueden derivar al respecto, se basa en su imposibilidad de categorización.

Como ya se ha mencionado, no se busca la obtención de una definición unívoca que posibilite la aprehensión exacta de un fenómeno literario. Al contrario, se postula que la dimensión múltiple a nivel discursivo funge como un “espejo privilegiado” de la realidad escindida y fragmentaria que caracteriza el espacio de la contemporaneidad. Al contrario, una de las principales reflexiones que propone el estudio *Los mitos del viaje* (2019) de Patricia Almarcegui, se basa en que la hibridez del “relato de viajes” posee la capacidad de describir de un modo mucho más verídico aquello que no puede ser descrito y comprendido por un viajero que se apoya en una representación mimética. Es decir, ya que el “relato de viajes” se mueve principalmente entre el ensayo y la crónica: dos géneros que se caracterizan por ensayar una mirada, por aprehender desde una perspectiva personal un fenómeno social,

esa misma imposibilidad de aprehender el viaje es lo que, paradójicamente, brinda una escritura mucho más integral de la experiencia.

Más allá de que los autores previamente mencionados coinciden en general sobre la dimensión constitutivamente híbrida del relato de viajes, posiblemente sea la investigación de Sofía Carrizo Rueda (1997) la que nos permite atisbar un posible origen de esta naturaleza ecléctica del género. Aunque en primera instancia su principal objeto de estudio sea la obra medieval *Embajada a Tamorlán*, su libro puede considerarse como uno de los estudios claves en Hispanoamérica sobre la condición del viaje. El rastreo histórico que realiza sobre la naturaleza híbrida del género nos permite comprender mucho más a fondo los motivos formales, políticos e ideológicos que instaron a los autores de la época medieval a tener que transgredir fronteras.

En primera instancia, la autora postula que en la España medieval los libros de viaje eran reconocidos por un público menor y por lo cual se podía considerar este “género” como marginal. Según la autora los “retóricos” y “teóricos” de la época apenas repararon en la existencia de aquellos libros, por lo cual estos relatos debieron buscar sus propios medios de subsistencia. Cito: “Y lo hicieron con medios iguales a los de cualquier desamparado: estructurando sus propios códigos de acuerdo con sus necesidades y asimilando de las normas de la cultura oficial lo que les era útil para sus fines” (Carrizo Rueda, 1997, p.160). De ahí que se pueda concebir que una de las posibles génesis de la hibridez del género no se basa en un ímpetu creativo, sino en una necesidad por parte de los autores de ganar un reconocimiento. Así lo comenta la autora:

Su marginalidad también les otorgó, por supuesto, una serie de libertades de las que no disfrutaban los géneros más codificados y así se generó su peculiar carácter multívoco. Tenían propósitos informativos pero la vitalidad del material que manejaban exigían recurrir a procedimientos y arquetipos propios de la elaboración literaria. Seguían la consigna de recoger todos los datos posibles, y entonces, al lado de informaciones que buscaban meticulosamente la objetividad, aparecían otras que entraban de lleno en el terreno de lo fantástico. Solían querer responder a altos ideales pero la realidad, que no podía ni debía ser soslayada, se colaba por todos lados y hasta los hechos más vulgares se integraban tranquilamente en el relato. Por las mismas razones, al lado de Papas, Emperadores, Reyes y Grandes se hacía presente el pueblo llano, desde laboriosos

burgueses hasta caravanas de mendigos [...] Esta rica cantidad de materiales con los cuales había que configurar el gran espectáculo del mundo, obligaba muchas veces a apartarse de la organización del discurso –basada casi siempre en el itinerario y el orden cronológico- y a optar por la acumulación. De ahí las famosas interpolaciones que desconciertan y abruman al lector de hoy. Y finalmente, tan compleja tarea sólo se podía llevar a cabo recurriendo a una nutrida miscelánea de géneros- guías para peregrinos, enciclopedias, crónicas, biografías, obras doctrinales, historias caballerescas y novellas, entre otros- que enmarañan la red intertextual. (Carrizo Rueda 160-161)

Se puede decir que a nivel histórico la aparente complejidad discursiva en que se apoya el relato de viajes no estuvo determinado por una apuesta política sobre los estatutos formales de la literatura de la época, sino que, más bien, respondió a una necesidad comercial, así como visual y epistemológica. Más allá de que se busque la primacía de una mirada objetiva, forzosamente la diversidad y complejidad del espacio nuevo insta al viajero a tener que recurrir a diferentes discursos no miméticos. De tal modo, la escritura que desee aprehender de una forma mucho más íntegra el espacio que lo rodea, debe reconocer la imposibilidad de semejante empresa. Una imposibilidad en el sentido de que la lengua es una construcción social atravesada por valores ideológicos, políticos, éticos, morales, religiosos, sexuales, etc. que impiden realizar de una forma “prístina” la aprehensión total del otro sin que de por medio no haya una carga subjetiva por parte del viajero en turno.

A nivel discursivo, ideológico y formal la autora establece una dicotomía que nos permite comprender la naturaleza del “relato de viajes”: organización-acumulación. Se entiende el término de organización no sólo como un encabalgamiento sucesivo a nivel sintagmático, sino también, como una forma ideológica que trata de transmitir una representación “armónica” de la realidad. A modo de ejemplo, podríamos hablar del discurso científico el cual busca representar de forma lógica. Por el contrario, la “acumulación” remite directamente al “desorden”, “exceso”, “digresión”, “especulación” y elementos periféricos. No un caos entrópico, pero sí una estructura mucho más compleja, híbrida, mestiza. Es decir: “el relato de viajes” insta una mirada multívoca que trata de homologar, en la medida de lo posible, una naturaleza perenne cambiante.

Sin embargo, la dicotomía entre organización/acumulación tampoco permite reconocer la presencia autónoma del “relato de viajes” por encima de la “literatura de viajes”. El relato de viajes puede ser tanto organizativo como acumulativo. Por el contrario, Sofía Carrizo Rueda, analiza a nivel del discurso la importancia de la descripción para poder apreciar de una forma mucho más nítida “el relato de viajes”.

Antes de abordar de lleno la importancia de la descripción a nivel discursivo, se considera necesario analizar las otras similitudes y diferencia entre la “literatura de viajes” y “el relato de viajes”. Una dimensión discursiva que dificulta la distinción entre ambas se basa en la apropiación particular que realiza “el relato de viajes” de la intertextualidad. Como ya se mencionó previamente, el recurso de la intertextualidad responde a la necesidad de agrupar diversos discursos y el diálogo que establece con otros textos. Por ello, entre los autores que han abordado la dimensión híbrida del relato de viajes, se destaca la reflexión que Geneviève Champeau (2004) realiza al respecto. Así lo expone:

La ausencia de parámetro formal contribuye a definir, aunque negativamente, el relato de viaje. Determina en efecto, su diversidad y su dialogismo que tal vez sea uno de sus rasgos más destacados, el que lleva a la crítica a hablar de “hibridez”, de “mestizaje” o de “género fronterizo”. (Champeau 22)

Geneviève Champeau menciona un aspecto que resulta interesante. Habla de cierta negatividad en función de la imposibilidad de establecer una tipología clara, o lo que la autora define como “parámetro formal”. Una negatividad que, como se ha postulado, funge como su mayor “positividad” por encima de otros géneros “unívocos”. Es decir, la capacidad de agrupar en un sólo texto la riqueza de diferentes discursos. Por supuesto, al menos en el caso de la autora, cuando habla de negatividad no está emitiendo un juicio de valor peyorativo, sino que deja entrever que existen otros teóricos especializados en los géneros que consideran que textos como “el relato de viajes” proporcionan impureza dentro de la literatura como institución.

Para poder dimensionar su naturaleza intertextual, cabe preguntarnos cuál es la diversidad formal que nutre de una manera tan particular “el relato de viajes”. En ese sentido, Angélica González Otero (2016) menciona al respecto:

Un corpus de obras variadas y de formas heterogéneas y libres, donde se vuelve difícil construir tópicos comunes; la condición interdisciplinaria, ya que el relato de viajes puede llegar a apropiarse de diferentes géneros y discursos, respetando a su vez las características propias de los mismos; el relato de viajes se puede nutrir de elementos de la autobiografía, epistolares, etnográficos, históricos, entre otros. (González 69)

Como bien lo señala González Otero (2016), la tipologización del relato de viajes resulta problemática. En primera instancia su aparente limitante temática: el viaje mismo, pero en especial los diversos géneros que emplea para desarrollar la narración. Es verdad que el viaje es el eje en el que se sostiene la diégesis del texto, pero de igual modo resulta una reducción pensar que el texto se limita a enumerar de forma lineal el desplazamiento del personaje. Al contrario, se podría conjeturar que el topos del viaje en realidad funciona como un detonante para que el autor incursione no sólo en otro tipo de temas, sino que apoyándose en diferentes géneros, discursos, así como modalidades a nivel discursivo, se obtiene una riqueza textual más allá de la descripción del simple desplazamiento físico. De ahí que pueda concebirse la experiencia-escritura del viaje como el espacio privilegiado para desestabilizar al sujeto, así como desdibujar parcialmente las fronteras entre un género y otro.

Al respecto Patricia Almárcegui ha comentado:

La versatilidad del desplazamiento asegura cierta libertad formal, pero también un género huidizo que se reíste a la descripción. Ya la variedad de textos susceptibles de entrar en la literatura de viajes dificulta la tipología. De allí que durante mucho tiempo el género se articule a una simple taxonomía de sus contenidos. (Almárcegui 27)

A partir de los diferentes análisis que los investigadores han realizado se puede conjeturar que el común denominador se basa en la complejidad de establecer una tipología unívoca que no se relacione con otros géneros. Una interdisciplinarietà que le permite agrupar (sin

establecer una jerarquía) diferentes discursos y paradigmas, no sólo literarios, sino también de las ciencias sociales. Cuando hablamos de “paradigmas” nos referimos a la posibilidad que tiene “el relato de viajes” de poder problematizar la noción de verdad. Una noción de “verdad” que puede ponerse en entredicho en la medida que el autor se nutre de diferentes géneros: crónica, diario, testimonio, reportaje; los cuales, dentro de las convenciones, responden a géneros discursivos factuales, pero a la vez es posible dislocar esa “factualidad” y generar una atmósfera de incertidumbre sobre los estatutos de la verdad. Por lo cual, la heterogeneidad del “el relato de viajes” posibilita la concepción de un espacio donde la noción de verdad y falsedad se desdibuja.

Dentro de la diversidad de discursos que puede agrupar “el relato de viajes”, Genevieve Champeau reconoce la influencia de géneros que en apariencia no cumplen las características necesarias para considerarse “literarios”.

Más allá de los géneros que gozan de reconocimiento literario, interfiere el relato de viaje con otros discursos, que podríamos denominar “discursos del saber”, al servicio de las funciones documental y / o ideológica. Lo más llamativo es su intersemiotividad que asocia texto e imagen, como en un reportaje (fotos), una guía turística, (mapas, itinerarios), y aún una obra científica (todo lo precedente más transcripción de inscripciones, croquis, cifras, cuadros). La imitación de los discursos del saber se manifiesta aún, en algún que otro caso, en las notas a pie de página propias de los discursos científicos, o en la presencia de una documentación práctica como listas de precios, horarios de medios de transporte, más propio de los guías. Si la presencia de las formas narrativas de la literatura del “yo” delata cierta intencionalidad estética, la imitación formal de los discursos del saber delata más bien una voluntad documental que puede enmascarar un propósito ideológico. (Champeau 24)

De igual modo, la presente investigación no busca establecer una distinción entre lenguaje literario y lenguaje no literario. ¿Cómo se aprehende la esencia del lenguaje literario? Gracias al trabajo de Pierre Bourdieu (1998), se ha podido reconocer que la distinción entre “literatura” y “no literatura” no depende precisamente de una mayor riqueza retórica de una

frase por encima de otra, sino por una cuestión política sociocultural donde diversas instituciones culturales determinan y problematizan los límites de la “esencia literaria”. Según la teoría de los campos de Bourdieu, no existe una concepción atemporal de literatura, sino que es una concepción mutable que tiende a modificarse en función de las nuevas interpretaciones y apropiaciones que cada época realiza de ella. Por lo tanto, siguiendo tanto el concepto de campo, habitus e *ilussio* de la teoría bourdieana¹, se considera que el reconocimiento de la “literariedad” de un texto por parte de un sujeto está determinado por la interiorización de los respectivos discursos culturales, sociales y políticos, los cuales le permiten reconocer a los sujetos de forma “natural” que en determinado texto se encuentra una “presencia” literaria.

¹ Dentro de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, sobresalen su triada de conceptos articulados entre sí: campo, habitus e *ilussio*. Es decir, cuando se habla de uno de estos conceptos, innegablemente se remiten a los otros dos. En una visión crítica que cuestiona los parámetros “idealistas” de la crítica literaria que soslaya la dimensión político-social que juega el escritor más allá de su papel de creador artístico, Bourdieu focaliza la mirada tanto “dentro” como “fuera” del texto. En ese sentido, el concepto de campo puede definirse como “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural especialmente). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes, como las luchas simbólicas entre los artistas y los burgueses del siglo XIX, por la transformación o conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital que determina, en cada momento, las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas (1995,320). En términos generales, el campo literario puede pensarse como una suerte de coto físico-social-estético-político donde escritores, críticos, editores, instituciones, etc. llevan a cabo cierto tipo de acciones con el fin de acumular mayor capital simbólico, el cual, subsiguientemente, se retraduce en una posición “dominante” o secundaria dentro del campo. A su vez, dentro del campo, se puede hablar de una corriente “ortodoxa” y “heterodoxa”. Aquellos que siguen la corriente estética-política-mercantil dominante o, por el contrario, aquellos cuya obra representa una postura disímil a la norma coyuntural del momento. De igual modo, Bourdieu, en un proyecto teórico que busca desprenderse de la concepción ahistoricista del “productor” y “producto”, no habla simplemente de escritores atravesados por una subjetividad, sino de agentes culturales condicionados por la visión de su habitus. En ese sentido, el habitus se considera como un “sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de las estructuras objetivas” (1983, p.34). A diferencia del concepto de sujeto que se entiende como una entidad pasiva que responde a las directrices de una sociedad monolítica, el concepto de habitus se refiere al proceso ininterrumpido y accidentado de interiorización de discursos de sentido. Es decir, a través de la formación familiar, social, lingüística, religiosa, política, estética que el agente ha recibido y recibe a lo largo de su existencia, el modo en que percibe, valora y aprehende el mundo varía. Por ende, los esquemas de clasificación axiológico del agente no son inmutables, sino contingentes. A su vez, para que el concepto de campo y habitus pueda correlacionarse, Bourdieu propone su concepto de *ilussio*. Siguiendo su crítica a la concepción ahistoricista del productor cultural, igualmente cuestiona el origen y formación de la mirada cultural. ¿Qué clase de habitus debe gozar un agente para considerar importantes las problemáticas abstractas que se desarrollan dentro del campo literario? Por ende, Bourdieu así entiende la *ilussio*: “Toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo aquello que está vinculado con la existencia misma del campo; de allí que surja una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos. Se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar [...]. Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completo según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego (1990,137).

El “relato de viajes” guarda una similitud significativa con la antropología gracias a su necesidad y reconocimiento de aprehender en la medida de lo posible no sólo al “otro”, sino también la “otredad” misma. Sin embargo, la concepción decimonónica de la antropología estaba mucho más cerca de describir científicamente al “otro” a partir de los esquemas de representación propios (la inherente carga ideológica, política, ética, religiosa, sexual, etc. que implica la mirada eurocéntrica), en lugar de realizar un trabajo etnográfico de campo tratando de recolectar los discursos desde su propia mirada. Por lo tanto, dentro de los “discursos del saber”, como lo postula la autora, a partir de la transición del siglo XIX al siglo XX se trata de llevar a cabo dentro de las Ciencias Sociales una mirada crítica que sea consciente de los preceptos que posibilitan la propia mirada. Ello significa que el investigador cuestiona la estructura ideológica de su lenguaje.

Una de las mayores similitudes que pueden reconocerse dentro del discurso de las ciencias sociales y el ejercicio realizado por el viajero contra-espacial, se basa en la consciencia de la mirada no como una emanación natural del cuerpo (facultad biológica), sino como una construcción social atravesada por una fuerte carga ideológica que tiende a seleccionar la disposición de las imágenes. Siguiendo esta línea de reflexión, Patricia Almárcegui reconoce el cambio significativo que ha sufrido tanto la mirada, la interpretación y la descripción a partir del siglo XX. Así lo expone:

En el siglo XX, el viajero se hace consciente del valor interpretativo de sus descripciones y de cómo se ha alejado de la representación del referente. Poco a poco tiene que hacer frente a su desaparición. La cuestión no es mirar, sino hacerlo de forma diferente ahora que conoce la imposibilidad de dar cuenta de la realidad. En este contexto, los trabajos de la antropología del primer tercio del siglo XX, como los ya conocidos de Michel Leiris y Bronislaw Malinowski, inauguran una nueva forma de mirar y, por lo tanto, de aproximación a la realidad. Se trata de reivindicar la necesidad de aplicar la mirada de otra forma, ahora que se conoce que la observación anterior, imagen de la realidad, no es sino una instancia que aleja del referente. La verdad se destapa y aparece como un ejército móvil de metáforas, metonimias y de relaciones humanas embellecidas poética y retóricamente que, tras un largo uso, se ha fijado como inamovible. Por primera vez se descubre que la mirada se debe a la memoria y a un juego de representaciones imaginarias, y aparece la

posibilidad de modelar la identidad, aunque signifique una subjetividad concebida como ficción. El discurso literario permite dar cuenta de la realidad del viaje. (Almárcegui 57-58)

Ya que la “realidad” no está sostenida a partir de un binomio espacio/tiempo homogéneo, sino, por el contrario, compuesta por un complejo entramado lleno de metáforas, metonimias, contradicciones, paradojas y otros tropos no denotativos; resulta comprensible que “el relato de viajes” se apoye en una estrategia intertextual, metatextual e interdisciplinaria para poder describir semejante textualidad. Al respecto, Geneviève Champeau (2004), expone tales características:

La diversidad genérica es la más evidente porque determina la variedad formal del relato de viaje que escoge, según los casos, moldes distintos pertenecientes o no al área literaria; comparte la modalidad narrativo-descriptiva con la novela, el cuento, la fábula: la modalidad argumentativa con el ensayo, un género también de literariedad condicional, carente de normas formales, y que cuenta un caminar aunque de tipo intelectual; con la autobiografía comparte la triple identidad entre autor, narrador y personaje [...]. Puede privilegiar la impresión puntual como el cuaderno de viaje o la fragmentación temporal del paso a paso como en la carta o el diario (muy poco cultivado). Esos géneros corresponden, en unos casos, a lo que suele denominarse “literaturas del yo”, una de las polaridades del relato de viaje, y en otros casos, a una dicción aparentemente más objetiva del mundo que escoge la narración en tercera persona, la cual contribuye, sin embargo, paradójicamente a la escenificación del personaje del viajero y a su ficcionalización. (Champeau 23)

De tal modo se puede decir que el núcleo ecléctico que nutre el relato de viajes se basa en su modalidad narrativo-descriptiva, la cual lo acerca en términos generales con la novela. Se menciona la “generalidad,” ya que la novela y el relato de viajes son de igual modo “géneros” omnívoros; de ahí que los puntos de convergencia puedan ser mayores. Por otro lado, su modalidad argumentativa y especulativa lo acerca a otro género el cual igualmente carece de asideros asequibles: el ensayo. Además de su modalidad argumentativa, otro rasgo que también podría compartirse es que ambos se apoyan de forma recurrente en la primera

persona del singular como el medio principal de enunciación. Rasgo discursivo que a la postre puede suscitar por parte del lector la duda sobre la factualidad o ficcionalidad del texto.

Sin embargo, dentro de la pluralidad de modos y géneros que menciona Champeau, sobresale la modalidad narrativo-descriptiva como el rasgo principal que nos permitirá establecer una distinción mucho más clara dentro de la “literatura de viajes” y “el relato de viajes”.

Antes de abordar de lleno la importancia que implica la modalidad narrativo-descriptiva, analizaremos las características que propone Luis Albuquerque García. Una introducción necesaria que nos permitirá comprender a mayor profundidad el papel que desempeña la descripción dentro del “relato de viajes”.

1.3 Características del relato de viajes

Entre las aportaciones críticas al estudio del relato de viajes hispanoamericano, sobresalen los trabajos ya mencionados de Sofía Carrizo Rueda (1997) y Luis Albuquerque García (2011). El trabajo de ambos críticos ha hecho posible, en gran medida, establecer un acercamiento mucho más riguroso a la problemática del género. Al contrario, sin la existencia de estos estudios, el análisis del relato de viajes hispanoamericano sería una empresa mucho más compleja.

El punto en común se basa en reconocer la importancia que desempeña la modalidad descriptiva como el eje rector que articula el relato de viajes. De igual modo, ambos autores señalan la modalidad descriptivo-narrativa como la característica principal para dimensionar la autonomía de “el relato de viajes” en función de otras manifestaciones literarias que, a nivel diegético, se apoyan en la experiencia del desplazamiento.

Más allá de la riqueza de la experiencia del desplazamiento que puede manifestarse en diversas formas: ideológicas, temáticas, estéticas; Luis Albuquerque García (2011) ha propuesto un estudio detallado que brinda mayor claridad sobre las características discursivas del relato de viajes. Por lo cual, considera que son tres las características fundamentales:

Habremos de tener en cuenta, no obstante, que las consideraciones en relación con un género tan elusivo y fronterizo no son nítidas y, por tanto, los deslizamientos hacia un terreno u otro se miden en términos de grado o de intensidad, o sea, de predominio o, si se quiere, de imposición: desde el punto de vista pragmático, lo factual predomina sobre lo ficcional; desde un punto de vista formal, lo descriptivo se impone a lo narrativo y desde un punto de vista testimonial, lo objetivo prevalece sobre lo subjetivo, pero dependerá de las épocas y los paradigmas en que se inserten los relatos. En cualquier caso, el ‘relato de viajes’ es siempre «testimonial» lo que implica que el narrador está comprometido con el autor, pues su identidad es plena. (Albuquerque 19)

Según el postulado de Albuquerque, el “relato de viajes” se caracteriza a nivel pragmático por su cariz factual. Una vez más se aprecia la importancia de la noción de verdad. Una preocupación que está determinada en mayor medida sobre la recepción. De tal modo “el relato de viajes”, al ser un género híbrido, mestizo, intertextual e interdisciplinario, igualmente suscita dudas en torno al paradigma en el que se inscribe. Por lo cual cabe preguntarse hasta qué punto el significante “literario” está asociado al mundo de la ficción, la fabulación, lo “falso”, una reproducción no mimética de la realidad.

Más allá de que la escrituras del yo han reactualizado la problemática sobre las fronteras de lo “verdadero” y “falso”; uno de los aspectos que posiblemente tienden a orientar “el relato de viajes” hacia el aspecto vivencial o la experiencia empírica socialmente reconocida, se basa en la presuposición de que los relatos de viajes de la antigüedad (especialmente expediciones científicas, religiosas, políticas y militares) eran “verdaderas”. Una “verdad” sostenida en el sentido de que lo narrado y descrito por el autor sucedió en un marco empírico legitimado por el discurso historiográfico. Es decir, no se duda del viaje de Cristóbal Colón, Hernán Cortés o Alexander Von Humboldt, pero a nivel discursivo, gracias al uso de figuras retóricas ricas en recreaciones atmosféricas o psicológicas, se tiende a considerar sus diarios de expedición no como simples registros militares o bitácoras científicas, sino que gozan de un valor “estético” que los acerca al lenguaje literario.

Por ende, resulta problemático la instauración de un “relato de viajes” que, en lugar de perpetuar el valor factual de los relatos previos, disloca la misma noción de verdad,

representación, testimonio, mirada y descripción. El “relato de viajes” contemporáneo opta por una mirada paródica en el cual la frontera establecida por la política de los géneros no pasa a segundo término, sino que se vuelve en ocasiones una de las reflexiones particulares del viajero contra-espacial. Siguiendo el planteamiento de Linda Hutcheon (2014) sobre la literatura postmoderna, una de las características principales de los textos es la consciencia sobre los propios presupuestos discursivos que posibilitan la representación literaria. Una consciencia que no se limita únicamente a una digresión secundaria dentro del texto, sino que en ocasiones la mirada hacia adentro puede convertirse en un tema mismo.

Al respecto, sobre la consciencia de los textos sobre su misma textualidad, pero en especial sobre la consciencia de su origen, identidad y por ende demarcación estética; sobresale la reflexión de Jacques Derrida (2014) sobre la dimensión política de los bordes. Así lo expone:

Existe también la irónica, antitética, subterránea re-citación [...] ¿Qué es lo que hacemos cuando –con el propósito de practicar un “género”- citamos ese género, lo representamos, lo escenificamos, exponemos sus leyes genéricas, lo analizamos experimentalmente? ¿Estamos todavía practicando el género? ¿Pertenece todavía la “obra” al género que re-cita? Pero de manera inversa, ¿sería posible lograr que el género funcionara sin referirnos a él, casi citándolo, indicando en algún momento, “Vean, ésta es una obra de tal o cual género? Una indicación de ese tipo no pertenece al género y la convierte en un ejercicio irónico. Interrumpe la pertenencia misma de la cual es necesaria (Derrida, *Sobrevivir* 89-90).

La demarcación de los géneros no responde simplemente a una valoración estética, sino también a un discurso de organización de sentido. Es verdad que la distinción de la literatura por medio de los géneros permite valorizar y analizar con mayor profundidad una manifestación autónoma, pero, de igual modo, la instauración de semejantes linderos puede conducir a una concepción rígida sometida al dictamen de un orden jerárquico. Lo cual implica que el autor y la crítica tenderá a establecer un orden de importancia.

De igual modo, la necesidad por parte del lector por determinar si el “relato de viajes” pertenece a la esfera de la ficción o la esfera de no-ficción es un hecho no desprovisto de importancia. Por un lado, podemos reflexionar sobre las categorías realizadas por el mercado

editorial con la función de no sólo personalizar la obra de un escritor, sino también llamar la atención a nivel comercial a un determinado grupo de lectores. Es decir, como lo reconoce Pierre Bourdieu (1996), los valores y fronteras que definen lo literario no están determinados exclusivamente por la producción simbólica de los mismos escritores, al contrario, la legitimidad del ejercicio literario está fundamentada por las diversas instancias de consagración: escuela, academia, mercado y crítica literaria. Por lo cual, las fronteras que dividen el lenguaje literario del lenguaje no literario (una dicotomía que también puede extrapolarse en el siguiente binomio: verdadero/falso; ficción/no-ficción), no deriva de los recursos retóricos que puedan analizarse a nivel del discurso, sino, por las diversas categorías de clasificación y representación que el sujeto ha interiorizado a lo largo de su existencia.

Por ende, la aparente inmutabilidad que la noción de literariedad puede gozar en determinado momento, responde a una serie de inclusiones y exclusiones derivadas de la lucha en el campo. Así lo expone Bourdieu:

El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra, o lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra. (Bourdieu 339)

Es verdad que a nivel histórico la literariedad de un texto varía en función de los esquemas de valoración y clasificación que el sujeto ha interiorizado. Del mismo modo, el surgimiento de cierta clase de instituciones y discursos está determinado por un marco epistemológico. Así como históricamente la literariedad de un texto ha variado, de igual modo el estatuto de verdad, falsedad y ficción tiende a trastocarse a partir de los diferentes paradigmas que tienden a emerger o reactualizarse. El análisis hermenéutico de la verdad y falsedad no puede seguir conservando los mismos preceptos a lo largo del tiempo. Por ende, es lícito recordar

el origen que propone Sofia Carrizo Rueda sobre la intertextualidad del “relato de viajes” medieval donde lo racional e irracional (o mejor dicho: lo real y lo fantástico) no se conciben como dos paradigmas de sentido peleados entre sí.

Por lo cual, se comprende que la instauración de un determinado régimen de representación no responde a un simple devenir histórico el cual se amolda a la mentalidad y necesidades de los sujetos, sino que la hegemonía de un paradigma responde al resultado de una serie de luchas políticas que está sostenida principalmente por dos bandos: ortodoxos y heréticos. Ello significa, respectivamente, aquellos que buscan perpetuar el modo hegemónico de comprensión del quehacer literario, mientras que el otro grupo apuesta por la desestabilización de semejante concepción proponiendo una visión distinta. Ambos, sin importar sus diferencias ideológicas, propugnan estabilizar el modo “correcto” en que debe no sólo crearse la literatura, sino analizarse y leerse. Así lo expone Bourdieu:

La definición más estricta y más restringida del escritor (etc.), que aceptamos en la actualidad como evidente, es fruto de una larga serie de exclusiones o de excomuniones destinadas a negar la existencia [...]. Uno de los envites centrales de las rivalidades literarias (etc.) es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor. (Bourdieu 331)

Ello significa que cuando un determinado número de críticos postulan la concepción del “relato de viajes” como un género espurio, o un subgénero el cual debe reproducir el mundo empírico por medio de tropos que lo acerquen a la “literatura realista”; en realidad lo que se busca es la demarcación y la perpetuación de los linderos que separan un género de otro. La teoría clásica de los géneros pugna por monopolizar el discurso literario organizándolo a partir de un modelo de representación que se asemeja a los estudios científicos. De tal modo, se establece que los géneros literarios deben estar separados entre sí para que no se genere entre ellos un proceso de contaminación que desoriente el trabajo interpretativo. Una separación clínica entre la novela, el ensayo, la crónica y el diario (se enumeran los géneros que nutren la mirada multívoca del “relato de viajes”) que no suscite ninguna clase de

ambigüedad. Es decir, una ordenación taxonómica a nivel formal que permita establecer qué clase de géneros representa la realidad o, por el contrario, siguen permaneciendo en la esfera de la “ficción”.

Por lo tanto, el hecho de que se asocie de forma “natural” al “relato de viajes” como una experiencia literaria la cual se nutre de una vivencia factual por parte del escritor, debe reconocerse como una postura política de organización de sentido. Dentro de los teóricos que han reflexionado sobre la dimensión institucional que implica la organización taxonómica de los géneros, sobresale Jacques Derrida. Derrida, interesado por las convenciones estéticas y políticas que posibilitan la emergencia de la literatura, reflexiona sobre la necesidad institucional de los linderos. Así lo expone:

Para que podamos abordar un texto, éste debe tener un borde. La cuestión del texto, tal como ha sido elaborada y transformada en los últimos doce años aproximadamente, no sólo “ha tocado la ribera”, todos aquellos linderos que conforman el continuo borde de lo que se solía denominar un texto, de lo que en el pasado creíamos que esta palabra podía describir, esto es, el supuesto principio y final de un escrito, la unidad de una obra, el título, las márgenes, las firmas, el campo referible al exterior del marco, etcétera. Lo que ha sucedido, si es que ha sucedido, es una especie de desbordamiento que arruina todos esos linderos y divisiones y nos obliga a extender el concepto acreditado, la noción dominante de que un “texto” existe, de lo que es parte por razones estratégica aun llamo un “texto” – un texto que de ahora en adelante no será ya una obra escrita terminada, cierto contenido encerrado en un libro o dentro de sus márgenes, sino una red diferencial, una trama de trazos que incesantemente se refieren a algo distinto de sí misma, a otros trazos diferenciales. Por lo tanto, el texto desborda todos los linderos que se le han asignado hasta la fecha (sin sumergirlos o ahogarlos dentro de una homogeneidad no diferenciada, sino que haciéndolos más complejos, dividiendo y multiplicando los trazos y las líneas) – todos los límites, todo lo que se va a erigir en oposición a la escritura (el discurso, la vida, el mundo, lo verdadero, la historia y por qué no, todos los campos referibles al cuerpo o la mente, lo consciente y lo inconsciente, la política, la economía, y todo lo demás). Cualquiera que haya sido la (demostrada) necesidad de tal des-bordamiento, aun así tuvo que haber causado un estremecimiento, produciendo un sinfín de esfuerzos para levantar barreras, para resistirlo, para reconstruir las viejas demarcaciones, para culpar a lo que ya no podía pensar sin

confundirse, ¡para culpar a lo diferente como si fuera una confusión equivocada! (Derrida, *Sobrevivir* 86-87)

Por un lado, Derrida reconoce que la existencia de los linderos: título, inicio, final, género, persona, nacionalidad (elementos paraliterarios), no sólo cumplen una función estética o editorial, sino que igualmente desempeñan una función política que permite establecer un mayor control sobre los posibles alcances del texto. Es decir, cierto sector de la crítica, en lugar de concebir al texto como un tejido el cual es capaz de establecer múltiples relaciones de sentido más allá del marco original que lo constriñe, prefieren concebirlo como una entidad cerrada en sí misma la cual sólo puede ser interpretada “correctamente” si se sigue la hermenéutica respectiva. De ahí que Derrida opta por concebir al texto no sólo como un tejido, sino como un tejido compuesto de trazos que pueden establecer un contacto con otros trazos sin que haya de por medio una metodología fija que dictamine hasta qué punto dos entidades disímiles entre sí pueden seguir interactuando.

La génesis de la intertextualidad del “relato de viajes” medieval se basa precisamente en el hecho de articular elementos verídicos y ficticios según los parámetros objetivos de la contemporaneidad. En otras palabras: “el relato de viajes” opta por una operación de acumulación y agrupación, en lugar de ordenamiento y clasificación esencialista. Dentro de los tres textos que componen el objeto de estudio, se cumple la característica mencionada por Albuquerque. Gracias a elementos paratextuales y extraliterarios, se sabe que los autores de los textos “realmente” emprendieron viajes fuera de México o la Ciudad de México. Sin embargo, es imposible establecer para el lector si lo que el autor narra y describe en su “relato de viaje” realmente sucedió, o, por el contrario, es una fabulación.

El aporte de Albuquerque es relevante porque él mismo menciona que la “gradación” o “intensidad” de las características “reales” o “ficticias” varían su relevancia según el marco epistemológico. Es decir, las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés tienden a considerarse como textos donde el autor realmente retrata los acontecimientos sucedidos y no se cuestiona –al menos no principalmente- la veracidad de los mismos. Mientras que el relato contraespacial de Pitol o Morábito juega principalmente contra ese paradigma, y el lector en cuestión al no saber con precisión si lo que está leyendo es verdadero o falso, su interpretación se ve en la necesidad de ir más allá de la dicotomía restrictiva.

Como segundo punto Albuquerque menciona que el “relato de viajes” se apoya primordialmente desde un punto formal en la “descripción” por encima de la “narración”; mientras que Jorge Carrión, por el contrario, considera que la característica principal del relato de viajes postmoderno es su carácter especulativo, ensayístico. Es verdad que los autores contemplados en el análisis recurren a las figuras retóricas –écfrasis, prosografía, etopeya, cronografía, topografía, pragmatografía e hipotiposis– en su discurso, pero igualmente se apoyan en la mirada reflexiva, especulativa, cercana al ensayo. Al contrario, como trataremos de demostrarlo en el próximo capítulo, el relato de viajes y el ensayo guardan mayores similitudes entre sí que el relato de viajes y la novela.

Se considera que el recurso retórico de la descripción dentro del “relato de viajes” no se limita únicamente a una suerte de embellecimiento formal que trata de generar un efecto estético; sino, por el contrario, puede considerarse como la parte fundamental del discurso que nos permita poder autonomizar en mayor medida “el relato de viajes” por encima de “la literatura de viajes”.

1.4 La preponderancia de la descripción por encima de la narración

Dentro del amplio abanico de investigadores que han abordado la compleja manifestación de la descripción dentro del discurso literario, nos apoyaremos principalmente en los trabajos de Michel Foucault (1977), Raúl Dorra (2000), Luz Aurora Pimentel (2016) y María Isabel Filinich (2003). En primera instancia, debemos preguntarnos cuál es la función de la descripción dentro del discurso para que Albuquerque García lo considere como una de las características principales del “relato de viajes”. Más allá de cualquier género literario, resulta muy difícil encontrar un texto donde no exista la presencia de la descripción. La descripción se encuentra presente desde los largos pasajes mnemotécnicos de Marcel Proust hasta la narrativa minimalista de Raymond Carver. Así como hemos analizado la distinción entre la antropología clásica y el relato de viajes, de igual modo, ambas, sin importar su diferencia ideológica, deben apoyarse en la descripción para poder aprehender de un modo mucho más nítido el objeto de estudio que han atestiguado.

La descripción, por encima de la narración, nos permite apreciar con mayor claridad la cara ideológica que el sujeto expone (tanto voluntaria como involuntariamente) en el discurso. La descripción no se limita a ser una simple enumeración ordenada de cualidades, atributos y características por parte de un objeto, sino que la descripción también es la organización particular del espacio/tiempo a partir de la perspectiva que toma el sujeto. Al contrario, gracias a la descripción, no sólo se pueden conocer las características espaciales/temporales de un lugar en específico, sino también las vicisitudes internas del sujeto en el discurso.

Al respecto, no se puede decir que la descripción que realiza Hernán Cortés de lo “salvaje” sea la misma descripción que realiza Claude Levi-Strauss de lo “salvaje”. Ambos no sólo pertenecen a épocas distintas de la Historia, sino que gozan tanto de un espectro conceptual distinto, así como también un fin. No es lo mismo tampoco realizar una descripción de una población con una finalidad táctica/militar/política, a una descripción con una finalidad científica/académica. Sin embargo, ambas, en sus respectivos nichos de enunciación, tratan de llevar a cabo una descripción lo más objetiva posible que se corresponda en mayor medida con los lineamientos ideológicos de su archivo correspondiente. Por ende, surgen dos preguntas importantes: ¿A qué dimensión epistemológica pertenece la descripción? ¿Qué instancia simbólica/política es la encargada de no sólo de “archivar”, preservar, contener, perdurar la información recibida, sino también condicionar el modo en que la información “vertida” allí debe ser leída e interpretada?

También cabe preguntarnos cómo debe ser leída una descripción literaria. La literatura, al estar situada en un estadio ideológico (presumiblemente) lejos de las obligaciones políticas y académicas; su descripción estará mucho más cerca de la “contemplación estética desinteresada”, que la descripción etnográfica. Sin embargo, ya que la descripción presente en el objeto de estudio subvierte los límites de los géneros y los discursos sociales, pertenece a un orden mucho más complejo.

A modo de introducción, citaremos una definición tentativa de la descripción por parte de Luz Aurora Pimentel presente en su libro *El espacio en la ficción*:

Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer por lo tanto, en su descriptibilidad. Describir en otras palabras es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escrita – como bien lo indica su etimología – a partir de un modelo preexistente (*describere*); es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima no confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas. (Pimentel 16-17)

Un aspecto importante de la cita se basa en la metáfora que realiza la autora al concebir la descripción como un espejo que trata de aprehender el mundo discontinuo. Sin embargo, ¿estamos hablando de un espejo diáfano o un espejo convexo? Otro punto interesante de la cita se basa en la presuposición de que algunos sujetos consideran la descripción como un mecanismo capaz de establecer orden dentro de un modo en ininterrumpido movimiento. Luz Aurora Pimentel menciona que la concepción clásica de la descripción no sólo está emparentada con la “evidencia”, sino también con la concepción del espejo diáfano. Ella, a modo de dinamizador, propone dos reflexiones importantes para conocer la dimensión compleja de la descripción.

La idea no cuestionada de que lo real ausente es susceptible de una re-presentación, incluso de una re-creación (*“rerum absentium ita repraesentatur animo”*), tan vívida, pero sobre todo tan visual, como la impresión que originalmente haya dejado en el “animo” el objeto ahora ausente. Queda en esto implícita una fe en el poder de las palabras para reproducir el objeto ausente. Y es que la dimensión sensible – en especial visual – de los efectos de sentido que produce una descripción oculta los procesos de significación verbal, en la construcción de un texto, tras una especie de síntesis icónica. (Pimentel 17-18)

En esta acepción de la descripción se reconoce la capacidad de “espejo” de recrear una situación ausente por medio del lenguaje. En un sentido primigenio el lenguaje en sí mismo trabaja sobre la dimensión de lo “no presente”, de lo diferido en términos derridianos. Si a nivel constitutivo no existe una homología “natural” entre las palabras y las cosas (el signo y el referente), habrá de por medio un mayor “distanciamiento” si la descripción de un

espacio tiende a organizarse únicamente por medio de la capacidad visual del sujeto. Es decir, en la acepción clásica de la descripción, esta tiende a considerarse como una operación de aprehensión espacial por medio de la capacidad retentiva y organizativa de la mirada. El sentido de lo visual por encima de otros sentidos “corporales”. Sin embargo, la autora también propone otra acepción de la descripción:

A pesar de la capacidad mimética atribuida a la palabra, todas las definiciones insisten en un aspecto que, paradójicamente, se opone al anterior: al sensible. Se trata de lo inteligible, de aquella dimensión eminentemente analítica que caracteriza a la descripción. Porque el “detalle”, en tanto que parte aislada del conjunto, la “enumeración” de todas las partes particularidad del objeto y de todas sus “circunstancias”, son elementos analíticos que, en términos textuales, se traducen en un despliegue sintagmático. Mas el principio mismo de la sucesividad en la cadena sintagmática cancela toda posibilidad de simultaneidad, de tal manera que, lejos de “recrear” o de “representar” al objeto como una verdadera entidad, lejos de “ponerlo a la vista”, la descripción no hace sino analizarlo, descomponerlo en una serie predicativa que sólo se aprehende comprendiéndola. (Pimentel 18)

Luz Aurora Pimentel expone que a nivel de discurso puede existir la posibilidad de generar una nueva temporalidad cercana a la simultaneidad de la descripción, pero esta nunca será un retrato fiel de la simultaneidad que sucede en el “mundo exterior”. Considera que la multiplicidad interdisciplinaria del mundo empírico no puede traducirse de forma exacta a un sistema de comunicación cuyos signos se ordenan de forma sucesiva-causal. De igual modo, también cabría reflexionar sobre la intencionalidad de la descripción, así como el género discursivo donde se presenta. La descripción no lleva a cabo el mismo proceso de aprehensión organizativa-sensitiva dentro de una crónica etnográfica que dentro de un poema simbolista. Por lo tanto, también será importante dimensionar y reflexionar sobre el cariz político de la descripción.

Otro aspecto importante de la descripción dentro del discurso literario, se basa precisamente en su imposibilidad de no aparición. Surge la pregunta si puede existir algún

texto donde la narración se imponga de forma categórica sobre la descripción. Al respecto, la autora así lo expone:

Tarea en verdad difícil, entonces, aquella que en territorios del tiempo intenta construir un espacio, o por lo menos una ilusión, generada discursivamente, de lo visual, de lo yuxtapuesto y aun de lo sobrepuesto. Y sin embargo no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito. (Pimentel 7)

Un aspecto interesante que también postula reside en la cuasi imposibilidad de encontrar un texto literario carente de descripción. Es verdad que el nivel descriptivo dentro de un texto puede variar tanto por las decisiones estilísticas del propio autor así como el marco retórico de la época. Sin importar la ausencia de conocimientos profundos sobre la materia, cualquier lector advertirá que un texto clásico griego goza de un despliegue narrativo/descriptivo mucho más profundo que la mayoría de las novelas contemporáneas. Por lo tanto, cabe preguntarnos qué papel desempeña la descripción a nivel de discurso.

Al respecto, Raúl Dorra (2000) reflexiona sobre esta temática exponiendo que a nivel de discurso existen dos principios paradigmáticos de organización lógica: la narración y la descripción. Así lo expone:

Si partimos del reconocimiento de las dos modalidades básicas de la relación lógica – asociación de entidades sucesivas y de entidades simultáneas – deberíamos aceptar que la narración ejemplifica la primera y la descripción la segunda, y a la vez que ambas – narración y descripción – son las modalidades básicas de la representación verbal. La narración da cuenta del objeto a lo largo de su desarrollo o de la sucesión de sus estados; mejor dicho, concibe y propone al objeto como un proceso según el cual el objeto pasa de un estado a otro; sucesividad es en este caso orden temporal. Por su parte, la descripción, al disponer sus términos sobre el eje de la simultaneidad, sustrae al objeto de la sucesividad

temporal y lo propone como una duración o como un sistema de posibilidades transformacionales ya realizadas. (Dorra 260)

Por un lado, la narración, al apoyarse en la dimensión verbal, se estructura de modo sucesivo, ordenado, contigüo; por el contrario, la descripción, al apoyarse en la adjetivación, genera una operación parcial de discontinuidad dentro del discurso. Como diría el autor, la descripción “sustrae al objeto” (2000) de la sucesividad de la narración. En términos generales podemos decir que la narración trabaja en un sentido progresivo, lineal, continuo, mientras que la descripción no sólo “sustrae al objeto”, sino que gracias a esa pausa es posible generar una nueva temporalidad dentro del relato. Y es precisamente esta nueva temporalidad simultánea-disruptiva la cual está relacionada con el aspecto digresivo, especulativo y argumental que emparenta “el relato de viajes” con el ensayo.

Por otro lado, más allá de la aparente distinción que propone el autor entre “sucesión” y “simultaneidad”; de igual modo reconoce que a nivel de discurso no es que la descripción sea un agregado súbito, ajeno, el cual detendría el devenir de la narración, sino que la narración en sí ya puede considerarse como una forma particular (“subterránea”) de descripción. Raúl Dorra reflexiona sobre el cariz descriptivo de los verbos. Así lo expone:

Genette observa que el verbo de acción no deja de introducir un matiz descriptivo, esto es, de producir una imagen de la acción que denota. Al respecto, hace ver la diferencia que media entre una afirmación narrativa como “El hombre tomó un cuchillo” y otra como “El hombre asió el cuchillo”. El cambio de verbo expone un cambio en la imagen de la acción. De *tomó* a *asió* hay una distancia que, en efecto, es suficiente para mostrar que el verbo no sólo informa de una actividad del sujeto sino que, con distintos grados de nitidez, la describe. Ello supone la advertencia de que el verbo de acción tiene un valor adjetival. (Dorra 264)

El ejemplo propuesto por el autor no sólo sirve para problematizar la diferencia entre “narración” y “descripción”, sino para demostrar que incluso dentro del verbo de acción, el cual tiende a asociarse (como bien lo indica su nombre) a la acción, sucesión, progresión y dinamismo; también goza de un aspecto descriptivo. Sin embargo, el ejemplo entre los dos verbos no sólo dimensiona la presencia “subterránea” de la descripción, sino su inherente

carga ideológica. ¿A qué nos referimos con ello? A la dimensión política del lenguaje. No sólo a la presencia del sujeto dentro del discurso, sino también a la perspectiva particular que adopta para poder organizar/ver/interpretar el devenir de los fenómenos que se suceden alrededor. Al respecto, María Isabel Filinich reflexiona sobre el valor de la perspectiva:

Podríamos entonces decir que el tránsito de la preponderancia de lo narrativo a lo descriptivo, de la sucesividad a la simultaneidad, implica un cambio de ritmo y la instalación de algún punto de vista, de un observador cuya mirada (o percepción, en general) se ubica en concomitancia con lo observado. En otros términos, afirmamos que, cuando en la dimensión pragmática de la enunciación asistimos a un paso del narrador al descriptor, un nuevo centro de referencia organiza el discurso, centro regido por la actividad perceptiva, sea esta de índole cognoscitiva o pasional. (Filinich, *Descrip* 28)

Son dos aspectos importantes los que se pueden desprender de esta cita. Por un lado, la autora, en una directriz similar a la planteada por Dorra, reconoce el aspecto de “simultaneidad” de la descripción, la cual no se limita únicamente a la instauración de una nueva temporalidad no lineal, sino que marca la presencia de un nuevo ritmo y por ende un nuevo punto de vista. Sin embargo, este nuevo punto de vista, no se limita a ser un simple centro desde el cual el sujeto mira y “captura” los fenómenos (tanto físicos, sociales, psicológicos, políticos, etc.) que se suceden en derredor; sino que es un centro organizativo que determina de forma significativa el discurso. ¿A qué nos referimos con ello? No existe una concepción neutral de la descripción. Al contrario, la descripción, gracias a su capacidad retórica de “aprehender”, “capturar”, “estabilizar”, “encasillar”, “delinear”, “categorizar”; está estrechamente vinculada a un utilitarismo colonial del lenguaje. Sólo cabe recordar las estrategias retóricas de descripción del campo semántico militar o el campo semántico de la antropología “clásica” donde se tiende a encasillar al otro, el bárbaro o el “indio” para dimensionar el cariz complejo de la descripción. De igual modo, la descripción puede ser lo contrario a la descripción “colonial”, o la descripción puede ser el intento por parte del sujeto de reconocer ciertas cualidades del mundo exterior que se corresponden con las pasiones del mundo interior.

Por lo tanto, a modo de panorama epistemológico resulta indispensable apoyarnos en las reflexiones que realiza Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1977). Foucault analiza el cambio contingente de la epistemología occidental desde el Medioevo hasta los albores de La Ilustración. Según Foucault, uno de los cambios más significativos que se derivaron durante ese periodo fue la concepción de la representación misma. Según Foucault, el cambio paradigmático reside en la concepción abstracta de las palabras. Antes, en la antigüedad, no existía una diferencia categórica entre las palabras y las cosas (signo/referente), sino que era un todo imbricado. Por el contrario, en el siglo XVIII con el surgimiento de las Ciencias Naturales, se genera una escisión entre las palabras y las cosas. La palabra deja de ser una simple manifestación de la naturaleza para convertirse en un signo abstracto cuya capacidad de representación ordena arbitrariamente el mundo. Al volverse explícito el poder político del lenguaje, de igual modo sobreviene una reflexión crítica sobre la representación en sí. La representación deja de ser un espejo incólume que retrata a la perfección la realidad, para convertirse en un discurso cuyo funcionamiento debe estar mediado por la creación de nuevos conceptos, metodologías, palabras y descripciones que traten de estabilizar en la medida de lo posible la complejidad heterogénea del mundo.

Las palabras que se entrelazaban con el animal han sido desatadas y sustraídas: y el ser vivo, en su anatomía, en su forma, en sus costumbres, en su nacimiento y en su muerte, aparece como desnudo. La historia natural encuentra su lugar en esta distancia, ahora abierta, entre las cosas y las palabras —distancia silenciosa, carente de toda sedimentación verbal y, sin embargo, articulada según los elementos de la representación, justo aquellos que podrán ser nombrados con pleno derecho. Las cosas llegan hasta las riberas del discurso porque aparecen en el hueco de la representación. El momento en el que se renuncia a calcular no es aquel en el que al fin se empieza a observar. La constitución de la historia natural, con el clima empírico en el que se desarrolla, no es la experiencia que fuerza, de buen o de mal grado, el acceso a un conocimiento que guardaba antes la verdad de la naturaleza; la historia natural — que justo por ello aparece en ese momento— es el espacio abierto en la representación por un análisis que se anticipa a la posibilidad de nombrar; es la posibilidad de *ver* lo que se podrá *decir*, pero que no se podría decir en consecuencia ni ver a distancia si las cosas y las palabras, distintas unas de otras, no se comunicaran desde el inicio del juego en una representación (Foucault, *Las palab* 130-131).

El discurso de las Ciencias Naturales cuestiona el distanciamiento entre las palabras y las cosas, pero en lugar de buscar una restitución “mítica” del lenguaje, busca una unión arbitraria donde la creación de las nuevas palabras esté correlacionada con una forma particular de ver. Por lo tanto, el nacimiento del discurso científico está acompañado constitutivamente de la creación de una forma particular de ver y describir el mundo circundante. Ser capaz de “ver” lo que se “dice”, a la vez que ser capaz de “decir” lo que se “ve”. Por lo tanto, para crear un sistema unívoco de correspondencia entre la capacidad de ver y la capacidad de decir, las Ciencias Naturales tratan de crear una metodología del conocimiento que ordena el caos multívoco de la realidad. A semejante metodología Foucault denomina estructura. Así lo expone:

La época clásica da a la historia un sentido completamente distinto: el de poner, por primera vez, una mirada minuciosa sobre las cosas mismas y transcribir, en seguida, lo que recoge por medio de palabras lisas, neutras y fieles. Se comprende que en esta “purificación”, la primera forma de historia que se constituyó fue la historia de la naturaleza. Pues no necesita para construirse más que palabras, aplicadas sin intermediario alguno a las cosas mismas. Los documentos de esta nueva historia no son otras palabras, textos o archivos, sino espacios claros en los que las cosas se yuxtaponen: herbarios, colecciones, jardines; el lugar de esta historia es un rectángulo intemporal en el que los seres, despojados de todo comentario, de todo lenguaje circundante, se presentan unos al lado de los otros, con sus superficie visibles, aproximados de acuerdo con sus rasgos comunes y, con ello, virtualmente analizados y portadores de un solo nombre (Foucault, 1977, p. 131-132).

Acorde a su comentario, se genera por vez primera una correspondencia lógica entre las palabras y las cosas. Sin embargo, en lugar de que la forma de las palabras trate de corresponderse con la multiplicidad de las formas; aboga por la creación de palabras “lisas, neutras y fieles” (1977) que aprehenden y encasillen la efervescencia “exterior”. Una forma cuadrada de las palabras que se retraduciría de forma mucho más clara en la subsiguiente creación de estructuras de clasificación: herbarios, catálogos, registros y archivos. ¿A qué nos referimos con ello? Se crea un sistema de lectura de la realidad. La naturaleza deja de ser una manifestación compleja, salvaje y entrópica para estabilizarse dentro de una categoría firmemente custodiada por el lenguaje científico. Así lo expone Foucault:

En el Renacimiento, la extrañeza animal era un espectáculo; figuraba en las fiestas, en las justas, en los combates ficticios o reales, en las reconstituciones legendarias en las que el bestiario desarrollaba sus fábulas sin edad. El gabinete de historia natural y el jardín, tal como se les ha instalado en la época clásica, sustituyen el desfile circular del “espécimen” por la exposición en “cuadro” de las cosas. Lo que se ha deslizado entre estos teatros y este catálogo no es el deseo de saber, sino una nueva manera de anudar las cosas a la vez con la mirada y con el discurso. Una nueva manera de hacer la historia. (Foucault, *Las palab* 132)

Un punto importante que expone Foucault es la imposibilidad de establecer una jerarquía entre el deseo de conocimiento de una época por encima de otra. No es que la antigüedad “mítica” careciera de una necesidad de obtener, albergar y ordenar conocimiento; sino que su estructura de ordenación era distinta a la estructura “nítida” creada por las Ciencias Naturales. Según Foucault, se abandona la concepción “circular del espécimen” por el “cuadro de las cosas”. Eso implica que toda la flora y fauna en general (sin importar sus marcadas diferencias) son capaces de ser aprehendidas por los “cuadros clasificatorios” y estabilizarse según los parámetros clasificatorios de la nueva ciencia. Por lo tanto, si la nueva episteme trabaja por medio de “cuadros” y no por medio de “círculos”, resulta lícito conjeturar que se genera simultáneamente un nuevo ejercicio de la mirada.

¿Hasta dónde ve la mirada? ¿La mirada es una “mirada” diáfana, o, por el contrario, la mirada es un sistema clasificatorio que tiende a privilegiar la emergencia de ciertos fenómenos por encima de otro? ¿La mirada se reduce a un simple ejercicio de perspectiva óptica? ¿La mirada, al apoyarse sustancialmente en los ojos apaga simultáneamente otro tipo de miradas corporales? Una serie de preguntas donde se reconoce la constitutiva relación entre el ejercicio de la mirada, aprehensión, percepción y descripción. ¿Cómo el sujeto recibe, procesa, descodifica los múltiples signos que lo rodean? ¿Qué clase de sentido humano está posicionado jerárquicamente por encima de otro? ¿A qué responde una jerarquía de los sentidos respecto al acto de clasificación de la realidad? A modo de preámbulo, Foucault expone lo siguiente:

La historia natural no se hizo posible porque se haya mirado mejor y más de cerca. En sentido estricto, puede decirse que la época clásica se ingenió si no para ver lo menos posible, sí para restringir voluntariamente el campo de su experiencia. La observación, a

partir del siglo XVII, es un conocimiento sensible repleto de condiciones sistemáticamente negativas. Desde luego, se excluye el hablar de oídas; pero se excluye también el gusto y el sabor, ya que, por su incertidumbre, por su variabilidad, no se permiten hacer un análisis de los elementos distintos que sea universalmente aceptable. Limitación muy estricta del tacto a la designación de algunas oposiciones muy evidentes (como las de lo liso y lo rugoso); privilegio casi exclusivo de la vista, que es el sentido de la evidencia y de la extensión y, en consecuencia, de un análisis partes extra partes admitido por todo el mundo. (Foucault, *Las palab* 133)

De la cita previa se pueden desprender dos temas bastante importantes. Por un lado, el proceso altamente selectivo y exclusivo de la nueva clasificación científica donde se tiende a privilegiar el sentido de la mirada por otro tipo de sentidos corporales. ¿A qué responde esta jerarquía? A la imposibilidad de categorizar dentro de un cuadro taxonómico una serie de elementos inaprehensibles como el olor, el tacto, el audio, y las percepciones sensitivas en general. Un hecho de vital importancia donde se reconoce la transición categórica entre el conocimiento oral y el conocimiento visual. Un punto de inflexión que tiende a metaforizarse con la invención de dos fenómenos culturales: la escritura y la imprenta. De igual modo, el privilegio de la mirada por otra clase de sentidos como mecanismo de ordenación taxonómica, tiende a generar una serie de descripciones cuyo espectro asociativo busca la reducción y no la proliferación. Según Foucault, la textura de un objeto puede reducirse al campo de lo “liso” y lo “rugoso” dando por hecho que ambas cualidades son más que suficientes para brindar un “cuadro” universalmente aceptable del objeto.

Por lo tanto, la mirada, por encima de los otros sentidos corporales, tiende a asociarse con la “evidencia”, la verdad, lo justo, lo correcto, lo “universalmente aceptable”. Se considera la mirada como una correspondencia exacta de la realidad que no está sometida por ningún elemento de distanciamiento corporal. Es decir, los ojos, la vista, la mirada, se yergue como la parte del cuerpo que ha logrado liberarse de la hermenéutica “errabunda” del cuerpo. Sin embargo, la mirada, sin importar que sea considerada por las Ciencias Naturales como el órgano de la “evidencia”, por sí sola es incapaz de comunicar. Sólo atestigua, pero no transmite. La aprehensión científica por medio de la mirada tiene que apoyarse subsiguientemente en la escritura para volverse “verdadera”. ¿Qué clase de lenguaje se

corresponde con la verdad de la mirada? ¿Qué clase de conceptos, categorías y preceptos son los ideales para conservar la integridad “lisa” de la mirada?

Por medio de la estructura, lo que la representación da confusamente y en la forma de la simultaneidad, es analizado y ofrecido así al desarrollo lineal del lenguaje. En efecto, la descripción es con respecto al objeto que se ve, lo que la proposición con respecto a la representación que expresa: su ponerse en serie, elemento tras elemento. Pero recordemos que el lenguaje, en su forma empírica, implicaba una teoría de la proposición y otra de la articulación. [...] La historia natural es una ciencia, es decir, una lengua, pero fundada y bien hecha: su desarrollo preposicional es, con todo derecho, una articulación; el poner en serie lineal los elementos recorta la representación sobre un modo evidente y universal. En tanto que una misma representación puede dar lugar a un número considerable de proposiciones, pues los nombres que la llenan la articulan de modos diferentes, un solo y único animal, una sola y única planta, serán descritos de la misma manera, en la medida en que la estructura reine de la representación al lenguaje. La teoría de la *estructura* que recorre, en toda su extensión, la historia natural de la época clásica, sobrepone, en una sola y única función, los papeles que desempeñan en el lenguaje la *proposición* y la *articulación*. (Foucault, *Las palab* 136-137)

Por lo tanto, lo que se puede advertir es que no existe un orden jerárquico de la mirada sobre la escritura, sino que la “estructura” de las Ciencias Naturales es una “lengua” por sí sola que delimita el espacio y orden de la misma mirada. No puede existir una “mirada científica” sin que exista una linealidad estructural en el lenguaje que posibilite la ordenación sucesiva de los atributos. Su propia lógica a priori es la que le “permite” al sujeto tender a valorizar y jerarquizar las características de los objetos de forma “natural”. Por supuesto, esta inversión del orden no responde a un acontecimiento espontáneo que se erija de forma hegemónica de un momento a otro; sino que es un proceso histórico complejo donde el mundo “estructural” de las ciencias naturales busca deslindarse de la “simultaneidad” de la representación por parte del Renacimiento. Al contrario, el propio Foucault reconoce que el estudio de la Historia bajo el concepto de episteme no responde a la búsqueda de un perímetro social bien delimitado donde se establezca de forma categórica el inicio y el final de cierto “uso” conceptual; sino que la episteme responde a una concepción compleja de la “historia de las ideas” donde los conceptos no tienden a desaparecer en función de un nuevo concepto cuya

capacidad de significación sea mucho más eficaz, sino que la génesis de un concepto está determinada por la conjunción de múltiples conceptos que pertenecen tanto al “pasado” como a la respectiva “contemporaneidad”. Por lo tanto, el hecho de que las Ciencias Naturales hayan establecido el concepto de “estructura” para describir la fauna, no implica la desaparición abrupta de la representación simultánea acuñada al Renacimiento; sino que en la medida que el concepto de estructura tienda a erigirse paulatinamente como la forma hegemónica de descripción, las formas pasadas irán “debilitándose” y perdiendo su legitimidad de significación. Así lo expone:

Se tiene la impresión —y así se ha dicho con mucha frecuencia— de que la historia de la naturaleza ha debido aparecer al caer de nuevo el mecanicismo cartesiano. Cuando quedó finalmente en claro que era imposible hacer entrar el mundo entero dentro de las leyes del movimiento rectilíneo, cuando la complejidad del vegetal y del animal hubieron resistido lo suficiente a las formas simples de la sustancia extensa, fue necesario que la naturaleza se manifestara en su extraña riqueza; y la minuciosa observación de los seres vivientes nacería sobre esta playa de la que el cartesianismo acababa de retirarse. Por desgracia, las cosas no suceden con esta sencillez. Es muy posible —aunque habría que examinarlo— que una ciencia nazca de otra; pero una ciencia nunca puede nacer de la ausencia de otra, ni del fracaso, ni de los obstáculos encontrados por otra. De hecho, la posibilidad de la historia natural, con Ray, Jonston, Christoph Knaut, es contemporánea del cartesianismo y no de su fracaso. La misma *episteme* autorizó la mecánica de Descartes hasta d’Alambert y la historia natural de Tournefort a Daubenton. (Foucault, *Las palab* 128)

¿Cómo opera la descripción “estructural”? ¿Qué clase de lineamientos a priori posibilitan la emergencia de la cuadrícula con que aprehende, describe y valoriza el mundo circundante?

Se nombrará no a partir de lo que se ve, sino a partir de los elementos que la estructura ha dejado pasar ya al interior del discurso. Se trata de construir un segundo lenguaje a partir de este primer lenguaje, pero cierto y universal. Sin embargo, pronto aparece una dificultad mayor. Para establecer las identidades y las diferencias entre todos los seres naturales, habría que tener en cuenta cada uno de los rasgos que pudieran ser mencionados en una descripción. Tarea infinita que haría retroceder el advenimiento de la historia natural a una

inaccesible lejanía, si no existieran técnicas para cambiar la dificultad y limitar el trabajo de comparación. Es posible verificar, *a priori*, que estas técnicas son de dos tipos. O bien hacer comparaciones totales, aunque en el interior de grupos empíricamente constituidos en los que el número de las semejanzas es evidentemente tan elevado que la enumeración de las diferencias no tardará en terminarse; y así podrá asegurarse, cada vez más de cerca, el establecimiento de las identidades y de las distinciones. O bien elegir un conjunto acabado y relativamente limitado de rasgos, en los que se estudiará, en todos los individuos que se presenten, las constantes y las variaciones. Este último procedimiento es lo que se llamó el Sistema. El otro, el Método. (Foucault, *Las palab* 139-140)

El aspecto más importante de la cita reside en el hecho de exponer que no existe una descripción pura, universal, sino que la propia descripción está a su vez delimitada a priori por una serie de valores que tienden a delinear su campo de aprehensión. Según Foucault, la mayor pretensión de las Ciencias Naturales no fue erigirse como un metasistema el cual pudiera ser consultado de vez en cuando por los investigadores; sino erigirse como un “segundo lenguaje” que eventualmente deviniera en el único lenguaje reconocible y “correcto” para describir de forma científica el mundo de la naturaleza. Por lo tanto, las Ciencias Naturales, un discurso que posteriormente se convertiría en el lenguaje científico actualmente conocido, estableció dos paradigmas de descripción que le permitiera abarcar la “totalidad” de su objeto de estudio. Según Foucault, estos dos procedimientos son el “método” y el “sistema”. Así establece las características del “sistema”:

El Sistema delimita tales o cuales de los elementos que su descripción yuxtapone con minuciosidad. Estos elementos definen la estructura privilegiada y, en verdad, exclusiva a propósito de la cual se estudiará el conjunto de identidades o de diferencias. Toda diferencia que no remita a uno de estos elementos será considerada como indiferente. Si, como lo hizo Linneo, se elige como nota característica "todas las partes diferentes de la fructificación", deberá descuidarse sistemáticamente una diferencia de hoja, de tallo, de raíz o de peciolo. De igual manera, cualquier identidad que no sea la de uno de estos elementos carecerá de valor para la definición del carácter. (Foucault, *Las palab*140)

Por su parte, Foucault describe así el procedimiento del “método”:

El *Método* es la otra técnica para resolver el mismo problema. En vez de recortar, dentro de la totalidad descrita, los elementos —escasos o numerosos— que servirán como caracteres, el método consiste en deducirlos progresivamente. Deducir hay que tomarlo aquí en el sentido de sustraer. [...] Se la describe por entero de acuerdo con todas sus partes y fijando todos los valores que las variables han tomado en ella. Trabajo que se recommienza en la especie siguiente, dada también por lo arbitrario de la representación; la descripción debe ser tan total como la primera vez, salvo que nada de lo que ha sido mencionado en la primera descripción debe repetirse en la segunda. Sólo se mencionan las diferencias. Lo mismo debe hacerse en la tercera con respecto a las dos primeras y así indefinidamente. De modo que a final de cuentas todos los rasgos diferentes hayan sido mencionados una vez, pero nunca más de una vez. Y, al agrupar en torno de las primeras descripciones las que se han hecho después y que se aligeran a medida que se va progresando, se ve dibujarse en medio del caos primitivo el cuadro general de los parentescos. El carácter que distingue cada especie o cada género es el único rasgo mencionado sobre el fondo de las identidades silenciosas (Foucault, *Las palab* 142-143).

Más allá de las diferencias entre ambos procedimientos descriptivos, lo que los une es su necesidad de establecer un marco fijo de irradiación que delimite hasta cierto punto el número correcto de similitudes y diferencias que puedan encontrarse y describirse a partir de un objeto. Es decir, la necesidad de establecer un campo semántico delimitado a partir del cual se pueda generar una imagen universal del objeto de estudio. Por lo tanto, según el análisis propuesto por Foucault, la descripción no se limita a ser un simple “enjoyamiento” del estilo literario donde se le atribuye una serie de características, texturas, colores y epítetos al sustantivo; sino que la descripción (según Foucault) es la herramienta principal por parte de los sujetos para establecer una taxonomía clara donde la multiplicidad entrópica de la flora, fauna, sociedad, psique, así como cualquier manifestación social; pueda cuadricularse dentro de una categoría de significado.

Tomando en cuenta las diferentes reflexiones previas sobre la dimensión compleja de la descripción, resulta necesario preguntarnos cuál es la importancia de la descripción dentro de “el relato de viajes” para que Albuquerque García la exponga como una de sus cualidades más importantes para diferenciarlo de la “literatura de viajes”. Más allá de la crítica política sobre la descripción realizada a partir de Foucault, lo que nos interesa resaltar es el aspecto

subjetivo y pasional de la descripción dentro del discurso. Si tomamos como base las reflexiones propuestas por Dorra (2000), Pimentel (2016) y Filinich (2003), podemos comprender que la descripción es el espacio privilegiado dentro del discurso para aprehender la presencia pasional del sujeto enunciator. Gracias a la presencia de la descripción, podemos atisbar el modo en que el sujeto (concebido como un cuerpo tanto inteligible como sintiente) recibe las experiencias del mundo circundante y al mismo tiempo las articula dentro de un discurso. Por ende, es necesario reflexionar sobre la relación constitutiva entre la descripción y la percepción. Al respecto, así lo expone María Isabel Filinich en su libro *Descripción* (2003):

La percepción, en tanto constituye una primera forma de mediación entre el sujeto y el mundo, puede ser concebida como una interacción entre una fuente de donde surge la orientación y una meta hacia la cual tal orientación apunta. En ese sentido, puede afirmarse que todo acto perceptivo instauro una separación, un hiato entre la fuente y la meta, entre el sujeto y el objeto, hiato por el cual se instala la imperfección de toda captación perceptiva. El objeto queda así constituido como irreductiblemente incompleto – pues sus partes serán inabarcables en su totalidad en el acto perceptivo – mientras que el sujeto queda sometido a una búsqueda de la totalidad siempre inalcanzable [...] Así concebida, la percepción implica una interacción conflictiva, dificultosa, que obliga al sujeto a desplegar estrategias de aprehensión del objeto, estrategias que pueden, a grandes rasgos, ser comprendidas en dos operaciones básicas: o bien el sujeto realiza su recorrido alrededor del objeto para acumular diversos puntos de vista, o bien elige un aspecto prototípico y organiza a su alrededor las partes del objeto. (Filinich, 53-54)

Un hecho importante se basa en la concepción de la percepción como un acto inaugural que le permite al sujeto no sólo cobrar consciencia del espacio donde habita, sino que también es la herramienta constitutiva que le permite orientarse en el mismo mundo circundante que lo rodea. Sin embargo, la percepción no responde a una forma de conocimiento total del mundo, sino a una forma de conocimiento “contingente” y diferido donde queda de manifiesto el hiato entre las “cosas” y los sentidos. Así como el metasistema descriptivo propuesto por las Ciencias Sociales busca aprehender en su totalidad las características internas y externas de

la naturaleza; la percepción, por el contrario, reconoce la imposibilidad constitutiva de la aprehensión total, y es a partir de ese vacío aparente que organiza su modo de percibir.

De igual modo, resulta necesario preguntarnos cuál es la diferencia y la semejanza entre la descripción y la percepción. ¿Cuál de ellas opera en primera instancia? ¿Cómo articulan el mundo circundante? Al respecto, así lo expone Filinich:

La descripción representa, sobre el escenario del discurso, el despliegue de la actividad perceptiva del sujeto. Los momentos descriptivos de un texto se nos presentan como una puesta en escena del acto perceptivo, acto por el cual el mundo circundante y el universo interior, mediados por el propio cuerpo de quien percibe, se articulan y hacen que el mundo (y el sujeto) cobre existencia, advengan al universo del discurso. (Filinich, *Descrip* 54)

La descripción ya no debe comprenderse como una simple enumeración científicista donde un sujeto pasivo se limita a enumerar de forma ordenada todas las características taxonómicas de un objeto, animal, persona o situación; sino que la descripción es la presencia dentro del discurso donde el sujeto enunciador trata de organizar, delimitar, ordenar, restringir y aprehender los fenómenos circundantes que “siente” por medio de la percepción. Dentro de los presupuestos expuestos por la autora, se puede comprender la “percepción” como un estado originario, primordial, amorfo, el cual es posteriormente canalizado por el sujeto (o más bien, cuando el sujeto es vuelto “sujeto” al ser partícipe de una sociedad y una lengua) y expuesto de una forma mucho más ordenada en la descripción.

De ahí que la descripción ya no deba comprenderse como la búsqueda de una estabilización autoritaria del “objeto de estudio”, sino que la descripción debería comprenderse como la estabilización dinámica del objeto de estudio. ¿A qué nos referimos con ello? Tanto el sujeto descriptor como el objeto descriptible no son dos superficies planas, homogéneas y rígidas que detentan de forma perpetua las mismas cualidades; sino que ambas (sujeto observador/ objeto observado) son dos unidades nómadas cuyo sentido variará en función de las relaciones potenciales derivadas a partir de cada nuevo encuentro. Es decir, la descripción que un viajero puede llevar a cabo de una ciudad nunca será la misma en el tiempo sin importar que tanto la ciudad como el sujeto sigan siendo las mismas “entidades”.

El sujeto no es una unidad homogénea cuya ideología siga siendo la misma a lo largo del tiempo, sino que el sujeto es un ser escindido cuya capacidad perceptiva varía.

Teniendo en cuenta el hiato primigenio que articula la relación del sujeto con el mundo, el sujeto se ve en la necesidad de buscar un nuevo punto de vista organizador que le permita tener o generar la impresión de que ha descrito y percibido de un modo mucho más “total” el fenómeno que lo interpela. Como ya se ha mencionado previamente, esta consciencia del hiato posiblemente sea la característica principal del “viajero contra-espacial” en oposición al “viajero clásico”. Sin embargo, el sujeto debe buscar una técnica que le permita tratar de representar en la medida de lo posible la totalidad del espacio circundante. O, por el contrario, instaurar una nueva totalidad a partir de la “insuficiencia” del punto de vista. Una correspondencia con la postal mnemotécnica que conserva el sujeto. Por ende, toda descripción y percepción está mediada por un punto organizador que le permite al sujeto ordenar la mirada. Ese ordenamiento, o más bien, esta gramática subjetiva del espacio, se tiende a considerar como la perspectiva. Al respecto, así la expone Raymundo Mier (1998):

La perspectiva surge quizás de una nostalgia paradójica de las potencias de la visión y la transformación de la memoria en imaginación duradera del mundo: utopía de la restauración a voluntad de la presencia plena de los objetos, del mundo; no obstante, la perspectiva no fue jamás ajena a su propio simulacro, a la extravagancia de la figuración que forja un espacio completo en los confines de la superficie; es una ficción que despliega el deseo imposible de restaurar en un plano la experiencia misma de la profundidad. Pero ese simulacro no es sólo del mundo, de lo mirado, del espacio que nos circunda; es también el simulacro que adivina la mirada de la naturaleza, las posiciones virtuales del cuerpo, la inclinación del rostro y la agudeza de la visión, el dominio del panorama, la invención del paisaje, la recreación de la armonía geométrica del mundo; es el simulacro que incorpora en su esfera una ampliación del espacio propio; la percepción de la profundidad, del volumen, parecen enfrentarse a una transparencia que separa los espacios. (Mier 71)

Dentro de las múltiples reflexiones que podrían derivarse de la cita, quizá lo más importante para los fines de la investigación se basa en la concepción de la perspectiva como una “ficción

imposible” que acepta desde el principio su condición de simulacro. Gracias a la perspectiva, no sólo el sujeto es capaz de organizar a partir de sus propios sentidos el mundo circundante, sino que al mismo tiempo manifiesta su deseo y necesidad de nombrar el mundo a partir de sus propios principios. Un nombrar el mundo que se contempla como una imposible restitución primigenia del mundo tal como es, pero que precisamente ese error en la mirada (esa aprehensión subjetiva del espacio no sólo por medio de lo cognoscitivo, racional, sino también por la posición del cuerpo, el sentir del cuerpo) es lo que constituye la trascendencia de la perspectiva. Al respecto, para profundizar la relación entre perspectiva y representación, Mier expone lo siguiente:

La perspectiva, desde sus inicios, fue mucho más que una técnica de representación del espacio o de construcción de artificios, fue la tentativa de una redención de la representación por la imitación de la transparencia: emergió como invención y como revelación estética y teológica, es decir, al mismo tiempo como crítica y consagración de la analogía, como purificación y pasmo ante el extravío que provoca la imitación de la percepción. Pero el escándalo y la fascinación suscitados por la perspectiva radicarón quizás menos en su exaltación de la similitud que en su efecto de totalidad: el mundo que se veía “a través” de la tela era un mundo coherente, orgánico, en el cual todos los elementos tomaban una posición armónica, ideal; formaban una esfera plena, una esfera que se cerraba y se ordenaba sin discordancias en torno de ese punto virtual del cuerpo abstracto y su mirada. (Mier 73)

Según Raymundo Mier, la irrupción de la perspectiva dentro del mundo de la filosofía y el pensamiento en general, se basa en que problematiza la acepción de la representación como un acto mimético que busca capturar y proteger la transparencia. ¿A qué nos referimos con ello? La representación, en el sentido metafísico, lo que busca es aprehender y conservar el dominio de la presencia. Aquellas manifestaciones inteligibles que posibilitan un devenir ordenado en la sociedad. Por lo tanto, la representación se nutre de la descripción (así como otros tropos retóricos) para exponer el modo correcto de la “realidad”. Por el contrario, la perspectiva, sin que sea precisamente una técnica deconstructiva, lleva a cabo un ejercicio de la mirada donde al mismo tiempo se preserva la esencia del original (el objeto que se contempla), pero al mismo tiempo irrumpe la presencia de la mirada personal. De ahí que se

pueda hablar de una analogía diferida. No es que la perspectiva en sí busque desestabilizar el paradigma logocéntrico de la representación, pero gracias a su constitutivo simulacro, es posible acceder a un espacio contingente, turbio de la representación.

Sin embargo, otro aspecto medular que resalta Mier, se basa en que dentro del simulacro representativo llevado a cabo por la perspectiva, se genera el efecto de “totalidad”. Aún a pesar de que el sujeto lleva a cabo una representación de la realidad por medio de su perspectiva particular, en ese mismo error, o más bien, en esa misma insuficiencia aprehensiva, es capaz de crear un “cuadro” que genera para los demás la sensación de totalidad, unidad y sentido. Un fenómeno de extraña completud que Mier también llama “la certeza fantasmal de la unidad del mundo percibido” (72).

Por ende, tomando como base las reflexiones sobre la dimensión pasional de la percepción (la cual, según los autores, se manifiesta en el discurso por medio de la descripción) y la perspectiva; es necesario reconocer que la mirada del viajero no se limita a un simple ejercicio mental, racional, frío, sino que es una operación compleja donde la esfera cognoscitiva y la esfera corporal se entrecruzan. Por lo tanto, la descripción llevada a cabo por el sujeto será de índole diferente a la descrita por Foucault respecto a las Ciencias Naturales. Al respecto, María Isabel Filinich (2003, 87) menciona que, si nos pudiéramos situar una vez más en el estadio original de la existencia, notaríamos que la aprehensión llevada a cabo por el sujeto no es por medio de categorías lógicas de representación, sino que la relación que tiene el sujeto al venir al mundo es por medio del cuerpo. La autora, siguiendo las reflexiones fenomenológicas de Merleau-Ponty, considera que el cuerpo no es un simple organismo biológico que sirve como receptáculo orgánico, sino que es un eje de comunicación con el mundo.

Al respecto, sobre la operación perceptual a partir del cuerpo, así lo expone la autora:

Esta escena de comunicación entre el cuerpo y el mundo va exhibiendo sus participantes: el cuerpo, centro de referencia, y el horizonte, campo latente de la experiencia sensible. Entre el cuerpo y el horizonte media cierta distancia, lo cual provee de profundidad al campo de la experiencia. Para que algo sea entonces sentido, alcance al cuerpo, es necesario que se haga presente, esto es, que afecte con cierta intensidad el centro de referencia y que posea una cierta extensión que permita su captación. (Filinich, *Descrip* 87)

Queda de manifiesto que la mirada del sujeto no responde a un acto pasivo, sino que está mediada por un objeto exterior cuya posible aprehensión, percepción y descripción está motivada por la perspectiva que el sujeto adopta en el espacio. Es decir, más allá del sujeto sintiente y el objeto que desea aprehender y describir apoyándose en una perspectiva, hay ciertos elementos “externos” que resultan indispensables para que la operación de sentido pueda llevarse a cabo. Así lo expone la autora:

El campo de presencia se constituye entonces porque algo se acerca o se aleja del centro de referencia, de manera tal que afecta en algún grado (de intensidad y de extensión) al centro que toma posición y se orienta en relación con lo que entra o sale del campo. Esta orientación hacia una presencia es el movimiento equivalente a la adopción de un punto de vista en la dimensión cognoscitiva; la experiencia sensible también pone en juego la orientación del cuerpo que implica, entre otras cosas, una selección y jerarquización de los sentidos que intervienen en la captación. (Filinich, *Descrip* 88)

Sin importar que la mayoría de las descripciones que pueden encontrarse en la antropología, etnográfica y “relato de viajes” parta desde la mirada (el órgano perceptual que tiende a erigirse por encima de los otros sentidos corporales), esta, forzosamente, está determinada por el cuerpo y sus múltiples facetas ante “el campo de presencia”. ¿A qué nos referimos con ello? La mirada está estrechamente vinculada con la aprehensión y descripción convencional de los objetos. Sin importar que la persona pueda encontrar ciertas características particulares en un objeto gracias a su conocimiento técnico o empírico sobre la materia, en términos generales, la mayoría de las personas reconocen (por medio de la mirada) las mismas características del objeto: color, tamaño, volumen, textura. De ahí que la fotografía en su momento y actualmente el video gocen de un estatuto jurídico de verdad y testimonio. Toda la narrativa oficial del archivo está sostenida a través de fotografías de las personas y descripciones sucintas que intensifican las características mostradas en la imagen. Dentro de la narrativa del archivo, se da por sentado que la imagen (o aquello que es percibido por los ojos) goza de un estatuto factual que otros sentidos corporales no pueden proporcionar. Es verdad que actualmente pueden encontrarse archivos sonoros (himnos, canciones, discursos,

declaraciones, confesiones), sin embargo, dentro de las representaciones oficiales de la verdad; el archivo visual resulta mucho más “verdadero” que el archivo sonoro.

Sin embargo, aún a pesar de que el viajero se apoye en la verdad de sus ojos para percibir y posteriormente describir las escenas que contempla; ese ver no es lineal, claro, diáfano, sino que es un “ver” mediado por el cuerpo y las posibles perspectivas que posibilita. Por lo tanto, sin importar que el viajero trate de privilegiar la percepción visual por encima de las otras percepciones corporales, su mirada, atravesada por el prisma de la perspectiva, está constitutivamente ligada a las intensidades corporales.

De ahí que María Isabel Filinich hable del cuerpo sintiente como un “centro de referencia” que establece un diálogo múltiple con el “campo de presencia”. Una aparente dualidad que también puede extrapolarse de la siguiente forma: observador/observado. Sin embargo, la diferencia sustancial, se basa en reconocer que el “centro de referencia”, al ser un cuerpo sintiente, intensivo, pulsional, está más cercano a ser un centro móvil, múltiple, complejo, a ser un simple punto de vigía desde el cual el observador analiza, categoriza y describe el mundo circundante. Teniendo en cuenta las reflexiones previas, podemos comprender ahora que el papel que desempeña la descripción dentro del “relato de viajes” no se limita a ser un simple recurso retórico para brindar una atmósfera colorida al relato, sino que la descripción es la “puesta en escena” de la percepción. La zona dentro del discurso que posibilita comprender la intensidad subjetiva del relato.

Por último, el tercer punto que estipula Albuquerque García para dimensionar la importancia del “relato de viajes” por encima de la literatura de viajes, se basa en el aspecto objetivo de lo testimonial por encima de lo subjetivo. Un aspecto que por supuesto está relacionado con el primer y segundo punto: la dimensión fáctica y la dimensión descriptiva. Tanto lo fáctico, descriptivo y objetivo pertenecen a un orden cultural donde predomina la noción convencional, autoritaria y paradigmática del signo. Es verdad que Albuquerque García puntualiza que la distinción entre un bando y otro (véase la oposición objetivo/subjetivo) no es autoritaria, sino una cuestión de grados. Sin embargo, en la presente investigación se considera que uno de los aspectos principales tanto del “relato de viajes”

como del viaje “contra espacial”, se basa en la preeminencia de lo subjetivo por parte de lo objetivo. Por lo tanto, para poder dimensionar a fondo las características del relato de viajes, será necesario abordar la figura del viajero contra espacial.

Capítulo II

2.1 El viaje contra-espacial

A lo largo de la investigación hemos analizado los presupuestos clásicos de la literatura de viajes y el relato de viajes. En términos generales, podemos decir que la literatura de viajes en Occidente se limita a la experiencia del viajero que se desplaza hacia las civilizaciones “salvajes”, permanece un determinado tiempo entre los habitantes y luego regresa a su lugar de origen para contar/escribir sus experiencias. En ese sentido, podemos decir que la acepción fundacional del relato de viajes se corresponde al esquema narratológico del personaje que sale hacia al exterior para sufrir una serie de aventuras, desgracias y, por último, el regreso triunfal. Sin embargo, lo que caracteriza la acepción clásica del viaje no es la experiencia física del desplazamiento, sino el espectro retórico y conceptual que emplea para narrar su viaje al regreso. El viajero clásico europeo nunca cuestiona su posición privilegiada en función de los demás, y mucho menos cuestiona la “superioridad” de su nación en función de las naciones salvajes que “descubre” y analiza. Por lo tanto, al no cuestionarse su propia posición y origen, mucho menos lleva a cabo un ejercicio crítico sobre la representación que lleva a cabo de los otros.

Por ende, podemos decir que el viaje contra-espacial busca ser una experiencia literaria que trata de alejarse, en la medida de lo posible, de la mirada clásica/colonialista del viaje. Por supuesto, cuando utilizamos el término “mirada” no llevamos a cabo un simple embellecimiento metafórico, sino que, por el contrario, a través del mecanismo de captura de la mirada es como podemos reconocer las diferencias y similitudes entre el viaje clásico y el viaje contra-espacial. ¿Qué es una mirada? Un ordenamiento particular del espacio/tiempo que rige el mundo circundante de los sujetos. Así como el tiempo y el espacio es comprendido por los sujetos a través de múltiples categorías de pensamiento, también podemos decir que, gracias a la mirada, el marasmo informe de colores, texturas, pliegues y formas que constituyen la existencia en el mundo tiende a ordenarse. Pero ese orden también anula otros pliegues y otras texturas. Por lo tanto, cuando hablamos de la mirada y la representación que llevan a cabo los narradores, no pensamos en una mirada estable capaz de aprehender la

totalidad del mundo circundante, sino, en un ejercicio de focalización conscientemente subjetivo donde lo oblicuo ocupa un lugar protagónico.

La premisa que articula la ideología del viajero contra-espacial se basa en tratar de posar la mirada en aquellos fenómenos sociales, políticos, estéticos y literarios que casi nunca forman parte de la mirada oficial. Tratar de encontrar dentro de las formas establecidas huecos, fisuras, grietas que puedan intensificarse a través de una nueva perspectiva. Sin embargo, así como el percibir y el describir y el mirar no es una operación maquinal, mucho menos la perspectiva. Al contrario, podemos definir la perspectiva como un ordenamiento particular de la mirada que no sólo atañe al mundo de lo inteligible, sino que también atañe al mundo corpóreo entendido como un territorio sensitivo. En ese sentido, el viajero contra-espacial no sólo es consciente de su cultura, lenguaje y particulares representaciones, sino que, al mismo tiempo, reconoce su corporalidad como un territorio perenne inestable. ¿A qué nos referimos? Más allá de que la remembranza del viaje está protagonizada por la memoria visual, el cuerpo, gracias a su multiplicidad de sentidos, también es capaz de ver y recordar a través del tacto, el gusto y los olores. Regímenes de sentido que no se caracterizan por la homogeneidad de sus representaciones.

Si el viajero clásico/colonial lleva a cabo una representación total del otro por medio de su propio espectro ideológico descriptivo, el viajero contra-espacial, consciente de que su representación sólo es una mirada dentro de un mundo compuesto de múltiples miradas diferentes; lleva a cabo una representación que no busca aprehender la totalidad, sino una representación que rodea la totalidad y revitaliza las muescas, resabios, residuos y cascajos agrupados alrededor. Lo excedente. Aquello que ha sido clausurado por la narrativa oficial.

Surge la necesidad de preguntarnos qué es o qué puede ser un viajero contra-espacial. Nuestro concepto ejemplifica parte de las reflexiones hechas por Jorge Carrión en su libro *Viaje contra espacio*. Juan Goytisolo y W. G. Sebald (2009). Jorge Carrión reconoce en el relato de viajes de Goytisolo y Sebald una literatura que se contrapone a la crónica viajera que enumera de forma ordenada, informativa y divertida los monumentos y tradiciones más significativos de un país extranjero. Una literatura que estaría cercana a la guía de viajes. Por

el contrario, gracias a que la biografía personal de los escritores está atravesada (respectivamente) por los espasmos de la Guerra Civil española y el trauma dejado por la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial, ambos escritores llevan a cabo un ejercicio literario complejo donde no sólo está presente su mirada o recuerdo, sino también la mirada y el recuerdo de los otros. El “yo” como nicho de enunciación se concibe como una fuente limitada. De ahí que la obra de ambos, aún a pesar de que suelen ser categorizados por la crítica como “novelas”, se mueven libremente entre diferentes géneros y discursos que teóricamente no pertenecen a la esfera literaria. Al contrario, la obra de Sebald genera la impresión de que es una investigación documental que recurre a las formas expresivas de la literatura para poder hacer emerger ese recuerdo doloroso que habita en su ser. Una operación textual que al mismo tiempo está acompañada de una investigación de archivo donde se cuestiona la noción de pasado, verdad, justicia y otredad. Por ende, ya que no puede llevarse a cabo una restitución total de lo que fue la experiencia de la Segunda Guerra Mundial para aquellos que la vivieron en el campo de batalla o aquellos que la padecieron en los campos de exterminio; Sebald recurre a fotografías, recortes de periódicos, mapas, postales y otros archivos que permiten una representación mucho más compleja del pasado. Sin embargo, el trabajo de Sebald no es una operación semejante a la del historiador académico, sino que sus libros alternan diferentes temporalidades donde el personaje (el mismo autor) convierte la experiencia del viaje en una forma de conocimiento. En la obra de Sebald y Goytisolo los límites entre la ficción y la no-ficción son indiscernibles. Al contrario, dentro de su obra, semejante problemática no existe. Se da por sentado que tanto la noción de “realidad” y “ficción”, al ser en sí mismas insuficientes para representar el horror de la guerra, la desolación del exilio y la orfandad ontológica, no deben separarse entre sí, sino nutrirse mutuamente con la esperanza (crítica) de hallar una mirada que se acerque al estado convulso de la realidad.

Dentro de las características principales que reconoce Carrión en la condición contraespacial, es la tentativa de “resignificación el espacio” (2009, p. 34). La necesidad de cambio. El estado de inconformidad y crítica ante los hechos presentes. Para ambos autores el espacio no se limita a una mera manifestación topográfica-arquitectónica que recibe de forma pasiva el desplazamiento de los viajeros-escritores, sino que el espacio (tanto físico como simbólico) se revela como un ordenamiento arbitrario sujeto a la exégesis oficial que niega, oculta o

matiza las diversas historias de sangre que la constituyen. Por un lado, el trazo urbano y arquitectónico de una ciudad se concibe como una suerte de mapa que cualquier viajero puede discurrir cuasi libremente. Sin embargo, esa espacialidad, ese trazo, ese ordenamiento, ese modo de manifestarse ante la mirada del viajero no responde a un acto neutral, sino a un acto cuya forma de manifestación y percepción está sujeto a una serie de normas codificadas. En ese sentido, el espacio puede concebirse como una materialidad física-simbólica cuya manifestación está sujeta a una tradición hegemónica. Es decir, un discurso rector. Una forma unívoca de ordenamiento de la espacialidad que busca soslayar aquellos acontecimientos que proponen un ordenamiento menos rígido de la historia, la memoria y la tradición. En ese sentido, la mirada contra-espacial estaría cercana a la visión del historiador materialista de Walter Benjamin en *Tesis de filosofía de la historia* (2016) que busca hacer saltar el “continuum” de la historia y trata de llevar a cabo un nuevo ordenamiento que contrarreste, en la medida de lo posible, la historiografía fascista.

En una reflexión cercana al postulado de Benjamin, Carrión estipula que el viajero contra-espacial tiene “la certeza de que el territorio visitado es sobre todo una construcción textual” (2009, p. 26). ¿A qué se refiere con ello? Es consciente que el espacio y el modo en que el espacio se hace presente a la vista-percepción de los viajeros no es una manifestación neutral, ahistórica, libre de cualquier sesgo histórico-ideológico, sino que es una manifestación codificada que busca reducir la experiencia perceptiva del viajero a una serie de experiencias pre-fijadas. En ese sentido, para el viajero contra-espacial el espacio ya no se concibe como una unidad indivisible, sino un territorio topográfico-simbólico atravesado por múltiples discursos de sentido que buscan canalizar el modo en que se manifiesta ante la percepción de los demás. De ahí que otro rasgo capital de esta modalidad de viajero sea la representación misma. ¿Cómo aprehender un espacio complejo, heterodoxo, móvil? Ambos escritores, según la lectura de Carrión, no sólo viajan al extranjero para tener una visión distinta de su “patria”, sino también para someterse a un proceso de “desarticulación lingüística” (2009, p. 36). Ambos autores buscan llevar a cabo por medio del viaje prolongado al extranjero una suerte de limpieza ideológica de su lenguaje. En el caso de Goytisolo, se pregunta: “¿Cómo rescatar el lenguaje de la perversión del franquismo?”, (2009, p. 35). Según Carrión, la estrategia formal que ambos autores utilizan es la ruptura de

la mimesis y la estética realista, y, por otro lado, a nivel técnico-estilístico, el empleo de “recursos narrativos heterodoxos como el uso constante de epígrafes, la cita o la intertextualidad” (2009, p. 36). Tratan de alejarse de las representaciones anquilosadas del espacio por medio de una textualidad soterrada, confusa, ajena a las directrices oficiales de los géneros literarios. Por ende, la experiencia del viaje en la mirada contra-espacial no está precisamente preocupada por el valor de verdad o correspondencia empírica, sino por el lenguaje mismo. Aún a pesar de su compromiso político, son escritores pasivos, estetas, que se sienten mucho más cómodos viajando en trenes en soledad que formando parte de asociaciones políticas que buscan derrocar el sistema en turno. De ahí que una de las principales preocupaciones del viajero contra-espacial sea: “¿Cómo se traduce el viaje a la textualidad?” (2009, p. 60). Es decir, en lugar de que los autores estén preocupados por la fidedigna representación de la cosa, focalizan su atención en la representación misma. La palabra. El lenguaje. La textura lingüística. El mensaje en sí. No es que nieguen categóricamente el valor testimonial, documental e histórico de las ciudades que visitan, pero son conscientes de que como escritores la noción periodística de verdad empírica es una entelequia política que no se corresponde con su proyecto estético. En otras palabras, su proyecto literario está mucho más preocupado por la estética que por la ética, sin que por ello rechacen el valor contestario del testimonio, de la verdad personal que no se corresponde con la doxa oficial.

Por otro lado, Jorge Carrión tampoco recurre a un sistema conceptual que defina categóricamente qué es un viajero contra-espacial. Como se ha analizado a lo largo de la investigación, la experiencia del desplazamiento que configura el relato de viajes se nutre tanto del territorio sedentario como del territorio nómada. El sujeto contra-espacial niega suscribirse a una forma inmutable. Al contrario, se puede aventurar que su esencia responde al cambio, la contingencia, la fuga. Sin embargo, para poder adentrarnos en el análisis de nuestro objeto de estudio, se considera pertinente abordar algunas reflexiones previas. Así lo expone Carrión:

Si quisiera proponer aquí una dicotomía fácil (como la del viajero y el turista), afirmarí­a que hay dos tipos de viajeros: los pro-espaciales y los contra-espaciales. Los primeros

viajarían sin cuestionar su identidad nacional o los hábitos y la educación heredados, sin cuestionar, por tanto, su propia cultura; la gradación iría desde los que no se plantean ni problematizan su idioma o la tradición histórica de su propio país o comunidad, hasta los que han viajado para perpetuar, difundir o exacerbar los rasgos políticos de sus países de origen. Los conquistadores o misioneros serían claros ejemplos de viajeros pro-espaciales; los exploradores decimonónicos o los viajeros que, proviniendo de países imperialistas, no se plantearon las injusticias que las metrópolis estaban ejecutando en las colonias también serían ejemplo de ello. [...] En el siglo XX, tanto los escritores de países bajo dictadura que no se rebelan contra ella como los escritores que son invitados por regímenes totalitarios, comunistas o fascistas, y escriben textos a favor de ellos, entrarían en esa misma categoría de pro-espacialidad. Los viajeros contra-especiales, en cambio, son aquellos que sí viajan en contra de la noción de espacio heredada. (Carrión 27)

El mismo Carrión reconoce de inmediato que no existe nada más “fácil” que sintetizar la experiencia del viaje a una postura oposicional jerárquica donde la mirada del intelectual crítico se levanta por encima de la mirada superficial del turista. Por ende, la cita anterior, sólo sirve como introducción para reconocer algunos aspectos cualitativos del viajero contra-espacial. Pero más allá de que se reconoce a nivel teórico que no existe una manifestación íntegra, diáfana e incontaminada del desplazamiento, de igual modo se reconoce la existencia de un determinado tipo de escritores que buscan llevar a cabo una experiencia del viaje que no se limite a perpetuar las experiencias ya codificadas por la ideología y estética del género viajero; sino que, a partir de su gramática establecida, especular nuevas formas de aprehender el acto del desplazamiento. En ese sentido, Jorge Carrión reconoce que una forma adecuada para atisbar la esencia múltiple del viajero contra-espacial sería reconocer las pequeñas pero significativas diferencias entre la figura del “post-viajero” y el “meta-viajero”. Carrión, apoyándose en las nociones de postmodernidad trabajadas por autores como Jean-François Lyotard, Frederic Jameson y Gilles Lipovetsky, postula los siguientes matices:

Eso está en sintonía con el concepto de post-viajero que se puede derivar del de post-turista de Rojek: la distancia irónica que el viajero establece consigo mismo y con sus expectativas, en una búsqueda que se sabe, desde el principio, contraria a la del turismo de masas y diferente de la del viajero de la Ilustración, el Romanticismo, el Imperialismo decimonónico o el Modernismo. Sin embargo, ese concepto no contempla el aspecto fundamental de la

reescritura (de viajes ajenos -textuales- y de viajes propios en muchos casos). Por eso quizá habría que añadir el concepto de meta-viajeros. El prefijo “post” indica “después o detrás de”; “meta”, además de ese significado, tiene los de “junto a” y “con”. De modo que un metaviajero de la posmodernidad última no sólo observa con ironía la tradición histórica que lo precede, sino que además explicita en sus relatos de viajes junto a quién o qué está viajando, mediante técnicas autoconscientes como los fragmentos del diario y las reflexiones ensayísticas. (Carrión 26)

Carrión establece una distinción significativa entre aquellos viajeros críticos que se limitan a contradecir los preceptos de la forma clásica del viaje: eurocéntrica, colonial, epistemológicamente incuestionada; a aquellos escritores cuyo relato de viaje goza de una conciencia tal del género, que no sólo citan los relatos de viaje de los viajeros anteriores, sino que articulan su propia poética a través de la voz y mirada de los otros. Es decir, los meta-viajeros, al conocer los viajes/relatos de los otros, en lugar de sólo mencionarlos para poder colorear la relevancia histórica y estética de algún monumento arquitectónico, se apropian de ellos (los reescribe) y genera un nuevo relato.

Por lo tanto, podemos pensar que cuando Jorge Carrión habla del viajero contra-espacial se refiere a una operación compleja donde el escritor viajero no sólo es consciente de la historia de la región donde se desplaza y la misma historia literaria que ha generado el mismo espacio, sino que también es consciente que su propia representación resulta insuficiente para aprehender la esencia del otro. Por ende, también podemos conjeturar que cuando Carrión habla de viajero contra-espacial habla de una manifestación politizada del meta-viajero. Por lo tanto, al ser consciente de su imposibilidad de encasillar la esencia del otro, el viajero contra-espacial tendrá que apoyarse en otras técnicas que le permitan “advertir” aquellos elementos que rebasan la norma de los bordes. Ya no la búsqueda del centro, sino de los múltiples restos que quedan cuando se problematiza el sentido de la representación unívoca. Al respecto, Carrión reconoce que la mejor forma para poder reconocer la multiplicidad de formas, se basa en una concepción especulativa y ensayística del relato.

Carrión recuerda la experiencia de la escritora Susan Sontag cuando viajó a Vietnam en pleno conflicto bélico con la intención de escribir una crónica lo más objetiva posible. Sin embargo, a su regreso a New York, Sontag descubrió que todas las notas que había recabado y todas las imágenes que guardaba en su memoria, eran insuficientes para darle una forma auténtica a su relato. Por supuesto, esa sensación de no correspondencia que sintió Sontag a finales de la década de los 60 del siglo XX, se asemeja al cuestionamiento de la antropología contemporánea sobre sus propias técnicas de investigación para aprehender la esencia del “otro”. Por ende, años después, en otros viajes al extranjero, Susan Sontag optó por otra técnica literaria que la acercara a la mirada no canónica. Así lo expone Carrión:

“Trip to Hanoi”, por tanto, es el certificado de la imposibilidad del relato de viajes. Exactamente veinte años más tarde, Sontag volvió sobre el tema con un ensayo titulado como el célebre poema de Elizabeth Bishop. Lo que parece, de entrada, una reflexión sobre la literatura de viajes y el exotismo, deriva hacia unas consideraciones sobre el viaje a países comunistas que muchos escritores protagonizaron durante los primeros cuartos del siglo XX [...] De nuevo Sontag actúa por elevación. En vez de narrar sus viajes concretos o anécdotas ilustrativas de ellos, especula ensayísticamente y trata de obtener reflexiones generales sobre el viaje contemporáneo en un contexto político. En un momento habla de que los viajes eran intercambiables y de que el escritor viajaba con la idea fija de escribir a su regreso lo que había vivido. Por eso, en “Trip to Hanoi”, en vez de reproducir los fragmentos de su diario que resumían conversaciones o que retrataban visitas a lugares, Sontag transcribe sus dudas. Sus reparos. El viaje trasladado a la conciencia del sujeto, quien finalmente opta por un texto híbrido, metalingüístico y meta-espacial, en vez de por una crónica o un libro descriptivo y autobiográfico. (Carrión 25)

Aquí resalta uno de los primeros aspectos capitales que articulan la mirada del viajero contra-espacial: lo ensayístico, especulativo y conjetural. El segundo aspecto importante es la forma híbrida, metalingüística y meta-espacial. Dos formas, tanto sintáctica como de contenido, que buscan situarse más en un punto de fuga que una línea establecida de sentido. Sin embargo, cuando Jorge Carrión menciona el aspecto meta-literario y la dimensión especulativa del discurso, no se limita a hablar de simples efectos estéticos, sino que la hibridación y la especulación emergen como una necesidad focal por parte del viajero contra-espacial para aprehender la diáspora de texturas, pliegues y relatos que atestiguó durante su viaje. Tanto la

mirada como el espacio mismo se revelan como manifestaciones no-miméticas. En ese sentido, podemos pensar que la naturaleza contra-espacial del sujeto también se caracteriza por llevar a cabo una actividad perceptiva donde se complejiza la experiencia unilateral del sujeto que mira a un objeto. Al contrario, en el territorio de sentido del viajero contra-espacial, se pensará que tanto el sujeto que mira como el objeto que es mirado (aunque éste también puede mirar) no responde a una dialéctica esquemática, sino a un conjunto de variaciones perceptivas donde el centro de focalización tiende a variar.

Por ende, debemos preguntarnos cuál es el objeto que mira el viajero contra-espacial. En una respuesta rápida, podemos decir que el objeto es el “espacio”. Sin embargo, cuando hablamos de espacio, no nos limitamos a un simple horizonte físico-arquitectónico donde se suceden una serie de planos, cuadros, edificios y sujetos, sino que el espacio responde a una manifestación mucho más compleja. Por lo tanto, cuando hablamos de espacio, nos referimos a una dimensión discursiva donde el viajero contra-espacial ocupa el lugar de agente lector-interpretante. A partir de esta concepción, cuando hablamos de las ciudades como Mérida, Berlín y Praga que los narradores visitan, recorren y analizan, ya no las pensamos como territorios geográficos, sino como territorios discursivos cuya aprehensión varía en función de la mirada interpretativa del autor-narrador. Por ende, cuando el espacio en sí es pensado como un discurso textual, el viaje se convierte en una modalidad de la interpretación que reniega el ideal unívoco de la exégesis.

El viajero contra-espacial, al ser incapaz de poder articular la totalidad del espacio (o, mejor aún, no tener intencionalidad alguna de representar el “todo”) tiene que recurrir a nuevas formas narrativas que le permitan articular lo fragmentario. En ese sentido, se considera que la experiencia estética del viajero contra-espacial se corresponde a las estrategias discursivas que emplea el ensayista para poder articular su mirada. Desde Michel de Montaigne hasta Octavio Paz, Liliana Weinberg reconoce en la práctica del ensayo una experiencia estética cercana a la libertad hermenéutica. No por nada en su libro *Pensar el ensayo* (2009) abre su reflexión teórica abordando la figura mítica de Prometeo expuesta por la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado*. El hecho de que un titán se arriesgue a burlar el poderío de Zeus robando el fuego divino y dándosele a los humanos, no se limita

únicamente a un acto de transgresión sagrada, sino a la necesidad del hombre de poder iluminar su propio pensamiento sin tener que recurrir al “fuego” tradicional-original de los dioses.

El ensayo puede concebirse como el género literario que expone de forma más clara la libertad de los sujetos para pensar y exponer su propio pensamiento. Gracias a su capacidad constitutiva de articular diferentes géneros y mezclar diferentes regímenes de sentido sin establecer a priori una jerarquía, su mirada es capaz de aprehender aquellas problemáticas que los grandes sistemas de pensamiento, en su metodología deductiva-inductiva, tienden a rechazar. Dentro de los diversos autores que han reflexionado sobre la condición “mestiza” del ensayo, tiende a sobresalir la figura de György Lukács (2016) y T. W. Adorno (2009). Ambos, más allá de sus diferencias, reconocen que una de las principales cualidades del ensayo es su negativa a suscribirse al ideal de la totalidad entendida como un fin que toda obra científica-intelectual debe alcanzar para poder justificarse. A modo de esquema provisorio, ambos autores postulan una diferencia entre la metodología científica y la “metodología” ensayística. La primera, suscrita a priori en una serie de presupuestos y procedimientos de contenido/forma anhela la mayor rectitud, inteligibilidad y practicidad posible. El hecho de que un autor se sumerja en un trabajo científico está regido por el imperativo de alcanzar una serie de resultados que, para mayor inteligibilidad posible, se han expuesto en la “introducción”. Es decir, está sujeto de forma inequívoca a la condición teleológica. Por el contrario, el ensayo, o más bien, el ensayo entendido como forma, como experiencia estética-intelectual que funde en sí misma la comunicabilidad del medio y el imperativo del fin, no reniega la obtención de un resultado, pero ese resultado no está apuntalado previamente por una serie de normas que delimitan su espectro de sentido.

En el caso de Lukács, se puede decir que una de sus preocupaciones centrales se basa en reconocer la condición autónoma del ensayo. El ensayo, a diferencia de la poesía o la narrativa no se entiende como una creación *ex nihilo*, como una creación donde el autor haga aparecer la realidad-ficción a partir de un entramado psíquico-lingüístico-visual que hasta entonces residía informe en su mente; sino que el ensayo trabaja a partir de la poesía, a partir de la creación literaria de los otros. En lugar de crear un mundo nuevo, establece nuevas

relaciones entre las formas ya dadas. Por eso, una mirada parcial puede definir al ensayo como una suerte de epifenómeno literario. Una simple expresión epigonal cuya existencia se limita a “explicar” la importancia del texto del otro.

El ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo que ya ha sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo la ordena de nuevo como, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre la “verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia. (Lukács, 22)

Sin embargo, cuando Lukács habla de la verdad no se refiere a la verdad platónica eternizada en los arquetipos universales, sino a un sustrato profundo que tiende a actualizarse y modificarse en función de la mirada del crítico en turno. Es decir, la “verdad” que busca el ensayista no es la verdad que busca el científico o el hacedor de monografías. Una verdad inmutable, eterna, no cambiante aún a pesar de las contingencias. Sino una suerte de verdad atemporal-temporal que la mirada del ensayista es capaz de aprehender y presentar en su respectiva forma no rectilínea, no conclusiva, no dogmática. Para entender con mayor claridad la noción de “verdad” expuesta por Lukács, cabe utilizar el mismo ejemplo que él emplea. Según su percepción, al pintor de paisajes nunca se le exige que su cuadro sea un calco exacto de realidad. La persona que se detiene ante un paisaje es capaz de deleitarse estéticamente ante la forma, el color, la perspectiva, la textura, la rica conjunción de trazos e insinuaciones mínimas. Por el contrario, al retratista siempre se le exigirá (tácita y públicamente) que su obra guarde el mayor parecido posible con el retratado. Sin embargo, el retratista de corte ensayista no busca representar la verdad, no busca llevar a cabo una solución axiomática del problema en turno, sino que lo único que desea (por medio de su sistema asistemático) es exponer su propia visión del mundo a partir de la materialidad estética que los otros le han brindado por medio de sus obras.

Por su parte, en un trabajo que profundiza con mayor hondura las características “asistemáticas” del ensayo, T. W. Adorno postula que una de las principales diferencias del ensayo por encima de la investigación científica, es la relación particular que tiene con los conceptos, su objeto de estudio y su noción de finalidad.

En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros. Refleja lo amado y lo odiado en lugar de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral de trabajo, como creación a partir de la nada. La dicha y el juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir: por eso se lo considera una memez. Sus conceptos ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no son filológicamente definitivas y concienzudas, sino por principio sobre interpretaciones. (Adorno, 12)

Adorno enfatiza que una de las cualidades del ensayo es su afinidad con el ocio infantil y su falta de escrúpulo ante la obra de los otros. Por un lado, la psicología infantil se caracteriza por establecer relaciones de sentido más allá de un marco lógico preestablecido. En lugar de que su ignorancia sobre la función de determinados útiles y formas que rigen el mundo los suma en el más hondo de los silencios, algunos niños, dominados por la curiosidad, preguntan cuál es la utilidad de determinada herramienta, o, por el contrario, aquellos que se acercan más al espíritu “asistemático” del ensayo, emplean herramientas equivocadas para tratar de resolver ciertos fallos que con esa forma técnica no lograrán resolver. Sin embargo, ese equívoco, esa falta de correspondencia entre el objeto descompuesto y la herramienta equivocada, puede suscitar el hallazgo de una experiencia única. A través del equívoco, a través del uso aparentemente accidentado de conceptos que reniegan la “construcción a partir de algo primero” y que no buscan “redondearse en algo último”, el ensayista establece una relación personal con su objeto de estudio.

Ahora bien, cabe preguntarse qué clase de conceptos utiliza el ensayista. Según Adorno, la ciencia de índole técnica y la filosofía de índole académica buscan una serie de conceptos cuyo campo de irradiación abstracto sea capaz de aprehender, describir y exponer la totalidad del objeto de estudio. Es decir, esta modalidad de pensamiento sólo busca acercarse a las problemáticas del espíritu como un historiador natural describe taxonómicamente la constitución de una planta disecada. De por medio no existe tensión

alguna. El objeto está rígido, quieto, ya enmarcado en un paradigma. La mirada se limita a un ejercicio intelectual cuyas posibles respuestas están cifradas de antemano en la concepción teleológica de su marco teórico. A su vez, prima una separación categórica entre el crítico y el objeto. Para mantener la pureza de la investigación el sujeto se apoya en un repertorio teórico acrítico que describe las cualidades del otro a partir de una materialidad que no se corresponde con su naturaleza. No hay imbricación, no hay diálogo, no hay conocimiento del otro a partir de sus propios presupuestos.

El ensayo no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas, según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas. Puesto que el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no apunta a una estructura cerrada, deductiva o inductiva. Se revuelve sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, de que lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía; contra esa vieja injusticia hecha a lo pasajero por la cual se lo vuelve a condenar en el concepto. Se arredra ante la violencia del dogma de que lo merecedor de dignidad ontológica es el resultado de la abstracción el concepto invariable en el tiempo frente al individuo aprehendido por él. (Adorno, 19)

Ello no significa que Adorno se decante por un pensamiento ajeno a los conceptos o a cierto ordenamiento de ideas. Mas bien, la diferencia reside en la concepción de los mismos conceptos. Siguiendo la veta expuesta por Platón, la ciencia técnica y la filosofía académica sólo buscan emplear una serie de conceptos unívocos cuya capacidad de abstracción sea la misma sin importar el tiempo, espacio, territorio o contingencia política del momento. Son utilizados como herramientas atemporales cuya forma homogénea busca apresar en sus límites preestablecidos las características del “otro”, sin importar que la forma heteróclita del otro sea incapaz de “entrar” en el molde que busca categorizarlo. Por ende, Adorno, consciente de esta problemática, reconoce que el ensayo busca intensificar su pensamiento y expresión a través de un espectro conceptual crítico con su propio margen de aprehensión. Reconoce que una definición estricta sobre los conceptos no generaría mayor libertad, sino mayor constricción. En ese sentido, se advierte de inmediato que el ensayo se diferencia tanto por la forma como por el contenido. A diferencia de la investigación técnico-académica, no busca la exhaustividad, no busca agotar el objeto de estudio, sino que por medio de un camino

no rectilíneo, convulso, lento, digresivo, ajeno a cualquier directriz dogmática; busca rescatar aquellas partes del “objeto” que resultan innecesarias u ocultas para la exégesis. Sin embargo, la hermenéutica del ensayo tampoco busca develar la verdad olvidada, sepultada por las doctrinas en turno, sino que a través del ojo personal del autor, en éste caso el viajero contra-espacial, busca redimir aquellos relatos que no forman parte de la corriente hegemónica.

Pues detecta que la exigencia de definiciones estrictas contribuye desde hace tiempo a eliminar mediante manipulaciones que fijan los significados de los conceptos, lo irritante y peligroso de las cosas que viven en los conceptos. Pero, por eso mismo, ni puede pasarse sin conceptos generales —tampoco el lenguaje que no fetichiza al concepto puede prescindir de ellos—, ni procede con ellos arbitrariamente. Por eso se toma la exposición más en serio que los procedimientos que separan método y asunto y son indiferentes a la exposición de su contenido objetualizado. El cómo de la expresión tiene que salvar lo que de precisión se sacrifica cuando se renuncia a la circunscripción, pero sin entregar el asunto tratado al arbitrio de los significados conceptuales decretados de una vez por todas. (Adorno, 19).

Cuando Adorno reniega suscribir el potencial del ensayo a una doctrina teórica preestablecida, no busca con ello que el “yo” more libremente en un paisaje lírico donde las evocaciones sensoriales emerjan libremente; sino que la negación del concepto entendido como herramienta técnica-científica se redime a través de la particular expresividad del ensayo. Es decir, aún a pesar de la innegable seriedad de sus tópicos, el ensayo busca intensificar el fervor de la forma por encima de la profundidad del contenido. O más bien, gracias al particular “cómo de la expresión” la rígida demarcación forma/contenido se soslaya y sobreviene un discurso literario capaz de significar a través del equívoco, el tropiezo, el error, la conjetura, el hallazgo, la libre especulación.

Por supuesto, el ensayo en cuanto forma se expone al error lo mismo que tal aprendizaje; su afinidad con la experiencia espiritual abierta tiene que pagarla con la falta de esa seguridad, a la que la norma del pensamiento establecido teme como a la muerte. El ensayo no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal. Se hace verdadero en su progreso, que lo lleva más allá de sí, no en la obsesión de buscador de tesoros por los fundamentos. (Adorno, 23)

De tal forma, para que el ensayo pueda aprehender el objeto espiritual y encauzarlo y hacer que éste no se convierta en un dato más dentro de una serie de datos que buscan alcanzar determinada explicación exhaustiva, debe focalizar su atención en la forma. Sólo a través de la forma ensayística el objeto de estudio podrá abrirse no violentamente y develar sus posibilidades estéticas.

A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. [...] La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido. Mientras armoniza los conceptos entre sí gracias a su función en el paralelogramo de fuerzas de las cosas, retrocede con espanto ante el superconcepto al que habría que subordinarlos a todos; lo que éste meramente finge conseguir su método sabe que es irresoluble, y sin embargo trata de conseguirlo. La palabra intento, en la que la utopía del pensamiento de dar en el blanco se empareja con la consciencia de la propia falibilidad y provisionalidad, participa, como la mayoría de las terminologías sobrevivientes una información sobre la forma que se ha de tomar tanto más en cuenta en tanto que no lo hace programáticamente sino como característica de la intención que avanza a tientas. El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que ésta se afirme como presente. (Adorno, 26)

El ensayo entendido como forma, como género abierto, como espectro de posibilidades estéticas reniega el valor supremo de la integridad, continuidad, cohesión y explicación exhaustiva. En la medida de lo posible, rechaza el imperativo teleológico. El sentido de su existencia estética no está determinado por la consigna de revelar un enigma hasta entonces encriptado. Su hermenéutica está mucho más cercana de la crítica sensitiva (la reflexión que reflexiona sobre sí misma) que de la exégesis teológica. Trabaja más por medio de la técnica del montaje y el mosaico en lugar de un cuadro único, indivisible. No desprecia el contacto con lo otro, con lo extraño, sino que lo busca. Se abre y se repliega. Teje y desteje al unísono. Gracias a su capacidad de significación por medio del fragmento es capaz de establecer relaciones de afinidad entre conceptos en apariencia antinómicos. Mas, su uso del fragmento, no está atravesado por la nostalgia del sistema total. Es decir, no busca reestructurar un todo

a partir de los restos dispersos, sino que busca generar una nueva poética a través del orden aparentemente disímil de la fragmentación. A diferencia de la clarificación total que detenta un concepto epistemológicamente estable, el ensayo exalta su condición relativa, conflictiva, provisional. La corriente de pensamiento que encauza la fuerza formal del ensayo no teme interrumpirse, no teme regresar sobre sí misma y cuestionar la valía de sus medios abstractos y materiales de aprehensión. Es decir, mantiene una mirada crítica sobre la condición utilitaria del lenguaje. Reconoce su innegable capacidad de significación, pero también reconoce que su propia condición arbitraria soslaya otras formas de significación que, quizá, por medio de la digresión, por medio de la andadura accidentada del ensayo, podrán atisbarse en el camino.

Acorde a las características del ensayo que hemos recogido, podemos decir que las características (no sistemáticas) que Jorge Carrión reconoce en el viajero contra-espacial son afines al pensamiento de Lukács y Adorno. Ante la imposibilidad de aprehender el todo de la “realidad”, el viajero contra-espacial, apoyado en la forma ensayística, recurre a la digresión, la especulación. A través de la deriva del pensamiento trata de darle orden a ese espacio que se sabe informe, o que al menos su formación aparente responde a un constructo político arbitrario. A modo de síntesis, recurrimos a las reflexiones de Weinberg para comprender a mayor profundidad la condición ecléctica del ensayo.

El ensayo se coloca fundamentalmente en la dimensión explicativa e interpretativa, aun cuando – a diferencia de otras formas en prosa que pueden apoyarse en un empleo meramente instrumental del lenguaje o en la consideración de un yo neutral como generador de discurso – lleve a cabo un trabajo artístico sobre el lenguaje, ponga fuerte énfasis en el yo enunciativo, vincule la voluntad generalizadora y la voluntad singularizadora y logre construir una representación del mundo con su propia legalidad y organización a la vez que él mismo pueda apoyarse en operaciones características de otros géneros. Así, no obstante el predominio de la dimensión interpretativa, el ensayo incluye frecuentemente en su entramado elementos y operaciones que lo ligan a la narrativa y la lírica. Más aún, en cuanto performance del acto de entender y en cuanto representación del acto de representar, despliega también mecanismos teatrales: hay una puesta en escena del pensar en la que

muchas veces se hace evidente el carácter conversacional, dialógico y participativo del mismo. (Weinberg, 22)

A nivel retórico, la autora reconoce que el ensayo se mueve en la dimensión explicativa, descriptiva pero también interpretativa. Sin embargo, ya que el ensayo se sostiene en un yo pasional, tensivo, ajeno a la neutralidad, su interpretación pertenece más al orden de lo connotativo que lo denotativo. El yo deja de considerarse como un faro omnisciente para devenir un yo fragmentario. De ahí que la autora también defina al ensayo como “un terreno de experimentación del yo” (17). El ensayista sólo podrá resaltar ciertos fragmentos de la “obra” que despierten mayor interés en él. Sin embargo, el yo posicionado en la perspectiva, no es un yo ajeno al mundo circundante, sino también afectado por el objeto mirado. En ese sentido, la mirada ensayística no es un ojo pasivo que se limita a describir las cualidades de un objeto, sino que esa mirada es el resultado de un juego recíproco de miradas donde se trastoca la dialéctica sujeto/objeto.

Teniendo en cuenta estas características, se considera oportuno analizar los diferentes textos que componen el objeto de estudio. Ya que consideramos que los tres “relatos de viaje” que constituyen el núcleo de nuestra investigación son diferentes entre sí, pero cada cual, a su manera, manifiesta cualidades “ensayísticas” del viajero contra-espacial, comenzaremos por analizar *Palmeras de la brisa rápida* (2017) de Juan Villoro, el cual, a nuestro parecer, tiende a manifestar en menor grado rasgos característicos del viajero contra-espacial. Así sucesivamente el texto *También Berlín se olvida* (2004) de Fabio Morábito y *El viaje* (2000) de Sergio Pitol.

2.2 La mirada contra-espacial en *Palmeras de la brisa rápida* de Juan Villoro

Juan Villoro nació en la Ciudad de México en 1956. Hijo de madre mexicana y padre español. Su padre, Luis Villoro, fue un importante filósofo vinculado al grupo *Hiperión* que durante la década de los 40 y 50 revitalizó la filosofía mexicana al analizar la condición de lo “mexicano” desde la perspectiva fenomenológica de Edmund Husserl y Martin Heidegger. En el caso de Juan Villoro, su larga trayectoria literaria se mueve entre el cuento, la novela, el ensayo y especialmente la crónica. Como novelista y cuentista su obra se caracteriza por un lenguaje claro, mimético y realista². El escenario de su obra tiende a decantarse por pasajes urbanos característicos de la ciudad de México y el choque ideológico entre el interior de la República y el centro del país. En especial, sobresale su novela *El testigo* (2004) la cual mereció el premio Herralde de la editorial Anagrama. De igual modo, sobresale su condición de ensayista. Gracias a su temprana formación en la cultura y lengua alemana, Juan Villoro no sólo ha traducido obras de autores como Arthur Schnitzler y Georg. C. Lichtenberg, sino que también ha escrito sobre autores como Thomas Mann, J. W. Goethe, Peter Handke o Thomas Bernhard. Un hecho no desprovisto de importancia ya que la relación literaria entre la lengua alemana y el campo literario mexicano tiende a limitarse a nombres como el de Juan García Ponce y José María Pérez Gay. Por otro lado, su labor como cronista suele ser una faceta mucho más cercana a su trabajo como novelista y cuentista. Gracias a la crónica, se ha vuelto uno de los referentes en Latinoamérica sobre temas tan dispares como el fútbol, el rock y la cultura en torno a los terremotos. Quizá como cronista, su libro más importante sea *El vértigo horizontal* (2009): un mosaico sobre la Ciudad de México.

Dentro de su producción, *Palmeras de la brisa rápida* (2017) puede entenderse en un sentido “estricto” como su único libro de viajes. Es verdad que las crónicas que aparecen en *El vértigo horizontal* están protagonizadas por un desplazamiento físico e intelectual sobre un amplio territorio como es la Ciudad de México, pero el viaje en sí, la experiencia del

² Dentro de la vasta literatura crítica que se ha dedicado a la obra de Juan Villoro, tiende a sobresalir *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica* (2011) compilado por Oswaldo Zavala y José Ramón Ruisánchez; *Juan Villoro: Rondas al vigía* (2011) compilado por Felipe A. Ríos Baeza. Ambas antologías, gracias a su eclecticismo, se mueven entre los diferentes géneros que componen la obra de Juan Villoro. De igual manera, tomamos como base algunas reflexiones de Carlos Walker con su artículo “Juan Villoro: miradas del ensayo” (2009) y *Un viaje interminable hacia el pasado. El testigo de Juan Villoro* (2017) de Carmen Perilli.

desplazamiento, no se erige como el eje rector que articula el devenir del relato. Publicado originalmente en 1989 en Alianza Editorial y posteriormente reeditado por Almadía en 2009, lo primero que llama la atención es el prólogo. Titulado: *¡Detengan el laberinto!* ¿A qué se refiere con ello? Desde el principio, queda en claro la noción que tiene el narrador sobre el viaje como una experiencia compleja donde la presencia de los caminos habituales se trastoca para dejar en su lugar un entramado insospechado de pasadizos. Pero, al mismo tiempo, se distingue un dejo de burla, ironía. El narrador, al ser consciente de la tradición literaria acumulada en el relato de viajes, es capaz de señalarla y banalizarla. Por lo tanto, con este prólogo, el narrador marca desde el principio una distancia irónica que estará presente a lo largo del libro.

En lugar de aparecer Juan Villoro o el narrador llamado Juan Villoro, aparece el niño Juan Villoro recordando las extrañas costumbres de sus abuelos, especialmente su abuela. Ella, nacida en Mérida, en la península de Yucatán, es una suerte de sinécdoque que representa los traumas de la condición mexicana. Por un lado, desprecia todo lo “indio” (aquellas representaciones no sólo pertenecientes a la cultura indígena, sino también al mestizaje en general) pero al mismo tiempo, le es imposible dejar de expresarse con palabras mayas que resultan incomprensibles para sus vecinos de la Ciudad de México. Por lo tanto, la infancia del narrador Juan Villoro, o el retrato que su memoria brinda sobre su infancia, no está protagonizada por un aparente cosmopolitismo heredado por el origen extranjero de su padre, sino que está coloreada por las particulares costumbres de la abuela. Un exotismo lingüístico que funge (en la abuela) como una suerte de acto fallido que muestra continuamente su origen provinciano.

Dentro de un cuadro clásico, el abuelo o la abuela tienden a fungir como la memoria de la familia y al mismo tiempo es una figura atávica. Encarna un tiempo inmemorial que no se corresponde con las exigencias pragmáticas de la modernidad. La abuela, a través de sus relatos, teje un tiempo fuera del tiempo lineal que le permite a los escuchas adentrarse en una atmósfera distinta. Por eso, en ese sentido, los padres de Villoro, preocupados por el trabajo y la educación del hijo, sólo representan las exigencias prácticas de la época. La abuela, por el contrario, al vivir aislada en sus evocaciones, sólo nombra situaciones que exigen cierta

lentitud y propensión a la contemplación: la antítesis de la modernidad; la digresión expansiva de lo oral por encima del orden encadenado de lo escrito. La abuela, al cuidar a los niños, no sólo repara en su integridad física, sino también en su formación moral, ética, religiosa, sexual, etc.

Sin embargo, para el niño Juan Villoro los relatos de la abuela sobre los usos y costumbres de Mérida no se refieren a historias del interior de la República, sino que apelan en su imaginación a tierras lejanas, exóticas, complejas, dignas de ser visitadas por un viajero a la *Indiana Jones*. Por lo tanto, la abuela, sin importar su preocupación por encajar dentro de los preceptos sociales de la Ciudad de México, encarna el discurso periférico. Ella, preocupada por el estatus social y la blanquitud ideológica, no siembra en su nieto los prejuicios anhelados, al contrario, germina en su interior una inquietud por conocer con sus propios ojos los parajes y rituales descritos por la abuela. La abuela, en lugar de ser simplemente un miembro más del núcleo familiar, se convierte en un símbolo que encarna tierras lejanas, su infancia y la nostalgia del tiempo perdido.

Más allá de lo llamativo que pueden ser los relatos sobre la playa o territorios selváticos que no se parecen en lo absoluto a las calles de una ciudad, otro aspecto de la abuela es su uso “contaminado” del español. Ella, sin importar su aversión hacia lo mestizo, emplea una serie de expresiones “yucatecas” que responden a los contactos lingüísticos que tuvo y sigue teniendo la península con la zona del caribe, especialmente Cuba.

Lo más interesante de sus historias era que estaban llenas de misterios insolubles. Todo lo que contaba de su abuelo, José Nicoli, era para demostrar que no era negro. Él había llegado de Honduras en compañía de su esclava, la futura nana de mi abuela... “Era un hombre de pelo crespo, boca amplia, algo morenito, pero no negro” [...] La ignominia máxima para una mujer consistía en no ser blanca (pronunciaba con tal énfasis que se oía balanca) ser blanca y “revolcarse con un turco”. (Villoro, *Palmeras* 14)

Un hecho llamativo ya que, por un lado, la abuela niega su origen mestizo, casi “negro”, mientras que el niño Villoro busca un origen mestizo al cual afincarse. En *Palmeras de la brisa rápida* Villoro se limita a mencionar que su padre nació en Cataluña y debido a su

trabajo casi no estaba en casa y posteriormente sus padres se divorciaron, un acontecimiento escandaloso para la época. Sin embargo, en su libro *El vértigo horizontal* brinda datos lingüísticos sobre su infancia. Quizá su padre, debido a su formación filosófica en la fenomenología y ontología alemana, decidió inscribir a su hijo en el Colegio Humboldt. Sin embargo, en lugar de ser inscrito en el grupo híbrido donde las clases son en español y en alemán, el niño Villoro fue colocado en el grupo de sólo alemán. Así lo expone: “Yo estudiaba en el Colegio Alemán Alexander von Humboldt. Por un capricho de la diosa Fortuna, caí en el grupo de los alemanes. A los seis años sabía leer y escribir, pero sólo en alemán” (Villoro, *El vert* 38).

Si recordamos el habitus de los escritores que componen nuestro objeto de estudio, debemos recordar que los tres mantienen una relación escindida y casi extraterritorial con la lengua española. Tanto Juan Villoro, Sergio Pitól y Fabio Morábito son bilingües y luego políglotas a temprana edad gracias a su ascendencia extranjera. Es verdad que en el caso de Sergio Pitól las alusiones al origen de su familia nunca son claras, pero en el *Arte de la fuga* (2007) se menciona cierto parentesco italiano cuando habla de sus recorridos por Siena, Roma y Venecia. Cierta tipo de costumbres estilizadas y casi aristocráticas por parte de sus tías que supuestamente emulaban los rituales fastuosos de la sociedad veneciana; así como una alusión intertextual en el libro *El viaje* cuando cita textualmente un fragmento de la novela *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Vladimir Nabokov. Por otro lado, el caso de Fabio Morábito se inscribe dentro de la categoría de extraterritorialidad expuesta por George Steiner. Se refiere al fenómeno cultural que implica un desplazamiento del escritor al abandonar su lengua materna y escribir su obra literaria en la lengua del exilio. Sin embargo, ya que la problemática lingüística en los tres escritores es distinta, me limitaré por ahora al caso de Juan Villoro.

Una vez más, en *El vértigo horizontal*, el narrador recuerda que su diversidad lingüística no se limitaba al choque entre el español y el alemán, sino también a la variante dialectal yucateca hablada por su abuela la cual se caracterizaba no sólo por su particular sonoridad y expresividad, sino por su mezcla donde se daban cabida expresiones del caribe (especialmente Cuba) y la lengua maya. Debido a este crisol ontológico, le resultó

difícil congeniar con los niños de su edad los cuales sólo hablaban español y se expresaban con los modismos de su época. Así lo expone:

Me aceptaron en la pandilla sin convertirme en súbdito de último rango porque mi manera de hablar les hizo gracia. No tenía ingenio ni don para los chistes, pero decía cosas extrañas. Eso venía de mis revueltas influencias culturales. Mi padre había nacido en Barcelona y crecido en Bélgica. Decía “peonza” en vez de trompo y “báculo” en vez de bastón. También mi abuelo materno era español. Vivía en la parte baja de nuestro dúplex y casi nunca hablaba, pero cuando lo hacía parecía un sacerdote iracundo salido de una película [...] Mi abuela era yucateca y contaba historias con un abigarrado popurrí lingüístico. Al festejar algo decía ¡chiquitipollo! en vez de ¡lero, lero! No siempre le entendíamos. Desesperada ante nuestra incomprensión, decía: ¡Mato mi pavo!, lo que significaba “Me rindo”. (Villoro, *El vert* 37)

Aún a pesar de la multiplicidad de voces lingüísticas, se lleva a cabo el proceso de comunicación. Por lo tanto, el sufrimiento padecido por el niño Villoro se limita a cierto cariz anecdótico que le permite exponer su situación familiar y las costumbres de la época. Es decir, no hay una reflexión mucho más profunda y crítica sobre la colisión ontológica entre dos formas distintas de comprender el mundo. Y del mismo modo, tampoco existe una reflexión sobre la producción literaria como el resultado del choque de dos miradas lingüísticas. ¿A qué nos referimos con ello? Juan Villoro no menciona ninguna problemática sobre la representación. No concibe la conjunción de las dos lenguas como un “devenir múltiple” que se impondría por encima de la lengua como forma única de aprehender la realidad. Sin embargo, menciona que aprender español fungió como un ejercicio de libertad. ¿Libertad de qué? Libertad ante la rigidez del alemán.

Estudiar en el Colegio Alemán me sirvió ante todo para apreciar el español. Durante nueve años llevé todas las materias en el idioma del *Sturm und Drang* y la *Bitzkrieg*, salvo Lengua Nacional. El colegio había sido el principal centro de propaganda nazi del país y fue clausurado cuando México se unió a los Aliados. Entré ahí en 1960, quince años después de terminada la Segunda Guerra Mundial [...]. La rígida enseñanza en el Colegio Alemán me permitió entender mi idioma como un esquivo espacio de libertad que debía atesorar a toda costa. (Villoro, *El vert* 64)

Dentro de la investigación que propone Carlos Walker en su artículo “Juan Villoro: miradas del ensayo” (2009), reconoce un paralelismo entre su obra ensayística y su labor como traductor literario. Un hecho interesante ya que, dentro de los tres autores y obras que componen nuestro objeto de estudio, es el único que no se permite hablar de su trabajo como traductor. Una ausencia singular teniendo en cuenta que la base (o una de las posibles) que lo instan a viajar a Mérida más allá del encargo editorial, es la presencia ontológicamente compleja de la abuela. Así lo expone Walker:

Esta concepción implica que la labor del traductor se proponga como indesligable de lo que Villoro llama un *incodificable exilio interior*, lo que requiere una consideración de la existencia de zonas intraducibles y un bregar en contra de la literalidad de la traducción en aras de conservar su valor estético. (Walker, 4)

La correspondencia que encuentra Walker entre la creación literaria y la traducción literaria se centra en la imposibilidad de la representación total. El escritor, aún a pesar de su afán periodístico, de su compromiso ético con la realidad social, innegablemente sufrirá un desfase entre la relación de la “cosa” y la “palabra”. Sin embargo, para Villoro, en la lectura que hace Walker y que también se relaciona con las reflexiones de Carrión, lo importante no es la correspondencia analógica con el mundo empírico, sino la correspondencia en anamorfosis:

La primera simula un respeto en el perpetuo gesto de la copia, la segunda deforma el objeto en aras de provocar una mirada oblicua que tarda en advertir la deformación. Ambas son modalidades de resistir a la similitud del significado y el significante, a la trampa que tiende el espejo al duplicar la imagen que se le pone en frente, y bien pueden ser puestas en consonancia con la metodología adorniana de la no identidad. (Walker, 5)

Como los veremos a lo largo del presente capítulo, la poética viajera de Villoro se mueve constantemente entre la dimensión analógica y anamórfica. Dos modalidades particulares de aprehensión y descripción del espacio que lo caracterizan en función de los demás. Otro aspecto interesante de la abuela y que se relaciona completamente con la noción del viajero

contra-espacial, es la naturaleza errática de la memoria. Si en el viaje pro-espacial la memoria del viajero tiende a considerarse un archivo inequívoco, aquí, por el contrario, la memoria se presenta como un laberinto que mezcla lo verdadero y lo falso. La abuela, en lugar de recordar un pasado concreto, evoca un pasado abigarrado siempre sujeto a cambios estilísticos, sociales y políticos en función de las necesidades del momento. Pero su memoria, además de devenir exótica, también apela a la pureza racial y social de su origen. Por lo tanto, en el personaje de la abuela, conviven al unísono diversas formas antinómicas de habitar el mundo. Así lo expone Villoro:

Para nosotros Yucatán era la peculiarísima forma de hablar de la abuela. Sabíamos que venía de un lugar remoto y que varios de nuestros parientes habían muerto luchando contra México. Tal vez porque el abuelo no daba otros signos de vida que un bastonazo de ocasión, su patria no parecía tan lejana. Mi abuela tenía una amplia memoria, siempre mejorada por su imaginación. Nos contó mil veces el bombardeo de Progreso (la familia corrió hasta Chicxulub y se refugió en una casa repleta de alacranes), la llegada del cometa Halley, la visita de Madero a Yucatán; el héroe la tomó en brazos en un parque, dijo “qué bonita niña” y le plantó un beso en la mejilla [...] Los apellidos de ciudades suelen señalar un origen judío sefardita y los Milán no debían ser la excepción, pero mi abuela había dado con un documento (perfectamente imaginario) que la vinculaba con Fernando VII. Vivía para ser blanca, decente y hasta santa. (Villoro, *El vert* 14)

El hecho de que la familia entera conozca que los relatos de la abuela se nutren más de la fabulación que de lo de real, sólo despierta en el niño una mayor atracción por sus usos y costumbres. Al contrario, ya que el abuelo y el padre (españoles) sólo representan la rigidez, el orden, la disciplina, lo extranjero y alemán; la abuela se convierte en una suerte de nicho de libertad que lo acerca mucho más a la realidad social que lo rodea. La madre, por el contrario, no se decanta por ningún bando. Ella, también de origen yucateco pero ya afincada en la dinámicas de la modernidad que representa la Ciudad de México, tiende a moverse tanto por el lado paterno (el trabajo, el orden) y la abuela (el cariño irracional y la gastronomía yucateca).

Teniendo en cuenta esta suerte de drama familiar poliédrico a nivel lingüístico, el viaje de Juan Villoro a Mérida y Yucatán cobra una dimensión hasta cierto punto distinta. Me permito resaltar lo no-conclusivo del “hasta cierto” ya que el viaje de Villoro a Yucatán no es la misma clase de viaje que hace Sergio Pitol expuesto en *El arte de la fuga* donde busca revivir, recordar y visitar los lugares que visitó en su juventud, y mucho menos se parece a los viajes de regreso que realiza el narrador W. G. Sebald hacia Londres y New York buscando los orígenes judíos de sus familiares que se sometieron al exilio debido al pogromo nazi. Jorge Carrión también reconoce que una de sus características más importantes consiste en la re-visitación o en el re-viaje. ¿A qué se refiere? El viajero contra-espacial, consciente de que su tropo es insuficiente para aprehender tanto la totalidad del otro como de él mismo, de igual modo es consciente que un sólo viaje no agota el territorio.

Sin embargo, cuando Jorge Carrión habla de la re-visitación o del re-viaje no se limita únicamente a los diversos viajes que ha hecho el viajero-escritor a una región determinada, sino a la cultura viajera acumulada que detenta la misma región. ¿A qué se refiere? Ciudades como Venecia, Roma, Berlín, Praga, Mérida no sólo fueron visitadas por Villoro, Pitol y Morábito, sino que previamente fueron recorridas por otros viajeros-escritores. Por lo tanto, la ciudad nunca puede concebirse como un espacio virgen a nivel literario, sino que casi toda ciudad (al menos las grandes capitales de occidente) han sido relatadas por algún escritor cuyo texto no sólo perdura en la tradición, sino que también ha modificado el modo en que se mira la misma ciudad. ¿A qué nos referimos con ello? La ciudad de Buenos Aires que describe J. L. Borges no es la misma ciudad de Julio Cortázar. Aún a pesar de que se habla del mismo referente, del mismo signo, de la misma espacialidad, gracias a la mirada particular (determinada por su habitus) se lleva a cabo cierto seccionamiento del espacio. Una apropiación afectiva del mismo donde la memoria colectiva y la memoria personal se funden.

En ese sentido, nosotros dejamos de pensar el espacio como una simple planicie física, para comenzarla a pensarla como un texto atravesado por múltiples discursos, interpretaciones y teorías. Por ende, cuando hablamos del viajero contra-espacial, hablamos de un escritor que al desplazarse por un territorio nuevo se desplaza de la misma manera en que lee un libro o mira un cuadro. Por ende, cuando hablamos de Mérida, Berlín o Praga ya

no pensamos en una simple espacialidad física inscrita en una lógica geopolítica, sino que la pensamos como un discurso complejo cuyos niveles de interpretación varían en función de la mirada crítica del viajero en turno.

Sin embargo, cuando hablamos de la interpretación de un espacio discursivo, estamos hablando de una interpretación mucho más cercana al ojo táctil derivado de la reproductibilidad técnica que al ojo en recogimiento del aura. Por supuesto, nos referimos a las reflexiones que propone Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003). La tesis central del trabajo de Benjamin se basa en el cuestionamiento de la unicidad de la obra de arte. Para explicar su teoría, Benjamin recuerda que en su sentido primigenio las obras de arte fueron creadas para intensificar una experiencia mágica-sagrada inscrita en un ritual severamente cuidado. Por lo tanto, la obra de arte, no estaba diseñada realmente para ser vista y mucho menos exhibida, sino que sólo era extraída de su lugar original-secreto en determinadas fechas para intensificar los vínculos sagrados y sociales de una comunidad. Sin embargo, con el fenómeno de la Revolución industrial y el invento de la fotografía, la experiencia sagrada del ritual se trastocó. Las obras de arte, aún a pesar de que en Occidente ya habían abandonado su función sagrada-ritual, seguían encerradas-protegidas en los museos. Por lo tanto, según Benjamin, sólo se había modificado la tradición. De su antiguo valor sagrado-ritual se modificó a un valor artístico-ritual. ¿A qué se refiere con ello? Los museos, sin importar de que estén abiertos al público en general, están diseñados por una ideología donde la obra de arte tiende a considerarse como una manifestación única, insustituible. Pero, más allá de su evidente unicidad físico-espacial, también el museo resguarda su valor estético social. Es decir, hay de por medio una tradición política-teórica que busca preservar el sentido de las obras dentro de un marco oficial.

Por el contrario, gracias a la reproductibilidad técnica de la fotografía, las obras de arte no sólo abandonan su quietud dogmática de los museos, sino que también se “trastorna” su univocidad hermenéutica. La obra de arte, profanada por la reproductibilidad técnica, abandona su interpretación original y se nutre de la mirada de aquellos sujetos que supuestamente no gozan del suficiente capital cultural para poder interpretar una obra de arte. Por lo tanto, no sólo los grandes acontecimientos históricos marcan un quiebre en la

percepción sensorial, sino también los inventos técnicos. ¿Qué clase de nueva mirada supone la invención de la fotografía? Al contemplar un busto de mármol, el sujeto forzosamente debe mantener una distancia y una corporalidad particular que le permita apreciar los detalles de la obra. Es decir, exige una demora, una dilatación, un ojo crítico pero distante. Sin embargo, en la fotografía, más allá de que puede llevarse a cabo una mirada igualmente dilatada y distante, el sujeto, al saber que la fotografía puede tomarse, doblarse y recortarse, trastoca su percepción de la misma. El ojo deja de ser un medio sensorial que apela a la distancia, para convertirse en un ojo táctil pulsátil que se apropia de la obra y la resignifica a través de sus propios presupuestos.

En ese sentido, Benjamin expone dos flancos antagónicos para exponer el cambio de la mirada gracias a la reproductibilidad técnica. Por un lado, la mirada sacra-ritual del crítico de arte y, por el otro lado, la mirada desacralizada-divertida de la masa que busca entretenerse.

Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción. En este punto es necesario mirar las cosas más de cerca. Diversión y recogimiento están en una contraposición que puede formularse de la siguiente manera: quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea. (Benjamin, *La obra de arte* 92-93)

Más allá de la evidente diferencia política-social, el punto clave de la reflexión es el quiebre que sufre la obra de arte. Por un lado, con el crítico, éste se limita a prosternarse y subsumirse en el aura cerrada de la obra de arte, por el contrario, con la masa, la obra de arte sale de su espacio ritual y se baña con el “oleaje” de la masa. Es decir, en la primera acepción, la obra de arte sigue pensándose como una obra cerrada. Por el contrario, en la segunda acepción, la obra de arte es un texto abierto cuyo significado varía en función de los múltiples acercamientos que los sujetos llevan a cabo.

Sin embargo, dentro de los múltiples ejemplos que expone Benjamin para dimensionar el quiebre perceptual y ontológico que implica la reproductibilidad técnica, el escenario más acorde con nuestro estudio sobre el viaje se corresponde con las reflexiones que realiza sobre el modo particular en que se ve, siente y habita una obra arquitectónica. Así lo expone:

El arte de construir no ha estado nunca en reposo. Su historia es más prolongada que la de cualquier otro arte y recordar la manera en que realiza su acción es de importancia para cualquier intento de explicar la relación de las masas con la obra de arte. La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual. Para llegar a un concepto de esta recepción hay que dejar de imaginarla como la que es usual en quienes sienten recogimiento ante ella; en los viajeros ante un edificio famoso, por ejemplo. En el lado de lo táctil no existe un equivalente de lo que es la contemplación en el lado de lo visual. La recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento. Ante la arquitectura, incluso la recepción visual está determinada en gran parte por la última; también ella tiene lugar mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada [...] Ello se debe a que las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil. (Benjamin, *La obra* 93-94)

Si recordamos las características de lo contra-espacial, podemos decir que el concepto se refiere a una mirada crítica, ensayística y digresiva por encima de una mirada única, quieta, tradicional. Por lo tanto, podemos decir que la mirada pro-espacial se limita únicamente a la mirada entendida como nicho omnisciente-distante. A través del resguardo canónico de la distancia, se limita a describir la existencia del otro. No se mezcla, nunca deja que el “oleaje” del otro lo empape. Y si se mezcla, sólo lo hace para conocer los usos y costumbres del otro y posteriormente explotarlos en su beneficio. Por el contrario, en la mirada del viajero contra-espacial, el espectro de posibilidades de la mirada contemplativa-aurática ya resulta insuficiente. El viajero contra-espacial siente la necesidad de recorrer la ciudad a través de sus propios lineamientos. Por lo tanto, al salirse de la norma, indefectiblemente tendrá una experiencia distinta de la ciudad. El viajero contra-espacial la recorre no sólo literariamente,

sino también a pie y a través de los testimonios de los otros que no pertenecen al discurso oficial.

Teniendo en cuenta estas nuevas reflexiones sobre la mirada contra-espacial, analicemos ahora la experiencia viajera de Juan Villoro. El libro se abre con una suerte de prólogo familiar donde evoca el exotismo lingüístico y social de la abuela. Por lo tanto, teniendo en cuenta esa apertura, quizá el lector podría esperar que su viaje a Mérida y Yucatán sea una suerte de re-viaje cercano a la poética de W. G. Sebald. Pero no es así. Más allá de una visita casual a la casa donde vivió su madre en la infancia y el hecho de que un historiador le menciona que el apellido de su familia Milán “descienden del factor de naipes y tabaco de progreso” (Villoro, *Palmeras* 88), no existe mayor investigación genealógica. No existe ninguna clase de choque entre los relatos de la abuela y la verdad empírica que encuentra en el sitio original.

Al contrario, desde las primeras páginas del libro, el narrador/autor explicita que su motivo de viajar a Yucatán se debe a un encargo editorial más que a una necesidad de comprender su origen familiar. Una distinción medular teniendo en cuenta que la categoría expuesta por Carrión usualmente se inscribe en un espacio de libertad política-estética. Por lo tanto, desde el principio, queda en claro que estamos ante un relato de viajes que se mueve entre la descripción canónica y la descripción subversiva. Pero el narrador/autor, quizá consciente de la estrechez de miras que él mismo se ha impuesto, juega con esa misma trivialidad. ¿A qué nos referimos? Villoro, en lugar de subsumirse en los presupuestos retóricos de la guía de viajes, se hunde en ella, pero al mismo tiempo es capaz de “salir” y establecer distancia y llevar a cabo digresiones irónicas que manifiestan su consciencia sobre el género. Para comprender esta tensión axiológica, sólo tenemos que analizar la primera página del libro.

En los antiguos viajes el medio de transporte era un primer acceso a la aventura: el barco a punto de zozobrar, el tren descarrilado, el asalto a la diligencia. Para quien viaja en avión, la única posibilidad de combinar el riesgo con la supervivencia es el aerosequestro. Pero entonces el libro ya sólo puede tratar del secuestro. El rehén es un personaje excesivo que

pierde interés apenas lo liberan. ¿A quién le interesa que luego visite una pirámide? (Villoro, *Palmeras* 29)

Desde el inicio queda de manifiesto no sólo la cultura del viajero sobre los viajes clásicos (peligrosidad, exotismo, riesgo, aventura), sino que también expone su poética en clave menor. Manifiesta que el viaje que está a punto de hacer no se parece en lo absoluto a los grandes relatos viajeros que constituyen la historia de Occidente. En lugar de viajar en barco, viaja en avión. Una comodidad física que no sólo apela a los grandes avances técnico-científicos de Occidente, sino, más bien, a la mirada que prevalecerá a lo largo del libro. La inmediatez del viaje de la Ciudad de México a Mérida no propicia ningún encuentro fortuito con el resto de los viajeros. Al contrario, dentro de las mismas normas del avión, está prohibido para el pasajero ponerse de pie y “vagabundear” por el pasillo. Un hecho que quizá resulta menor, pero que en realidad funge como una metáfora para comprender la perspectiva del libro. Y esta diferencia se puede comprender aún más teniendo en cuenta los recuerdos que expone Sergio Pitol en *El arte de la fuga* (1996) durante sus viajes en barco del Puerto de Veracruz a Europa. Para Pitol, el viaje de semanas en barco no sólo servía para leer y tomar notas, sino también para conversar y escuchar las historias de los otros. Es decir, el viaje mismo no se limita a una operación mecánica donde el sujeto se traslada de un punto A a un punto B, sino que en ocasiones se encuentra mayor intensidad durante el traslado que en el espacio a visitar.

Acto seguido, Villoro expone el motivo del viaje:

Cuando en 1988 me propusieron escribir un libro de viajes no me costó trabajo encontrar un destino emocional: Yucatán, el mundo de mi abuela y el lugar donde nació mi madre. Era increíble haber llegado a los 31 años sin recibir el sol en la península. Me entusiasmó tanto ir a ese “país dentro del país” que olvidé pensar en los retos literarios del asunto. Sólo hasta el día de la partida reparé en que los Grandes Viajes son testimonios del coraje: ahí están los cuadernos congelados de Scott y la caligrafía de Magallanes, modificada por la humedad del naufragio en turno. Aun en pleno siglo XX el viaje literario supone un singular arriesgue: Graham Greene a punto de morir de disentería en Tabasco, Frigyes Karinthy tomando notas con el cráneo abierto o Saul Bellow discutiendo todos los temas espinosos del Cercano Oriente. Así las cosas, un viaje a Yucatán parece demasiado plano. Como que

faltan trincheras, enfermedades, zonas en disputa, el Ayatola iracundo, el terrible mosquito.
(Villoro, *Palmeras* 29-30)

Más allá de que una vez más queda de manifiesto que el narrador/personaje es consciente del capital viajero acumulado existente en la literatura occidental y que su traslado al interior del país carece de cierta espectacularización, quizá el aspecto más llamativo reside en la concepción que tiene de Yucatán como un “país dentro del país”. Al menos a finales del siglo XX, existía en la península de Yucatán una distancia mucho más marcada con la ideología del centro del país. Una distancia que no se limita únicamente a las características geográficas y climáticas, sino más bien a la presencia ubicua y a la vez sesgada de la lengua maya en la región. Si recordamos que el discurso fundacional de Tenochtitlán se basa en la orden del dios Huitzilopochtli a los mexicas diciéndoles que sólo podrían fundar su nuevo reino en el sitio donde estuviera “un águila posada sobre un nopal devorando una serpiente”, y a la vez recordamos que la Nueva España fue levantada sobre las ruinas de Tenochtitlán; podemos saber que la lengua oficial del centro del país estuvo marcada por cierto tiempo por una tensión náhuatl-español. Por supuesto, con el subsiguiente dominio de lo español y sus respectivas instituciones y estrategias civilizatorias, la lengua náhuatl perdió su fuerza. Sin embargo, gracias a la centralización cultural del país, durante mucho tiempo la lengua náhuatl se impuso al resto de lenguas indígenas que se hablan o hablaban en el país. Por lo tanto, el español yucateco, atravesado por lo maya y el dialecto cubano, no era un español similar al español “occidentalizado” de la Ciudad de México. Una rareza lingüística encarnada en la abuela.

El narrador/personaje, a diferencia del narrador/personaje Fabio Morábito y el narrador/personaje Sergio Pitol, no conoce la lengua del “país” que va a visitar. Quizá el caso extremo está representado por la figura políglota de Sergio Pitol quien sólo en determinadas situaciones sociales tiene “problemas lingüísticos”. Por otro lado, Fabio Morábito menciona que toma clases de alemán en Alemania y su método de memorización antipedagógico le ha permitido abrirse más a la condición de lo alemán. Pero el narrador/personaje Villoro, sin importar el pasado lingüístico de la abuela, no sabe maya, y quizá su desconocimiento de la lengua funge como el crisol que determina su poética que se mueve entre lo “pro-espacial” y lo “contra-espacial”. Es decir, Villoro, al saber que no podrá aprehender de un modo mucho

más profundo la condición múltiple de la lengua español/maya/cubano que se habla en Yucatán, opta por un relato de viajes cuya mirada perceptiva/descriptiva no sólo se basa en su propio habitus, sino también en la mirada de los otros. En el relato de viajes de Villoro, no sólo conocemos los relatos de los historiadores oficiales de la zona, sino también los relatos prefabricados de los guías turísticos, así como los relatos de los habitantes de la región. A diferencia del relato de viajes de Morábito (donde prima un “yo” subsumido en sí mismo) y el relato de viajes de Pitol (donde prima el testimonio de los artistas, intelectuales y políticos oficiales de la zona); el relato de viajes de Villoro se mueve por diferentes estratos sociales que brinda un mosaico político-social más vasto, sin importar su desconocimiento de la “lengua” del lugar.

Otro aspecto interesante de la cita es el ya mencionado “encargo editorial”. Más allá de que el viajero no viaja por un motivo mucho más “profundo”, ese encargo, ese hecho de demostrar que la creación literaria está determinada por una serie de presiones económicas; también forma parte de su poética en clave menor. En lugar de encontrarnos una exaltación romántica del viaje, nos encontramos con un desplazamiento donde prima la mirada irónica y desacralizadora. Villoro, consciente de su habitus (escritor contemporáneo que vive en la capital del país) no viaja a Yucatán para reencontrarse con una fuerza primigenia, sino que su viaje parece estar determinado por la consigna de desacralizar las prácticas de los otros. Es decir, Villoro, a diferencia de los turistas que viajan hacia Yucatán para encontrar el mundo sagrado de los mayas, sólo se encuentra con el “abandono de los dioses”. Gracias a que persiste en el imaginario la idea de que en Yucatán aún se respira cierta atmósfera maya, el choque con la realidad genera una sensación de decepción. Por lo tanto, la mirada de Villoro, parece moverse principalmente por esos intersticios que separan el mundo de lo sagrado y lo profano. Una suerte de viajero que dismantela las representaciones arquetípicas.

Desde el principio, cuando llega a Mérida en avión y posteriormente se hospeda en un hotel llamado Posada Toledo (un nombre que, en lugar de apelar a los rituales sagrados de lo maya, exalta la práctica del colonialismo) se distancia de su condición como “escritor” para registrarse como “periodista”. Así lo expone: ““Luego anoté la profesión que usurpo desde hace años para llenar cuestionarios: “Periodista”. “Escritor” huele a pipa apagada, apotegmas de dispéptico, edición intonsa, dedo ensalivado, pantuflas rancias”” (2017, p. 35).

Así, una vez más, se lleva a cabo un ejercicio de distancia. Por un lado, el comentario puede interpretarse como una crítica hacia la solemnidad de los títulos de los artistas, pero también deja en claro otro aspecto. Su relato de viajes carece casi por completo de reflexiones sobre la conjunción viaje-escritura. En el caso de Morábito y Pitol el viaje no se limita a ser una simple experiencia de desplazamiento, sino que el desplazamiento se vuelve una manifestación compleja donde el devenir físico espacial se mezcla con el devenir crítico, reflexivo, ensayístico y creativo. En Morábito y Pitol, el acto de viajar y el acto de escribir se vuelven dos manifestaciones sutilmente imbricadas. Por el contrario, en el caso de Villoro, al abandonar desde el principio su condición de “escritor-viajero”, se sobreentiende que su mirada será un mecanismo que busque la “verdad”, lo “objetivo”, lo “claro”, por encima de lo disímil.

Acorde a este distanciamiento de lo literario por lo periodístico, Miguel A. Cabañas en su artículo “Los viajeros mexicanos contemporáneos y sus intervenciones políticas en el paisaje neoliberal: Juan Villoro y Luis Arturo Ramos” (2012), reflexiona sobre la condición de viajero y cronista en Villoro. A diferencia de *Palmeras de la brisa rápida* donde el autor-narrador-personaje Villoro se limita a desacralizar irónicamente la figura del escritor, en el caso de su libro de crónicas *Safari accidental* (2005) explica por qué en ocasiones el escritor de narrativa (entiéndase aquí “ficción”) prefiere convertirse en escritor de crónicas. Veamos primero a Villoro:

La mayoría de las veces, el escritor de crónicas es un cuentista o un novelista en apuros económicos, alguien que preferiría estar haciendo otra cosa pero necesita un cheque a fin de mes. El principal truco del oficio consiste en transformar esta interrupción de la Obra en una necesidad estética. El primer pretexto que el cronista se susurra a sí mismo es que eso le ayudará a escribir ficción. (*Safari Accidental*, 11)

Tomando como base esta reflexión, podemos conjeturar que es una suerte de continuación del esbozo irónico que aparece en *Palmeras de la brisa rápida*. Como ya se mencionó previamente, el autor-narrador-personaje explica que su viaje a la península de Yucatán es un encargo editorial, pero más allá de ese elemento “extraliterario”, la reflexión sobre el dinero (el papel del escritor como un agente cultural inserto en un mercado económico) y la

reflexión sobre la poética de la crónica están ausentes. A modo de síntesis, Miguel A. Cabaña reflexiona sobre los dos géneros en que abreva la literatura de viajes de Villoro:

En lo global, Villoro analiza profundamente la figura del escritor y lo sitúa en el intercambio global del capital. Como apunta Villoro, la crónica es un bien que se puede vender y muchas veces canjear más fácilmente que otros tipos de escritura [...] La crónica es, según Villoro, el espacio narrativo entre la ficción y el reportaje. Si la ficción cuenta lo verosímil, el reportaje ofrece datos y funciona para intervenir desde la figura del testigo y dar un sentido de “verdad”. (2012, 2-3)

Tomando como base las reflexiones precedentes, podemos advertir que la diferencia sustancial entre el “cuento” y la “crónica” no se refiere a una característica discursiva tropológica, sino a una característica extraliteraria. Tal parece que para Villoro no existe una diferencia en el tratamiento con la forma, el contenido y la técnica. Desde una visión taxonómica de los géneros, el cuento tiende a inscribirse en una tradición ficcional. Debe llevar a cabo cierto tipo de proezas discursivas para generar el efecto mimesis y verosimilitud. Por otro lado, la crónica, aún a pesar de que no puede deslindarse por completo de su condición “ficcional”, detenta un compromiso ético con la verdad social. El cronista, al haber presenciado la situación o recabado un testimonio de una fuente fidedigna, tiene que trabajar con una noción distinta de mimesis y verosimilitud. Sin embargo, en *Palmeras de la brisa rápida* se carece de mayores indicios sobre lo que piensa el autor-narrador-personaje de la crónica. Por ende, nosotros conjeturamos que su relato de viajes se mueve libremente entre la noción del cuento y la crónica.

En otro momento, consciente de su trabajo y consciente de los otros escritores que han hablado de la historia de Mérida y Yucatán, se justifica. Como lo analiza Jorge Carrión, una de las principales características del viajero contra-espacial es la consciencia que tiene sobre el discurso de los otros. El viajero contra-espacial, al considerar el espacio en turno como un texto que ha sido descrito, analizado e interpretado por otros autores, innegablemente debe preguntarse qué clase de libro puede escribir para no repetirse y caer en una simple crónica periodística. ¿Seguir a los demás? ¿Someterse voluntariamente a una “escuela viajera”? ¿Tratar de escribir un libro de corte experimental que no se corresponda con la mirada de los otros?

La sensación de estar en una ciudad tan historiada reforzó mi idea de escribir un viaje literario, es decir, personal. Sin embargo, la personalidad no siempre es tan extensa como uno quisiera. Gabriel García Márquez podría detallar sus problemas de lavandería en el hotel sin que pareciera una falta de pudor. La fama es garantía de muchas cosas; entre otras, de que las camisas mal planchadas se vuelvan fascinantes. En cambio, el autor que desempaca una maleta sin prendas célebres se siente obligado a mandar su intimidad al Concilio de Trento: el recato y el decoro aparecen como áureas directrices. ¿Pero puede haber mayor tedio que una crónica mesurada? La sensatez, tan útil para decidir que el mejor colegio para los niños es el que está más cerca de la casa, es un narcótico literario. A diferencia de las guías, las crónicas no proponen un estilo de viaje sino el viaje a un estilo. El reto consiste en hacer de lo personal un asunto compatible. Apenas me convencí de esto, opté por el recurso contrario. Ya no me importó que la ciudad estuviera mil veces descrita. ¡Al diablo la personalidad y sus vanidades! Pensé en las virtudes de los datos llanos, agua que corre sobre piedras lisas. (Villoro, *Palmeras* 60)

Villoro, que a finales del siglo XX todavía no detentaba el capital simbólico que actualmente detenta, y que en aquella época la presencia de la “autoficción” en México no tenía una fuerza significativa a nivel editorial, reconoce su “inferioridad” en comparación de escritores como Gabriel García Márquez. Más allá de la fama, lo importante de la cita reside en la “explicación” que se hace así mismo y por ende también al lector. ¿Qué texto está leyendo? ¿Qué clase de mirada y voz viajera se encontrará en sus páginas? Villoro, consciente de la lista interminable de libros sobre la cultura maya y la idiosincrasia de Mérida, opta por una crónica en “sentido menor”. Se aleja de las grandes “personalidades y sus vanidades”. Es decir, a diferencia de Pitol, no hablará con los agentes culturales y políticos que detentan puestos significativos dentro de la narrativa oficial, sino que mirará hacia lo cotidiano. Pero lo interesante de la cita reside en su justificación poética. El autor se volcará en “las virtudes de los datos llanos, agua que corre sobre piedras lisas” (60). Aquí, a diferencia de la poética meta-narrativa que Jorge Carrión reconoce en W.G Sebald, Villoro lo niega. No busca la experimentación. No busca la dislocación estructural ni lingüística. Busca que su representación se mantenga en la esfera mimética.

El narrador/personaje Villoro busca el refugio del lenguaje “objetivo” de la crónica por encima del lenguaje “subjetivo” de la literatura. Es verdad que no puede establecerse una

valoración categórica sobre la importancia de un género sobre otro, pero si el autor reitera su distanciamiento simbólico con la figura del escritor y se siente mucho más cómodo invistiéndose con la figura del reportero, resulta lícito esperar que el libro será un retrato “periodístico” de Mérida en lugar de una mirada literaria (compleja, digresiva, especulativa) sobre la misma ciudad. Sin embargo, como ya se ha mencionado, el relato de viajes de Villoro se mueve en ambas modalidades. Ni se sumerge completamente en la función instrumental del lenguaje y, mucho menos, se sumerge en digresiones sobre su condición viajera escindida. Por ende, en esa misma ambivalencia, se centra su poética.

Sin embargo, gracias a su condición intersticial, su mirada periodística tampoco cae dentro de la mirada turística. En el hotel, incluso antes de salir y recorrer por vez primera las calles del Centro Histórico de Mérida, aparece un comentario sobre el turismo y sus costumbres.

En la pared había dos reproducciones de los grabados de Catherwood, una vista de Uxmal y el arco de Labná; también el cuarto 22 estaba presidido por aquel viaje extraordinario. Según todas las probabilidades, yo visitaría Yucatán sin operar a nadie de estrabismo ni descubrir sitios arqueológicos; pero si la aventura era imposible, al menos podía viajar sin hacer “turismo” (Villoro, *Palmeras* 35).

Reconoce de modo constitutivo la clave menor de su viaje, pero al mismo tiempo trata de que su mismo desplazamiento no se subsuma dentro de la narrativa oficial que detenta el turismo. Es decir, reconoce su cercanía con el turismo, pero al mismo tiempo reconoce que su mirada tampoco es turística. Una vez más lo intersticial. La problemática del margen. Pero, al salir a la calle por vez primera y ver con sus propios ojos aquel espacio muchas veces descrito por la épica de la abuela, en lugar de optar por una caminata singular que se pierda en el marasmo de lo no-turístico, lleva a cabo un desplazamiento que sólo discurre por aquellas calles, lugares y espacios previamente señalados por la narrativa oficial.

Antes de reflexionar sobre la importancia que tiene el caminar y el pensar dentro de la poética del viajero contra-espacial, es necesario citar otro distanciamiento significativo con la abuela. El personaje/narrador Villoro, consciente de encontrarse en un espacio desconocido, no busca hundirse más en ese desconocimiento, sino que busca el amparo de

personas que conozcan la ciudad. Parado frente a la caseta telefónica, recuerda la identidad de sus familiares en Mérida: primos lejanos invocados por la memoria hiperbólica de su abuela que pueden existir o no pueden existir. Sin embargo, en lugar de siquiera marcar uno de los números y complejizar las ramas del árbol genealógico, opta por llamar a sus conocidos.

Bajé a hablar por teléfono. Tenía el número de unos familiares lejanos, pero sabía muy poco de ellos, personas un tanto míticas, recreadas por la no muy verídica memoria de mi abuela. Algunas no eran más que una frase. ¿Qué le podría decir a los descendientes de Gonzalo?, ¿que a principios de siglo nadaba muy bien de muertito? Preferí llamar a los conocidos de mis amigos, aunque sus recomendaciones no podían ser más vagas: “Velo, está loquísimo”. En Mérida, las nueve de la mañana es demasiado tarde para dar con alguien. No encontré a la “chica monísima”. Me resigné a marcar el número de alguien descrito como “un maestro muy neto”. El teléfono sonó dos veces. Decidí que él tampoco estaba en casa. (Villoro, *Palmeras* 36-37)

Tras la llamada, opta por caminar por las calles del Centro histórico de Mérida. Su caminar, ya de por sí inscrito por las calles, líneas y trazos establecidos por la narrativa oficial, también sirve sólo para ver y describir esa clase de escenarios inmediatamente asociados al significante “Mérida”. Como ya se expuso previamente cuando se analizó el valor tanto de la descripción, existen cierta clase de signos (en especial nombres propios) que al ser leídos generan inmediatamente en el sujeto una red previsible de asociaciones. Por supuesto, dependiendo la subjetividad del mismo sujeto, esta red primaria de asociaciones podrá crecer o permanecer en su mismo espectro relacional. Por lo tanto, en la primera salida del viajero, sólo nos encontramos con descripciones sobre el calor, la humedad, la sequedad, la canícula y los vendedores de hamacas. Es decir, el tipo de imágenes que casi cualquier persona puede imaginar sin estar precisamente en Mérida.

Por ende, teniendo en cuenta que el desplazamiento/mirada/descripción que lleva a cabo el personaje/narrador permanece en la superficie, conjeturamos que su caminar no guarda parecido con la figura del *flâneur* analizada por Walter Benjamin. Acorde a la traducción literal, *flâneur* significa “paseante”. Es decir, aquél que pasea por determinados lugares urbanos sin tener un fin en concreto. Sin embargo, Walter Benjamin no se refiere al

paseante romántico de la tradición germana el cual se pierde en las profundidades del bosque con la intención de sufrir una revelación mística. Al contrario, la figura del *flâneur* benjaminiano responde a un sujeto cuya emergencia social data de un tiempo histórico que puede definirse ora transitorio ora agonístico. Tomando como base la cultura parisina de mediados del siglo XIX, Benjamin analiza en la figura del *flâneur* a partir de la nueva subjetividad creada a partir de la construcción de los “pasajes”. Una suerte de establecimiento comercial de lujo que conectaba entre sí a diversos edificios por un largo pasillo interno.

Dice el *Guide illustré de Paris* de 1852: “Hemos mencionado ya en varias ocasiones esos pasajes que desembocan en los grandes boulevards. Reciente invención del lujo industrial, los pasajes son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan manzanas enteras, cuyos propietarios se han unido para tal fin. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que los pasajes vienen a ser como una ciudad, como un mundo en miniatura, en el que los vecinos pueden encontrar cuanto necesiten. Ante un chubasco repentino, los pasajes se convierten en el refugio de los desprevenidos viandantes, a los que ofrece un paseo seguro, aunque circunscrito, del que los comerciantes también sacan provecho”. (Benjamin, *Paris* 17-18)

Desde nuestra perspectiva, podemos pensar que los “pasajes” son la génesis de lo que actualmente se considera un centro comercial. Un espacio exclusivamente diseñado para albergar tiendas comerciales y centros recreativos que fungen como pausa o esparcimiento entre una compra y otra. Sin embargo, cuando Benjamin analiza los “pasajes”, reconoce que dentro de estos pasillos comerciales se acumulan casi todas las prácticas, usos y rituales de la sociedad europea del siglo XIX. A través del análisis que hace de los nuevos materiales y formas técnicas generadas por la industria (en especial el uso del hierro, el acero y el cristal en la construcción) muestra la constante relación entre el pasado y el presente, en éste caso, entre las prácticas burguesas del siglo XIX y las nuevas prácticas del siglo XX ya dominadas por la técnica.

La radicalidad del pensamiento de Benjamin no consiste en analizar la decadencia de una cultura burguesa que ya había sido advertida por otros pensadores, sino en su técnica escritural. Benjamin comenzó a realizar un proyecto filosófico literario mucho más cercano a las técnicas del movimiento vanguardista ruso y el futurismo italiano. Es decir, un estilo

filosófico-literario cercano a la fragmentación. Al respecto, Susan Buck-Morss en su libro *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (1989) explica este cambio de paradigma:

La academia era “anticuada”. La adormecida verdad de la metafísica, que Benjamin como autor creía ser capaz de “despertar”, tendría que vestirse de otro modo, ya no con la vedada toga académica. ¿Resultaba muy ridículo buscar en un centro comercial un traje más apropiado? [...] Pero para “dar vuelta a la media” y ver el problema desde una perspectiva histórico-social, dejar el mundo de la academia significaba que Benjamin debía someter su producción intelectual a las condiciones del mercado, donde la moda mostraba su otra cara verdadera como mercancía fetichizada y reificada y como ideología de clase. Como escritor independiente, tenía acceso a los medios masivos, la radio y los periódicos. ¿Era posible, a pesar de su forma capitalista, la subversión desde adentro de estos aparatos culturales? En las metrópolis modernas, el efecto de la tecnología sobre el trabajo y sobre el ocio había sido el de partir la experiencia en fragmentos, y el estilo periodístico reflejaba esa fragmentación. ¿Podría ser usado el montaje, como principio formal de la nueva tecnología, para reconstruir un mundo experiencial, y de tal modo proporcionar una coherencia de visión necesaria para la reflexión filosófica? (Buck-Morss, 40-41)

Walter Benjamin no se limitó a emplear la poética vanguardista como un simple enjoyamiento estilístico, sino que el uso de la fragmentación fue una forma para demostrar que ya resultaba imposible describir los nuevos movimientos de la sociedad (tanto físicos, estéticos, religiosos, políticos, etc.) con las antiguas formas narrativas. París, atravesada por cientos de discursos disímiles entre sí, exigía ser aprehendida a través de una forma que se acercara a esta diáspora de signos en movimiento. Por lo tanto, cuando Benjamin analiza la figura del *flâneur* dentro del *Libro de los Pasajes* no se limita a recordar las prácticas curiosas que la pequeña burguesía realizaba a mediados del siglo XIX. Sino que, al analizar el desplazamiento lento, moroso, contemplativo del *flâneur*, habla de la posibilidad de practicar una mirada que rompa el dogma de la mirada homogénea que ensalza la ideología técnica. ¿A qué nos referimos? A través de la forma fragmentaria con que está escrito *El libro de los Pasajes*, Benjamin quiere proporcionar una mirada “estereoscópica” de la realidad. Para poder lograr este efecto de resonancia entre fragmentos dispares entre sí, se apoya en el concepto de “imagen dialéctica”. A través de las citas de otros autores y comentarios suyos

lleva a cabo un ejercicio “dialéctico” (un choque deliberado entre dos formas disímiles entre sí) que posibilita una comprensión dislocada de la Historia.

Por ende, cuando Benjamin está analizando los usos y costumbres del París decimonónico, no está llevando a cabo un análisis historiográfico cerrado en sí mismo, sino que, a través del pasado, a través de aquellos personajes, cosas, hábitos y monumentos que en su momento fueron considerados novedosos y gracias al acelerado avance técnico pronto se convirtieron en cosas “fuera de moda”; expone que es capaz de escribirse un nuevo discurso histórico. La Historia, entendida como un discurso de control político, está escrita por una periodización cronológica que busca anular los rasgos discontinuos. Es decir, en su sentido oficial-pedagógico, la Historia tiende a concebirse como una serie de casillas temporales cuyo interior alberga victorias, derrotas, conquistas, descubrimientos, héroes, enemigos, revoluciones y demás acontecimientos que invariablemente son “recordados” para legitimar el poder en turno. Por lo tanto, la filosofía histórica que atraviesa *El libro de los Pasajes*, busca reescribir un discurso con los restos olvidados de la Historia.

Para lograr el mayor efecto de claridad, cito cuatro “fragmentos” del *Libro de los Pasajes* pertenecientes al capítulo “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” donde Benjamin expone su concepción particular de la “Historia”. Así lo expone:

Para el materialista histórico es importante distinguir con el máximo rigor la construcción de una circunstancia histórica de aquello que normalmente se llama “reconstrucción”. La “reconstrucción” en la empatía sólo tiene una fase. La “construcción” presupone la “destrucción”. (Benjamin, *Libro de* 472)

El materialismo histórico no persigue una exposición homogénea o continua de la historia. En la medida en que la superestructura ejerce un efecto retroactivo sobre la base, resulta que una historia homogénea, por ejemplo de la economía, existe tan poco como una de la literatura o del derecho. Por otra parte, en la medida en que las diversas épocas del pasado quedan afectadas en un grado completamente distinto por el presente del historiador (a menudo el pasado más reciente le pasa completamente desapercibido al presente, “este no le hace justicia”), es irrealizable una exposición continua de la historia. (Benjamin, *Libro de* 472-473)

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras; imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. (Benjamin, *Libro de 464*)

Para el dialéctico se trata de captar en las velas el viento de la historia universal. Para él, pensar es colocar las velas. Cómo se disponen es importante. Las palabras son sus velas. Lo que hace de ellas concepto es el modo en que se disponen. (Benjamin, *Libro de 475*)

A partir de los cuatro fragmentos, podemos pensar ahora que el *flâneur* es una “imagen dialéctica” que permite atisbar otro tipo de relaciones tanto con la espacialidad, el tiempo, la historia y la mirada. En ese sentido, también puede concebirse como una figura que posibilita la emergencia de la “discontinuidad” en un “plano continuo”. Según Benjamin, lo importante no es la ráfaga del “viento de la historia universal”, sino el modo en que los sujetos colocan las velas para orientar, obstruir, modificar las directrices del “viento de la historia”. Por lo tanto, siguiendo su metáfora, el viajero contra-espacial es aquél que busca convertirse en una vela sobre la ciudad que discurre para poder atisbar otro tipo de “realidad”.

Benjamin reconoce que París es la capital política y cultural del siglo XIX. París no sólo se considera una capital europea gracias a sus dimensiones físicas, sino también por ser una ciudad que agrupa en su seno una diversidad lingüística e ideológica casi inconmensurable. Según Benjamin, una de las múltiples formas para orientarse en las calles de París, no sólo es viendo la dirección, sino escuchando los múltiples acentos regionales de las personas. Por lo tanto, París, a diferencia de Berlín, no es una ciudad uniforme, sino heterogénea. Así lo expone:

¡Obviar París es tan fácil como obviar la salud o la felicidad! Pues cierto es que París no nos exige que le prestemos nuestra atención. Quizá no exista otra ciudad como Berlín: el espíritu ordenancista y técnico que, para bien o para mal, ahí impera no permite obviar casi nada. Bien distinta resulta París. Baste pensar en sus calles, que son como hogares habitados, o lo mucho que se nos sigue escapando aunque pasemos día tras otro por los mismos lugares, o en lo revelador que resulta, en París más que en ninguna otra ciudad, ver

la calle ya desde una acera ya desde la otra. Hay que haber vivido mucho tiempo en París para saber estas cosas. Pero, estas apariencias discretas, sin pretensiones, que parecen responder a las necesidades y aptitudes de la pequeña gente, ¿en qué se asienta? ¿Acaso en un modo de pensar que, en extraña síntesis, es al mismo tiempo conservador y urbano? (Benjamin, *El libro de 7-8*).

Más allá de la diversidad lingüística, la reflexión central recae sobre la modificación del espacio (las calles, los edificios, los parques) en función de las necesidades de la compra y venta de mercancías. Acorde a Benjamin, Berlín es una ciudad grande pero ordenada. El habitante, al recorrer la ciudad podrá ver casi todos las personas, objetos y detalles que pululan en la misma. Por el contrario, París, gracias a lo caótico de su trazado y el hecho de que la gente use las calles como si fueran “hogares habitados”; está atravesada simultáneamente por lo visible y lo oculto. Toda calle parisina es capaz de seguir generando huecos, grietas, trazos oscuros. Pasajes impenetrables para la mirada homogénea.

Sin embargo, gracias a la emergencia de la nueva ideología técnica, la espacialidad busca extrapolar el esplendor decimonónico de los “pasajes” a la totalidad de París. Según Benjamin, la lógica del capital no se limita a ser un simple sistema económico que privilegia unas formas de producción por encima de otras, sino que la lógica del capital atraviesa casi todas las formas de aprehender, habitar y ser el mismo mundo. ¿A qué se refiere? Benjamin establece una semejanza entre el trabajo mecánico del obrero en la fábrica con la homogeneización del trazado de París.

Transformación de la pequeña tienda de los pasajes en gran almacén, según el principio del gran almacén señalado por Giedion (*Bauen in Frankreich*): “Cada planta es un único espacio que puede abarcarse con una sala mirada”. Giedion también señala cómo la noción de “acoger a la multitud y retenerla seduciéndola” ha dado pie a viciadas soluciones arquitectónicas en la construcción (1881-1889) de los almacenes Printemps. ¡Así lo impone el capital mercantil! (Benjamin, París 20)

Además del cambio económico que implica una pequeña tienda a un gran establecimiento, lo importante que resalta es que el diseño arquitectónico de los nuevos establecimientos no sólo apela a una belleza estética, sino que busca ser un espacio privilegiado que no sólo

atraiga a los clientes que caminan por las calles, sino que, ya dentro, se sientan “poseídos” por la practicidad del lugar y permanezcan más tiempo con el fin de comprar más productos. Es decir, el diseño de los nuevos almacenes busca extrapolar la masa de afuera en la masa de adentro.

Comercio y trasiego son los dos componentes de la calle. En los pasajes, sin embargo, el segundo prácticamente ha desaparecido: el tráfico es ahí limitado. El pasaje es sólo la lasciva calle del comercio, sólo pretende despertar los apetitos. Y como en esa calle todos los humores circulan lentamente, las mercancías pueden proliferar en las fachadas y entablar nuevas y fantásticas relaciones con los tejidos de las úlceras. El flâneur sabotea ese tráfico. Tampoco es un comprador. Es una mercancía. (Benjamín, París 20)

El *flâneur*, en su caminar ocioso, es capaz de mercantilizarse y des-mercantilizarse. Walter Benjamin, quien postula que la única vía para sublevarse de la lógica automatizada de los medios de producción es primero subsumirse en ellos y posteriormente liberarse de su efecto, ve en la figura del *flâneur* una forma para recorrer los nuevos pasajes y, al mismo tiempo, poder salir de ellos. Sólo inscribiéndose en su propio territorio, es capaz de llevar a cabo el “sabotaje”.

Con la creación de los grandes almacenes, por primera vez en la historia, los consumidores empiezan a sentir que conforman una masa. (Antes sólo las hambrunas provocaban ese sentimiento.) Esto fomenta, notablemente, la dimensión circense y teatral del comercio. (Benjamin, París 21)

Otro de los aspectos centrales que analiza Benjamin con el crecimiento desmedido de París, es la aparición de la masa. Un conjunto tal de personas agrupadas en un mismo espacio proveniente de diferentes lugares y que sólo comporten entre sí el deseo de comprar “nueva” mercancía. Sin embargo, es tal el número de personas agrupadas en un mismo espacio que resulta imposible distinguirlas. Es un grupo anónimo e informe. La masa se vuelve una manifestación social que para poder entenderla se necesita un nuevo aparato perceptivo. En la masa la noción de individuo, identidad y privacidad se trastoca. Todos aquellos esquemas conceptuales que apelan al recogimiento del sujeto, se anulan. Gracias a la efervescencia de la masa, Benjamin postula que todos aquellos paseos bucólicos, reflexivos y solitarios que el

flâneur practicaba al ritmo de la tortura ya resultan impracticables en la urbe. Por lo tanto, el *flâneur* debe llevar a cabo nuevas estrategias de sabotaje, o más bien, estrategias de resistencia ante el imperativo urbano de la homogeneidad.

Cuando Benjamin analiza en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* la diferencia entre la experiencia aurática y no aurática, no se limita a un simple cuestionamiento de la tradición estética oficial, sino a la instauración de un nuevo sistema de percepciones sensoriales desencadena por el paso abrupto (es decir, de la epistemología del siglo XIX a la epistemología del siglo XX) de la pintura a la fotografía. Según Benjamin, existe una correlación sensitiva entre la multiplicidad de formas, trazos y texturas que se encuentran en la calle, como en la diversidad de luces y sonidos del lenguaje cinematográfico. Dentro de esta concepción teórica, Benjamin postula que los sujetos, al someterse a la nueva gramática visual del cine donde los objetos ya no son entes estáticos, sino siempre en movimiento; serán capaces de poder desarrollar una nueva “mirada-táctil” y extrapolarla hacia las problemáticas sociales.

Sin embargo, el *flâneur* no se apoya en el nuevo régimen escópico proporcionado por la técnica del montaje expuesta en el cine, sino que se apoya en su formación cultural erudita y libresca (el consumo minoritario). Partiendo de esta diferencia, podemos decir que el obrero con conciencia de clase “sabotea” la ideología de control de aquellos que detentan los medios de producción a partir del conocimiento que obtiene consumiendo sus nuevos productos cinematográficos; mientras que el *flâneur* “sabotea” la efervescencia anónima de las nuevas masas llevando a cabo una caminata lenta, contemplativa y privada. El obrero, en la soledad del cine (su yo frente a la pantalla) busca dislocar esta nueva privacidad impuesta saliendo a las calles para organizar y concientizar a las masas. El *flâneur*, subsumido en el fragor anónimo de las masas, sale de la multiplicidad espectral para recuperar la forma de su yo-privado.

En ese sentido, la figura del *flâneur* está mucho más cercana a la crítica poética-social de Charles Baudelaire que la crítica de un obrero con conciencia de clase. ¿A qué nos referimos? Tanto Baudelaire como el *flâneur* son sujetos solitarios que viven inmersos en la masa (las calles populosas del París del siglo XIX) pero al mismo tiempo son capaces de

distanciarse. La repudian, pero en su misma vulgaridad (el hecho de que cualquiera puede paladear el festín insalubre de una calle populosa), encuentran un atractivo irresistible. Es decir, tanto Baudelaire como el *flâneur* son incapaces de saciar su conocimiento del mundo por medio de la oferta que brinda la cultura burguesa. El “poeta maldito” se siente asfixiado en la estrechez de las nuevas convenciones sociales. En la práctica del *flâneur* queda de manifiesto que su desplazamiento por la ciudad no responde un simple ejercicio físico, sino que es una experiencia particular que permite acceder (gracias a que las percepciones se encuentran agudizadas por la multiplicidad de cuerpos, texturas y colores que discurren sin orden) a una forma “disonante” de conocimiento.

Baudelaire, como varios artistas de su generación, vislumbraron en el uso de determinadas sustancias psicotrópicas la posibilidad de expandir los límites de la conciencia. El siglo XIX, obsesionado con extrapolar la linealidad de las vías del ferrocarril a todas las manifestaciones de la condición humana, resultó una experiencia abrumadora para los artistas que veían horrorizados cómo “el mundo sensible” era sustituido por “el mundo de las máquinas”. Por lo tanto, el uso de determinadas drogas fungió como una posibilidad para conducir la mente hacia derroteros ajenos al imperio de la razón. Las distancias que estructuran el sistema de oposiciones binarias se anulan. La brecha entre el “significante” y el “significado” se vuelve una espacialidad difusa.

No por nada Benjamin, en *El libro de los Pasajes*, establece una relación entre la mirada “estereoscópica” del poeta aficionado al consumo de hachís y el *flâneur* que discurre sin ninguna clase de meta fija por las calles de la ciudad. Así lo expone:

Captar con el concepto de semejanza los fenómenos de superposición o de sobrecubrimiento que aparecen en el hachís. Cuando decimos que un rostro se asemeja a otro, esto significa que ciertos rasgos de ese segundo rostro se nos aparecen en el primero, sin que por ello el primero deje de ser lo que era. Las posibilidades de que se de este fenómeno no están sujetas sin embargo a ningún criterio, y son por tanto ilimitadas. La categoría de semejanza, que para la conciencia tiene sólo una importancia muy restringida, posee en el mundo del hachís una importancia sin restricciones. (Benjamin, 423)

El poeta, cuando consume hachís, deja de tejer semejanzas entre los fenómenos a través de analogías establecidas. Por el contrario, el poeta, cuando consume hachís, es capaz de sobrepasar el imperio de la descripción unívoca para reconocer el valor de la “superposición” y “sobrecubrimiento”. El *flâneur*, por su parte, en lugar de recurrir al consumo de una droga llega a un estado de “embriaguez” por medio del caminar.

Cuando Benjamin habla de la descripción que reconoce la “superposición” y el “sobrecubrimiento”, habla de una descripción similar a la que tienen los sujetos cuando acuden al cine. El cine, a través del montaje, establece una acumulación de imágenes disímiles entre sí que obliga al sujeto a tener un nuevo sistema perceptivo. Por lo tanto, la mirada que reconoce el valor de la “superposición” es una mirada activa capaz de establecer nuevas relaciones de sentido. Por ende, cuando el *flâneur* llega a atisbar un sistema de relaciones similar por medio de la experiencia embriagante del caminar, podemos conjeturar que su percepción/descripción se mueve más allá de la narrativa oficial que constriñe las posibilidades del espacio.

La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen las tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. Entonces llega el hambre. El no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla. Como un animal ascético, deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza. (Benjamin, El libro 422)

Otro aspecto interesante del *flâneur* es la ausencia de meta fija en el caminar. En pleno auge de la diseminación de los valores capitalistas, caminar sin rumbo fijo se vuelve un acto subversivo. Al deslindarse del imperio teleológico, el *flâneur* concibe una poética cercana a las características del ensayo: lento, digresivo, especulativo, asociativo. Por ende, cuando Benjamin habla del estado de embriaguez por medio del caminar, no entiende el caminar como una operación conceptual dentro de un sistema. Benjamin, consciente de la nueva capacidad del capital de subvertir y mercantilizar las expresiones artísticas, considera que la libertad de la embriaguez del *flâneur* se basa precisamente en su ausencia de método. Puede

liberarse y perderse al mismo tiempo. Puede encontrarse así mismo en medio de la masa o, por el contrario, puede perderse en el fervor informe de la misma.

En su texto *Sobre algunos temas en Baudelaire* (2016), Benjamin reflexiona sobre la importancia de la experiencia como forma significativa de conocimiento. A partir de la lectura que hace de Henri Bergson y Marcel Proust, establece la diferencia entre la “memoria voluntaria” y la “memoria involuntaria”. Según Benjamin, Bergson, guiado por una preocupación biológica, estipuló que el sujeto podía acceder voluntariamente a su memoria y extraer de ella recuerdos, postales, impresiones o texturas deseadas. Por el contrario, a través de la lectura de Proust, Benjamin expone que la presumible totalidad extraída por medio de la memoria voluntaria siempre será una experiencia plana, homogénea, carente de intensidad. Por el contrario, cuando el sujeto es arrebatado y cae en los laberintos de la “memoria involuntaria”, la experiencia se vuelve embriagante. Por lo tanto, el acceso a la “memoria involuntaria” nunca será una experiencia aprehensible por medio del método, sino que será una experiencia sujeta al azar. Sin embargo, Benjamin difiere con Proust en ese aspecto y propone una lectura distinta:

Para Proust, depende del azar la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia. Depender del azar en tal cuestión no resulta en modo alguno natural, los intereses interiores del hombre no tienen por naturaleza ese carácter irremediabilmente privado, sino que lo adquieren únicamente cuando disminuye, debido a los hechos externos, la posibilidad de que sean incorporados a su experiencia. (Benjamin, *Sobre algunos* 11)

Benjamin, preocupado por la nueva deshumanización de los sujetos no sólo por medio del trabajo mecánico en las fábricas, sino también por las nuevas expresiones artísticas sometidas a las exigencias del mercado naciente; piensa que la ausencia de experiencia, es decir, el posible alejamiento del aura, no se debe a simples cuestiones azarosas, sino a un “embotamiento” sistémico generado por la ideología mercantil de los nuevos medios de comunicación masiva. A principio del siglo XX, cuando el periódico ya era un medio informativo masivo que podía ser adquirido por casi todas las clases sociales, la forma expresiva del periódico (plana, lineal, pragmática) había eclipsado la forma literaria compleja. Así lo expone:

El periódico es uno de los tantos signos de esta disminución; si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como partes de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. Pero su objetivo es justamente lo opuesto y lo alcanza; su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, la falta de conexión entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho defecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico (Benjamin, *Sobre algunos* 11-12).

Sin embargo, cuando Benjamin habla de las características del periódico, en realidad está hablando de la nueva ideología y forma generadas por los nuevos medios de producción industrial. ¿A qué nos referimos? Analiza cómo la percepción se modifica al masificar la presencia de los periódicos por encima de los libros convencionales. El periódico, debido a su relación inmediata con los acontecimientos sociales, exige una práctica cercana, dinámica, efímera. No por nada el formato del periódico está dividido en columnas, casillas, secciones y apartados que posibilitan un orden pragmático. Por el contrario, la lectura de una novela de Marcel Proust, exige necesariamente una experiencia morosa, lenta, contemplativa. Por lo tanto, cuando analizamos al principio las características de los “pasajes” (el origen de los centros comerciales modernos) Benjamin no se limitó a “criticar” el diseño de un espacio arquitectónico únicamente pensado para albergar mercancías, sino que analizó los nuevos usos, rituales y creencias derivados a partir de la forma ideológica espacial.

Cuando Benjamin enumera las características del periódico que apelan a una experiencia cognoscitiva básica, cuasi maquinal, al mismo tiempo está pensando (es el hilo conductor que atraviesa la “forma” y “contenido” de *El libro de los Pasajes*) en el nuevo trazado de las calles de París a partir de los diseños urbanísticos del barón Haussmann. Según la investigación histórica de Benjamin, el diseño de los grandes bulevares que cruza el corazón de París, no están únicamente pensados para generar un efecto de esplendor, riqueza y “buen gusto” social; sino que, son operaciones complejas de control político donde se lleva a cabo una expropiación del territorio (los habitantes originales de la zona, al ser incapaces de mantener los nuevos costos de vida, se ven en la necesidad de vender y mudarse a la periferia) y un trazado que imposibilita los actos de sublevación.

El verdadero propósito de las empresas de Haussmann fue prepararse ante la eventualidad de una guerra civil: impedir definitivamente la posibilidad de levantar barricadas en las calles de París. Con idéntica finalidad, Luis Felipe ya había introducido el adoquinado de madera. Aun así, las barricadas fueron determinantes en la revolución de Febrero. Engels analizó las tácticas de combate asociadas a las barricadas. Hausmann intenta evitarlas de dos maneras: ensanchar las calles y abrir avenidas rectilíneas que comuniquen los cuarteles con los barrios obreros. Los parisinos de la época calificaron la empresa como “un embellecimiento estratégico” (Benjamin, *El libro* 71).

Teniendo en cuenta que el propio diseño y trazado de las calles responde (o puede responder) al imperativo político de los agentes hegemónicos en turno, el vagabundeo ocioso del *flâneur* puede convertirse en una “contra-narrativa” que posibilita la emergencia de un trazado heterodoxo dentro del trazado ortodoxo. En ese sentido, si recordamos las reflexiones iniciales de Jorge Carrión donde menciona que el viajero contra-espacial es aquél que considera el espacio no ya como una simple presencia física, sino un discurso atravesado por otros textos, podemos pensar que el *flâneur* busca llevar a cabo una interpretación de las calles que va más allá de la exégesis oficial.

Teniendo en cuenta estas reflexiones sobre el acto de caminar, callejear, vagabundear e interpretar las calles de la ciudad, podemos ahora analizar de un modo mucho más profundo el acto de caminar-ver-describir que llevan a cabo los personajes/narradores que están presentes en nuestro objeto de estudio.

Retomando el relato de viajes del narrador Villoro, recordemos que sale por vez primera de su hotel y camina por las calles del Centro Histórico de Mérida. En primera instancia, su descripción del espacio se limita a enumerar la superficie: calor, humedad, vapor, vendedores, hamacas. Un espectro asociativo primario. La clase de imágenes que pueden encontrarse en cualquier relato o testimonio de la ciudad. Un sistema de referencias que sólo cobran relevancia en función de la oposición social que él representa y continuamente recuerda. El narrador/personaje “nunca” abandona su condición de hombre del centro del país. Al contrario, para evidenciar ante “el público” la extrañeza que le suscita el espacio circundante, cita su origen central: “El cielo siempre es más azul para alguien que viene del D.F” (2017, p. 38). Sin embargo, en ese mismo caminar anodino, que se limita a

referir una situación aparentemente hilarante, el personaje/narrador es capaz de realizar un repliegue y detenerse en un punto central de la historia y arquitectura de Mérida.

Su Centro Histórico, al pertenecer a la Colonia, innegablemente representa la imposición ideológica de la Corona Española a los habitantes originales de la zona. En otras palabras, tenemos que hablar de violencia, explotación, desarraigo y control. La imposición autoritaria de una forma de concebir el espacio sobre otra. Sin embargo, el personaje/narrador, en lugar de mencionar que la casa de Francisco de Montejo no se parece a ninguna de las casas coloniales de la Ciudad de México, es decir, en lugar de seguirse de largo y persistir en la recreación anodina, se permite una mirada crítica acorde a su poética.

La conquista del Adelantado Francisco de Montejo continúa hasta la fecha. Una avenida, un colegio, una cervecería, un local de fiestas y cinco hoteles llevan su nombre. Sin embargo, su casa de la Plaza Grande es una plateresca venganza indígena. El diseño del edificio es español pero la ejecución fue encomendada a artesanos indios que retrataron a los conquistadores como torvos cavernícolas; las cachiporras de piedra y la figura subyugada por el peso de la bárbara conquista, son una burla semejante a los cuadros de Goya donde sus borbónicos patrones aparecen con quijadas prognatas y miradas de imbecilidad absoluta. (Villoro, *Palmeras* 39)

El narrador/personaje, gracias a su capacidad para moverse entre lo cotidiano y lo superficial, demuestra, sin tener que recurrir a ninguna tesis sociológica, el modo en que la presencia del conquistador Montejo está presente en la arquitectura y la cultura de masas. Su mirada, en lugar de detenerse en el cambio de la modernidad a la postmodernidad (el modo en que un nombre oficial es apropiado por determinadas marcas comerciales) lleva a cabo una descripción de la arquitectura que posibilita comprender una tensión política mucho más interesante. Los “indios”, en lugar de doblegarse al imperativo arquitectónico, levantan la casa de Montejo y al mismo tiempo ironizan a sus nuevos amos. Por lo tanto, a través de lo evidente, a través del orden, el caminar de Villoro (un caminar aquí cercano a la contra-narrativa del flâneur) es capaz de encontrar lo disímil y llevar a cabo el sabotaje que buscaba Benjamin en su mirada histórica.

De igual modo, en su caminar, el narrador/personaje encuentra un nuevo equívoco. Reconoce que su ritmo acelerado de la Ciudad de México no se corresponde con el ritmo lento, pausado y contemplativo de las calles de Mérida. Si recordamos las reflexiones de Benjamin, el valor del *flâneur* no se basa únicamente en su capacidad de entrar y salir de los Pasajes, sino que, a través de su ritmo lento, pausado, genera una dinámica locomotriz que se contrapone al ritmo automatizado de los nuevos hombres de negocio que sólo habitan las calles como un medio para desplazarse de una oficina a otra. Por lo tanto, al reparar que su ritmo frenético-moderno le imposibilitará aprehender la temporalidad no industrial de Mérida, decide desacelerar al grado que termina tomando asiento en un café.

Más allá de las consabidas descripciones y asociaciones que realiza al situarse en un nuevo espacio (el lugar, el nombre, los cubiertos, la gente que pasa alrededor) lo interesante es la poética del viajar que expone a través de su inmovilidad.

Y ahí estaba en mi primer día de viaje, aplastado en el Express. Pedí otro café, esta vez en un vaso, como el que le acababan de servir a un tipo con goggles de buzo en la frente y pintura de aceite en los dedos. Podría viajar de un café a otro para mirar desconocidos, leer noticias del diario local que no me competen, dejar que las voces ajenas formaran en mi mesa un golfo de palabras sueltas. El gran atardecer, el museo definitivo, el pájaro fabuloso y la boutique exquisita no me interesan tanto como las horas de café, que consisten básicamente en perder el tiempo. El viajero sentimental, al contrario del explorador o del turista, deja que sea la vida la que se ocupe de las sorpresas. (Villoro, *Palmeras* 41)

A través de la desacralización de la “literatura de viajes” podemos acceder al “relato de viajes” que expone el narrador. Su negación al movimiento heroico le permite acceder a un conocimiento mucho más cercano a la cotidianidad de la ciudad. Según su propuesta, los libros de viajes donde el protagonista busca los grandes acontecimientos sólo se retraducen en un distanciamiento con el tiempo original del espacio circundante. En ese sentido, podemos conjeturar que la experiencia de viaje del personaje/narrador está mucho más cercano al distanciamiento-participativo que la descripción-participante. El narrador, al tener establecido desde el principio la fecha de llegada y la fecha de partida, nunca podrá “mimetizarse” con los pobladores originales de la zona. Su poética viajera se moverá en dos perspectivas: la descripción pasiva y lejana, así como las entrevistas.

Sin embargo, su inmovilidad, además de permitirle aprehender una mirada pausada que se corresponde con el ritmo “no moderno” de la ciudad, también es un espacio que le permite reflexionar sobre su propia mirada y representación. ¿Cómo describe a los otros? ¿Cómo trabaja el escritor de viajes? O, ¿cómo trabaja el escritor que se encuentra en una ciudad distinta a la suya?

Me reconcilé con mi inmovilidad —la mesa como horizonte feliz, sin consecuencias ni propósitos— pero sólo para recordar que no estaba ahí por gusto. Supongo que el escritor de raza siente un palpito que lo obliga a sacar la pluma y usar la primera servilleta a su alcance. Yo no sentía la menor urgencia de decir algo. Traté de concentrarme. Algunas personas solitarias sorbían sus cafés de cara al techo. Pensé que el lugar se dividía en dos grupos extremos: el bullicio de las tertulias y los hombres solos. Pero el cronista va demasiado rápido, distingue un arquetipo antes que una gente, sospecha, como Gómez de la Serna, que cada cosa es estuche de otra cosa: el tenedor es la radiografía de una cuchara. (Villoro, *Palmeras* 41)

Aún a pesar de que el narrador/personaje reconoce que su inmovilidad no es “por gusto”, llega a conclusiones semejantes a las expuestas por el *flâneur* de Walter Benjamin. Sentado, viendo cómo las cosas, personas y “grandes sucesos” acontecen en la lejanía, reconoce que su poética de la inmovilidad está sustentada por dos principios rectores: “no consecuencias ni propósitos”. Dentro de las exigencias de su encargo editorial, el personaje/narrador es capaz de sustraerse al tiempo teleológico y generar su propio tiempo discontinuo donde, por encima de todo, prima la contemplación. Del mismo modo, a través de la asociación de ideas, reconoce que el “escritor de raza” trastocaría rápidamente el estado contemplativo para comenzar a escribir sobre las servilletas que tuviera a su disposición. Una vez más, como cuando llega al hotel y se registra, el personaje/narrador establece distancia con la figura clásica del escritor. Acto seguido, se permite “concentrarse” y reconoce el espectro antropológico que lo rodea. Sin embargo, en lugar de describirlos y proporcionar un fresco de los habitantes “originales”, opta por seguir su digresión y reconoce que uno de los problemas del cronista es establecer rápidamente arquetipos antes que personas. Es decir, el cronista (al menos la crónica que prevalece en los medios de comunicación masiva) sólo busca narrar lo evidente, aquello que se aprehende por el imperio de la mirada y soslaya otro tipo de experiencias no homogéneas.

Sin embargo, el narrador/personaje no se queda inmóvil todo el tiempo. Ha recibido un encargo editorial y debe moverse. Recorre las calles céntricas de Mérida. La arquitectura colonial que representa la victoria de un pueblo sobre otro. Aún a pesar de que el narrador/personaje no aprovecha su estadía en Mérida para ahondar en los vericuetos de su abuela y su complicada concepción social; es capaz de mirar la problemática racial del espacio. Según el narrador/personaje, el esplendor arquitectónico de Mérida se resume en dos variaciones: el Centro Histórico construido en la Colonia y El Paseo Montejo, vestigio del auge henequero. Toda guía turística de la ciudad reconoce la belleza de tales construcciones. Dos escuelas arquitectónicas que buscan ensalzar la prominencia social y política de sus dueños. Y, de igual manera, casi toda guía turística soslaya las problemáticas sociales que implicó la construcción de semejantes obras. Aún a pesar de que el personaje/narrador no busca “sabotear” la historia oficial, reconoce la tensión entre esa arquitectura de corte europeizante y el resto de las construcciones y habitantes que no viven en las primeras.

Mérida tiene dos zonas de esplendor, el Centro, construido en la Colonia, y el Paseo Montejo, vestigio del auge henequero. Me senté a tomar una horchata bajo un flamboyán en una animada cafetería del Paseo. El barullo de las otras mesas me hizo sentir al margen —las dos sillas vacías eran una forma del fracaso— hasta que recibí a la visitante de los desolados: la conciencia histórica. ¿Quién piensa en civilizaciones cuando tiene amigos? Jamás me he acordado de los sumerios en una reunión, pero ahí, en la mesa menos viva de la cafetería, repasé mis ficheros yucatecos. (Villoro, *Palmeras* 50)

Lo medular de la cita no es la nueva descripción que realiza del espacio circundante, sino de la consciencia que toma sobre el viraje que ha sufrido su representación. Sentado, disfrutando el paisaje, nota cómo es “visitado” por la “conciencia histórica”. Una suerte de musa de corte marxista que, en lugar de deleitarse con la arquitectura neoclásica del Paseo Montejo, recuerda que ese esplendor de unos pocos implica la opresión de otros. Momentos después, hace otra acotación parecida donde postula que no existe nada más desagradable que ser consciente de la historia de sangre que posibilitó la construcción de determinados monumentos. Así lo expone: “Hay muchas maneras de amargarse la vida y una de las favoritas del viajero es pensar en la historia de los lugares que visita, en los hechos de sangre

y oprobio que justifican los palacios” (2017, p. 52). Por un lado, reconoce el acceso desagradable de amargura que implica recordar el “oprobio”, pero, al mismo tiempo, brinda ciertos aspectos históricos que posibilitan una comprensión de la situación social. Sin embargo, la pequeña historia que cuenta sobre la llegada de los primeros españoles a la Península de Yucatán es la misma historia que aparece en la historia oficial. Por lo tanto, su “manera de amargarse la vida” tampoco brinda otro enfoque que posibilite una comprensión diferente de la historia.

Si recordamos las reflexiones de Walter Benjamin en su texto *Tesis de Filosofía de la Historia* (2016) veremos que el autor habla de un ejercicio de análisis histórico que no se limita a enumerar de forma causal los acontecimientos históricos, sino que el nuevo historiador, o al menos el historiador que busca comprender su cultura más allá de la visión de los “vencedores”; debe buscar una mirada a “contracorriente”.

Quien quiera haya conducido la victoria hasta el día de hoy, participa en el cortejo triunfal en el cual los dominadores de hoy pasan sobre aquellos que hoy yacen en tierra. La presa, como ha sido siempre costumbre, es arrastrada en el triunfo. Se la denomina con la expresión “patrimonio cultural”; éste deberá hallar en el materialismo histórico un observador distante. Puesto que todo el patrimonio cultural que él abarca con la mirada tiene irremisiblemente un origen en el cual no puede pensar sin horror. Tal patrimonio debe su origen no sólo a la fatiga de los grandes genios que lo han creado, sino también a la esclavitud sin nombre de sus contemporáneos. No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. (Benjamin, *Tesis de* 67-68)

Walter Benjamin, así como los preceptos que expone Jorge Carrión cuando reflexiona sobre el viajero contra-espacial, no busca el origen fundamental de las problemáticas sociales porque sabe que ese origen no es único y tampoco computable. Es decir, no busca simplemente negar el paradigma político del momento para imponer un nuevo paradigma que detente la “verdad”. Al contrario, Benjamin reconoce que el trabajo del historiador no se basa en conocer la historia como realmente pasó, sino que su lectura crítica consiste en “adueñarse de un recuerdo, tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (2016, p. 66). ¿Qué es un relámpago? La aparición súbita de una luz zigzagueante que fisura el manto de la noche. Por lo tanto, el historiador, el viajero contra-espacial, al reconocer la

imposibilidad de ejecutar una “revolución total”, debe buscar los rayos y a partir de las fisuras que provocan, centrar la mirada y buscar un efecto de disonancia.

Sin embargo, la figura del viajero contra-espacial encarnada en el personaje/narrador Villoro no es un revolucionario que busca liberar los medios de producción que monopoliza la industria yucateca; al contrario, es un escritor que proviene de la Ciudad de México y detenta un capital político y cultural que teóricamente no se corresponde al habitus que posee un obrero con conciencia de clase. Pero, en ese mismo nicho de enunciación social, el personaje/narrador es capaz de suscitar un poco de disonancia y recordar que el esplendor de unos está sustentado en la miseria de otros.

A principios de siglo, en una época dichosa donde no había nylon, los barcos del mundo entero se ataban y desataban gracias a Yucatán. La venta de millones de cuerdas de henequén regresó a Mérida en forma de mansiones palaciegas, mosaicos de Italia, sillas de Austria, emplomados de Francia, cristal esmerilado de Bohemia. La burguesía henequenera de veras se aficionó a *lo bonito* y edificó casas con mansardas en un lugar que, al menos en la presente era geológica, no conocerá la nieve. (Villoro, *Palmeras* 50)

En primera instancia, reconoce el origen del esplendor y su efecto arquitectónico. Menciona que la riqueza de los hombres blancos en Mérida se debe a la manufactura del henequén antes de la presencia ubicua de los nuevos medios de producción masiva derivados de la industria. En ese sentido, podemos pensar que la estética de Mérida, así como posiblemente la de la mayoría de las ciudades, se modifica a partir del cambio de lo pre-industrial a lo industrial. Sin embargo, este cambio, como también lo ha analizado Walter Benjamin, no se limita al perfeccionamiento de los medios de producción industrial, sino también a la democratización de los medios de comunicación. Sin importar que la imprenta había sido creada a finales del siglo XV, la difusión de lo escrito seguía siendo hasta finales del siglo XIX una forma de conocimiento minoritario. Por ende, cuando hablamos de la transición del henequén al nylon, también estamos hablando de la transición de lo minoritario a lo masivo. Surge la multitud. Surge la nueva sociedad que exige una forma directa, no “aurática” de conocimiento. Pero antes de seguir reflexionando sobre el posible paso de lo “minoritario” a lo “masivo”, veamos primero otro aspecto colonial que resalta el narrador.

La visita de Porfirio Díaz en 1905 aún se recuerda por los fastuosos convites que acarreó. Entre otras cosas se logró evitar que el presidente viera los vestigios mayas. Si tenía ganas de ruinas, para eso había diseñadores que podían hacerle una griega. Así, el Partenón amaneció a la vera de un cenote; gruesas columnas dóricas de yeso sostenían el letrero: “Sé ático o retírate”. En aquellos tiempos “ser ático” significaba cerrar los ojos cuando el látigo del capataz caía sobre la espalda de un indio (“el maya oye por la espalda”, rezaba un dicho) y abrirlos justo en el momento en que la víctima besaba la mano del verdugo. Los superáticos de plano preferían no conocer sus haciendas. Una clase tan excelsa merecía otro mote que el de “gente rica”. Los cincuenta reyes del henequén se autoproclamaron la Casta Divina. (Villoro, Palmeras 50-51)

De la arquitectura pasamos a la representación política de la Historia. La reforma política de Porfirio Díaz, la cual se basó en la modernidad industrial, niega el pasado prehispánico. Los empresarios que detentan los medios de producción para la manufactura del henequén, los cuales, según la reflexión del narrador, se autodenominan la “Casta Divina”; no sólo niegan los vestigios de la cultura maya, sino que ocultan el pasado “salvaje” con el pasado “ilustre” que representa la concepción arquetípica de la cultura helénica. Pero el personaje/narrador Villoro, que no es historiador, sociólogo ni antropólogo, sino un escritor que reniega la categoría de “escritor”; en lugar de profundizar sus reflexiones sobre la “casta divina” y llevar a cabo una crítica sobre la ideología de la “blanquitud”, realiza un viraje y recuerda la figura compleja de la abuela.

Los blancos que no formaban parte de la flor y nata de la sociedad yucateca tenían que conformarse con ser decentes. Mi abuela pertenecía a una de esas familias que imitaban las maneras y carecían de los medios de la aristocracia del henequén. La diferencia entre los Milán y los Molina no sólo estaba en la o del apellido, sino en que unos tenían una nevería y los otros seis millones de hectáreas. En aquel mundo caluroso pocas cosas podían ser tan extraordinarias como una familia que transformaba sus esfuerzos en helados; sin embargo, mi abuela se había tragado la o en alguna horchata y hablaba como hacendada. Era racista al punto de burlarse de mí por decirle “señor” a un mesero: “¿De cuándo acá los morenos son señores?” La *gente decente* era la infantería de la Casta Divina. No es de extrañar que los mayas odiaran a los blancos por igual. En la masacre de Valladolid su grito de guerra fue: “¡Maten al que lleve camisa!” (Villoro, Palmeras 52)

Aún a pesar de que el personaje/narrador negó su memoria para adentrarse y moverse por las calles de Mérida, el espectro de su voz (tanto en su abanico de posibilidades simbólicas como presencia fantasmática) resuena a lo largo de las páginas. En un país como México donde la pedagogía del racismo se identifica en la taxonomía racial implementada en la Colonia, la cual, aún persiste, es innegable que en Mérida, donde la presencia de lo maya juega un papel fundamental, también esté presente la problemática racial.

Sin embargo, ya que estamos ante un relato de viajes y no una investigación histórica sobre la Guerra de Castas que se llevó a cabo a mediados del siglo XIX en Yucatán, una vez más, a través de lo cotidiano, el personaje/narrador expone su reflexión al respecto:

Alcé la vista y me quedé absorto ante unos ojos apacibles: una mujer me veía como si dar y recibir fueran actos equivalentes; de no ser por la vacía cuenca de su mano, su mirada hubiera sido la de alguien que otorga una dádiva. Deposité una moneda en la mano áspera, que parecía haber vivido muchos años más que el rostro delicado y fresco. Se fue sin decir palabra. En Yucatán la limosna es una insidiosa manera de recordar la guerra de castas: el tatarabuelo de esa mujer araba la tierra en Tekax, el mío en Teruel, eso era lo que explicaba mis cien pesos regalables. (Villoro, Palmeras 52-53)

A diferencia del relato de viajes de Fabio Morábito y Sergio Pitol, el narrador/personaje Villoro siempre recuerda su distancia con el espacio circundante. Sin importar la presencia fantasmática de la abuela y el hecho de que algunos habitantes de la zona “recuerdan” o se esfuerzan por recordar su presumible linaje, el narrador nunca desea mimetizarse. Se mueve en el territorio de la representación distante. Más allá de que toda percepción, descripción y digresión se apoya en la morfología de una lengua, es decir, se apoya en la visión axiológica de un mundo particular, existe el deseo utópico (más en Pitol que Morábito) de aprehender el nuevo espacio que recorre. Sin embargo, cuando Pitol y Morábito buscan aprehender la supuesta originalidad del territorio, no apelan a una experiencia metafísica (no buscan la esencia inmutable de los entes), pero sí buscan aprehender una experiencia distinta que los escinda, siquiera un poco, de su condición de escritores mexicanos.

En el caso del narrador/personaje Villoro no es así. Quizá sus momentos más personales se resumen en su primer paseo por las calles de Mérida y sus últimos días en Mérida. El resto del libro es una crónica interesante pero desprovista de tensión poética (¿Cómo escribe un escritor? ¿Cómo un escritor percibe/describe el espacio circundante? ¿Qué conceptos posibilitan la visión del otro?) donde no se desprende de las exigencias editoriales. Por lo tanto, cuando abandona los cafés de Mérida e inicia su recorrido por el interior del Estado, debe apoyarse en primera instancia en alguien más. ¿Qué significa? Nunca se adentra por sí solo. Nunca se permite perderse. Nunca se permite tener una experiencia que no esté previamente apuntalada en un mapa.

También debemos tener en cuenta otro aspecto. Es verdad que el desplazamiento del narrador nunca se sale de la norma, pero, si tenemos en cuenta que el narrador se mueve en las calles de tierra de Yucatán y no se mueve por las calles asfaltadas de Berlín y Moscú; la “poesía del perderse”, ese aprender a salirse de los caminos establecidos que expone Walter Benjamin en *Infancia berlinesa hacia mil novecientos* (2021), cobra una dimensión particular. No es lo mismo perderse en una selva que perderse en un servicio de metro. Por lo tanto, la presumible convencionalidad del desplazamiento del narrador/personaje Villoro en comparación del desplazamiento de Morábito y Pitol, debe tener en cuenta este cariz topográfico. Al contrario, como hemos advertido a lo largo del análisis, la poética de Villoro reniega la hipérbole. A través de la ironía, a través del sesgo, a través de la representación objetiva pero también oblicua, anuncia un problema político-social de gran impacto, pero retrocede.

Antes de abandonar Mérida e iniciar su periplo por los restos de la civilización maya, el narrador acude a la casa de una amiga para que lo guíe en su recorrido tanto por la ciudad, el interior del Estado y sus habitantes. Pero más allá de lo previamente señalado, el narrador hace un apunte interesante sobre las clasificaciones que tienen los propios yucatecos para categorizar a aquellas personas que viven dentro o fuera de su territorio. Una taxonomía que quizá nos pueda ayudar para comprender que Yucatán, aún a pesar de que es un Estado inscrito dentro del territorio nacional, al estar tan alejado del centro y su respectiva ideología moderna; se considera una suerte de país extranjero. Una escisión crítica con lo nacional que

quizá ayuda a comprender la necesidad de guía que busca el narrador (hombre blanco de la Ciudad de México) para poder moverse en ese país dentro del país.

Yucatán reconoce tres cristalizaciones del espíritu: el yucateco, el *huach* y el *yucahuach* (los oriundos, los fuereños y esos seres anfibios que nacieron en la península pero en algún momento malhadado empacaron sus barras de achiote). La forma local de darle el Águila Azteca a un fuereño es decirle *huachito*. Después de ocho años en Yucatán, Adriana es una “extranjera”. De acuerdo con tan severas clasificaciones, los *huaches* carecemos de toda credibilidad al referirnos a Yucatán. La crítica de las costumbres locales es una calle de un solo sentido. Si alguien dice “soy *comeyucateco*”, significa que las críticas a la tierra del faisán y del venado las hace él. (Villoro, Palmeras 75)

Un aspecto que nos remite directamente a las problemáticas que se planteó la antropología contemporánea y actualmente, a nivel teórico, ha cobrado una dimensión particular a través de la emergencia de la voz del “subalterno”. ¿A qué nos referimos? Los habitantes locales reniegan las clasificaciones de los otros. Han creado una categoría política-social no sólo para nombrar a aquel que vive en el exterior, sino también para nombrar a aquel cuya voz resulta menor en comparación de la voz de los locales. Sin embargo, cuando los yucatecos reniegan de los esquemas de clasificación de los otros no se limitan únicamente a los extranjeros, sino también a los propios mexicanos, o más bien, a todo aquel sujeto que no viva dentro del territorio yucateco. Sin embargo, el personaje/narrador Villoro no se adentra más en esta particular taxonomía. Las tensiones políticas y raciales que expone se limitan a los antecedentes de la Guerra de Castas y la figura de Jacinto Canek, del cual se limita a decir que fue “un chamán maya asimilado a la religión católica, que pensó que los azotes y las orejas cortadas eran incompatibles con los Evangelios” (2017, p. 64). Por lo tanto, una vez más, el personaje/narrador Villoro “recuerda” cierto acontecimiento importante, pero se limita a dejarlo en el pasado retrospectivo en lugar de posicionarlo en un presente conflictivo.

Pero más allá que la visita a su amiga le permite exponer la taxonomía político-social de los habitantes de Yucatán, otro aspecto es que ella funge como la “guía”, la mediadora, aquella que le permite al viajero poder moverse por el territorio desconocido sin tener que perderse. Como ya lo analizamos previamente, el personaje/narrador Villoro siempre cuida

de permanecer fiel a las directrices previamente señaladas por los otros. Nunca se sale de la norma.

El enlace ideal para un fuereño es alguien que sea un poco menos extranjero que él. Si los cuatro *bacabs* que recorren el cielo en sus cabalgaduras de viento tuvieran que residir en tierra, sin duda escogerían la colonia donde vive Adriana, equidistante de todas las maravillas. La Ceiba es un sitio a quince minutos de la ciudad, el puerto de Progreso, playas desiertas, cenotes, haciendas henequeneras, pirámides, ranchos ganaderos, tierra virgen. Adriana guarda la misma, misteriosa, proximidad con la gente de Yucatán: su terraza está cerca de todo mundo. En una hora organizó visitas suficientes para los seis meses de lluvias y en momentos en que yo no daba otra seña de estar compenetrado con mi tema que una sumisa admiración del programa de la títere Lela Oxkutzcaba, que paraliza Yucatán todos los sábados en la noche, literalmente me arrastró a las citas. Así pude conocer a los yucatecos, *huaches* y *yucahuaches* que ahora reciben vindicativos pases de abordaje a este libro. (Villoro, Palmeras 76-77)

Se percibe una vez más la atmósfera desacralizante. El viajero, en lugar de ansiar recorrer las calles, prefiere quedarse a ver un programa de televisión que teóricamente representa un producto vacío de entretenimiento. Por lo tanto, podemos decir que la experiencia viajera del narrador/personaje Villoro siempre se mueve en una dialéctica entre el estatismo-voluntario y el movimiento-involuntario. Un hecho no menor ya que en sus momentos de “inmovilidad” es cuando su percepción, descripción y análisis del espacio circundante cobra una hondura mucho más personal. Irónicamente, cuando el viajero “viaja” su descripción se limita a los hechos comunes, conocidos por “todos”. Sin embargo, cuando toma café o come pizza (alimentos que teóricamente no se relacionan con el arquetipo de lo maya) tiende al ensayo.

El mayista Eric S. Thompson termina uno de los capítulos de su célebre *Historia y religión de los mayas* con la sorprendente afirmación de que un hombre maduro debe repudiar las pizzas, los pantalones vaqueros y la música de los Beatles. Para reflexionar al respecto, ningún sitio me pareció mejor que una pizzería de los portales. Sir Thompson pertenecía a la generación de arqueólogos que exploraban ruinas ataviados con corbatas de pajarita y pantalones *knickerbockers*. Descubrir las fuentes del Nilo o la ciudad de Pérgamo también era un asunto de buenas maneras; se arriesgaba la vida para poder contar la aventura en el

salón de cierta dama londinense con la elegante falsa modestia de quien refiere una bagatela. Thompson vivió entre dos épocas y le costó trabajo aceptar que los códigos que antes sólo frecuentaban las Sociedades de Epigrafistas ahora fueran admirados con esotérica devoción por los fans de los Beatles. (Villoro, *Palmeras* 66-67)

Tanto el estatismo de la cafetería y la pizzería le brindan las perspectivas adecuadas para subsumirse en sí mismo y reflexionar sobre aspectos mucho más interesantes. Sin embargo, su momento en la cafetería y en la pizzería son cronológicamente anteriores al momento en que visita a su amiga-guía y se prepara para adentrarse al Estado de Yucatán. Es decir, cuando acude a la cafetería y la pizzería lo hace para saciar una necesidad personal, común; por el contrario, cuando entrevista a los personajes singulares de la ciudad y visita las zonas arqueológicas se mueve a través del mapa de su guía. Por lo tanto, en el libro dividido en tres bloques: “Llegada a Mérida”- “Desplazamiento por el interior de Yucatán”- “Regreso a Mérida”, la parte más contingente resulta la primera y la tercera.

Acorde a sus reflexiones antropológicas sobre la forma de interpretar el pasado mítico del mayista Eric S. Thompson, el personaje/narrador Villoro no sólo se limita a ironizar su hermenéutica academicista y clasista, sino que también reconoce el equívoco y los excesos involuntariamente paródicos de aquellos (tanto nacionales como extranjeros) que viajan hacia la región maya buscando una experiencia sagrada que supuestamente los restituya a un pasado original. Por lo tanto, el narrador, no sólo encuentra en Mérida y el interior de Yucatán la persistencia colonial de la interpretación europea, sino que también se encuentra con la mercantilización de las religiones de Oriente. Pero más allá de una crítica postcolonial, lo interesante de la mirada del narrador se basa en reconocer que dentro de la cultura nacional igualmente persiste la ignorancia o, por el contrario, un conocimiento formado a través del exotismo mercantilizado de la ciencia-ficción. Un discurso colonial que reniega la capacidad “científica” de los mayas.

El *mundo antiguo* apenas se asoma en la secundaria y la preparatoria, así es que mi generación cursó Historia de las Civilizaciones en las páginas de la revista *Duda*, que llevaba el récord actualizado de los muertos a causa de la profecía de Tutankamón. Su estilo, de una truculenta eficacia, hacía que nos sintiéramos aludidos ante cualquier maldición hitita. Nos acercamos a la historia al punto de temer que un albañil dejara caer un ladrillo

en nuestra cabeza para cumplir un conjuro persa. Por desgracia, nuestros conocimientos no se multiplicaron como el espanto. Una de las pocas cosas que “aprendí” en *Duda*: los mayas, aunque no fueron tan violentos como los aztecas, tampoco fueron el rebaño apacible descrito por la señorita Muñiz. (Villoro, *Palmeras* 116)

Queda de manifiesto que la enseñanza de las civilizaciones precolombinas en el país carece de la importancia que el Gobierno le daba a la enseñanza y conocimiento de los grandes acontecimientos europeos, los cuales, en la mayoría de los programas escolares, aparecía denominado como “Historia Universal”. La cultura maya carece de la importancia que el discurso oficial le ha dado a la cultura azteca.

El narrador/personaje, consciente de ese desconocimiento y su extraña recepción, menciona que en su generación el “renacimiento” de lo maya no se debió precisamente a una compañía oficial por parte de la Secretaría de Cultura preocupada por expandir y complejizar la educación en México, sino por el advenimiento de la cultura psicodélica, progresiva y hippie.

Al salir de la preparatoria me encontré con un tercer mito: si no todos los mayas eran genios ni todos eran pacíficos al menos todos eran mágicos. Después de varios años de psicodelia y jipismo, mi generación quedó lista para vivir de cara a los encuentros trascendentales, a los instantes luminosos que justificaran exclamaciones como “¡qué loco!” o “¡*muy* mágico!” Después de oír *Magical Mistery Tour* unas mil veces, el equivalente a tenerlo inyectado, uno estaba dispuesto a encontrar un chamán en cada indio. En México, la Otra Realidad promovida por la psicodelia significaba un viaje al pasado: seguir las rutas sagradas de los zapotecas a Huautla y de los huicholes al Quemado, entrar en contacto con las tradiciones ancestrales que seguían latentes a pesar de los sucesivos imperios del hombre blanco. *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda, tuvo tanto éxito que alteró las rutas de Transportes del Norte de Sonora: cada día eran más los aprendices de brujo que iban al desierto. (Villoro, *Palmeras* 117)

Acorde a las reflexiones del narrador, su conocimiento sobre lo maya se sostiene en dos discursos: los tropos de la ciencia-ficción y los tropos de la cultura psicodélica. Dos manifestaciones culturales provenientes del extranjero que, a su vez, establecen dos acercamientos distintos hacia lo precolombino. Por un lado, la ciencia ficción, al ser un

género literario que cobró una particular relevancia en la cultura norteamericana de la década de los 50 que fungió como un medio privilegiado para difundir ideas políticas sobre la hegemonía del hombre blanco-técnico y la necesidad de limpieza eugenésica, tiene, innegablemente, una relación conflictiva con lo maya. Según la experiencia del narrador/personaje Villoro que acude a las zonas arqueológicas, los guías turísticos tienen que modificar el contenido de su explicación en función de la ideología que reconoce en sus clientes.

El nuevo guía resultó ser un muchacho que no llegaba a los veinte años y que impartió una cátedra maestra con citas de los mejores frailes y arqueólogos. Durante un rato me separé del grupo para escuchar lo que decía otro guía con aspecto de veterano en la materia. Con gran autoridad y abundancia de datos, hablaba del triángulo de las Bermudas, la pirámide de Keops y las misteriosas conexiones entre Yucatán y la India, donde hay una deidad llamada Maya y el Buda se sienta en flor de loto como el dios Itzamná. Dependiendo del guía, Chichén puede ser una zona arqueológica o un artículo de la revista *Duda*. Los guías jóvenes no admiten que la plancha de Palenque represente a un astronauta, no hablan de curiosos magnetismos ni describen el ovni que subió piedras tan alto; esto los hace impopulares entre algunos turistas; sin embargo, para el hombre medio de Nebraska o de la colonia Garza de Monterrey es más fácil creer que las pirámides son obra de extraterrestres que de “indios”. (Villoro, *Palmeras* 104-105)

Por otro lado, la cultura hippie y psicodélica que reniega la hegemonía de la cultura occidental capitalista, busca transgredir la noción cronológica del tiempo y ubicarse en el pasado mítico para aprehender la experiencia original y regresar al presente y compartir su revelación. En ese sentido, aún a pesar de que en primera instancia la cultura hippie muestra un mayor respeto hacia lo precolombino que el fascismo estetizado de la ciencia-ficción, en segundo grado, al analizar con mayor detenimiento su hermenéutica, se descubre que ese respeto por lo “original” es otra forma de colonialismo donde los extranjeros son capaces de aprehender las enseñanzas “originales” que los habitantes “originales” de la zona han olvidado.

Sin embargo, aún a pesar de la ironía explícita, el texto no se decanta tampoco por la creencia de que existe en Mérida y el interior de Yucatán la persistencia intacta de lo maya.

Al contrario, su poética del viaje siempre se basa en la distancia, la lejanía, en el refugio de la representación de otros. Por lo tanto, la Mérida y el interior de Yucatán que encuentra el personaje/narrador Villoro es un territorio complejo, colonial, atravesado por el mestizaje.

Hoy en día los mayas usan gorras de beisbolistas y pantalones de mezclilla *stone-washed*, son fanáticos de Chichón y la Crisis y lo más probable es que no sueñen glifos sino oportunidades de trabajo en Cancún. La mayoría de los chamanes, aunque siguen cumpliendo un importante papel como taumaturgos, no derivan su poder de la sabiduría secreta sino de su afiliación al PRI. Aun en la apartada zona de Chan Santa Cruz, el último bastión de los mayas levantiscos, el partido oficial ha logrado que los chamanes hagan el milagro de multiplicar votos. (Villoro, *Palmeras* 118)

Pero dentro de las complejas dinámicas de sincretismo colonial, quizá los momentos más significativos dentro del relato de viajes se basa en dos escenas. Dos ejemplos que exponen hasta qué punto el particular imaginario de lo “maya” persiste sin importar la presencia ubicua del capital. El primero hace alusión a las dinámicas particulares con que la lengua maya ha sobrevivido en la zona adaptándose a los usos de la modernidad.

Es cierto que los mayas conservan su idioma, pero esto no implica que todas sus costumbres sigan intactas. Basta seguir a uno de ellos al tendejón de Coca-Cola más cercano: —Diet Coke, ¿ba hux? La verdad es que no esperaba llegar a Buctcotz para oír que alguien preguntara el precio de una Coca-Cola dietética en maya. (Villoro, *Palmeras* 118)

Sin embargo, ya que en Yucatán prima lo “maya” por encima de lo “azteca”, la compleja hibridación social ha hecho que los rituales, usos y mercancías del capital coexistan con expresiones mayas. Es decir, aún a pesar de que la civilización maya ya no existe como orden político-social, su lengua ha sido capaz de subsistir al grado que es capaz de articular una oración en función a una marca de refresco que representa, a modo de sinécdoque, la hegemonía del mundo técnico occidental por encima del resto del mundo donde persiste cierta concepción de lo mítico.

Sin embargo, el ejemplo “colonial” que caracteriza en mayor medida la experiencia irónicamente desacralizante que encuentra el personaje/narrador Villoro en su viaje, es la apropiación que los “nativos” llevan a cabo del discurso colonial de los extranjeros. En lugar de encontrar una organización social “maya-original” que busque levantarse por encima del orden occidental, se encuentra con un ejemplo “puro” de simulacro donde los límites entre lo “original” y la “copia” se disuelven al grado que ni los propios ni los ajenos son capaces de establecer un orden cronológico.

En Sayil presencié una escena que captura la situación de los mayas actuales. Un artesano tallaba algo que anunció como caoba y parecía triplay, pero lo sorprendente no era el material sino el modelo que usaba: ¡una reproducción en un libro de Sir Eric S. Thompson! Supongo que así se cierra el círculo antropológico: el estudioso como objeto de estudio de los estudiados. (Villoro, *Palmeras* 119)

Es verdad que persiste un resabio de la lengua maya, y ese resabio, ese resto, es lo que genera en el imaginario de la ciudad y el Estado la sensación para el extranjero de que se encuentra en un tiempo “pretérito”. Sin embargo, la presencia fragmentaria de la lengua maya no significa que los “nativos” se consideren mayas y que mucho menos tengan una relación con las “pirámides” diferente a la que tienen los extranjeros. Al contrario, el ejemplo del narrador manifiesta incluso que los extranjeros conocen “mejor” las ruinas de la civilización maya en lugar de aquellas personas que, por detentar una fisiología semejante, teóricamente deberían estar más cercanos a su “pueblo original”. Por lo tanto, para los artesanos, aquellos que supuestamente conservan una técnica artística milenaria donde esculpen figuras a través de la versatilidad de las manos y no por medio del automatismo industrial, ya no existe una preocupación por la originalidad de los referentes. Los restos de la civilización maya, en lugar de representar un pasado histórico que pueda revisitarse para generar una mirada crítica sobre el presente, esa clase de “iluminaciones profanas” que genera la mirada “a contrapelo” de la teoría benjaminiana; ya sólo es un simulacro mercantil que es explotado para generar, a su vez, mercancías.

Como se postuló previamente, quizá la parte del libro donde puede localizarse una reflexión cercana a la condición contra-espacial es la primera y la tercera. En la primera parte, el narrador/personaje Villoro describe su llegada y se permite algunas reflexiones sobre la

condición del autor, la literatura, la creación literaria y la tradición del relato de viajes. Sería la parte del libro que más se corresponde con la figura del viajero contra-espacial. Se considera un sujeto escindido. Reconoce las dificultades lingüísticas de la región. El choque entre el discurso oficial del “centro” y las manifestaciones culturales de la “periferia”. Es consciente de su incapacidad de representar al otro en términos coloniales. Al contrario, recuerda su origen problemático con el español. Es constitutivamente bilingüe. Sin embargo, la coexistencia del español y el alemán, no significa un acercamiento a la lengua maya. Persiste todavía el relato de la abuela. Una memoria mítica cuya capacidad de fabulación es equivalente a su capacidad de racismo. De igual modo, son los momentos cuando Villoro se permite sufrir un “acceso de conciencia histórica” y recordar los actos de sangre que posibilitaron la emergencia de los grandes palacios henequeros.

La segunda parte, su viaje por el interior del estado de Yucatán, al ser un viaje “forzoso”, la clase de desplazamiento que debe ejecutar para poder cumplir su trabajo editorial, adolece. Se aleja de su condición “contra-espacial” para subsumirse voluntariamente en una retórica que lo acerca muchas veces a la “postal colorida” de la guía de viajes. Enumera encuentros “graciosos”. Abundan las narraciones paródicas de los extranjeros. De igual modo, aparecen narraciones paródicas de sí mismo donde el mecanismo hilarante está sostenido en un efecto de contraste donde recuerda al lector su condición de “defeño” en tierra extraña. Su percepción-descripción del espacio permanece en la esfera de lo dado. Visita los lugares establecidos por la narrativa oficial del Estado y el Turismo y pocas veces se permite vivir una experiencia fuera de la norma. No hay desbordamiento. No hay exceso. La mirada permanece en un nicho estable de representación.

El tercer capítulo, aún a pesar de que carece de la tensión lingüística, política y representacional del primero, se abre con una declaración significativa.

De nuevo en Mérida. Otra vez el cuarto 22 y las imágenes recuperadas bajo las aspas del Express. Ya sin la obligación de dar paseos de reconocimiento, la ciudad revelaba pequeños portentos: la sombra cárdena de los flamboyanes a las seis treinta de la tarde, el sabor de la pitahaya (una sensación de aire cuajado en fruta), los barquitos de papel después de la lluvia, las muchachas ensayando bailes típicos con una botella en la cabeza, los dedos exactos trabajando “filigranita de oro”, el tibio pan de nata del barrio de Santiago, las coplas de

Jorge Peniche y Antonio Mediz Bolio en los rincones más inesperados, los pliegues de una ciudad que ya no iba a conocer el viajero de mayo. Aún me quedaban varios días, pero Yucatán se renueva tanto frente a los ojos que cualquier estancia parece un repentino “acechón”. (Villoro, *Palmeras* 155)

El abandono del trabajo obligatorio a la presencia libre en la ciudad, ejecuta al mismo tiempo un viraje en la mirada. Hasta entonces, la mirada del viajero se había limitado a describir, enumerar y consignar la historia oficial de Mérida. Permanecía en la esfera objetiva de lo visible. El objeto se concebía como una materia fija que debía rodearse, describirse y “agotarse”. Por el contrario, cuando el viajero ya ha cumplido sus obligaciones laborales, no sólo se relaja, sino que también se permite una percepción del objeto donde reconoce su descubrimiento de “pequeños portentos”. Aquellos objetos cotidianos como el sol, el ocaso, las sombras, los árboles, el paso de la gente, la música y ecos que resuenan de fondo.

Sin embargo, en lugar de que la tercera y última parte del libro sean a su vez un distanciamiento con sus guías y practique el “arte de perderse”, según la teoría de Walter Benjamin, sólo hace un viraje social. Abandona los monumentos y personajes prominentes para volcarse en la cotidianidad. Pero esa cotidianidad sigue mediada por los otros. Para conocer y recorrer los cafés de la ciudad se ampara en la mirada de un historiador, de un conocedor, de un sujeto que detenta cierto capital simbólico que legitima su interpretación. Por lo tanto, más allá de que el narrador/personaje se siente mucho más libre de recorrer la ciudad sin tener que percibir, describir e interpretar todo en función del encargo editorial, a nivel discursivo, persiste la misma estabilidad en la mirada.

A modo de conclusión, antes de marcharse de la ciudad y regresar a la ciudad de México, el personaje/narrador Villoro visita la casa donde su madre pasó su infancia hasta los diez años. Esta experiencia, en lugar de posibilitar la emergencia de un relato donde el autor problematice una vez más su origen, la familia, la lengua, sólo es una experiencia “curiosa”. Otra “postal colorida” que permite visualizar las costumbres de los habitantes de Mérida. Los dueños, en lugar de desconfiar del extraño, no sólo lo dejan pasar, sino que anulan su condición de extraño y lo convierten en un tío lejano.

En Avenida Colón 501 está la casa donde vivió mi madre. Me detuve un rato frente a su fachada amarilla. Hace muchos años el balcón y el pequeño porche hacían pensar en Nueva Orleáns. Un flamboyán encendía el patio de entrada. Llamé a la puerta. Me sentía con todo el derecho sentimental de pasar a la casa. Sin embargo, a sus actuales propietarios les pareció poca cosa que yo fuera hijo de una niña lejanísima; con gran gentileza hicieron uso de la proverbial capacidad de los yucatecos para refutar el tiempo: me convirtieron en mi tío Poncho (Villoro, *Palmeras* 205)

Se genera una vez la relación y el diálogo, pero a través del simulacro. A diferencia de los preceptos políticos que expone Jorge Carrión sobre el viajero contra-espacial, el narrador/personaje Villoro no problematiza los límites de aprehensión de su lenguaje. Se mantiene en lo mimético, objetivo y, a nivel técnico-estructural, nunca se permite cierto desborde. Por lo tanto, al final, en lugar de reconocer de forma amable que no es el “tío Poncho” y quizá solicitar un poco más de información, un poco más de voces que excedan los reglamentos del sentido común, se limita a escuchar y exponer que la visita a la antigua casa de su madre resulta una experiencia curiosa.

Capítulo III

3.1 La mirada contra-espacial en *También Berlín se olvida* de Fabio Morábito

Fabio Morábito nació en Alejandría, Egipto en 1955. Sus padres, italianos, lo llevaron a vivir a Milán a los tres años. Tiempos después, al cumplir quince años, sus padres se mudaron a la Ciudad de México. Desde el principio, la presencia del viaje, el exilio, el desplazamiento está presente en su biografía. Alejandría como la ciudad que atestiguó su nacimiento y Milán como la ciudad que atestiguó las fabulaciones y tribulaciones de su infancia. Sin embargo, como lo analizaremos a lo largo del capítulo, quizá uno de los topos principales que atraviesan su obra no es el viaje en sí, sino la nostalgia ontológica generada por el desplazamiento. El viaje de la memoria. El viaje afectivo. El retrotraerse hacia las fuentes del pasado para preguntarse si se ha olvidado algo en el camino, o, por el contrario, la experiencia está en el camino, no en el pasado ni en el hipotético futuro.

Teniendo en cuenta la diversidad de su pasado (una herencia lingüística no muy común dentro de los escritores que representan la tradición literaria mexicana), resulta interesante saber que toda su obra literaria ha sido escrita en español. Quizá su única incursión en la lengua italiana fue la traducción que hizo de la poesía completa de Eugenio Montale, publicada en 2007 bajo el sello *Galaxia Gutenberg*, así como los diversos artículos y entrevistas donde reflexiona sobre el quehacer de la traducción³.

Dentro de las dinámicas del campo literario mexicano, su primera incursión fue por medio de la poesía. Con la publicación de sus primeros dos poemarios *Lotes baldíos* (1985) y *De lunes todo el año* (1992) ganó respectivamente el Premio Bellas Artes de Poesía Carlos Pellicer y el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes. El segundo, dentro de las dinámicas estético políticas del campo literario mexicano, tiende a ser considerado como un premio de “escritores para escritores”. Dentro de su producción narrativa la presencia del viaje está explícitamente presente en dos libros. Tanto en su primer ensayo *El viaje y la enfermedad* (1984) como en *También Berlín se olvida* (2004). Sin embargo, a lo largo de su

³ Dentro de la amplia literatura crítica que existe sobre Fabio Morábito, cabe destacar *Los oficios del nómada: Fabio Morábito ante la crítica* (2015), coordinado por Sarah Pollack y Tamara R. Williams; el artículo “Sergio Pitol y Fabio Morábito: la autofiguración como descentramiento” (2018) de Jezreel Salazar y el artículo “Fabio Morábito: el ensayo desde la extranjería” (2019) de Soledad Del Rosso.

obra, especialmente en su poesía, el tema del viaje, el exilio, la orfandad ontológica tiende a aparecer. En los dos libros de ensayo previamente mencionados, tanto el tema del viaje como el acto de viajar fungen como los ejes centrales de la reflexión. Por ende, debemos preguntarnos si existe un hilo conductor entre los dos libros, o, por el contrario, debido a su lejanía temporal, se encuentran mayores diferencias que afinidades.

Dentro del viajero contra-espacial la experiencia del viaje no se limita únicamente a una experiencia física donde un sujeto se mueve de un punto “A” a un punto “B”, sino que la experiencia está constitutivamente acompañada con la experiencia estética, intelectual y literaria del desplazamiento. Así como el viaje en el narrador Juan Villoro fue una experiencia que posibilitó el análisis de la figura multívoca de su abuela, en el caso del narrador Morábito, el viaje siempre funge como un topo central que le permite reflexionar sobre el exilio, el desarraigo y la orfandad ontológica. Aún a pesar de que el tema central de su ensayística no es la lamentación del abandono de una lengua por otra, esa distancia, ese otro “yo” sepultado (aunque no del todo) por un nuevo “yo”, funge como una suerte de sustrato primordial que siempre corre en paralelo al tema “central”.

En su primer ensayo: *El viaje y la enfermedad* no sólo está presente la reflexión del viaje, el desplazamiento, la lengua, sino también la degradación estética-intelectual del viaje por medio del turismo. En ese sentido, el primer trabajo ensayístico de Morábito guarda una estrecha relación con las reflexiones de Walter Benjamin. Se muestra crítico. Menciona la figura del turista y sus respectivos rituales de desplazamiento, consumo y mirada “superficial”. Reconoce cómo el desplazamiento mercantilizado del turismo ha generado una experiencia aséptica del viaje. Así lo expone: “Tanto el desplazamiento rápido como el tour organizado envilecen el viaje porque lo domesticen. El desplazamiento en jet de los ejecutivos (el desayuno en Londres y la comida en Nueva York) no es la vivencia de una distancia geográfica significativa” (8).

Quizá el aspecto más interesante de la cita no sea la crítica hacia determinada clase social y sus respectivos rituales tecnocráticos, sino en el hecho de que determinados avances técnicos han generado que la experiencia larga, dificultosa y significativa del desplazamiento, se haya eclipsado por una experiencia “doméstica”. La cita tampoco debe verse como una

apología pre-industrial donde la diferencia sustancial entre los “pueblos” deba ser límpida y pura. Es verdad que el desarrollo de los nuevos medios de transporte permite a determinados sujetos moverse de un país a otro y tener experiencias significativas en el extranjero; pero esa misma rapidez, esa misma limpieza, ha generado que el viaje de un punto “A” a un punto “B” se convierta en un “no-lugar” donde el sujeto se deshumaniza a sí mismo y sólo se convierte en un “paquete” que espera a ser entregado por el avión a su punto de destino.

Dentro del mismo ensayo, Morábito establece un efecto de contraste por medio del análisis que realiza de la obra *Edipo Rey*. La obra de Sófocles expone una noción del desplazamiento donde la enfermedad, la pureza e impureza desempeñan un papel medular. Si recordamos la premisa central de la obra de Sófocles, Tebas está arrasada por la peste. Angustiado por el miasma que infecta a su pueblo, Edipo le pide a Creonte consultar al oráculo de Delfos para saber cuál es la causa de la peste. Más allá de la maldición que cae sobre Edipo, el aspecto que resalta Morábito es el viaje como una forma de conocimiento. Las escenas nodales que articulan la obra se suceden mientras Edipo (el de “pies hinchados”) camina, viaja, se desplaza. Sin embargo, cuando Edipo se mueve, no lo hace por diversión, entretenimiento y ocio, sino que se desplaza aquejado por las dudas. Al crecer, Edipo escucha el rumor de que no es el hijo verdadero del rey Pólibo y su esposa Mérope. Acosado por la duda, acude al oráculo de Delfos y éste le revela que se apareará con su propia madre y derramará la sangre de su padre. Asustado por el oráculo, abandona Corinto y viaja rumbo a Tebas. En el camino se encuentra al rey Creonte (su verdadero padre) y pelea con él y lo mata.

Tomando en cuenta la obra de Sófocles, Morábito así concibe la experiencia del viaje de Edipo: “Su desplazamiento es siempre deseo, insatisfacción, búsqueda de algo que no posee. Viajar es perderse, porque el que viaja no ha encontrado todavía lo que persigue, está lejos de la meta y extraviado” (1984, p. 8). Por lo tanto, desde el inicio de su obra literaria el viaje es considerado como una forma particular del conocimiento. Sin embargo, no es un conocimiento presente, organizado, sino una búsqueda incesante del mismo. Un acontecimiento-móvil donde el sujeto busca pasar de la impureza a la pureza. Según Morábito, aquél que viaja no es aquél que sabe lo que busca, sino que el viajero es aquél que

está dominado por la duda, el extravío y necesita una fuga de su territorio para saber si aquello que busca de verdad existe.

Por ende, dentro de su poética primera, podemos conjeturar que existen vínculos en común con la reflexión que expone Walter Benjamin en *Infancia berlinesa hacia 1900* (2021). Benjamin expone que el caminar por la ciudad no responde a la búsqueda de algo en específico, sino a la voluntad de perderse. Sólo a través del esfuerzo del equívoco, el caminante puede llegar a desarrollar semejante “arte”. Así lo expone:

Andar desorientado en una ciudad no significa gran cosa. Extraviarse en ella como se extravía quien se extravía en un bosque requiere, no obstante, preparación. Los nombres de las calles tienen que hablar al errabundo como el crujir de ramitas secas, y las callejuelas del centro reflejarle las horas del día con la nitidez de un claro en la montaña. Tardé yo en aprender este arte que, sin embargo, hizo realidad ese sueño cuyas primeras huellas habían sido laberintos en el papel secante de mis cuadernos (Benjamin, *Infancia* 31).

Al igual que el análisis que realiza Morábito del desplazamiento “maldito” de Edipo y el desplazamiento “mítico” de Tiresias, Benjamin también reconoce la necesidad de abandonar el imperio de la mirada (los nombres de las calles) para acercarse a un imperio sensitivo donde el oído, el olfato, lo mítico entren en relación. Según Benjamin, el caminante debe convertir el nombre de las calles en un crujir de hojas que le indiquen qué ruta seguir. Sin embargo, el perderse, no responde simplemente a un acto ocioso, sino en la posibilidad de realizar actos que no respondan a un régimen teleológico. En el caso de Morábito, se apoya en el viaje de Edipo para exponer que la experiencia del desplazamiento no sólo puede ser significativa, sino también peligrosa. El acto de viajar tampoco lo entiende como una sucesión armónica de acontecimientos, sino que el viajar está sujeto a toda clase de equívocos.

No por nada Morábito recuerda que aquél entre los tebanos que conoce el verdadero camino de Edipo es Tiresias. Tiresias, a diferencia de los hombres que lo rodean, escucha de forma “natural” el mensaje de los dioses. No se apoya en la representación. En su forma de concebir el mundo todavía no se ha ejecutado la diferencia entre las palabras y las cosas. Y esa no escisión, le permite moverse entre regímenes contrarios entre sí. En primera instancia,

debe recordarse que Tiresias no sólo está ciego, sino que también es andrógino. Su propia corporalidad encarna tanto la esfera masculina como la esfera femenina. Detenta ambos sexos. Conoce el secreto. Y su ceguera, en lugar de ser un resto, una simple mutilación física generada por la diosa Atenea al verla desnuda sin su consentimiento; es un don que le permite morar el reino de los vivos y el reino de los muertos. En ese sentido, Tiresias es el viajero fundamental. Se mueve a través de las fronteras. Su acontecer soslaya el ordenamiento de las correspondencias analógicas. Y más significativo aún, resulta su condición viajera precisamente porque es ciego, porque no ve, porque su mirada no se detiene en aquella superficialidad pública.

Al igual que la presencia del “yo” narrativo en Juan Villoro y Sergio Pitol, la infancia de Fabio Morábito también está atravesada por la multiplicidad lingüística. Sin embargo, su condición políglota responde al exilio, el imperativo forzoso del desplazamiento. Villoro y Pitol aprenden lenguas extranjeras como una exigencia tácita de su clase social. Villoro acude desde temprana edad a colegios alemanes y Pitol, un niño tímido que pasa la mayor parte de su tiempo encerrado en su casa leyendo o escuchando las historias cortesanas de su abuela y su tío, se familiariza rápidamente con los sonidos extranjeros. Pero en especial, no hay un abandono. No hay un cambio drástico de territorio. No hay una interferencia lingüística que desestabilice el orden ontológico. En el caso de Villoro y Pitol, la condición políglota es natural. La lengua madre de Villoro es el español-alemán mientras que la lengua madre de Pitol es el español-italiano.

Como ya se expuso al principio, uno de los topos principales que atraviesan la obra de Fabio Morábito es el abandono de una lengua y el aprendizaje de una nueva lengua. La orfandad y el conocimiento. El abandono de un cobijo ontológico para guarecerse en otro cobijo ontológico. El cambio. La metamorfosis. El reino de lo intersticial. Pero, ¿qué queda en medio? ¿Se lleva a cabo un cambio total o, por el contrario, subsiste una suerte de sedimento? Un basamento primordial que indefectible emerge provocando en la dicción del español un quiebre, un acto fallido que le recuerda al hablante el pasado insepulto. Tomando como base este fundamento escindido, roto, atravesado por la inestabilidad, Cristina Soto van der Plas reflexiona sobre el cariz “agrietado” de la obra de Morábito:

Toda la obra de Morábito es el particular desarrollo de esta imagen, una proposición sobre las grietas y, sobre todo, del ‘paréntesis’ que la escritura es capaz de abrir o cerrar en las superficies espaciales o temporales.” (Van der Plas, 309)

Como lo iremos advirtiendo y analizando a lo largo de la investigación, la presencia de la grieta en la obra narrativa-ensayística de Morábito no está atravesada constitutivamente por la nostalgia, por la melancolía, por la búsqueda incesante de un pasado primordial incorrupto, sino que la grieta debe concebirse como una poética personal que busca focalizar su atención en los pequeños detalles. Una grieta no sólo representa la resquebrajadura de una cosa, sino también la creación de nuevos territorios imprevistos que la noción pretérita de completud guardaba dentro de sí, pero se negaba a manifestar.

Gracias a este viraje ontológico, Morábito pertenece al extraño y reducido rubro de escritores extraterritoriales que abandonaron su lengua madre para escribir su obra literaria en una segunda lengua. George Steiner, quien acuñó el término “extraterritorial” (2005), analiza la obra de algunos escritores europeos como Franz Kafka, Vladimir Nabokov y Samuel Beckett. En primera instancia, reconoce que las acepciones entre lengua y nación surgieron a partir de los estudios filológicos, lingüísticos y etnológicos del romanticismo alemán. Según Steiner, a través de los trabajos de Herder, Humboldt y los hermanos Schlegel, la lengua dejó de considerarse como una simple herramienta expresiva, para comenzar a concebirse como la manifestación primordial del imaginario y la cosmovisión de un pueblo. Ante la paulatina disolución institucional del latín y la reivindicación de las lenguas vernáculas, los pueblos europeos comenzaron a separarse entre sí y cada cual profundizó su propio corpus lingüístico. Las palabras, expresiones y canciones comenzaron a considerarse como manifestaciones sintomáticas de un solo pueblo. Por lo tanto, dentro de esta revisitación de la lengua como manifestación divina, el lugar que ocupaban los poetas eran aquellos artistas privilegiados capaces de escuchar el mensaje de los dioses y compartirlos con los demás por medio de sus versos.

Sin embargo, la propuesta de Steiner trabaja en la perspectiva contraria. En lugar de llevar a cabo disquisiciones etimológicas donde busca emparentar la lengua alemana contemporánea con un origen “primordial” semejante al griego clásico; reconoce que no

existe ninguna lengua original, pura, intocada por otras lenguas. Por lo tanto, en la perspectiva de Steiner, esa clase de heterodoxia constitutiva cobra una dimensión particular en el discurso literario. Según Steiner, en la historia de la literatura occidental nunca ha existido un escritor que permanezca unívocamente aferrado a su lengua. El escritor, al ser en primera instancia un lector, se ha formado en la lectura de los textos de otros, especialmente los clásicos escritos en su lengua original. Así lo expone:

Gran parte de la literatura europea vernácula tiene detrás la influencia activa de más de una lengua. Yo diría que gran parte de la poesía que va de Petrarca a Hölderlin es «clásica» en un sentido muy material: representa una prolongada acción de imitatio, una traducción interna a la lengua vernácula de maneras de expresar y sentir griegas y latinas. Corrientes literales de griego, latín e italiano recorren el inglés de Milton. La perfecta economía de Racine depende en parte del eco que completa un lugar de Eurípides –eco que estaba totalmente presente en la mente del poeta y que se esperaba estuviese presente, al menos hasta cierto punto, en la mente de su público ilustrado—. El bilingüismo, en el sentido de la capacidad de expresarse con fluidez en la propia lengua y en latín y/o francés, era la regla más que la excepción en las elites europeas hasta fines del siglo XVIII. En efecto, muy frecuentemente el escritor se sentía más a gusto en latín o en francés que en su propia lengua . (Steiner, 18)

Aunque Petrarca y Hölderlin escribieran en sus respectivas lenguas, se apoyaban continuamente en las construcciones sintácticas y semánticas del griego clásico y el latín. Por ende, aún a pesar de que la poesía de Hölderlin está escrita en alemán, esa expresividad vernácula no hubiese sido posible sin que el poeta conociera el estilo de los autores clásicos. Sin embargo, la relación que mantiene Hölderlin con el griego y el latín responde más a las exigencias culturales de su época y su clase social, que a un imperativo político de adopción. La condición extraterritorial del escritor no se limita a su capacidad de conocimiento erudita de otras lenguas, sino que la extraterritorialidad responde a una manifestación ontológica compleja donde la concepción propia del sujeto ya no se fundamenta en la lengua (un solo sistema), sino en un crisol lingüístico.

Por lo tanto, para poder diferenciar la condición multilingüe de escritores como Petrarca-Hölderlin y Nabokov-Borges-Beckett; Steiner menciona la condición escindida de los últimos.

Con respecto a gran parte de la obra de Beckett, no sabemos qué versión existió primero, si la inglesa o la francesa. Sus textos paralelos tienen un extraordinario esplendor. Ambas corrientes lingüísticas parecen estar simultáneamente activas en sus composiciones interlingüísticas e intralingüísticas; al traducir sus propios chistes, retruécanos, acrósticos, Beckett parece encontrar en la otra lengua el analogon único y natural. Parece como si el trabajo inicial de invención fuera realizado en una criptolengua compuesta por dosis iguales de francés, inglés, angloirlandés y fonemas absolutamente personales. (Steiner, 19)

Al trabajar simultáneamente en dos sistemas lingüísticos diferentes, Beckett no trabaja únicamente sobre el inglés o el francés, sino que trabaja desde una suerte de “criptolengua” donde las diferencias políticas entre las lenguas se anulan y lo único que existe es un territorio complejo que a partir de la mirada del escritor puede convertirse en una novela en francés o una novela en inglés. Es decir, escritores como Beckett y Nabokov ya no pertenecen dogmáticamente a ningún sistema, sino que su literatura es un despliegue de sentido que se mueve al unísono sobre diferentes cosmovisiones. Pero otro aspecto importante que resalta Steiner sobre la condición extraterritorial, es el papel que desempeña el trabajo de traducción en los autores. Tanto en Nabokov como Beckett, la traducción de otros autores no sólo fungió como una oportunidad laboral para ganar dinero y obtener cierta clase de capital simbólico dentro de sus respectivos campos literarios, sino que la traducción funge como la técnica base de su producción literaria.

Nabokov, a diferencia de Beckett, tuvo que abandonar la lengua rusa por el inglés para poder publicar sus libros en el mercado editorial norteamericano y así tener un impacto directo en el campo correspondiente. Sin embargo, ese abandono, no fue una simple translación lingüística de un sistema a otro; sino una rotura ontológica donde el autor siempre lamentó el abandono del ruso como una lengua compleja, barroca, provista de mayores texturas fonológicas que se correspondía de forma natural con su genio.

Igualmente importante –y quizás aún más– que estas traducciones, imitaciones, inversiones canónicas y pastiches de otros escritores, son las versiones multilingües hechas por Nabokov de sus propias obras, que vertiginosamente se deslizan del ruso al francés o al alemán o al inglés o al norteamericano. No solamente es Nabokov, con su hijo Dimitri, el principal traductor al inglés de sus primeros cuentos y novelas escritos en ruso, sino que también es el traductor de *Lolita* al ruso; y algunos consideran esta versión, publicada en Nueva York en 1967, como la obra maestra del novelista. (Steiner, 21)

La producción literaria del escritor extraterritorial no sólo se apoya en las lecturas de otros autores y otras lenguas para negar la producción literaria propia como un “reflejo” de la lengua-nación de un determinado país; sino que el escritor extraterritorial (Beckett, Nabokov, Morábito) se apoya en la traducción como una operación ontológica compleja donde la escritura de sus libros, aún a pesar de que están publicados en una sola lengua, esa superficie, esa sucesión armónica y estilizada de oraciones que conforma el discurso; sólo es una suerte de celosía que oculta la presencia de otras lenguas.

No sería nada excéntrico leer la mayor parte de la obra de Nabokov como si se tratase de una meditación –lírica, irónica, técnica, paródica– acerca de la naturaleza del lenguaje humano, de la coexistencia enigmática de diferentes visiones del mundo generadas lingüísticamente, y de una corriente profunda que está en la base de una multitud de lenguas diversas y que en determinado momento se une oscuramente en ellas. *La dádiva*, *Lolita* y *Ada o el ardor* son narraciones acerca de las relaciones eróticas entre el hablante y el lenguaje, y de manera más directa son lamentos –a menudo tan formales y quejumbrosos como las oraciones fúnebres del Barroco– por la separación de Nabokov de su única amante verdadera: “mi lengua rusa”. (Steiner, 21-22)

Tanto en el caso de Beckett como en el de Nabokov, Steiner habla de una “criptolengua” y una “corriente profunda” que articula el crisol lingüístico de los autores. Y, según su misma lectura, la técnica que emplean los autores para poder descender a su unidad primordial es por medio de la traducción. Sin embargo, cuando Steiner habla de traducción, no se limita a una simple extrapolación de frases, oraciones y recursos retóricos; sino a una operación compleja de camuflaje donde la nueva lengua adoptada sólo funge como una máscara que articula el resonar de la “corriente profunda”. Por lo tanto, en la obra de Nabokov, es

imposible determinar hasta qué punto su obra en inglés no es más que un entramado extraordinariamente complejo que protege y articula su amada lengua rusa.

Ante semejante enigma, Steiner postula que la única manera para poder palpar la “corriente profunda” sería saber cuál es el “origen regional y literario del inglés de Nabokov” (2015, p. 23). Saber qué libros en inglés leía, cómo los leía y si seguía alguna corriente teórica que lo guiara interpretativamente en sus lecturas. Una suerte de arqueología donde el crítico debe exhumar el momento en que lo ruso toca lo inglés y surge su mixtura particular.

Todo esto constituiría una línea de investigación que ayudaría a comprender correctamente la «rareza», la naturaleza polisémica del uso que hace Nabokov de la lengua (o de las lenguas). Y arrojaría luz no sólo sobre su prodigioso talento sino también sobre problemas más generales, como el de la imaginación multilingüe, la traducción interiorizada y la posible existencia de un idioma mixto «subterráneo», «preexistente» a la localización de diversas lenguas en el cerebro articulado. (Steiner, 24)

Como ya se ha comentado en otras ocasiones a lo largo de este capítulo, uno de los subtemas principales de la obra de Morábito es el abandono de la lengua italiana y su conocimiento del español de México. El estado de orfandad. Sin embargo, debemos preguntarnos hasta qué punto esa condición escindida se corresponde con las reflexiones expuestas por Steiner sobre la “extraterritorialidad”. Un análisis comparativo no baladí ya que el mismo Morábito ha llevado a cabo un trabajo de traducción. Pero antes de adentrarnos de lleno en su pequeño ensayo *El escritor en busca de una lengua* (1993), resulta necesario analizar primero cómo aparece el topos de la “orfandad ontológica” en su poesía y luego cómo se despliega al ensayo y se disemina en su narrativa.

En su primer poemario *Lotes Baldíos* (1985) aparece explícitamente el topos del viaje y el abandono lingüístico. A lo largo del poemario, dividido en tres partes, se percibe la transición de Alejandría a la Ciudad de México. El abandono del mar, el puerto, el mediterráneo, por una ciudad indigesta ubicada en el altiplano. Sin embargo, la Ciudad de México no se parece en lo absoluto a la ciudad desmedida, heterodoxa y cosmopolita que comenzó a aparecer en la literatura mexicana a partir de los autores de la Generación de

Medio Siglo, sino que es una Ciudad de México secundaria, agreste, más compuesta a base de “lotes baldíos” (quizá una alusión al poemario de T.S Eliot *Tierra baldía*⁴) que de gigantescos edificios de negocio. Por lo tanto, ya desde su poesía, se advierte un mayor interés por lo minoritario, personal, cotidiano, anónimo, en lugar de los “grandes temas”. En el primer poema, titulado “In limine”, se conoce más de la vida personal del narrador/personaje que de otros libros suyos donde supuestamente prevalece la figura del “yo”. Así lo expone:

Yo nací en una playa
de África, mis padres
me llevaron al norte
a una ciudad febril,
hoy vivo en las montañas,

me acostumbré a la altura
y no escribo en mi lengua,
en ciertos días del año
me dan mareos y vértigos,
me vuelve la llanura
[...]
jadeo mi abecedario
variado y solitario
y encuentro al fin mi lengua
desértica de nómada,
mi suelo verdadero .(Morábito, 7-8)

Más allá de que comparte con el narrador el origen geográfico de su nacimiento y primera infancia, lo más interesante del fragmento reside en el paralelismo que establece entre el cambio geográfico y el cambio lingüístico. Por medio de la metáfora de la altura geográfica,

⁴ A partir de este gesto intertextual, Cristina Soto van Der Plas profundiza un poco más en los posibles vínculos entre el poemario de Morábito y el poemario de T.S Eliot: “Los lotes baldíos de la Ciudad de México, o de cualquier otra ciudad, son espacios liminales que, además de ser la debacle de la modernidad como Eliot, son también una zona posible para recomenzar el materialismo, anclando así la inmaterialidad de las verdades que produce la poesía”. (van Der Plas, 314)

expone que a veces sufre “mareos y vértigos” y le “vuelve la llanura”. No se siente del todo cómodo. Sin importar los años que lleva viviendo en la atmósfera del altiplano, en ocasiones le sobrevienen pequeños síncope (falta de oxígeno, falta de aire, falta de hálito) que lo obligan a “jadear mi abecedario”. En lugar de que la falta de aire lo lleve a la oclusión, el silencio, la negación total del lenguaje, el poeta, atravesado por el ardor melancólico, jadea ya no su antigua lengua, sino las palabras que la conforman. ¿Qué es jadear? Según la RAE, jadear se refiere a una respirar anheloso debido a cansancio, excitación, calor excesivo o alguna dificultad debido a una enfermedad. Es decir, el poeta respira, pero su respirar es dificultoso, acelerado, enfermizo. Delata un esfuerzo no-natural. Sin embargo, lo interesante del jadeo es que fragmenta el lenguaje. A través del síncope del vértigo su lengua materna, el italiano, se desgaja al grado de perder su causalidad sintáctica para convertirse en una simple suma de vocales y consonantes que carecen de una relación de sentido entre sí. Al final, tras recobrar un poco de estabilidad, el poeta reconoce en su lengua (tanto la física como la lingüística) cierta aridez nómada, su “suelo verdadero”. Por ende, ya desde el inicio de su carrera literaria, Morábito concibe el basamento de su poética en lo nómada en lugar de lo sedentario. Sin embargo, su acercamiento a lo nómada no responde a una decisión estética o una postura política, sino que lo nómada constituye su crisol original.

En su poema “Recuento” del mismo poemario, persiste la presencia de la lejanía, la periferia, los baldíos, la tierra horadada y arrasada por los restos. ¿Qué es un baldío? Un pedazo de tierra que no pertenece a nadie y que nadie reclama. Del mismo modo, a veces un baldío se genera a través del proyecto inconcluso de una obra. Aquel espacio donde los albañiles empezaron a trabajar, pero por cuestiones externas la obra nunca se convierte en obra. Una negación de la forma que se anticipa a la “obra negra”. Los vecinos, al percatarse que la obra negra persiste en su estado de no completud, transgreden la propiedad y poco a poco la convierten en un basurero. Un espacio liminal. Un territorio agreste. Y ese sitio, ese territorio de “todos” y de “nadie” se vuelve la nueva geografía que Morábito descubre al abandonar primero Alejandría y por último Milán y llegar a la Ciudad de México.

estaba en las afueras
de ahí mi amor al circo,

las ferias, los baldíos...
 Mi hermano era Aquiles,
 yo no llegaba a Pátroclo,
 los bordes se me daban .(Morábito, 22)

Además de la presencia de lo externo, las afueras, los baldíos, el poeta también recuerda los circos. Desde Italia se mueve a través de baldíos, tierras carentes de nombre, lustre e historia. Su evocación de la infancia italiana no está constituida a base de postales que retratan el esplendor herrumbroso del Imperio Romano o la presencia ubicua de la arquitectura católica. Nunca apela a lo oficial. Su nostalgia nunca se convierte en un discurso condescendiente donde reivindica cierta cultura sobre otra. Un baldío, un circo, un espacio al borde, no son territorios que busquen “rescatar” a los sujetos para reintegrarlos a su centro. Al carecer de una vigilancia disciplinante, posibilita que los sujetos lleven a cabo actos de desterritorialización. En los lotes baldíos, en lugar de jugar a convertirse en Aquiles como su hermano, es decir, en lugar de jugar a convertirse en un guerrero, un héroe; opta por la ausencia de modelo, deviene-borde, deviene-múltiple.

Nos mudamos un día
 para ir lejos, irse
 tan lejos como herirse

salió de su aturdida
 calma, mi lengua torpe,
 nadó de otra manera,

¿pero aprendió a nadar
 feliz, despreocupada,
 o sigue atada al fondo,
 negándose ebriedad,
 volviéndose un tullido?
 Y si lo soy, pregunto:

¿qué pierdo y qué he ganado

en adhesión al mundo,
 en comprensión humana? (Morábito, 22-23)

El viaje de un territorio lingüístico a otro aturde la paz de su lengua. Su lengua, hasta entonces sumida en cierto estupor plácido, se trastoca y se acelera. Debe aprender a moverse de otra manera. Para poder comunicarse y comprender el mundo circundante, le es necesario aprender a nadar en la nueva lengua. Más allá de que puede establecerse un paralelismo entre las contracciones palatales de la lengua para ejecutar la doble articulación lingüística con la brazadas y patadas que los sujetos realizan para poder flotar en el agua; quizá lo más interesante del fragmento reside en la metáfora de la lengua como mar. A diferencia de la tierra, el mar no puede medirse, cuadrícularse y perimetrarse del todo. Su esencia es desbordante. Al contrario, su sola delimitación geopolítica, resulta un simulacro evanescente. Sin importar que todas las culturas del mundo siempre se han preocupado por levantar muros que delimiten la propiedad privada, hasta ahora la técnica no ha podido levantar un muro físico en medio del mar que delimite el territorio acuático.

Por ende, la lengua, siguiendo la metáfora del poema, sin importar que sea estudiada por filólogos, lingüistas, filósofos o neurólogos, persiste la duda, el misterio. Su mirada científica es incapaz de mapear la totalidad de su presencia. ¿Cuál es el origen de la lengua? ¿Divino? ¿Físico? ¿Social? ¿Político? Imposible encontrar una respuesta unívoca. Más adelante, cuando el personaje-narrador Morábito ya está en México, se pregunta qué ha perdido. ¿Su lengua nada con la misma placidez de antes o, por el contrario, se ha vuelto un órgano tullido, incapaz de flotar y ser visible para los otros que flotan en el mismo mar? Al aprender español y olvidar el italiano, ¿ha perdido el don de la embriaguez? ¿Se ha mermado su capacidad poética? Al respecto, el narrador/personaje brinda dos respuestas. Una que aparece en el mismo poema y otra en un ensayo posterior. Analicemos la primera.

A una ciudad sin prados
 vine a dar, sin afueras,
 compacta como imán,

vacía como una esponja,
 que en sus baldíos me muestra
 sus vísceras, sus ángeles,

 su infancia acalorada.
 Ahí siento claras ráfagas
 de tiempo y poesía. (Morábito, 23)

La Ciudad de México se le aparece al joven poeta como carente de “afueras” pero al mismo tiempo vacía como una esponja. Todo está concentrado como en un “imán” pero al mismo tiempo llena de agujeros. Siguiendo el marco teórico de Gilles Deleuze y Félix Guattari, podemos decir que la Ciudad de México tiene tanto el paradigma territorializante como la dinámica desterritorializante. El imán funge como un terrible centro de atracción que alcanza a atraer los objetos a su alrededor, pero al mismo tiempo el imán está plagado de agujeros que posibilitan el escape, la línea de fuga. Atracción y liberación. Control y fugacidad. El poeta, en lugar de buscar una vez los monumentos, los edificios, las pirámides, aquellos arquetipos que esculpen el imaginario de lo mexicano; persiste en sus baldíos. Se niega a mimetizarse con el discurso rector del nuevo espacio. Al contrario, desplazándose en los baldíos, la ciudad se abre y le muestra al joven de quince años sus entrañas. ¿Qué encuentra en las entrañas? Le muestra su “infancia dorada”. Un tiempo mítico donde advierte las ráfagas de la poesía.

Ya embebido por la “ráfaga” de la poesía, las posibilidades desterritorializantes del baldío cobran una expresividad distinta y el joven de quince años sufre una revelación tanto filosófica como sexual. Su lengua, incapaz de nadar con pericia en las nuevas aguas mexicanas, sufre una vez más lo “embriagante” al conocer mujeres donde su lengua ya no “halla contrarios”. Gracias a la experiencia iniciática del sexo se anula la arbitrariedad saussureana del signo. La palabra, en lugar de ser una simple unidad lingüística cuya posición dentro de un sistema cobra un determinado significado, se anula y se vuelve una multiplicidad de sonidos, texturas, sentidos. El joven, al descubrir el conocimiento de los “no-contrarios”, se vuelve poeta, o atisba con intensidad la potencia desterritorializante que goza el lenguaje poético por encima del simple lenguaje comunicacional.

Yo conocí mujeres
colmadas de esa danza
y en todas descubrí

una llanura virgen
donde mi lengua impura
no hallaba ya contrarios,

tan mía y tan concreta
que era como otro modo,
más suave, de mi tacto. (Morábito, 24)

Tras la experiencia iniciática a nivel sexual y a nivel poético, el joven de quince años también tiene otra revelación que se mueve entre la dimensión geográfica y ontológica. A los quince años, apenas dando sus primeros rodeos por una Ciudad de México no cosmopolita, no europeizada, el joven comprende que los viajeros empedernidos nunca se sienten cómodos en las grandes ciudades, en los grandes lugares, en los grandes monumentos. Al contrario, aún a pesar de que un nómada puede vivir en una ciudad cosmopolita como la Ciudad de México, el nómada se repliega, se contrae y sólo se siente cómodo morando entre los baldíos.

Entonces comprendí
que a los que emigran, porque
ya han visto demasiado,

lo agreste les da paz,
en él se reconocen,
por esa droga viven,
buscan el mar atrás
de las ciudades, aman
efímeros baldíos... (Morábito, 24)

Dentro de la obra de Fabio Morábito, quizá el texto central donde reflexiona explícitamente sobre su condición extraterritorial es el pequeño ensayo que apareció en el número 195 de la

revista *Vuelta* en 1993 titulado *El escritor en busca de una lengua*. Ya desde el título queda de manifiesto la intención del autor. ¿Cómo un escritor puede ir en búsqueda de una lengua? ¿Acaso no un escritor es aquél que habita de forma significativa en la lengua o establece un diálogo profundo con ella? El texto de Morábito puede verse como una carta de presentación y una poética del olvido. A manera de introducción, explica qué significa para él escribir en una lengua que no es su lengua materna. Por un lado, habla de inseguridad y de alivio. Respecto a la inseguridad, menciona:

La afirmación de que uno no deja jamás de aprender su lengua, aunque es válida para todos, es particularmente verdadera para los no naturales de su idioma determinado, que han tenido que aprenderlo conscientemente, a base de esfuerzos, errores, extrañamiento e incidentes que son difíciles de olvidar, aunque el aprendizaje haya ocurrido en la juventud. Quiero decir que sólo los extranjeros aprenden un idioma, ya que la lengua materna se inhala o se absorbe junto con el alimento y los gestos de los padres. (Morábito, *El escritor en 24*)

El primer aspecto que resalta es la relación distante y vigilada que mantiene con su nueva lengua. El español, al no ser su lengua materna, carece de la intensidad natural con que los nativos la inhalan y respiran. El otro, el extranjero, el que aprende y no inhala la lengua, siempre estará sujeto al equívoco, al error, sin importar que éste hable de un modo mucho más “correcto” que el nativo. Según Morábito, en una metáfora cercana expuesta en su poesía, el hablante nativo enriquece y desarrolla sus facultades lingüísticas “como si el idioma lo hiciera por él, arrastrándolo por una corriente que todo lo pule y lo modifica” (1993, p. 24). El hablante extranjero, el otro que busca mimetizarse y perderse en la unidad, también es arrastrado por la misma corriente primordial, sin embargo, no es arrastrado con fuerza en el centro, con los otros, sino que es arrastrado por las orillas, sin ímpetu.

Otro aspecto importante que resalta sobre el proceso de aprendizaje de una nueva lengua, es el papel que desempeña la imitación y traducción. Según Morábito, la imitación es una forma de conocimiento innato en el niño que se “atrofia rápidamente con el paso de los años” (1993, 24). Ya de adulto, los sujetos desarrollan otra forma de la imitación donde esta se limita a ser una simple traducción mecanizada donde la lengua aprendida se vuelve una simple herramienta de comunicación.

El imitador supone que cualquier ser puede compendiarse y abarcarse en su figura y que por lo tanto es posible conocerlo todo por pura comparación, por pura traducción. Precisamente el vago rechazo que probamos al oír nuestro idioma estropeado por un acento foráneo es el rechazo a la traducción que se adivina detrás de la pronunciación imperfecta, traducción que implica reducir las palabras de nuestro idioma a una función exclusivamente comunicativa, a un uso puramente instrumental, siendo que para nosotros, que las absorbimos como una materia insustituible junto con la leche de nuestra madre, representan mucho más que eso: una contraseña y un vínculo que nos constituyen como unos hombres concretos e inconfundibles. (Morábito, *El escritor* en 22)

Morábito reconoce por un lado la lengua hablada-inhalada por los nativos y la lengua-hablada-aprendida de los extranjeros. Aún a pesar de la supuesta impureza del segundo, este busca una forma de conocimiento que lo acerque al estadio primordial de la lengua. Es decir, no reconoce en la lengua una simple manifestación social sujeta a la razón instrumental, sino un vínculo que sólo comparte la “tribu”. Por lo tanto, reconociendo la cercanía y distancia que guarda el extranjero con la nueva lengua, se pregunta qué clase de papel desempeña la lengua del escritor. Escribir en una lengua no-materna hace que el extranjero perciba con mayor intensidad el ímpetu de la corriente del río, o, por el contrario, lo posiciona en una ubicación mucho más marginal que la del principio. ¿El escritor se vuelve más extranjero o se acerca al conocimiento inhalado de la tribu?

La reinención del lenguaje que todo escritor lleva a cabo es una labor de desentumecimiento, de reactivación de ciertos músculos que él es el encargado de poner a prueba y temprar a través del uso artístico, que representa la verdadera prueba de resistencia de las palabras. El espíritu artístico es por naturaleza conservador, pero, por procedimiento, hipotético; el artista es el jugador y el utópico de la tribu; fraguando los valores de ésta en el fuego de la ficción y de la poesía, les otorga una consistencia verídica, no incestuosa, no limitada al recinto doméstico, sino capaz de ser entendida y apreciada por los extraños [...]. Por eso en las expresiones del artista hay siempre algo de irreconocible para los propios nativos, un pliegue sordo, una consistencia refractaria, casi hostil, que desfigura el lenguaje rutinario y muestra la voluntad de sacrificar una comprensión plena y automática en el interior del grupo para poder entenderse como los de afuera. (Morábito, *El escritor* en 23)

En una lectura cercana a la de Deleuze y Guattari, Soledad del Rosso habla de la presencia del “conflicto” (146) en la literatura de Morábito. Así lo expone:

En el caso de la narrativa de Morábito se estaría en conflicto *con* la escritura debido a la portación de lenguas y, paradójicamente, se escribiría para hacer visible –para sostener– ese conflicto y reflexionar literariamente sobre esa cuestión. Lo relevante de esta modulación, por ello, radicaría en el alcance positivo que asume el término: si bien la palabra *conflicto* arrastra una carga negativa en su uso corriente, en este caso, en tanto motor de esta escritura es lo productivo; esto es, se está en lucha con el acto de escribir por la condición multilingüe de quien lo hace, pero justamente es esa misma situación la que puja para cristalizar la escritura literaria (Del Rosso, 146).

La noción de “conflicto” resulta interesante en la medida que soslaya su “carga negativa”. La simultaneidad de lenguas puede concebirse como el “motor” (146) que posibilita el acto escritural. Por ende, también podemos decir que el “conflicto” en Morábito se retraduce en la oposición “inseguridad” y “alivio”. La inseguridad radica en el miedo no sólo al error gramatical, fonológico y semántico, sino a caer en la mediatización de la lengua. Por el contrario, el alivio responde a una naturaleza distinta. El escritor extranjero, al desconocer (o al permitirse fingir desconocer) el capital acumulado del campo literario en turno, puede gozar una relación con la nueva lengua que esté exenta de cargas estético-ideológicas.

Una vez más, prima la dimensión dual, recíproca, móvil entre dos o más esferas de sentido. La literatura tiene la capacidad de “desentumecer” la razón instrumental del lenguaje para someterla a un nuevo régimen simbólico donde la “comprensión plena” se “sacrifica” para adquirir un estatuto complejo, abstracto, donde forma y significado se funden en una misma unidad. Sin embargo, más allá del efecto de extrañamiento, quizá lo más interesante de la cita es la fuga desterritorializante que la literatura lleva a cabo dentro de la familiaridad “incestuosa” de la lengua. La lengua, al ser entendida como una simple manifestación regional, política, que únicamente expresa la grandeza de un pueblo en específico, tiende a convertirse rápidamente en un paradigma que rechaza cualquier manifestación lingüística que no se corresponda con su campo restrictivo de enunciación. Por lo tanto, la literatura, al ser una manifestación artística que agita el basamento de la tribu, se vuelve una máquina

expresiva que mezcla diversas intensidades lingüísticas donde lo “cotidiano” y lo “extranjero” no sólo conviven al unísono, sino que se mezclan. Por ende, dentro de las reflexiones de Morábito, el escritor es un extranjero dentro de su propia lengua. A través de sus expresiones desterritorializantes, la lengua deviene un canal-múltiple “capaz de ser entendido y apreciado por los extraños” (23).

Surge una nueva pregunta. ¿Cómo escribe el extranjero? ¿Cómo un extranjero puede convertirse en escritor si no ha inhalado el hálito original de la lengua? Al principio del artículo, Morábito menciona que escribir en una segunda lengua es una experiencia que genera tanto inseguridad como alivio. La inseguridad, como ya se expuso, responde a la conciencia de que todo pequeño error será magnificado por su condición de extranjero. Por el contrario, su alivio, responde a motivaciones distintas. Según Morábito, los nativos de la tribu esperan que el extranjero establezca una relación intensa, trivial y teatral con su lengua. Al estar sujeto a los equívocos, en algún momento el extranjero también puede alcanzar variaciones lingüísticas únicas que los nativos nunca habían ejecutado. Pero más allá de la posible excentricidad sintáctica y semántica que el extranjero puede ejecutar mediante su poética del equívoco; lo que resalta Morábito es que el extranjero, al desconocer la memoria histórica de la lengua, se mueve en ella como una potencia lingüística “virginal” que carece de surcos, nódulos y paradigmas ideológicos. El extranjero, ignorante de las tensiones políticas, religiosas y culturales del campo literario en turno, es capaz de convertirse en un agente cuya expresión literaria se mueve por diferentes bandos ideológicos sin que pertenezca a ninguno. Por ende, esta capacidad de moverse de un lado a otro sin quedarse quieto en ningún sitio, Morábito lo metaforiza mediante la figura de Don Juan. Este, un amante empedernido e insaciable, es incapaz de quedarse con la misma mujer:

Quien encarna mejor que nadie este mito es Don Juan, que es el eterno extranjero porque es el eterno conquistador. Por eso dije al comienzo que escribir como extranjero, en un idioma que no es el propio, implica además de inseguridad cierto alivio. Es el alivio del desprendimiento. El idioma no materno no se encuentra lastrado por la voz, las órdenes y las dudas de nuestros padres, no arrastra antiguas deudas, no denota nuestros acentos más íntimos. El acento extranjero es un magnífico escudo para encubrir acentos más comprometedores. (Morábito, *El escritor* 23)

Dentro de los presupuestos teóricos de Deleuze-Guattari, el escritor extranjero sería aquel que se mueve principalmente en la desterritorialización y corre el peligro de territorializarse al publicar un libro y ser interpretado y encasillado por los demás a determinada corriente estética nacional. O, por el contrario, el escritor extranjero, temeroso de permanecer en una corriente desterritorializada que nadie entiende y mucho menos repara, debe traicionarse así mismo y comenzar a escribir como los escritores reconocidos dentro del campo literario. Según Morábito, escribir en una lengua extraña es una experiencia radical que soslaya por completo la presión edípica de los padres. La familia. El recuerdo. La memoria. Los tópicos de la tribu como temas inexpugnables. El escritor extranjero, al moverse en un sistema lingüístico donde el Edipo familiar carece de fuerza, carece de memoria; es libre, o al menos su expresividad literaria goza la posibilidad de no ser territorializada con tanta facilidad.

Sin embargo, cuando hablamos de un Edipo literario, tenemos que pensar en la tradición como un aparato de captura donde los escritores sólo cobran relevancia dentro del campo literario si es que escriben utilizando el sistema de contenidos y el sistema expresivo legitimados por la misma tradición. Pero más allá de las tomas de posición que los escritores deben realizar para poder ubicarse dentro de las dinámicas del campo literario, también existe una presión ontológica por parte de la nueva lengua.

Este nuevo sistema de reglas y formas expresivas fue analizado específicamente por Deleuze-Guattari en su libro *Kafka, por una literatura menor* (1990). Al igual que Steiner, Deleuze-Guattari analiza el papel particular que desempeñó Kafka dentro de la literatura alemana al ser un judío checo que escribía en alemán. Sin embargo, la postura de Deleuze-Guattari, no se enfoca en reconocer la dimensión multilingüe como una suerte de sustrato primordial donde diversas lenguas se comunican entre sí y la capacidad demiúrgica del artista (Beckett, Nabokov, Borges) posibilita la emergencia de una sola lengua que es a la vez una lengua múltiple; sino que ellos buscan reconocer en la subordinación política-estética a una lengua una estrategia de subversión que permite crear una lengua literaria desterritorializante dentro de su tradición anquilosada. Según los autores, Kafka no persigue la figura institucional de Goethe (el dominio total de la lengua alemana) sino que, por el contrario,

Kafka, a través de su conocimiento intenso-distante-impuesto del alemán, hace del alemán una lengua exacta pero desencajada, expresiva pero difusa, realista pero onírica. A partir de la imbricación profunda que realiza Kafka con el contenido y expresión de su obra, disloca la “alemanidad” de la literatura alemana y la conduce a un territorio que no puede ser encasillado en ningún rubro existente. Sin embargo, esta desterritorialización que realiza Kafka, no se convierte en un paradigma, una forma autoritaria de contenido/expresión; sino que apenas es un surco horadado en el plano nacional/alemán que se muestra y se oculta al unísono.

Lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. Sólo a este precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión, y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos. Kafka dice precisamente que una literatura menor es mucho más apta para trabajar la materia. ¿Por qué? ¿Y qué es esta máquina de expresión? Sabemos que tiene con la lengua una relación de desterritorialización múltiple: situación de los judíos que han abandonado al mismo tiempo el checo y el medio rural; pero también situación de la lengua alemana como “idioma de papel”. (Deleuze y Guattari, *Kafka* 32)

Una vez más, la problemática central de la filosofía de Deleuze-Guattari reside en la capacidad o no capacidad que tienen los artistas de poder devenir nómadas dentro de un plano sedentario. En el caso de Kafka, ante su imposibilidad ontológica de poder detentar un alemán nacional, completo, oficial; hace que su materia inacabada, informe, atravesada por múltiples lenguas, devenga en la lengua alemana de Praga. Establece una variación espuria dentro de una manifestación pura.

Sólo hay dos posibilidades: o enriquecer artificialmente este alemán, inflarlos con todos los recursos de un simbolismo, de un onirismo, de un sentido esotérico, de un significante escondido: la escuela de Praga, Gustav Meyrink y muchos otros, entre ellos Max Brod, pero esta tentativa implica un esfuerzo desesperado de reterritorialización simbólica, a base de arquetipos, de cábala, de alquimia; lo que acentúa la separación del pueblo y no encontrará salida política sino en el sionismo como “sueño de Sión”. Kafka tomará muy pronto el otro camino, o más bien, lo inventará: optar por la lengua alemana de Praga, tal y como es, en su pobreza misma. Ir siempre más lejos en la desterritorialización... a fuerza de sobriedad.

En vista de que el vocabulario está desecado hacerlo vibrar en intensidad. Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente significante. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa. (Deleuze y Guattari, Kafka 31-32)

El escritor extranjero tiene la posibilidad de escribir un libro sin que su estética sea acorralada inmediatamente por la crítica edípica de la tradición en turno. Morábito, a través del esfuerzo político y ontológico que implica suscribirse a una nueva lengua, es decir, padecer el “jadeo del abecedario” y la falta de “embriaguez”; puede crear una obra rústica, degradada e imperfecta donde la antigua lengua y la nueva lengua devengan un sistema expresivo múltiple. Morábito, al ser extranjero y desconocer el capital acumulado del campo literario nacional (la disputa entre el nacionalismo post-revolucionario y la nueva literatura europeizante) goza de un nicho de enunciación político-estético que le permite escribir una obra “no mexicana” que disloque la herencia ya programática del campo. Según Deleuze-Guattari, Kafka detenta la imperfección necesaria para escribir una obra radical capaz de “instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor” (32).

Sin embargo, Morábito, optó por una territorialización que lo convirtiera en un escritor mexicano. En lugar de persistir en el camino desterritorializante de Don Juan saltando de una cama a otra, reconoce que el alivio temprano que el escritor extranjero siente al no pertenecer a ningún sitio (sea familiar, político, religioso, sexual, etc.), rápidamente se convierte en un estado de orfandad. El escritor, carente de madre, de reedipiza abandonando su madre-italiana para volcarse en su madre-mexicana. Nunca abandona el centro. Se cobija en el espacio estriado del territorio. Cuando percibe que está a punto de desbordarse y convertirse en un escritor que escribe en una “lengua menor”, una lengua de “segundo grado” donde la presencia de los grandes temas, grandes estilos, grandes maestros no están presentes; sufre su estado de orfandad y busca cómo convertirse en un escritor oficial, un escritor que sea considerado por el resto de escritores mexicanos como otro escritor mexicano.

Pero esta aparente salud es también una orfandad. ¿Quién más huérfano que Don Juan, quién más solo que él y quién más apátrida? Don Juan es mucho más que un pícaro vividor;

el hecho de que no se acueste dos veces con la misma mujer, porque quiere acostarse con todas, convierte sus andanzas en una búsqueda metafísica; intuye que sólo así, acostándose con todo el género femenino, su alocada carrera amorosa tendrá un significado; de vuelta de todas las mujeres, podrá enfrentarse por fin a una mujer concreta, podrá tener una patria propia. (Morábito, *El escritor* 23)

Morábito postula que las andanzas amorosas de una cama-lengua a otra indefectiblemente conduce al vacío, la orfandad, la ausencia de asideros. El amante, al no tener ninguna relación monógama, estable, deviene un sujeto exacerbadamente cosmopolita donde ya le es imposible reconocerse así mismo. Es verdad que en la perspectiva teórica de Deleuze-Guattari no se postula un devenir total en la línea de fuga, sino que se trata de establecer un equilibrio crítico donde el escritor sea capaz de moverse a través de lo liso-ideológico y lo corrugado-ideológico. Sin embargo, en lugar de que la reedipización de Morábito sea simplemente un regreso a lo seguro, institucional, se vuelve una reflexión interesante sobre la dimensión del estilo literario.

Es como si el escritor que escribe en otro idioma quisiera, para hacerlo definitivamente suyo, conocer y usar todas sus palabras. La conquista de un estilo puede ser el sustituto de esta necesidad abarcadora. Puesto que el estilo, como una red envolvente, somete el discurso a un clima de palabras, giros y cadencias específicos, dejando fuera otras palabras, otros giros y cadencias, produce la impresión de un todo sin fisuras. Cada estilo es una burbuja en la que se refleja el idioma y un sustituto de la imposible hazaña de usarlo en su totalidad. No habría necesidad de estilo si pudiéramos sacar provecho indiscriminadamente de todas las palabras y los giros de la lengua; los dioses no tienen estilo porque no tienen lagunas, porque lo recuerdan todo; el estilo es producto de nuestra torpeza, de las repeticiones y aproximaciones nebulosas a las que nos obliga nuestra torpeza, y en ese sentido nadie tiene tanto “estilo” como un extranjero, con sus deficiencias verbales a la vista. (Morábito, *El escritor* 23)

En la metáfora de Morábito, el escritor extranjero puede sentir la necesidad de que una forma de conocer a profundidad una nueva lengua es conociendo y usando la totalidad de sus palabras. Sin embargo, la literatura, al no ser un simple experimento estadístico donde se mezcle la lingüística, filología y matemáticas; trabaja sobre la dimensión de la falta, el resto,

la no-completud perenne de la lengua. Y según la reflexión de Morábito, esa imposibilidad lingüística de abarcar todas las palabras, el escritor la aprovecha y la convierte en estilo. Por lo tanto, a diferencia de Deleuze-Guattari que irónicamente establecen una oposición jerárquica entre el alemán de Goethe y el alemán de Kafka; Morábito reconoce que todo escritor, sea nativo de la tribu o extranjero de la tribu, constitutivamente se mueve en la no-totalidad de la lengua. Sin embargo, Morábito, al ser terriblemente consciente que el español lo ha aprendido y no inhalado como una lengua materna, es a la vez mucho más consciente de la materialidad “menor” de las palabras con que el escritor debe buscar su propio estilo. Sin embargo, esa consciencia, ese estadio intermedio donde la madre y la orfandad devienen al unísono, funge como una suerte de retórica privilegiada que lo insta con mucho mayor fuerza a encontrar su “estilo”.

Y precisamente por esta propiedad del estilo de convertir las insuficiencias en resorte de una comunicación más intensa, por esta cualidad suya de magnificar la pobreza expresiva que todos padecemos en mayor o menor medida, aquel que proviene de otra lengua se encuentra paradójicamente más apto para una conquista estilística, para la aprehensión de una expresividad original, porque su extrañamiento de la lengua, sin cierta dosis del cual el estilo no existe, es algo connatural en él. (Morábito, *El escritor* 23)

Otro aspecto interesante sobre la condición escindida de Morábito, es, a su vez, la condición escindida, múltiple y conflictiva del español de México. Retomando la lectura de Deleuze-Guattari, el español de México es una lengua menor en función del español de España que busca detentar por medio de distintas instituciones políticas una pureza lingüística. Aún a pesar de los múltiples proyectos civilizatorios de corte neoliberal que se han ejecutado a lo largo del país, el español de México es una manifestación lingüística compleja donde las lenguas prehispánicas siguen persistiendo y apareciendo en el lenguaje cotidiano. Según Morábito, su facilidad para aprender el español de México y posteriormente escribir en él, fue la dimensión impuesta de la lengua en el territorio nacional.

Esta complicada relación con el lenguaje se debe quizá a que en México se habla un idioma que se impuso a la fuerza y que no pudo borrar el vasto entramado de las lenguas indígenas, las lenguas atávicas. Es posible que esto me ayudara, como hablante de otro idioma, a

asimilar más fácilmente el español de México, que es también un idioma aprendido, sin contar que en mi caso influye el hecho de que soy un italiano nacido en Egipto, algo que siempre me hizo experimentar mi italianidad como raquílica y dudosa. (Morábito, *El escritor* 23)

Del mismo modo, Morábito establece una gradación con el postulado extraterritorial de Steiner y la “lengua menor” de Deleuze-Guattari. En lugar de buscar un estilo literario donde devengan el italiano y el español al unísono, Morábito optó por un proceso radical de desprendimiento. Un cambio de piel. Una metamorfosis ontológica. Según Morábito, su carta de despedida del italiano y su carta de presentación para el español, fue su trabajo enfebrecido de traductor. A través de la traducción de las obras completas de Eugenio Montale, trabajó por última vez en el italiano y se convirtió en un sujeto mexicano listo para convertirse a su vez en un escritor mexicano. Según Morábito, su traducción de los poetas modernos italianos al español no sólo fue una forma de “empezar a poner en orden mis asuntos” (1993, p. 23), sino también una suerte de tributo para ser reconocido e iniciado en los “misterios” de la lengua literaria mexicana. Sin embargo, en lugar de llevar a cabo un proceso acelerado de depuración lingüística, persiste el italiano, persiste la antigua perspectiva ontológica que le permitía aprehender el mundo circundante.

Pese a todo lo que me ayudó la traducción para cortar el cordón umbilical con mi idioma materno, no he salido, ni creo que nunca saldré, de la franja dudosa a la que me ha relegado mi bilingüismo. En ella se reúnen y dialogan dos idiomas mermados: el materno, por hallarse en continuo proceso de erosión, y el adquirido, porque no logrará jamás hacer desaparecer el fantasma del otro. El resultado es la sensación de vivir lingüísticamente en un estado precario. (Morábito, *El escritor* 24)

Aún a pesar del esfuerzo de depuración y distanciamiento del pasado lingüístico, el italiano persiste a modo de fantasma. Pero más allá de una posible interpretación psicoanalítica donde el fantasma ocupe la posición nuclear y se vuelva una suerte de llamamiento edípico, un retrotraerse al origen; se afana en su permanencia en la “franja dudosa” del bilingüismo y reconoce vivir en un estado de “precariedad”. Aquí una vez más las reflexiones de Morábito entran en sintonía con la reflexión de “literatura menor” de Deleuze-Guattari. Morábito, en

lugar de buscar engañarse a sí mismo creyendo que su larga estadía en México le ha permitido ya expresarse, pensar, sentir, percibir e interpretar como un “nativo de la tribu”, como un escritor mexicano que puede creer que despliega un amplio dominio de su lengua; reconoce que sigue y seguirá anclado en el estado de precariedad. Sin embargo, la “precariedad” de Morábito no se parece a la “precariedad” que Deleuze-Guattari cree reconocer en Kafka. Según ellos, esa falta, esa distancia, esa ausencia de control total, hace de Kafka un autor extraordinario capaz de crear sus propios surcos desterritorializantes. Morábito, en cambio, se agobia por la precariedad (su miedo de carecer de los medios apropiados para expresarse con claridad) y opta por un sendero territorializante.

Por eso no puedo imaginarme escribiendo en los dos; me parece inconcebible crecer simultáneamente en ambas direcciones. Ya bastante trabajo me cuesta aceptar mi afición a dos géneros parcialmente antagónicos como son el cuento y la poesía como para, por añadidura, concebirme capaz de cultivar cada uno con una herramienta doble. Nadie puede albergar en sí tantas personas distintas. (Morábito, *El escritor* 24)

Según Morábito, su estado de precariedad apenas le permite soportar la tensión aparentemente antinómica entre el cuento y la poesía, es decir, entre el reino de la narrativa (lo plano, lo horizontal, lo sucesivo) y el reino del verso (el instante, lo preciso, aquello que invoca lo trascendental). Acorde a las premisas que expone, Morábito parece desdoblarse en dos vertientes artísticas. Es decir, el sujeto Morábito parece necesitar dos “yo” para poder escribir en dos géneros distintos en lugar de optar por una estrategia donde su literatura devenga múltiple, heterodoxa, narrativa-poética. Le cuesta trabajo concebir semejante escisión. Sin embargo, su negación de la multiplicidad, no se limita simplemente a una elegía de lo ortodoxo, sino a una búsqueda del “yo” fundamental donde la multiplicidad lingüística deviene una forma única carente de marcas ideológicas.

Porque se trata, por supuesto, de transformarse cada vez, de que la herramienta utilizada lo convierta a uno en alguien diferente. Se trata, al menos en la creación artística genuina, de olvidar la traducción e invocar la metamorfosis, o lo que es lo mismo, hacer lo que se hace desde un lugar, no desde un saber. Por eso el bilingüismo, que es un saber, no garantiza ninguna ventaja artística y el escritor bilingüe, en el momento de escribir en un idioma

determinado, es bilingüe sólo por accidente, no por inspiración, porque dentro de ésta sólo se puede ser dueño de un idioma. Yo diría incluso que la inspiración es precisamente esto: el estado más profundo de monolingüismo, ese momento en que la lengua, envuelta y protegida por una especie de sordera frente a todas las otras, habla sin recatos y sin escrúpulos, como si fuera la única existente, el único idioma concebible. (Morábito, *El escritor* 24)

A diferencia de Steiner que resalta la dimensión multilingüe y simultánea en la obra de Nabokov, Morábito postula el monolingüismo como una suerte de depuración primordial donde el escritor establece un vínculo significativo con el lenguaje artístico y es capaz de crear una obra “genuina”. Morábito establece una diferencia significativa entre el bilingüismo como un saber y un lugar. En su acepción de saber, el bilingüismo es una herramienta comunicativa importante que le permite al sujeto poder comunicarse con otras culturas. Por el contrario, el bilingüismo como lugar no existe, ya que según la reflexión de Morábito, el acto genuino de escritura anula el ruido de la multiplicidad y se depura hasta acceder a una unidad primordial.

Al final de su ensayo, donde queda de un modo más claro su afinidad con la condición escindida del viajero contra-espacial, Morábito reflexiona sobre la dimensión suplementaria, rota, inexacta del propio yo. Para Morábito, la escritura literaria en otra lengua se convierte en un peligro ontológico cuando funciona. Según él, cuando escribe sobre su vida pasada utilizando el español, su pasado italiano se disgrega o cobra una coloración distinta. Su infancia italiana se ve sometida a un proceso de extrañamiento cuando es representada por medio de las cadencias, giros, construcciones y símbolos de la lengua española. Por ende, se genera un suplemento. Una suerte de presencia ajena cuyo poder de significación radica en su capacidad de morar tanto dentro como fuera de su propio yo. El suplemento, al ser en un principio una entidad parasitaria, luego deviene una representación múltiple donde lo italiano y lo mexicano se entreveran al grado que se suceden episodios infantiles contruidos desde lo mexicano y reflexiones sobre el presente mexicano contruidos desde lo italiano.

El escritor que escribe en otro idioma se encuentra frente a su pasado en un extrañamiento parecido, porque lo recupera con palabras y cadencias nuevas, desfigurándolo fatalmente y

probablemente inventándolo. De hecho, el extrañamiento constituye el parecido más profundo entre estas dos creaturas; en cierto modo, el escritor que escribe en otra lengua escribe de noche, porque llegó tarde a las palabras que usa. Y tal como el vampiro, a causa de su vida nocturna, se ve impelido a conocer las cosas por contacto directo y en profundidad, es decir por el conocimiento de su sangre, sin poder conformarse con la serena contemplación de las apariencias, el escritor transterrado se ve impelido a responsabilizarse en exceso de las palabras que emplea, con el perpetuo temor de extraviar su ligereza y su genio recóndito. (Morábito, *El escritor* 25)

Según la propuesta teórica de Jorge Carrión, el viajero contra-espacial es aquél que conoce la separación fundamental entre las palabras y las cosas. El viajero contra-espacial, sabedor que las palabras que utiliza para percibir, describir e interpretar el mundo circundante son inexactas, sabe que su búsqueda ya no girará en torno a la univocidad, sino a la multiplicidad. Según Morábito, el escritor extranjero se mueve en una aprehensión del mundo similar. Sabedor que ha llegado tarde a la repartición de palabras, es demasiado consciente de su poder de construcción. Sabe que una palabra no es un simple hálito primordial que brota del interior de los sujetos, sino que también puede ser un dispositivo retórico de construcción cuya finalidad es variable. Por lo tanto, el escritor transterrado, en lugar de contemplar plácidamente el mundo de las apariencias y las representaciones, es hiperconsciente de su construcción.

Así, aunque de distinto modo, tanto el narrador Fabio Morábito como el narrador Juan Villoro poseen una relación compleja con su pasado familiar. Villoro, cuyo relato familiar está entretejido por el relato fantástico-maya de la abuela y su pasado-alemán, le es imposible tener una representación clara de su pasado. Morábito, cuyo pasado está sometido al extrañamiento del cambio de lengua, lo obliga a tener la sensación de precariedad. Sin embargo, a nivel literario, ese rizoma familiar no se trasluce en un uso experimental de la forma. Tanto el relato de viajes del narrador Villoro como el relato de viajes del narrador Morábito optan por una representación mimética del lenguaje y un uso convencional de estructuras narrativas donde el lector goza una experiencia asequible de lectura. Sin importar que la riqueza de sus textos posibilita el coloquio entre diferentes géneros literarios, estos se mantienen lo suficientemente separados entre sí al grado que no se genera ninguna

“contaminación”. En el caso de Villoro existe una diferencia reconocible en el uso que hace de la crónica y los momentos cuando se permite cierta expansión y discurre por el ensayo. Para no confundir al lector, divide su texto en múltiples capítulos, secciones y fronteras paratextuales que están secundadas por un subtítulo esclarecedor.

Por el contrario, Sergio Pitol se mueve en un territorio mucho más elusivo. Aún a pesar de que la presencia de su “yo” se mueve explícitamente por los tres relatos de viaje que constituyen su *Trilogía de la memoria*, la información sobre su pasado es precaria, inexacta y confusa. Nunca se sabe con certeza cuál es su origen familiar y mucho menos su ascendencia. Preponderan las pitas, no las verdades inexpugnables. A nivel estilístico, su obra es mucho más arriesgada. La yuxtaposición de diversos géneros no busca la templanza apolínea, sino la exaltación dionisiaca de la fiesta. La coexistencia intensiva entre la novela, el ensayo, la crónica, el diario, la epístola y el género picaresco genera un tamiz complejo de formas móviles.

Sin embargo, el relato de viajes *También Berlín se olvida* (2004) de Fabio Morábito se mueve en un estadio intermedio entre la poética apolínea de Villoro y la poética dionisiaca de Pitol. Es verdad que a nivel estructural y estilístico guarda una mayor similitud con la forma mimética de Villoro, pero gracias a su carácter reflexivo el texto tiende a moverse en el ensayo en lugar de limitarse a la crónica. Una afirmación taxonómica que la investigación comporte con Emily Hind en su artículo “Vivian Abenshushan y Fabio Morábito: Ensayar, esfumar” (2012) donde menciona precisamente que *También Berlín se olvida* es un libro de ensayos, mientras que Irina Garbatsky en su artículo “Espacios de intervalo y de multiculturalidad. Las narraciones de Fabio Morábito y Matilde Sánchez en Berlín” (2024) lo cataloga como un libro de crónicas. Una segmentación no desprovista de importancia ya que, tomando como base las reflexiones desarrolladas sobre la condición “contra-especial”, nosotros argumentamos que este viajero literario cifra, en mayor medida, su mirada oblicua en la noción constitutivamente inacabada del ensayo.

Como casi la mayoría de su obra, el relato de viajes de Morábito se decanta por la creación de escenarios sutilmente ominosos. A través de lo cotidiano, logra generar una

atmósfera de extrañamiento. A diferencia del relato de viajes de Villoro, sólo nos enteramos hasta la página 78 de un libro de 95 páginas el motivo por el cual el personaje/narrador Morábito se encuentra en Berlín. Es decir, en lugar de abrir su relato con una explicación clara de por qué ha abandonado la Ciudad de México para pasar una temporada en el extranjero, el relato de viajes del narrador se abre con una reflexión sobre la ausencia hidrográfica y el extravío, tanto en su sentido geográfico como espiritual. De igual manera, a lo largo del libro, la identidad del narrador permanece en las sombras y nunca se lleva a cabo una situación donde se genera un efecto de imbricación entre la identidad del autor y la identidad del narrador. En el caso del texto *Palmeras de la brisa rápida*, aún a pesar de que el narrador nunca se presenta textualmente utilizando el nombre Juan Villoro, a lo largo del texto se presentan ciertas situaciones donde conocidos, familiares y escritores hacen alusión a su condición de escritor. Por el contrario, en el caso del narrador presente en *También Berlín se olvida*, al moverse en situaciones sociales donde las diatribas del campo cultural son cuasi inexistentes, nunca se ve en la necesidad de explicitar su condición de escritor extranjero ante los demás. El único momento donde textualmente menciona su condición como escritor extranjero, es una suerte de diálogo consigo mismo desencadenado por una reflexión sobre las vicisitudes del quehacer literario. Por lo tanto, el narrador/personaje Morábito, a diferencia del narrador/personaje Villoro y el narrador/personaje Pitol, opta por sumergirse en la cotidianidad de Berlín y moverse en un estado cercano al anonimato.

Dentro de las diversas investigaciones que discurren sobre la obra de Fabio Morábito, nos apoyaremos en las reflexiones que propone Jezreel Salazar en su artículo “Sergio Pitol y Fabio Morábito: la autofiguración como descentramiento del autor” (2018), para analizar el carácter multívoco del “yo” del autor-narrador-personaje Morábito. Salazar reconoce que tanto Morábito como Pitol llevan a cabo cierto tipo de estrategias de representación del yo donde la diferencia categórica entre la realidad y la ficción se desdibuja. Su literatura desborda de igual manera la acepción clásica de la autobiografía. Recurren a técnicas de claroscuro donde la identidad de los mismos tiende a presentarse y ocultarse. De igual modo, ambos no soslayan la posibilidad del equívoco y la contradicción. Es decir, llevan a cabo tal representación del “yo” literario que la búsqueda de una correspondencia con el yo empírico (esa presumible homología entre el autor-narrador) resulta una empresa por lo demás utópica.

De ahí que Salazar habla de una operación de “autofiguración” (23). Una construcción consciente del yo que no reniega la contradicción, el equívoco, el solapamiento, la falta deliberada de información concreta. Eso que el mismo Salazar llama “descentramiento” (27).

En *El idioma materno*, Morábito intercala la narración y el análisis de momentos vitales con otros registros muy cercanos al ensayo y, de manera menos marcada, al relato. Lo autobiográfico resulta así acotado o flanqueado por reflexiones y pequeñas historias de carácter ficticio, de manera que el género se vuelve anfibio: la escritura del yo se confunde con el cuento, y las memorias, con el microensayo. Es claro que Morábito no se propone una autobiografía estricta: no desea “narrar la historia de su personalidad”, como quería Lejeune, ni conocerse a través del recuento escrito sobre lo vivido; pero al ponernos en contacto, una y otra vez, con su memoria y sus hábitos (virtudes y vicios incluidos), no deja de construir una figuración de sí mismo. (Salazar, 27)

Aún a pesar de que el análisis de Salazar no recae directamente en *También Berlín se olvida*, podemos conjeturar que las características que advierte en *El idioma materno* se corresponden con el texto que compone nuestro objeto de estudio. Aún a pesar de que la ruptura de la mimesis literaria por parte de Morábito no presenta los mismos índices de exorbitancia que Pitol, comparten una poética. Los dos reniegan la “autobiografía estricta” (27). Mezclan de forma voluntaria fragmentos de su vida como “autor” y fragmentos de su vida como “narrador”. Esta imbricación, esta condición anfibia, por supuesto no la conciben como un error técnico, sino que es el crisol enrarecido desde el cual articulan su creación artística.

En Morábito, la autonarración se expresa atravesada por un carácter apelativo en donde la asociación libre sirve como engrudo para la vinculación de anécdotas personales, recuerdos del pasado y reflexiones que buscan sostener distintas interpretaciones en torno a la escritura, a la comunicación y al lenguaje en general. Es como si escucháramos el modo en que un escritor intenta comprender sus experiencias cotidianas y su pasado a partir de los conocimientos lingüísticos que posee y la experiencia que detenta como poeta y narrador. Se trata de una retórica del pensamiento que evita reiteradamente caer en la conceptualización; por el contrario, construye imágenes precisas como un método para poner en escena las ideas que

desea transmitir, y para plantear el modo en que tal reflexión lo constituye como sujeto.
(Salazar, 28)

Un hecho importante que resalta Salazar sobre la obra de Morábito, y que en cierto modo los tres autores que componen nuestro objeto de estudio también la comparten aunque la manifiestan de distintas formas; es el uso de la autonarración como una suerte de teatro que posibilita la aparición y libre asociación de imágenes, recuerdos, reflexiones y digresiones literarias. Según Salazar, esta forma de la autonarración puede interpretarse como la transcripción del proceso mental que lleva a cabo el escritor para tratar de crear, encauzar y ordenar los elementos que posteriormente formarán el texto literario. Es decir, en los tres textos que componen nuestro objeto de estudio, no sólo accedemos a una descripción-reflexión sobre el viaje, el otro, el desplazamiento y el trastocamiento del yo; sino también al laboratorio literario. A lo largo de *También Berlín se olvida*, se sabe que el autor-narrador está en Berlín por una beca de escritura creativa. Habla de los rituales que preceden la escritura. Por una cuestión cronológica, nosotros sabemos que a nivel extraliterario el libro que comenta el autor-narrador es *Grieta de fatiga*, ya que en *También Berlín se olvida* nunca se habla textualmente de los títulos de sus libros ya publicados y tampoco del que está escribiendo. Por el contrario, Pitol, cuya poética de la autonarración y autofiguración es mucho más abigarrada, sí tiende a jugar textualmente con los límites de su vida como “autor” y “narrador”. En ese sentido, nos parece interesante la reflexión que propone Salazar cuando habla que “Se trata de una retórica del pensamiento que evita reiteradamente caer en la conceptualización” (27). Una idea cercana a la noción antitotalitaria que reconoce Adorno en el ensayo. Es decir, Morábito lleva a cabo una “retórica del pensamiento”, una representación del acto pre-escritural, del “calentamiento de la pluma”, pero esa retórica reniega la síntesis. Sólo es una puesta en escena atribulada que deja traslucir el torrente del proceso creativo.

El texto *También Berlín se olvida* se abre con una pregunta. Si uno tiene en cuenta que el narrador se encuentra en Berlín, la capital alemana, y el principio del libro está coronado por una interrogante y no una presentación clásica de la situación extranjera del autor/narrador; quizá resulta lícito esperar una pregunta conceptual, una pregunta que apele a los recientes acontecimientos históricos de la ciudad atravesados por la Segunda Guerra

Mundial. Sin embargo, el capítulo se abre con la pregunta sobre la existencia o no existencia de un río en Berlín. El narrador, en lugar de llevar a cabo un análisis literario e histórico sobre los grandes ríos de Alemania o Europa, una crónica/ensayo similar a la que lleva a cabo Claudio Magris en *El Danubio*, alude a su conocimiento de la ciudad por medio de la televisión.

Después de tres meses de vivir en Berlín y de recorrerlo en metro, en S-Bahn, en autobús y tranvía, todavía no puedo decir si esta ciudad tiene un río o no. Creía que lo sabía antes de venir, ya que en un reportaje sobre Berlín que pasaron en México se veía un tramo del Spree, el río de Berlín, surcado por varios barcos turísticos. (Morábito, *También Berlín* 9)

A diferencia del narrador/personaje Villoro y aún más el narrador/personaje Pitol, el narrador que recorre Berlín no manifiesta explícitamente su conocimiento de la zona por medio de la alta cultura. En lugar de citar un libro, un tratado, un estudio, un ensayo, o la voz autorizada de un intelectual de izquierda que busca socavar la narrativa oficial; el primer apoyo cultural que expone es la televisión. Un medio de comunicación masiva explícitamente vigilada y controlada por los intereses políticos del poder en turno. Por ende, desde el principio, el narrador no teme descubrirse como un sujeto cuya cultura abreva de diferentes estratos sociales, políticos e ideológicos. El hecho de que el libro se abra con una cita proveniente de la cultura de masas puede interpretarse como una desacralización de la presumible totalidad que poseía el antiguo viajero. Expone que su mirada no sólo está tejida por libros, cuadros, viajes, películas, poesía y relatos familiares, sino que su mirada también es capaz de moverse en aquello que, acorde a los prejuicios culturales, es banal y pertenece a la masa alienada.

Sin embargo, la cita a la televisión funge como un preámbulo. Un recuerdo detonante de su vida en la Ciudad de México. Ya en Berlín, el narrador advierte que durante tres meses no ha visto nunca el río que vio por televisión. ¿Qué medio contiene la verdad? ¿El discurso orientado de la televisión o su mirada que recorre por sí sola las calles de la ciudad? El narrador, en lugar de cuestionar la veracidad de los medios o, por el contrario, reflexionar sobre la no correspondencia entre el ojo de la televisión y su propio ojo, encuentra en algún momento el anhelado río y ese encuentro desencadena a su vez una serie de reflexiones sobre geografía, orientación, orfandad, civilización y ética. Sin embargo, esas reflexiones no están

orientadas en aprehender la verdad sobre la condición berlinesa y mucho menos alemana, al contrario, son reflexiones personales, oblicuas, que responden al imperativo de un “yo fragmentado” en lugar de un “yo colonial”.

Un río, cualquier río, hasta el más raquítico, no es poca cosa para quienes vivimos en la ciudad de México, que es una ciudad enorme entre otras razones porque carece de cualquier curso de agua. La expresión “mancha urbana”, que ignoro si se inventó en México pero ha tenido una aceptación inmediata entre nosotros, puede deberse en parte a la ausencia de un río en esta ciudad. (Morábito, *También Berlín* 9)

Como ya se analizó en su poesía, uno de los tópicos que atraviesan la obra de Morábito es la sensación de extravío y orfandad. Pero aquí, el narrador, en lugar de apelar a un ejercicio de nostalgia, reconoce que la importancia de los ríos no se limita únicamente a un aspecto ecológico o estético, sino a una orientación geográfica. El hecho de que el proyecto civilizatorio de la Ciudad de México haya desecado el lago de Texcoco y entubado los ríos hizo que su espacialidad primera degenerara y se volviera una “mancha urbana”. Por ende, según la perspectiva del narrador, la ausencia de un río que atraviesa la Ciudad de México genera un efecto de entropía que degrada la condición psíquica de sus habitantes. La presencia de un río “marca una frontera natural en la conciencia de los habitantes de una ciudad y genera en ellos un sexto sentido que les permite ubicarse frente al río desde cualquier punto que se encuentren” (10).

Sin embargo, tiempo después el narrador ubica y conoce la presencia hidrográfica de Berlín. Pero el narrador, en lugar de sentirse ubicado y sosegado por la presencia acuática, por la demarcación de agua que separa y organiza la tierra circundante, advierte cierto equívoco. Gracias a la conversación que sostiene con un amigo, éste le menciona que sí existen ríos en Berlín, pero que el agua que poseen carece de movimiento.

En cierto modo me había dado la solución a mi enigma. El agua de Berlín es estática. El berlinés no tiene la experiencia heracliteana de la corriente, que es el verdadero encanto de los ríos. Es gracias al movimiento de la corriente que un río, al pasar por una ciudad, relativiza el esfuerzo que fue necesario para construirla. Frente al trabajo incesante del río

las construcciones del hombre nos parecen juguetes; por eso, nada mejor, para descansar de una ciudad y de sus hombres, que observar desde una orilla o desde un puente el movimiento del río que la atraviesa. Ese puro fluir nos recuerda que el mundo prosigue más allá de lo que conocemos. Es un mensaje liberador. En Berlín este mensaje no existe. (Morábito, *También Berlín* 11)

El narrador, en lugar de deleitarse con el fervor técnico-arquitectónico de la ciudad que se afanó en reconstruirse lo más rápido posible tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, soslaya el esplendor técnico y lamenta que Berlín carezca de un río. Es decir, según la poética del narrador, la contemplación de la corriente eterna (o el movimiento continuo que simula la eternidad) de un río, le permite a los sujetos deslindarse de su quehacer diario-burocrático y subsumirse en un tiempo ajeno al cronos esquematizado del capitalismo. El berlinés, al no tener un río, carece del “mensaje liberador”. Aquejado por la presencia inmutable del río, el narrador se cuestiona.

Me pregunto si un agua así, sin movimiento, siempre idéntica así misma y capaz de mimetizarse tan bien con el trabajo humano, les gusta a los berlineses. Caído el muro que, supongo, representaba en la conciencia de la gente un punto de referencia más claro que el río, Berlín se ha quedado a solas con un agua que no le proporciona orientación, ni tranquilidad, ni sabiduría. (Morábito, *También Berlín* 12)

Pero en lugar de pensar que el espíritu berlinés carece de un centro, un núcleo espiritual que sirve a modo de guía, el narrador postula que ante la caída del Muro no se erigió una vez más un centro arquitectónico que fungiese como paradigma, sino que, ante el recuerdo del imperativo demarcante del muro, el berlinés optó por devenir múltiple. Ya no hay un solo centro, sino una multiplicidad de centros que hacen de Berlín un espacio complejo.

Caído el muro, la ciudad definió su vocación policéntrica. La nueva Potsdamer Platz confirma este anhelo de varios centros, de varios Berlines, como si la ciudad hubiera aprendido que la mejor forma de evitar otro muro es multiplicarse y dispersarse. Tal vez sólo una ciudad que durante casi treinta años estuvo mortificada por un muro que inmovilizó su rostro en una sola expresión, o sea en una mueca, podía, una vez abolida esa mueca, lanzarse a la búsqueda de varios rostros, negándose a tener sólo uno. En este sentido hay

que alegrarse de que esta ciudad carezca de un río que pudiera inmovilizarla en una imagen acabada y complaciente de sí misma. Porque también un río, a su manera, es un muro. (Morábito, *También Berlín* 12-13)

Ante el reconocimiento de la multiplicidad de centros, el narrador reconoce que es imposible para un solo viajero poder conocer la totalidad de la ciudad de Berlín. Al contrario, ante la caída del muro (el centro, el paradigma, el núcleo severo de irradiación y atracción simbólica) se genera una suerte de diáspora política/estética donde ya resulta incongruente preguntarse por el centro. Por ende, el narrador tendrá que limitarse a determinados lugares cercanos a la zona donde vive o ciertos espacios donde deambula en compañía de su familia. Aún a pesar de que a lo largo del relato el narrador/viajero no discurre sobre los lotes baldíos, aquellos pasajes olvidados de tierra agreste que visitaba en su infancia; aún así, a nivel estético, su mirada siempre busca posarse sobre los lotes baldíos en lugar de los grandes monumentos berlineses.

Sin importar que su poética se aleja de los grandes temas y grandes monumentos, quizá lo más interesante es la capacidad que tiene para generar una vía de desterritorialización en un medio territorializado. Según menciona el narrador, vive a unas pocas calles de distancia de una estación del centro del S-Bahn. El S-Bahn es (según lo que menciona el narrador) el tren urbano que corre por el centro de Berlín a la altura de los segundos pisos, suspendido “en una franja intermedia que sólo le pertenece a él y que le permite, rozando muros y balcones, tener una intimidad con la ciudad como ningún otro medio de transporte (15). Por lo tanto, el narrador/viajero no sólo recorre la ciudad por medio del caminar y por medio del conocimiento bibliográfico que posee (la televisión y la literatura, en primer grado), sino también a través de la mirada que proporciona la materialidad técnica y formal del S-Bahn.

Si tomamos como punto de partida las reflexiones que lleva a cabo Walter Benjamin sobre la técnica, debemos recordar que para el autor alemán la técnica no se limita únicamente a un sistema mecánico de producción industrial donde la fuerza de trabajo está subordinada a ella. Del mismo modo, la técnica para Benjamin tampoco se limita a la presencia de determinadas herramientas físicas que posibilitan un haz de acciones y formas con las cuales

lo sujetos pueden llevar a cabo una tarea con mayor facilidad y homogeneidad y, terminado el trabajo, desprenderse de ellas y regresar a su estado original de “humanidad”. Es decir, para Benjamin, la técnica no está determinada por la razón instrumental. Al contrario, reconoce en la técnica una dimensión compleja que trastoca y condiciona los mecanismos de percepción.

Para Benjamin la técnica puede dividirse en dos formas generales. Una reflexión que parte igualmente sobre el análisis que realiza de la obra de arte en función de su “valor de culto” y su “valor de exhibición” que expone en su texto *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Según Benjamin, en la antigüedad el arte poseía un significado y dimensión ritual. La encarnación (no representación) de los dioses en estatuillas de bronce o mármol sólo podían ser vistas por los miembros generales de una comunidad bajo un estricto régimen de órdenes. Por el contrario, con el advenimiento de la reproductibilidad técnica, el recogimiento ritual de la obra de arte se trastoca y se vuelve pública. El sentido de la obra de arte ya no está determinado por su función mágica, sino artística. Gracias a la posibilidad de que una obra de arte pueda ser reproducida múltiples veces y con diversos formatos por medio de la copia, la exigencia ritual de la mirada se soslaya. Sin embargo, la distinción que propone Benjamin no se limita a la esfera de lo privado y lo público, sino que su preocupación central radica en la modificación de la percepción tanto de la obra de arte, como del mundo empírico en sí. Ante la disolución categórica de lo sagrado, ¿qué persiste? ¿El arte como una manifestación artística que puede ser apreciada por todos? O, por el contrario, ¿el arte como un objeto mercantilizado cuyo valor radica en función del alza de su precio económico?

La perspectiva filosófica de Benjamin busca problematizar la noción de técnica a partir de dos formas generales. En primera instancia, reconoce una modalidad de la técnica donde existe una relación entre las acciones de los sujetos y la naturaleza. Por otro lado, reconoce una segunda modalidad de la técnica donde la relación entre los sujetos y la naturaleza está protagonizada por una ausencia significativa de los mismos sujetos; quizá un estadio cercano a la automatización. La primera está secundada por el valor de lo ritual y lo sagrado, mientras que la segunda responde a una liberación del régimen de sentido de la tradición.

En cierto modo, el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano; el de la segunda está en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripulación alguna. Lo que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido). Lo que guía a la segunda es, en cambio, el “una vez no es ninguna” (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos). El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego. (Benjamin, *La obra de arte* 55-56)

Sin embargo, las dos modalidades de la técnica que expone Benjamin no funcionan como paradigmas inamovibles. Al contrario, el mismo Benjamin reconoce que la percepción de la obra de arte puede estar entrelazada con las dos acepciones. Sin embargo, la radicalidad reside en considerar la segunda acepción de la técnica como una posibilidad creativa donde los sujetos pueden apoderarse por vez primera de los medios de producción y llevar a cabo formas que se muevan tanto en la dimensión de lo aurático como no aurático. Por lo tanto, en esa perspectiva, la técnica ya no puede entenderse simplemente como un campo artificial de expresión cuyo principio rector es la dominación de la naturaleza por medio de su *telos* instrumental.

La intención de la primera sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada. Esto vale en especial para el cine. El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante al mismo cuando la constitución de lo humano se haya adoptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica. (Benjamin, *La obra de arte* 56-57)

De igual modo, para comprender la diferencia de la percepción entre la primera y la segunda técnica, Benjamin recurre al ejemplo de la diferencia entre la “finitud” de una obra de arte

pictórica y la “finitud provisional” de una obra de arte fotográfica/cinematográfica. En la materialidad que posibilita la pintura clásica (óleo, aguarrás, aceites, pigmentos, etc.) la obra, al terminarse, está cerrada, es única. Por el contrario, para terminar una película, el director forzosamente tiene que trabajar diferentes etapas: casting, decorado, guion, filmación, edición de audio, edición de fotogramas, recortes de fotogramas, etc. Es decir, existe una diferencia radical en la totalidad de una pintura al óleo que en la totalidad de una película. Una película, aún a pesar de que ya se haya proyectado en salas, puede ser editada incesantemente no sólo por el director, sino por otros “directores”. Su esencia fragmentaria sólo puede generar la ilusión de completud por medio de la técnica del montaje. Es decir, la diferencia de la finitud entre una obra y otra no se refiere al cariz del artista, sino al espectro de posibilidades formales que brinda la nueva técnica reproductiva.

Por lo tanto, cuando Benjamin habla del cine, no sólo reconoce por un lado la posibilidad de estetización de la política (la idolatría de la figura de Adolf Hitler por medio de la fotografía y la naciente propaganda), sino también la posibilidad de politizar el arte. Según su postura, el único modo realmente importante en que los sujetos pueden liberarse del imperativo instrumental de la técnica, es subsumirse voluntariamente en la representación simbólica de la técnica (quizá su gramática, o más bien, su lengua misma) y posteriormente “despertar” y a partir de ese conocimiento (una dialéctica entre el ojo humano y el ojo de la máquina) poder llevar a cabo un acto de sentido donde la técnica sólo sea una variante más del complejo espectro epistemológico con que los sujetos “miran” el mundo, y no un régimen autoritario que aplasta cualquier manifestación ajena a su *telos*.

Teniendo en cuenta las reflexiones que hemos llevado a cabo sobre la dimensión multívoca de la técnica, podemos analizar ahora el modo en que el narrador/personaje del relato de viajes de Fabio Morábito interactúa con los nuevos medios de transporte. Así como Walter Benjamin postula que la mirada que los parisinos tenían a mediados del siglo XIX estaba moldeada por la presencia de los tranvías tirados por caballos, del mismo modo nos permitimos establecer un paralelismo con la mirada que tienen los berlineses (o aquellos que recorren las calles de la capital alemana) cuando viajan en S-Bahn, y gracias a la altura

“artificial” son capaces de atisbar regiones de la ciudad que hasta entonces, cuando caminaban a pie o se asomaban por la ventana de algún edificio, eran incapaces de advertir.

Es otra ciudad la que se conoce viajando a medio altura. Los edificios, ya no unidos por el suelo, se suceden en un orden más metafísico que real, y todo adquiere, por la supremacía de las fachadas sobre las calles, un aspecto escenográfico, que se acentúa de noche, cuando el S-Bahn, rozando los cuartos encendidos, regala a los pasajeros visiones fugaces de intimidad ajena. (Morábito, *También Berlín* 15)

Son dos quizá los aspectos más interesantes que expone el narrador. Por un lado, la diferencia entre un orden metafísico y un orden real, y, por el otro lado, cómo esa instauración de un orden metafísico posibilita una visión fugaz de la intimidad ajena. Ya que el texto en sí no brinda mayor información ni retoma la noción de metafísica, resulta lícito interpretar que cuando el narrador habla de “metafísica” en oposición a “realidad” se refiere a la instauración arbitraria de un sistema simbólico. Es decir, una realidad “artificial” dentro de la realidad “empírica”. Por lo tanto, a partir de ese simulacro de la mirada, de esa nueva “artificialidad” proporcionada por el régimen visual del S-Bahn, el narrador es capaz de mirar a través de la ventana y capturar “visiones fugaces de intimidad”, en lugar de simplemente ver una sucesión acelerada y cuasi delicuescente de paredes y balcones.

Es probable que algún usuario asiduo del S-Bahn haya visto algo más que eso y me imagino que sorprender una cópula a esa altura y esa velocidad debe de ser como ver la esencia de la cópula, comprender por fin cómo nos ven los dioses. (Morábito, *También Berlín* 15)

Aquí la fugacidad de la mirada no se refiere únicamente a la trasgresión visual, a la profanación del cuerpo del otro mediante el ojo vouyerista, sino, más bien, a la posibilidad de aprehender en medio de “un orden metafísico” un espacio/tiempo particular que resulta imposible de atisbar por medio del régimen original, simplemente corpóreo. El narrador se apoya en la metáfora de la esencia de la cópula para hablar igualmente de la presumible mirada de los dioses. En ese sentido, el narrador, en una retórica similar a la de Walter Benjamin que encuentra el relámpago de la iluminación en el mundo profano de lo material,

encuentra, en el régimen visual del S-Bahn, la posibilidad de que el orden automatizado de su mirada se trastoque y pueda mirar como los dioses.

De igual manera, a lo largo de su viaje en S-Bahn, el narrador/viajero reconoce otras dos cualidades del régimen escópico de la máquina que posibilita trastocar el *continuum* automatizado de la mirada humana. Por un lado, el narrador/viajero habla del “viaje a contrapelo” y de un método visual parecido al cubismo. Veamos cómo expone el primero.

Viajando a contrapelo de la ciudad, deslizándose entre las construcciones, el *S-Bahn* tiene algo de aguja que cose un hilo alrededor de Berlín y tal vez cuando se construyó a fines del siglo pasado, se quería, más que proveer a Berlín de un nuevo medio de transporte, crear alrededor de esta ciudad que es fruto de una agrupación de pueblos, un lazo que la cohesionara, una última vuelta de tuerca que dejara todo apretado y en su sitio. (Morábito, *También Berlín* 16)

En lugar de que el narrador viajero persista en su meditación de la mirada relámpago-profano, su descripción y rememoración ensayística de la ciudad sufre un viraje y retoma una vez el tema del muro. Como lo advertimos en el momento en que analizamos su poesía, el narrador muestra una particular inclinación a hablar sobre el equilibrio y el desequilibrio espacial-identitario. El muro, aún a pesar de que era una fortificación levantada con fines de demarcación política, también servía, según la percepción del narrador, para orientar a los berlineses. Después, con la caída del mismo y la diseminación oficial del modelo capitalista, quedó una suerte de orfandad espacial donde Berlín anuló la unidad de su centro para devenir en una multiplicidad de centros. Sin embargo, el narrador conjetura que la construcción del *S-Bahn* no sólo respondió a un imperativo de logística urbana, sino a un imperativo de cohesión social-identitaria donde su espacio reducido generara una suerte de gramática donde los berlineses pudieran anular sus diferencias y establecer un nuevo diálogo.

Pero Berlín, o las personas que pueblan y discurren por su espacialidad, en lugar de establecer un diálogo a partir del innegable contacto con el otro que instaura la espacialidad reducida del S-Bahn; logró controlarla y dominarla con su retórica reinante de distanciamiento. Podemos conjeturar que Berlín, aún a pesar de que es una ciudad grande y

su espacialidad agrupa millones de personas, sigue siendo capaz de mantener su aparente rigidez ideológica. Así lo expone el narrador/viajero: “Es más, la sensación de pulcritud, de fina sabiduría de cálculo que produce el paso de un tren elevado en medio del cemento y de las ventanas, puede verse como la quintaesencia del talento que tienen los alemanes de convivir codo a codo sin tocarse” (2004, p. 16). Según el narrador, ver el modo en que los berlineses se comportan dentro del espacio reducido del *S-Bahn* sin tocarse e ignorarse entre ellos, funge a modo de sinécdoque para comprender la esencia tanto de sus habitantes, historia y ciudad.

Sin embargo, en ese mismo orden el viajero contra-espacial es capaz de reconocer un nuevo estrato de la ciudad. Por lo tanto, en lugar de que el viajero se limite a criticar la razón instrumental del *S-Bahn* y la idiosincrasia alemana, aprovecha esa linealidad para posar su mirada y generar un acto de disrupción. Dentro de la filosofía de Walter Benjamin, no se busca anular la presencia de los nuevos productos tecnológicos derivados del uso productivista de la técnica, sino que el sujeto debe mirar a “contracorriente” y dinamitar (siquiera por un instante) el *continuum* automatizado del tiempo/espacio. Por lo tanto, el narrador/viajero, asomado al balcón de su departamento, contempla el tilo que lo separa de la corriente incesante del *S-Bahn* y sufre una “iluminación profana”.

Me doy cuenta de que las ramas y el follaje de este árbol no forman un todo continuo, sino estratificado. Está el piso inferior, el más espacioso, formando por las ramas más gruesas y extensas, que es el más frecuentado por los pájaros; luego está el piso intermedio, más angosto, que recibe de ellos sólo visitas esporádicas; y está el piso superior con sus ramas frágiles, que es un páramo abandonado. También en las ciudades la vida bulle en la base y, a medida que escalamos los pisos, se hace esporádica, hasta llegar a esas ventanas y balcones de los pisos más altos que parecen vivir separados del trajín urbano. El *S-Bahn*, pasando por encima de las calles, desmintiéndolas, intenta reintegrar esa parte exiliada al bullicio general, creando una ciudad más aérea y continua, donde las ventanas sean las verdaderas protagonistas. (Morábito, *También Berlín* 17)

En el devenir de la mirada contra-espacial que presume el narrador/viajero, establece un paralelismo entre el modo de vida estratificada de un árbol y la estratificación, orden y quizá

jerarquía de una ciudad. El caminante se mueve a ras de piso. Pero el piso, o más bien, la superficie terrestre, sin importar que ha sido recubierta y ornada con diversos materiales: piedra, mármol, madera, cemento, chapopote, hormigón, etc.; sigue siendo una pátina estetizada o funcionalizada que corre a ras de suelo. Es verdad que la experiencia del caminante-viajero no puede ser la misma en un sendero de tierra que una calle iluminada por anuncios espectaculares, pero la perspectiva, el régimen corporal, sigue siendo muy parecido. Por el contrario, la mirada continua desde las alturas, es un régimen visual que pocos conocen.

Más allá de que el narrador/viajero que circula por las páginas de *También Berlín se olvida* no es un sujeto politizado, su mirada, equívoca, es capaz de moverse más allá del espacio preestablecido y acceder a una perspectiva diferente. Por lo tanto, además de que el régimen escópico del S-Bahn le permite llevar a cabo un viaje a contrapelo, también le permite aprehender un “método parecido al cubismo” (17). ¿A qué se refiere con ello? Según su percepción, la representación que postula la pintura cubista desquicia los nexos ordinarios entre las partes de un todo. En la pintura clásica-mimética, existe una causalidad objetiva entre el cuerpo y los objetos que rodean los cuerpos. Es decir, prevalece el orden clásico anatómico. Por el contrario, en la mirada cubista, el cuerpo se trastoca y se convierte en una serie informe de trazos. La armonía objetiva del cuerpo se desquicia y deviene un nuevo orden instaurado a través del equívoco, el error, el desborde y la no correspondencia.

Se trata de un método parecido al del cubismo, el mismo impulso de saltarse los nexos lógicos para aprehender de una sola mirada la totalidad de la cosa, su adentro y su afuera. Por eso, tal vez, la secreta vocación del S-Bahn no sólo es adherirse a las ventanas, sino penetrar algún día en ellas, viajar muros adentro para explorar el Berlín que no vemos y volver al exterior después de haber recorrido cuartos, cocinas, alcobas, espejos, gritos de niños y adulterios [...]. Después de haber sido pro tantos años la ciudad del Muro, la ciudad irreconocible, se convertiría en la primera ciudad cubista de la historia, la primera en abrirse a todas las miradas y a todos los puntos de vista. (Morábito, *También Berlín* 17-18)

En ese sentido, la mirada del viajero contra-espacial intensificada por el régimen escópico del S-Bahn, no sólo le permite el viaje a contracorriente y el método cubista, sino también la

capacidad de anular la diferencia entre el “adentro” y el “afuera”. Una dicotomía que igualmente puede extrapolarse a la convención lingüística que escinde el signo entre “significado” y “significante”. Ya no hay jerarquía. El narrador, embriagado por la “mirada técnica”, se maravilla ante el esplendor arquitectónico (la historia, la memoria, el archivo) pero, de igual modo, se deleita con las postales instantáneas de intimidad que logra captar de la vida privada de los otros. Por lo tanto, en la mirada del narrador, no sólo importa el relato establecido y vigilado de la Historia, sino que también importa el relato fragmentario de la historia mínima, aquella que no es aprehendida por ningún discurso colectivo.

Dentro de la mirada equívoca del narrador, resalta un aspecto interesante que lo acerca y distancia con la mirada contra-espacial que tienen el narrador tanto del relato de viajes Juan Villoro y Sergio Pitól. Si recordamos el capítulo anterior, el narrador que aparece en *Palmeras de la brisa rápida* reconoce que sus mayores momentos de intensidad viajera es cuando se sienta a tomar un café, fumar un cigarrillo y mirar alrededor. Por el contrario, en el narrador que aparece en *El viaje* de Sergio Pitól, éste siempre está inquieto, agitado, cuasi frenético. Las pocas veces que se detiene (o mejor dicho, un acceso de desaceleración) sólo son pequeños claros que lo impulsan para seguir en su frenesí móvil. Por el contrario, el narrador de *También Berlín se olvida*, opta por un desplazamiento que no forma parte ni de la inmovilidad apolínea del narrador/personaje Villoro ni la movilidad dionisiaca del narrador/personaje Pitól. Es decir, el narrador/personaje Morábito busca mimetizarse con la realidad cotidiana. Busca que la individualidad de su yo se desvanezca y se funda con el gran anonimato de la masa urbana.

En el artículo que Emily Hind (2012) le dedica al trabajo ensayístico de Fabio Morábito, propone una analogía interesante entre el ensimismamiento del ensayo y el ensimismamiento del acto de fumar. Aún a pesar de que se puede fumar en movimiento (una caminata tranquila o dentro del coche), el acto de fumar está estrechamente relacionado con la dimensión de la pausa, del quiebre, del acto solipsista que reniega una función productiva más allá del placer. Menciona, parafraseando las reflexiones de Adorno, que “el consumo del cigarro y el ensayo se puede apreciar como gesto, sin la narrativa progresiva de una trama que sugiere la literatura como un acto definitivo” (28). Según Hind, la funcionalidad de un

cuento o una novela se basa en la presencia (sea manifiesta o subterránea) de un conflicto, de una tensión narrativa que genere el interés del lector. Por el contrario, el ensayo, al rechazar la estructura aristotélica, no busca ninguna solución, ningún fin, ninguna meta en concreto. En ese sentido, la mirada ensayística de Morábito cuando analiza el muro y la visión fragmentaria del *S-Banh* no busca una síntesis filosófica, sino que sólo anhela la fugacidad de su comentario.

La experiencia ancla lo inmaterial y por eso el ensayo y el fumar giran no tanto sobre el eje recto de eventos encadenados en una trama, sino mas bien sobre el eje abstracto y caprichoso del yo que siente las transformaciones momentáneas [...]. Es decir, los fumadores y ensayistas tienen metas contenidas en sí, en el mismo momento: piensan por pensar y fuman por fumar, y en estos gestos se unen con el mundo y el mundo llega a ellos, lo cual confunde la separación esperada entre sujeto y objeto (2012, 32).

Sin embargo, la cotidianidad berlinesa no es ni la misma cotidianidad que percibe/describe el personaje/narrador Villoro en Mérida y tampoco es la cotidianidad que percibe/describe el personaje/narrador Pitol en Rusia. Más allá de las obvias y abismales diferencias entre una ciudad como Mérida y una ciudad como San Petersburgo, en ambas (es decir, en el modelo que se reconoce en el discurso de los narradores) persiste un modo de existencia donde todavía se percibe una lucha entre la naturaleza y la cultura, entre lo rural y lo urbano, entre lo mítico y lo moderno, entre lo sagrado y lo secular. Por el contrario, en el Berlín que percibe/describe el narrador, Berlín es una ciudad completamente subsumida en el modo de vida urbano-técnico-capitalista donde la naturaleza ya sólo persiste como tema, o mas bien, como concepto.

En este modo de existencia donde el narrador piensa que incluso los errores ya están previamente calculados por un sistema frío, que se afana en alcanzar la perfección; los berlineses viajan y vacacionan en los *Kleingärten*. Sin embargo, lo disímil, es que estos pequeños jardines urbanos no se encuentran fuera de la ciudad, sino diseminados a lo largo de ella. Por lo tanto, los berlineses, al reconocer que son incapaces de vacacionar fuera de la ciudad, o, por el contrario, sólo necesitan habitar otro espacio que no sea su casa y su hábitat

cotidiano, recurren a esas pequeñas casas ajardinadas donde se practica una modalidad diferente de viaje, distancia e individualidad.

Antes de entrar de lleno en las descripciones y reflexiones ensayísticas que el narrador realiza al abordar su relación con los *Kleingärten*, es necesario recalcar el pequeño comentario (casi secundario) que el narrador expone al reconocer que fue tanto su interés por estos pequeños jardines urbanos que se compró un libro sobre el tema y lo leyó fatigosamente en mi “rudimentario alemán” (21). Sólo capítulos después, el propio narrador profundizará su relación con el aprendizaje del alemán, su forma particular de aprehensión del mundo y su ejercicio literario. Páginas más adelante, igualmente menciona que por televisión vio un reportaje sobre los habitantes de los *Kleingärten*. Entonces, una vez más, su relación con Berlín y la condición alemana está “manchada” por la distancia, el error, la aproximación, lo popular (en el sentido que no detenta una “alta cultura”) y el equívoco de alguien que no comporta la misma mirada ontológica que los otros.

En esa brecha de sentido, el narrador expone el origen de su obsesión con los *Kleingärten*:

¿Por qué me atraían los *Kleingärten* de Berlín? Nunca me atreví a entrar en uno, pero en mi frecuentes viajes en S-Bahn los buscaba con cierta obsesión y tenía ubicados muchos de ellos. [...] me enteré que los *Kleingärten* fueron inventados a mediados del siglo XIX por D. G. M Schreber, médico y pedagogo, que los concibió no como sitios de recreo, sino como pequeñas parcelas urbanas para el cultivo de frutas y legumbres. Además de representar un ingreso suplementario para las familias de los trabajadores, aspiraban a ser un antídoto moral contra la corrupción de las ciudades. (Morábito, *También Berlín* 20)

Según lo que narra el propio narrador páginas más adelante y las reflexiones que expone Roberto Calasso en su libro *El loco impuro* (2008), D.G. M Schreber no sólo fue un simple médico y pedagogo, sino también un ideólogo exacerbado del orden, la higiene y el disciplinamiento sexual-moral. Por ende, según la lectura de Calasso, las reformas pedagógicas de Schreber pueden interpretarse como un eslabón más de la interminable serie de eslabones que forjaron la cadena del Nacionalsocialismo.

Y percibió, con el rigor de los grandes visionarios, el nexo circular que liga las lavativas frecuentes, los sacrificios por los pobres, la posición erguida, los antiguos Germanos, la retención del esperma, la gimnasia en la habitación, la piedad practicada con firmeza y bravura, los baños fríos, el baño de sol, la moderada alegría casera, los pecados escritos en el pizarrón, el odio por las fábulas, la santidad del trabajo, la jardinería forzada y la Ley Moral en nosotros. (Calasso, 17)

Acorde a la lectura que realiza Calasso de la lógica pedagógica y moral de D.G.M. Schreber, sus jardines, los *Kleingärten*, buscan reproducir ese modelo de contención, control, pragmatismo y eficacia. Por lo tanto, los jardines que observa el narrador desde el S-Bahn y le fascinan, no se parecen en lo absoluto a los jardines públicos y mucho menos a los jardines japoneses donde se busca un momento de recogimiento espiritual, sino que, el *Kleingärten*, en realidad funge como una suerte de pequeño centro disciplinar donde los berlineses se toman un “descanso” de su trajín cotidiano para vacacionar y seguir trabajando, aunque en pequeñas obras y pequeñas cantidades. El mismo narrador, posicionado desde el *S-Bahn*, una suerte de faro fragmentario e ininterrumpidamente móvil, (aunque fijo en la misma trayectoria), reconoce que la contemplación de semejantes jardines produce en él una serie de sensaciones hasta cierto punto disímiles. Por un lado, reconoce, al igual que Calasso, el origen pedagógico y disciplinar del jardín, pero, al unísono, reconoce en esa misma espacialidad fríamente reducida con fines utilitarios una sensación de “cobijo”.

Por un lado, reconoce en su diseño y su ubicación dentro de la ciudad una virtud cultural que se opone al turismo de masas.

A algunos, esta forma de vacacionar les parecerá deprimente pero en mi opinión tiene una dignidad de la que carecen tantos revuelos viajeros de hoy, donde la distancia que se recorre para llegar a alguna playa de moda situada al otro lado del globo parece ser el precio que se paga para poder desentenderse de cualquier cosa que colinde con esa playa. Dicho de otro modo, la indiferencia que esos supervacionistas sienten por su nuevo entorno suele ser total. Tal vez esta indiferencia es la auténtica cursilería, el verdadero mal gusto. (Morábito, *También Berlín* 21-22)

En primera instancia, su defensa de los *Kleingärten* parece ser más un motivo para criticar y desdeñar el nuevo modo de desplazamiento global organizado por la lógica del turismo. Según la valoración del narrador, resulta mucho más lícito, o quizá, mucho menos de “mal gusto”, vacacionar en un jardín ortopédico a tres calles de tu casa que viajar por diversos continentes sólo para estar en un lugar de moda, un espacio prefabricado por la lógica del turismo. Pero más allá de esta oposición maniquea, quizá lo interesante del fragmento reside en el supuesto desinterés de la mirada del viajero-turista con su entorno. Por ende, en su percepción, su viaje, o el viaje que trata de llevar a cabo, busca ser una experiencia significativa donde el espacio circundante se vuelva un texto sugerente, enigmático, cuya capacidad de revelación y ocultamiento varía en función de la mirada del viajero.

Sin embargo, en la defensa que hace el narrador de la espacialidad fríamente reducida del *Kleingärten*, no se encuentra un pensamiento afín a la capacidad de desterritorializar un espacio territorializado. Es decir, el viajero interno, aquél que abandona su casa para descansar en un *Kleingärten*, no lleva a cabo ningún acto de disrupción, sino que sólo lleva a cabo un ejercicio de drástico distanciamiento a nivel mental. Aquí, una vez más, la perspectiva del narrador se bifurca. ¿Cómo interpretar la capacidad del “alemán” de poder erigir una separación significativa entre su casa y el *Kleingärten*? Por un lado, el narrador se muestra maravillado e impresionado. Menciona que le resulta admirable el modo en que son capaces de crear un espacio de intimidad y recogimiento en medio de la ciudad, al lado del paso del ferrocarril.

El ferrocarril, lejos de ser una presencia hostil o incómoda, parece proveer a los habitantes del *Kleingärten* de ese toque de alteridad y de lejanía que es lo que impulsa a salir en busca del mar y las montañas. Para ser más exactos, el carácter de novedad que introduce el surco ferroviario con su brillo marino establece un parentesco remoto entre la vía del tren y la playa. Los rieles son una suerte de mar para los pobres o los sedentarios. (Morábito, *También Berlín* 23)

El desplazamiento dentro de la ciudad, la capacidad mental de poder distanciarse del hogar aún a pesar de la distancia, se vuelve en la perspectiva del narrador también una simple sublimación social que palia la incapacidad de los “pobres” de no poder desplazarse más allá

de Berlín. Por lo tanto, el pobre o el sedentario, gracias a su capacidad mental, también experimenta el estado de la *Gemütlichkeit*. Así lo expone: “La *Gemütlichkeit* no es tan sólo confort o comodidad, es sobre todo refugio, depuración, la sensación de hallarse en el propio nido, lejos de las complicaciones externas. Y ese talento para concentrarse, para contraerse, es el alma misma del jardín” (24). Según el relato del narrador, el recogimiento especulativo del “espíritu alemán” encuentra un espacio acorde en la estetización y miniaturización de la naturaleza que es el jardín. Como el mismo narrador lo expone, el jardín es tan antiguo como la humanidad. Su capacidad de evocación simbólica es amplia, compleja y varía según la cultura.

En contraste con la espontaneidad del bosque, en el jardín obligamos a coexistir en un espacio reducido a unas especies a menudo incompatibles. Hay en el jardín, así, un componente experimental y ortopédico como lo había en el pensamiento del pedagogo Schreber, entre cuyos “inventos” figuran unos aparatos hechos a base de tablas y correas de cuero, diseñados para combatir en los adolescentes algunas posturas nocivas, ciertos reblandecimientos al sentarse o al caminar, y también ciertas costumbres indeseables como la masturbación. El jardín, justamente, es un bosque sin masturbación, sin impulsos, donde cuenta la variedad de las especies, no los individuos en sí; donde una rosa no es una rosa, sino la representante de las rosas; donde estamos frente a un conjunto de representaciones más que de seres reales, que es exactamente lo que ocurre en los *Kleingärten*, cuyas casitas de muñecas son, antes que moradas reales, representaciones de la Casa Soñada. (Morábito, *También Berlín* 24-25)

Más allá de la capacidad mental, la otredad del ferrocarril, la sublimación de los “pobres” y el estado anímico del *Gemütlichkeit*, el jardín pequeño, el jardín urbano, el jardín ortopédico, también está acompañado de una metafísica particular donde el sujeto se regodea en el mundo de la representación y olvida el mundo de las “esencias”. Quizá, al percatarse que el mundo “real-social” es abrumador; el berlinés abandona el ruido del bosque y se recoge en la contemplación severamente cuidada, cuadriculada e interpretada del jardín. El jardín, como los gabinetes, los invernadores, la descripción taxonómica y la alegoría barroca, encuentra mayor placer en la instauración de un mundo arbitrario que en el convivio social con los otros. Ante la imposibilidad de ordenar el mundo, crea una “copia” del mundo y la analiza,

la divide, la categoriza y la conceptualiza a tal grado que la línea entre el “mundo real” y el “mundo de la copia” se desvanece.

Pero ese desvanecimiento del orden corre el peligro de volverse un paradigma autoritario. Una vez más, aunque de modo oblicuo, el narrador ejecuta un viraje y su reflexión retoma una vez el tema de la política fascista del Nacionalsocialismo. Así como los alemanes tienen la capacidad mental de distanciarse en su propio entorno, igualmente, tienen la capacidad de extrapolar esa capacidad mental a un perfeccionamiento técnico del exterminio del otro.

Si el jardín es, como dicen, antiguo como la humanidad, se debe a que el sentimiento utópico y la *Gemütlichkeit* lo son también, y que a través el jardín, o sea de la miniaturización de la naturaleza, el hombre puede sentirse un poco Dios, el gran Ortopédico que aporta incesantes correcciones e infinitos retoques a su obra, en un ejercicio de depuración interminable que ahora, después de los nazis, sabemos con qué facilidad, sobre todo si se hace detrás de un alambrado, es decir detrás de una férrea actitud mental, nos puede conducir directamente al infierno. (Morábito, *También Berlín* 25)

Acorde a la mirada que el narrador/viajero ha desarrollado por medio de su “mímesis profana” con el *S-Bahn*, es decir, el modo en que su representación mimética del mundo ha devenido una mirada “a contracorriente” y “cubista” que es capaz de saltarse los nexos objetivos de la realidad y aprehender la “esencia” a través del instante; de igual modo, es capaz de reconocer en la constitución “física” y “espiritual” de Berlín una constitución mucho más invertebrada que vertebrada. Si seguimos la metáfora anatómica-ósea que propone el mismo narrador, lo invertebrado alude a lo inestable, fluido, disperso; mientras que lo vertebrado goza de orden y estabilidad. Sin embargo, cuando el narrador habla de la naturaleza invertebrada de Berlín, no se refiere a su poder político institucional, sino más bien a la impresión de periferia, secundariedad e inacabamiento que le proporciona el mismo espacio. Aún a pesar de que Berlín se reconoce a nivel oficial como la capital de un país, según el narrador, parece estar mucho más obsesionada en negar su centralidad y devenir una diáspora de centros, una diáspora de regiones que niegan el pasado doctrinal de muro.

La escasa costumbre que tienen los berlineses de asomarse a pesar de la abundancia de balcones y de márgenes lacustres, responde tal vez a esa misma frugalidad que los hace poco propensos a demorarse en los bordes y las orillas, y quizá el escaso o nulo maquillaje de las berlinesas se daba a lo mismo. Hay como un rechazo al lustre, al revuelo, al énfasis, que acaba por otorgar a la ciudad un aspecto de perpetua periferia. (Morábito, *También Berlín* 28)

Pero el narrador/viajero, en lugar de buscar una región de la ciudad que le permita aprehender una impresión de centro, de firmeza, de lustre, de columna vertebral; se reconoce atraído por el mismo inacabamiento ininterrumpido de la misma ciudad. Al contrario, como lo ha venido meditando a lo largo del texto, Berlín no puede pensarse y mucho menos concebirse como una totalidad estable, sino que Berlín, tanto por su disposición física arquitectónica como por su disposición histórica-simbólica, apela más a la metafísica profana del fragmento que el *continuum* positivista de la representación.

En cierto modo moverse por Berlín es trasladarse de una periferia a otra y Berlín es la prueba de que una gran ciudad puede ser la suma de sus periferias. No es raro, al viajar por él, cruzar por páramos desérticos, arenales, descampados y pequeñas tundras. Estos vacíos forman parte de la ciudad, acostumbrada a ser interrumpida por agua, por el bosque, por el Muro cuando había Muro. (Morábito, *También Berlín* 28)

Desde su temprana formación poética, el régimen escópico del narrador siempre se ha caracterizado por aprehender el hueco, el vacío, el escombros en lugar de la plenitud del edificio. Sin importar las diferencias de un espacio como la Ciudad de México y un espacio como Berlín, el caminar, el reflexionar, el mirar, el devenir a través del conocimiento-desplazamiento; le ha permitido al narrador descubrir la belleza inconclusa de la ruina (tanto porque está a punto de construirse encima de ella o porque ella representa la última muestra de un edificio demolido) y a partir de esa estructura que niega la completud, articular su poética.

Berlín da la impresión de recomenzar continuamente y los berlineses, en efecto, poco dados a entretenerse en los balcones y en los puentes del río, se arremolinan con gusto para observar cómo se levanta un nuevo edificio. En tarimas que se colocan a un lado de las obras de mayor

envergadura, la gente contempla arrebolada el movimiento bullicioso de la construcción, sobre todo cuando la lucha con la tierra es todavía visible. Lo que en otras partes es una actividad que se trata de ocultar o a la que no se concede el menor glamour, aquí se vuelve un acontecimiento público y llama la atención ver a señoras elegantes y envueltas en costosas pieles paradas en esas tarimas se recrean con el espectáculo de grúas y excavadoras. Esas obras se han vuelto el segundo rostro de Berlín y acentúan su carácter inconcluso. (Morábito, *También Berlín* 28-29)

En la serie de imágenes e impresiones que generan en el narrador la noción de inconcluso, de siempre en movimiento, también se desprende otro aspecto interesante. Así como los berlineses parecen buscar siempre nuevas maneras de anular la centralidad del Muro, de igual modo, algunos de ellos, se “arroban” en la contemplación del levantamiento o destrucción arquitectónica. Sin embargo, tanto la nueva construcción como destrucción arquitectónica no es un simple acto ejecutado por una cuadrilla que trabajadores que demuehlen una estructura con sus propias manos o martillos, sino que de por medio hay una metodología técnica (grúas, camiones, revolvedoras) que posibilita la instauración de un nuevo haz de formas. Aunque los métodos técnicos de exterminio humano no se pueden comparar con los métodos de exterminio material, resulta interesante resaltar cómo el narrador advierte en el acto de la demolición/construcción un objeto capaz de suscitar en las personas una serie de afectos, emociones y percepciones similares a la contemplación (aurática) de una obra de arte.

Dentro del relato de viajes *También Berlín se olvida*, el pasaje más explícitamente político reside en el capítulo llamado el “Muro”. Como bien lo explicita el título, el capítulo discurre ensayísticamente sobre los particulares usos y costumbres que los berlineses practicaron en torno a esta construcción. Quizá, a modo de guía metodológica, el capítulo se abre con un epígrafe del poeta Jaime Moreno Villareal, el cual reza así: “Cuando eleves un muro, sé prudente/construye entre sus piedras una grieta”. Por lo tanto, desde el principio, el narrador nos brinda una suerte de pista hermenéutica que nos indica (o quizá recuerda) que su mirada no buscará posarse en la plenitud dictatorial del muro (su altura, su rigidez, su espectral estoicismo), sino que se moverá a lo largo de su área y volumen con la consigna de encontrar grietas, fisuras, equívocos que posibiliten trastocar la uniformidad anquilosada de su discurso.

Prosiguiendo sobre su tópico principal (el olvido, la orfandad, la ausencia de asideros), el narrador aprovecha la historia de la caída del Muro de Berlín para reflexionar sobre los hipotéticos rituales que se desencadenaron a lo largo de su presencia y posterior caída. La gente, tanto del bando occidental como oriental, desarrollaron una relación profunda con el muro que no se limitaba a una simple presencia física. Por el contrario, acorde a las reflexiones del narrador, el muro ya era una suerte de paradigma epistemológico que por un lado constreñía, pero, por el otro permitía un modo de vida ordenado dentro de sus preceptos simbólicos de representación. Es decir, una cultura. Un sistema simbólico de representación. En un momento el narrador dice: “¿A quién le importa que los ladrillos sean sustituidos por placas de cemento si el muro sigue siendo el mismo y su lugar y función no cambian?” (2004, p. 45). Un sistema hegemónico de pensamiento, aún a pesar de que sus preceptos generales se modifiquen en función de las corrientes ideológicas, estéticas y sociales del momento, en el fondo, sigue siendo el mismo espectro de categorización y valoración del mundo. Por eso, aún a pesar de que el material con que revisten las nuevas capas del muro sea diferentes, más barato, más prácticas, etc., sigue persistiendo el mismo discurso rector que separa un espacio en dos formas diferentes de pensamiento.

Sin embargo, la gente, acostumbrada al régimen autoritario del discurso hegemónico, se descubre incómoda cuando algunas partes del muro son demolidas para su remodelación y los trabajadores, en lugar de acelerar su trabajo para levantar una vez más el muro-discurso, se ausentan y queda un espacio libre, una brecha que anula la diferencia entre la ideología occidental y la ideología oriental.

La gente de ambos lados lo tomó a risa y circularon ingeniosos chistes sobre la ineptitud de los constructores. Pero el buen humor dejó paso al nerviosismo cuando después de dos semanas de completa inmovilidad descubrió que sin el muro de por medio se podía cruzar de un lado a otro con relativa sencillez. Los soldados eran impotentes para controlar aquella frontera abierta y conminaban desde sus torretas de vigilancia a las personas del lado oriental que querían cruzar al sector occidental a que hicieron cuenta de que el muro estaba ahí como siempre. (Morábito, *También Berlín* 46)

Ante la ausencia evidente (visual) de que una parte del muro-discurso ha caído sin que de por medio haya una explicación, una guía, otro discurso que haga inteligible la ausencia del otro discurso; la gente, acostumbrada a que su comprensión del mundo esté determinada por el discurso-muro, entra en pánico, sufre accesos crónicos de nerviosismo y se ve incapaz de poder llevar a cabo de forma ordenada su vida cotidiana si de por medio no hay un orden rector. Por lo tanto, la gente, que anhelaba la caída del muro, súbitamente descubre que quizá en el fondo se halla una pulsión de dominación donde el concepto de libertad no resulta tan atrayente.

Ambos sectores se amalgamaron en la protesta y al no haber manera de saber quién vivía en un lado y quién en el otro se produjeron desmayos y escenas de pánico. La gente no pudo más y empezó a recoger piedras y ladrillos y de manera atropellada se dio a la tarea de la reconstrucción. (Morábito, *También Berlín* 46-47)

Posteriormente, cuando por fin se derrumbó el muro y la diferencia entre los bandos se anuló para que sólo existiera un modo de vida política-administrativa-cultural en Alemania (capitalismo neoliberal); al principio, los habitantes, todavía acostumbrados al antiguo sistema de representación simbólica que dividía categóricamente el mundo en dos, se sentían abrumados. Como el narrador lo expone al principio de su relato de viajes, quizá el Muro cumplía la función de un río. Es decir, no sólo separar bandos ideológicos, sino también fungir a modo de guía para que los habitantes se sientan seguros, orientados y cobijados en el bullir incesante de las calles. Sin embargo, ante la caída del Muro, sobreviene una crisis ontológica.

Cada día crecía el número de las personas que en las inmediaciones del muro experimentaban ante la abolición de un deslinde tan familiar un vago sentimiento de pánico que les impedía cruzar la línea. El problema llegó a ser tan preocupante que el gobierno propuso la instalación de paneles escenográficos con la imagen pintada del muro en los tramos más transitados de la antigua frontera. (Morábito, *También Berlín* 48)

La gente, paralizada por el “vago sentimiento de pánico” queda petrificada. Su antiguo deseo de franquear y demoler el muro y poder desplazarse por toda Alemania, se ha convertido en un pánico inmovilizante. La gente anhela el antiguo discurso rector. Por lo tanto, el gobierno,

preocupado de que la “antigua” verdad ha sido demolida y los habitantes moran en un estado de orfandad ontológica, se ven en la necesidad de llevar a cabo un simulacro donde se erige un nuevo muro-discurso únicamente levantado con el propósito de que la gente atestigüe lentamente su caída y pueda soportar de mejor manera la transición de un sistema a otro.

Un muro barato pero auténtico y de ninguna manera ilusorio. Un muro fácilmente destruible pero tampoco un juguete para el simple desahogo de los coléricos [...] Nada de gritos y de insultos sino una demolición honda y sentida. La nueva pared que se levantó era exteriormente idéntica a la otra pero mucho menos sofisticado y no hecha de hormigón sino de ladrillos de deshecho [...] La gente se acostumbró a asistir al desmoronamiento gradual del muro por obra de los agentes naturales y casi nadie intervino para acelerar el proceso con su mano. (Morábito, *También Berlín* 48-49)

Según esta lectura que realiza el narrador sobre los usos y costumbres asociados al nacimiento y caída del muro de Berlín, fue necesario llevar a cabo una suerte de sacrificio (la copia finita del muro) para que los berlineses pudieran olvidar su antiguo dios bicéfalo (capitalista-comunista) y pudieran arrodillarse con plenitud ante la cabeza única de su nuevo dios: capitalismo.

En otra lectura distinta sobre los mitos en torno al muro, el narrador reflexiona sobre la naturaleza dicotómica de la construcción. Si el análisis sobre el muro se atiende a la histórico, fáctico y arquitectónico, resulta ilógico hablar del muro, ya que en realidad son dos muros. Su lado “oriental” y su lado “occidental”. Sin embargo, ya que tanto los constructores de “oriente” como de “occidente” trabajaban al mismo tiempo, con las mismas técnicas y los mismos materiales, pronto, ante la percepción visual, la gente dejó de considerar el muro como el resultado de dos paredes chocando entre sí, para considerar el muro como una construcción única.

No cabe duda de que puede distinguirse perfectamente en los trozos de muro que aún permanecen de pie la existencia de dos paredes separadas que quedaron unidas como las dos partes de un sándwich. Pero, ¿es suficiente para afirmar que fueron dos muros en lugar de uno solo? (Morábito, *También Berlín* 53)

El signo, categóricamente dividido por la lingüística saussureana, está compuesto por dos caras: el significante y el significado. Una unión arbitraria y aprobada por una convención política/social. Sin embargo, el signo, al ser una manifestación compleja carente de autonomía, está sujeto a la intencionalidad de la condición humana. Walter Benjamin, preocupado por la mercantilización de la existencia gracias al dominio hegemónico de la noción instrumental de la técnica; advirtió que con la presencia masiva del periódico y los nuevos medios de comunicación como la radio, el signo (o más bien, las palabras) comenzaron a volverse meros útiles comunicativos que soslayaban la dimensión compleja de la forma. El signo, el lugar de ser un modo constitutivo de aprehensión, percepción y comprensión del mundo, devino, gracias a las nuevas exigencias socioeconómicas, un simple medio de carga que transportaba de una persona a otra o de un lugar a otro un simple “contenido”. Es decir, el signo se convirtió en una casilla vacía.

En la percepción que tiene el narrador sobre la historia de la concepción y caída del Muro, éste, compuesto por dos caras, devino una simple cara. ¿Qué significa este olvido? La mirada cotidiana, acostumbrada a la uniformidad de la unidad, olvida la problemática histórica. El muro, al tener la misma forma exterior, procura el olvido de su interior antinómico. Al sólo recordarse que el muro es una presencia física unitaria que divide de forma categórica en dos un espacio, los habitantes olvidan que esa unidad está compuesta por dos caras: el significado y el significante. Sin embargo, el significado del muro está visible. Divide, separa, vigila, sanciona, castiga, constriñe las posibilidades de movimiento. Y como todo significado importante que no debe olvidarse, éste, a su vez, está vigilado y potencializado por torretas y policías armados. Por el contrario, el significante, se soslaya. ¿Acaso el hormigón, la piedra, el cemento, el yeso y la tierra con que fue levantado no es una materialidad finita? Todo material, sin importar su perfeccionamiento técnico, está sujeto a la lógica del desgaste. Pero la gente, acostumbrada a la contemplación del significado inamovible del muro, se subsumen en su espectro de sentido y olvidan su significante: su finitud, su corrosión. El material del muro invita a los berlineses a agujerarlo y generar vías de acceso o vías de fuga.

Ahora sabemos que sólo una presión ejercida por ambas partes al mismo tiempo pudo dar como resultado una juntura tan perfecta. Hubo pues una íntima cooperación entre las cuadrillas enemigas. Pero esa juntura ¿fue de verdad una unión o representó la grieta secreta que los trabajadores de ambos lados deslizaron para minar el muro desde el principio? (Morábito, *También Berlín* 54)

Quizá lo más interesante de la mirada del narrador sobre la condición del Muro, es la noción parasitaria del mismo. Así como lo postula la teoría del montaje de Walter Benjamin y la lectura deconstructiva de Jacques Derrida, el agente que anula la forma unitaria-dictatorial del signo no es un agente externo que viene a trastocar la uniformidad de su representación, sino que las propias posibilidades de trastocamiento ya se encuentran insertas en la misma constitución del signo. Acorde a la teoría del montaje que expone Walter Benjamin al reflexionar sobre la diferencia hermenéutica entre la contemplación de una pintura clásica y una película; el signo, por su propia constitución, apela más a la fragmentación que a la uniformidad. Al estar constituido por dos formas antinómicas (significado-significante) el sujeto que busca trastocar su régimen, debe posar la mirada en el espacio resultante entre ambas: el hiato, la separación, el espacio generado por la escisión. Tanto la uniformidad del signo como la uniformidad de la película, responden a una técnica de montaje donde el “director” junta de tal modo las piezas disímiles que genera ante los “espectadores” la impresión de estar ante una imagen íntegra. Por ende, acorde a la lectura del narrador, el Muro, en lugar de ser una verdad mítica que debía respetarse y no cuestionarse, sólo era un simulacro político que debía horadarse y tirarse.

Sin embargo, según las reflexiones del narrador, los obreros, tanto los “occidentales” como “orientales” trastocaron desde su origen la construcción del muro. Ellos, precavidos, conscientes de que un muro sólo debe levantarse para poder demolerse tiempo después, al momento de ejecutar la “juntura” entre sus respectivos muros, también grabaron en su interior la “grieta secreta”. El hiato que los berlineses tenían que advertir para poder demolerlo. Sin embargo, en la perspectiva del narrador/personaje que atraviesa las reflexiones de *También Berlín se olvida*, este, en lugar de especular sobre la nueva presencia autoritaria que sobrevino tras la caída del Muro, especula sobre la naturaleza del vacío. Según

él, la humanidad, en lugar de buscar perpetuarse por medio de las obras artísticas o políticas, busca, de forma oblicua, la anulación de la presencia.

El hombre rehúye en el fondo cualquier forma de perpetuidad y aunque una parte de él aspira a la hechura de cosas perdurables otra más profunda le aconseja que no deje ninguna huella perenne. Porque la fundamental aspiración de todo ser vivo no es tanto multiplicarse como desaparecer lo más tarde posible. (Morábito, *También Berlín* 54-55)

En su perspectiva el hombre sólo lleva a cabo ciertos actos ya que no puede afirmar públicamente que su deseo radica en la obtención de la ausencia y no la obtención de la presencia. Sin embargo, ya que el narrador/personaje no profundiza más sobre el deseo de no perpetuidad, resulta demasiado arriesgado proponer una interpretación que se acerque al concepto de pulsión de muerte que expone el psicoanálisis freudiano. En su perspectiva, el narrador apunta que la presencia de una grieta no responde al imperativo hegemónico de un muro, sino que las personas, para poder justificar y encubrir la presencia de la grieta, deben levantar un muro que oculte la naturaleza de su verdadero deseo.

De igual modo, el narrador/personaje reconoce que aún a pesar de la aparente eficacia de destrucción de la grieta, en ocasiones, tiende a pesar más la presencia de una “ausencia” que la presencia de una “presencia”. La demolición de una gran construcción cargada de significado no anula *ipso facto* el discurso que aún pervive en la memoria de los habitantes. Aún a pesar de que el espacio físico muestra un vacío o, por el contrario, en su lugar se haya construido un nuevo muro ideológicamente contrario al anterior; persiste el espectro de sentido del otro. Por lo tanto, el narrador/personaje, además de caminar sobre un espacio físico reconocible a través del órgano de la mirada, también camina sobre un espacio físico cuyo suelo (a modo de palimpsesto) “preserva” la textura de los otros reconocible a través del órgano de la memoria, tanto personal como colectiva.

La llamada Arquitectura Negativa descansa en este simple principio y el Muro de Berlín ha sido sin duda su obra más significativa. Según esta corriente arquitectónica el espacio que nos rodea no es sólo el conjunto de los volúmenes y las formas que vemos sino igualmente de los que hemos dejado de ver. Por eso se le conoce también como Arquitectura Evocativa.

La silueta ausente del muro es uno de los hitos arquitectónicos modernos. Ahí está y todos la perciben. Porque es relativamente fácil dejar de ver algo que existe. Lo difícil es dejar de ver algo que ha desaparecido. La desaparición pesa. La cosa ausente se torna más concreta cuando no la vemos. (Morábito, *También Berlín* 55-56)

En lugar de que el derrumbamiento del muro devenga un estado de paz, su ausencia se convierte en un peso insoportable que exige la atención de las personas. Sin embargo, la caída del Muro de Berlín no fue una caída total en sentido arquitectónico, sino que subsistieron pedazos que aún perduran a modo de ruinas. Sin embargo, el uso de la ruina, en un ejercicio hasta cierto punto parecido al efectuado por la teoría del montaje de Walter Benjamin, no responde a la subsistencia de una parte del muro que en cualquier momento pueda “levantarse” y recobrar su antigua fuerza, sino a modo de recordatorio histórico para los berlineses.

Y a esto se debe la necesidad sentida por todos de conservar en pie algunas de sus partes. No para dejar un genérico testimonio de su existencia sino para mantener a raya su ausencia. Mientras algunos trozos del muro no desaparezcan al menos su fantasma no podrá agrandarse demasiado. Siempre podremos confrontarlo con el rostro real que tuvo. Al fin y al cabo, este es el verdadero sentido de las ruinas: no devolvernos al pasado sino salvarnos de él. (Morábito, *También Berlín* 56)

Dentro de las múltiples actividades que realiza el narrador/personaje durante su estancia en Berlín (la cual, sólo se explica en las páginas finales del libro) sobresale la experiencia de la caminata. A diferencia de los desplazamientos a pie del narrador/personaje Villoro y el narrador/personaje Pitol, el caminar, el callejeo, el arte de perderse en la ciudad practicado por el narrador/personaje Morábito, no es una tentativa de conocer los pliegues secretos de la ciudad y acceder al conocimiento primigenio que sólo poseen los iniciados, sino una forma sutil de poner en orden “sus propias cosas”.

En el caso del narrador/personaje Villoro, la caminata, el acto de devenir *flâneur*, funge como una experiencia que se mueve entre la mirada sociológica, antropológica y literaria. En el caso del narrador/personaje Pitol, el caminar responde al imperativo de conocer los pliegues ocultos de la ciudad y atestiguar la “verdad”, o al menos aquella forma

de ser de la ciudad que no se encuentra en los libros, las guías y la mirada oficial. Si sopesamos la experiencia del caminar en los tres narradores, podemos afirmar que el callejeo del personaje Pitol es el que guarda mayores similitudes con el perfil del *flâneur* que expone Walter Benjamin. Es decir, en su caminar lleva a cabo un trastocamiento de la representación mimética de la mirada y accede a través de esta “dispersión óptica” a diferentes texturas, formas, trazos, saberes, recuerdos, reflexiones, miedos y deseos que se agolpan al unísono. Al contrario, la experiencia de devenir *flâneur* en Pitol, podemos conjeturar que se lleva a cabo un trastocamiento más radical de la mirada. El método representacional sostenido entre la separación categórica entre el sujeto y el objeto, se anula. El personaje/narrador Pitol en su acto de caminar/mirar se “pierde” en el mismo objeto.

Sin embargo, cuando el narrador/personaje Morábito se levanta temprano todas las mañanas y sale a caminar por Berlín para comprar el pan, no es en realidad una práctica que le permita conocer los umbrales secretos de la ciudad, sino que es una suerte de “calentamiento de la pluma”. El ejercicio que debe llevar a cabo todas las mañanas para aguzar la mente y poder regresar a su escritorio a trabajar. Pero antes de que hablemos de los mecanismos que posibilitan la emergencia de su escritura, y quizá su propia poética, es necesario saber por qué Berlín, en comparación de otras ciudades, se vuelve un espacio privilegiado para caminar y “calentar la pluma”.

Durante mi estancia en Berlín no leí un solo libro y me dediqué a caminar. Sustituí la lectura con interminables paseos. Viniendo de una ciudad enorme donde ya nadie camina y donde hasta para comprar el pan hay que usar el coche, Berlín me pareció desde el primer momento una ciudad ideal para ejercitar las piernas: segura, sin multitudes, por momentos casi desértica, con poco ruido y mucho gris. (Morábito, *También Berlín* 69)

A diferencia de las reflexiones de Jorge Carrión sobre la condición contra-espacial de W. G. Sebald, el narrador/personaje Morábito no camina y lee y piensa y recuerda al mismo tiempo, al contrario, parece aprovechar la tranquilidad del espacio para devenir un caminante ajeno a las preocupaciones sociales de su entorno. De igual modo, a diferencia del narrador/personaje Villoro y el narrador/personaje Pitol, no parece estar a la búsqueda de una experiencia radical, extraña, disímil, que trastoque sus antiguas certidumbres. Más allá de

que en el caso del relato de viajes de Villoro el narrador se ampara en la forma de la crónica y la retórica de lo irónico para establecer distancia con un espacio abrumador, imposible de comprender en un simple viaje; todavía persiste el recuerdo de la abuela, la memoria familiar que pugna por dominar su mirada y anular la distancia con su “objeto de estudio”. En el caso del narrador/personaje Morábito, parece venir de lo “extraño” para llegar a lo “conocido”. Aún a pesar de que el narrador en Berlín es un extranjero, alguien que entiende “fatigosamente” el alemán, confiesa sentirse cómodo en el orden, en lo rígido, en lo cuadrulado, en la aparente indiferencia que todos los berlineses parecen profesarse entre ellos. Quizá por eso el narrador afirma “el gris es un excelente combustible para caminar” (69).

El gris, además de ser un color asociado con la bruma, la pesadez, lo industrial, lo que imposibilita tener una visión clara; también es un símbolo antitético de la naturaleza. El gris, al apelar a la industria, las máquinas, los obreros, el trabajo automatizado, fácilmente se levanta como un tropo colocado en las antípodas del “verdor” de la naturaleza. Según los arquetipos que pueblan la literatura del romanticismo alemán, el poeta camina y se pierde a través de la espesura enigmática del bosque para, al final, sufrir una revelación. La naturaleza, en lugar de ser un simple espacio físico que soporta una rica diversidad de formas vegetales, es un discurso sagrado (panteísmo) donde el poeta puede establecer un diálogo profundo que lo salve de la corrupción del mundo material y sea restituido al mundo original. Sin embargo, para el narrador, la grisura funge como una serie de canales estables que le posibilitan una experiencia “segura” del caminar.

Creo incluso que en el gris de Berlín reside la profunda razón de su habitabilidad. El gris es un color correctivo, obra en el espíritu como una lija que quita sedimentos inútiles, y Berlín, tan gris y extendido, tan reacio a levantar la voz, tan lleno de paréntesis de agua que lo salvan de ser perfecto, sabe reducirse a un asunto íntimo de cada uno, lo que es ideal para escribir y caminar. No agobia con su belleza, porque carece de ella, ni con alguna peculiaridad, porque casi no tiene. (Morábito, *También Berlín* 69)

Si recordamos las reflexiones de Benjamin sobre la experiencia del *flâneur* y las nuevas formas arquitectónicas construidas en hierro que se corresponden a las emergentes

necesidades mercantiles, podemos conjeturar que la caminata practicada por el personaje/narrador Morábito representa (en un principio) una antítesis de la necesidad de libertad, subversión y ocio que busca el callejeo incesante del *flâneur*. Según Benjamin, la creación de los enormes bulevares de Haussmann que se construyeron en el corazón de París, no sólo responde a un diseño urbano que busca solucionar los problemas demográficos de tráfico y los nuevos flujos mercantiles, sino también una estrategia de control político.

El verdadero propósito de las empresas de Haussmann fue prepararse ante la eventualidad de una guerra civil: impedir definitivamente la posibilidad de levantar barricadas en las calles de París. [...] Haussmann intenta evitarlas de dos maneras: ensanchar las calles y abrir avenidas rectilíneas que comuniquen los cuarteles con los barrios obreros. Los parisinos de la época calificaron la empresa como un “embellecimiento estratégico”. (Benjamin, *También Berlín* 71)

La diferencia entre el París de Benjamin y el Berlín del narrador/personaje Morábito, es que la ciudad que recorre el filósofo alemán tiende a la entropía, la dispersión, el desorden; mientras que la ciudad que recorre el narrador/personaje tiende al orden, la cuadrícula y la corrección. Pero Benjamin, en lugar de buscar analizar la totalidad entrópica de París, centra su análisis en los usos y costumbres que los parisinos practicaban a mediados del siglo XIX en los “pasajes”. Largos pasillos comerciales contruidos a base de hierro y cristal donde se sucedían las más importantes tiendas de ropa y mercancías de la época. Por ende, cuando Benjamin analiza el callejeo del *flâneur* y su mirada relacional, memoriosa, similar a las correspondencias generadas por el consumo de hachís, tiende a centrarlo en la estrechez direccional de los pasajes.

En el caso de Berlín es distinto. Toda la ciudad en sí parece estar construida a base de “pasajes”. Sin embargo, la linealidad de las calles de Berlín no sólo responde al pragmatismo, sino también a la asepsia de las formas. En los pasajes parisinos, donde su suceden múltiples tiendas y productores y formas y colores y precios y anuncios y carteles, la mirada del *flâneur* está arrobada por el caleidoscopio de signos. En Berlín, al menos el Berlín que percibe, describe y analiza el personaje, es un conjunto de calles grises que buscan anular (por medio de una “lija”) todos los sedimentos innecesarios. ¿Qué es una lija? Una lámina corrugada

que, a través de la fricción limpia, pule, quita los restos innecesarios de una forma. Es decir, mientras el *flâneur* se embelesa en la ebullición de “sedimentos innecesarios”, el narrador/personaje se deleita en la fría automatización de calles dominadas por la estética de lo gris.

Me producía un intenso placer caminar en medio de ese silencio, mientras la inmensa mayoría de la gente seguía metida en su cama. Ahora veo que esas caminatas eran una forma de despertar a fondo, o sea de empezar a escribir, de calentar la pluma. Quien escribe avanza por una delgada línea entre cientos de equivocaciones posibles y caminar a esa hora por la ciudad dormida era como abrir un surco, dejar que se evaporara el resto del ayer que había en mí y estirar el papel para las palabras del hoy que comenzaba, pues la verdadera dificultad de escribir se reduce en el fondo a encontrar las palabras del día, las que nunca fueron dichas hasta hoy y que mañana serán inapropiadas e irrepetibles. (Morábito, *También Berlín* 70)

A partir de estas reflexiones, se manifiesta que la estética de lo gris funge como un espacio de seguridad y tranquilidad que posibilita la emergencia de que el escritor pueda llevar a cabo el ritual necesario previo a su trabajo. Sólo hasta la página número 70 del libro, queda de manifiesto que el narrador/personaje del relato de viajes es escritor. A diferencia de los otros dos relatos que constituyen el tema de nuestra investigación, el relato de viajes *También Berlín se olvida* se caracteriza por soslayar cierta espectacularización del “yo” donde se juega con los límites de la figura del “autor” y la figura del “narrador”. Tanto en el caso de *Palmeras de la brisa rápida* como *El viaje* se suceden diversas situaciones donde el narrador se presenta ante los demás y ante sí mismo como escritor, como alguien cuya forma de aprehender el mundo está constituida por el crisol de la literatura. Por el contrario, el narrador que hila las situaciones discursivas en *También Berlín se olvida*, es una voz oblicua, sosegada, casi impersonal. Más allá de que en algunos pasajes menciona que está acompañado de su familia y sale a pasear con un amigo, estos permanecen en la esfera de lo privado. Nunca, a lo largo del relato, el narrador menciona sus nombres. Los únicos nombres propios que se advierten son las calles de la ciudad y la ciudad misma.

Un hecho no desprovisto de importancia ya que, si recordamos una vez más las reflexiones que expone Jorge Carrión sobre la condición del viajero contra-espacial y la

memoria relacional de Walter Benjamin; la poética contra-espacial no se sostiene en la mirada única y autosuficiente, sino que su mirada siempre busca rescatar, reparar y resaltar la mirada de los otros. En la mirada contra-espacial la ciudad-texto deviene un palimpsesto de voces, trazos, historias, relatos, archivos, testimonios, confesiones, etc. que emergen a la superficie por medio de la capacidad asociativa de la mirada contra-espacial. Más allá del uso de la crónica y la ironía en el relato de viajes del narrador/personaje Villoro, éste narra su experiencia en Mérida recordando, citando, criticando y desarrollando las experiencias de los otros. Por el contrario, en el caso del narrador/personaje Pitol, su relación con los otros y consigo mismo deviene un discurso caleidoscópico donde resulta difícil establecer los límites entre la voz “propia” y la voz “ajena”. Sin embargo, en *También Berlín se olvida* la memoria discursiva de la ciudad es casi nula o, por el contrario, el narrador la silencia y sólo hacer oír su propia voz.

El personaje/narrador que en la página 70 se revela como escritor, no habla ni reflexiona sobre la historia literaria de Berlín y Alemania. El personaje/narrador Villoro, preocupado por tener una “estampa” fidedigna del campo literario yucateco, habla con los escritores y artistas de la zona y expone, citándolos, tanto de forma directa como indirecta, sus experiencias. En el caso del personaje/narrador Pitol la “estampa” del campo literario ruso es la columna vertebral del relato del cual se desprenden diversas secciones donde se suceden digresiones de corte ensayístico. Por lo tanto, cuando el narrador/personaje Morábito habla de su experiencia literaria, se limita a ser un trabajo de introspección y no de correlación con las poéticas de los otros. A lo largo de sus caminatas matutinas subsumido en la estética de lo gris, el narrador “calienta la pluma” y experimenta un acto de purificación donde los excesos de palabras del ayer se disuelven y sobreviene una nueva carga de palabras listas para ser seleccionadas, agrupadas y ordenadas con las cuales escribir. Según el narrador, el proceso escritural responde a una caminata a lo largo de una “delgada línea entre cientos de equivocaciones” (2004, p. 70) y que la dificultad mayor que entraña, radica en saber encontrar las palabras del día, aquellas que sólo se manifestarán en ese momento y luego desaparecerán.

Teniendo en cuenta tanto su confesión arquitectónica como poética, podemos conjeturar que la experiencia de desplazamiento que busca encontrar el narrador/personaje apunta hacia lo pragmático, limpio, ordenado, carente de excesos, carente de rebabas y sedimentos pegados a la forma. A través de la retórica de la lija, el narrador/personaje busca depurar el exceso innecesario de las palabras de ayer y focalizar su centro de atracción-extracción en las palabras de hoy. Sin embargo, a lo largo de sus caminatas matutinas, todavía ancladas un poco en la madrugada, el narrador, a partir de una experiencia particular con un hombre que “madruga” mucho antes que él y siempre lo antecede en la panadería donde todas las mañanas compra el pan para su familia, reflexiona sobre la creación literaria y el “gris” de las calles de Berlín.

Me pregunto si todo lo que escribí en Berlín lo escribí para él, para conmover a esa roca impenetrable, y si he seguido escribiendo desde entonces para ese hombre sin rostro, ajustando cada línea con la esperanza de distraerlo de su periódico; si él representaba el *gris* que secretamente había buscado al venir a Berlín, la dura espalda que asediaba hasta arrancarle un latido, la esfinge imperturbable que nos dirá de una vez por todas si todo lo que hemos escrito tiene algún valor o es mejor que nos dediquemos a otra cosa. Si era mi sinodal secreto, mi examinador definitivo, fracasé, porque nunca se dignó a mirarme. (Morábito, 73)

Lo gris, sin importar su coloración aparentemente uniforme, cobra una nueva dimensión. Al principio, cuando confiesa su predilección por la especialidad uniforme, plana, cuadriculada, parece que su poética busca desenvolverse en esa misma coloración. Después, cuando confiesa que posiblemente viajó a Berlín a buscar lo gris, el latido oculto, el dictamen final de la esfinge; parece que en realidad el narrador/personaje se sometió al suplicio de la grisura como una suerte de examen profundo de su propia escritura. Según esta reflexión, la Ciudad de México, caracterizada por ser un espacio entrópico, le brinda una multiplicidad de colores que le facilitan el trabajo, al grado que puede volverse maquinal y anquilosado. Por el contrario, en la espacialidad gris de Berlín, la capacidad de extraer un latido sólo responde a una capacidad genuina de crear sentido a través de la escritura literaria.

Las caminatas del narrador por Berlín no se limitan a la grisura de las mañanas, sino también a la grisura de las tardes. En el capítulo titulado “Las dos hermanas” menciona que

ha sustituido su costumbre de tomar la siesta por “caminatas divagantes que no duraban más de media hora, casi siempre por Kudamm, la gran avenida que tenía a un tiro de piedra de mi casa” (2004, p. 83). Según el narrador, sólo la brillante escenografía de la gran calle donde se suceden múltiples restaurantes lo salvaba del “zarpazo del sueño” (2004, p. 83). Pero más allá de la descripción del colorido de la calle y la costumbre de los berlineses a comer muchas veces a lo largo del día, resulta un capítulo carente de reflexiones y digresiones interesantes. Por el contrario, el capítulo titulado “La blanca y la negra” reflexiona sobre su particular distanciamiento con el espacio circundante.

En el caso de *Palmeras de la brisa rápida*, el narrador/personaje Villoro desconoce la lengua maya y las costumbres sociales de Mérida y el interior del estado de Yucatán, pero persiste en su subjetividad la memoria fantástica de su abuela. En el caso del personaje/narrador Pitól, no sólo conoce y al parecer domina las lenguas extranjeras donde radica en Europa, sino que también es un conocedor de la zona gracias a familiares, amigos y los libros que ha leído. El personaje/narrador Pitól, extenuado por los límites anquilosados de su “yo mexicano”, busca, a través de la disociación del viaje, un quebrantamiento de su identidad. Una apertura de horizontes culturales que lo aleje lo mayor posible de las disputas del campo literario mexicano. Pero más allá de que ambos narradores conozcan o desconozcan los rituales de la zona, buscan, de diferentes maneras, mimetizarse, establecer un contacto significativo más allá de la mirada fija del distanciamiento. Por el contrario, el narrador/personaje Morábito nunca se pierde, nunca se mezcla, nunca desdibuja los límites de su “yo mexicano” con su posibilidad de devenir “yo berlinés”.

Rara vez pierdo mi talante de recién llegado, cosa que los otros, en el fondo, agradecen, ya que las personas como yo, los no saludadores, los conocidos a medias, cumplimos una función linda muy importante. Al no dejarnos absorber, al permanecer en los límites, proporcionamos el precioso sentimiento de la distancia y, junto con él, el de la pertenencia a un territorio dado. (Morábito, *También Berlín* 89)

Si recordamos las reflexiones que el autor Fabio Morábito expone en su artículo de Vuelta titulado “El escritor en busca de una lengua”, podemos establecer un paralelismo con la “confesión” precedente. En el artículo, el autor Morábito expone que, al resultarle demasiado

conflictivo la coexistencia estética de su lengua italiana y su nueva lengua española, decidió, por practicidad regional y política, escribir su obra únicamente en español. En otro momento del artículo, una suerte de poética personal sobre la condición extraterritorial, el autor menciona que igualmente le resulta demasiado complicado poder lidiar con los dos géneros literarios que practica: la poesía y el cuento. Por último, a modo de síntesis, expone que el conocimiento de múltiples lenguas no equivale a un capital simbólico acumulado que permita una mayor facilidad y complejidad escritural, sino que, por el contrario, los grandes momentos de la literatura apelan a un proceso de depuración donde los “sedimentos” innecesarios son olvidados y sólo persiste una lengua primordial.

Si tomamos en cuenta las reflexiones expuestas en “El escritor en busca de una lengua”, podemos conjeturar que el narrador/personaje Morábito no desea llevar a cabo ningún acto de desterritorialización identitaria. Al contrario, reconoce que los otros, los “nativos” originales de la zona, agradecen que haya un extranjero que se mantenga en su condición de extranjería y no busque, accidentada y desesperadamente, llevar a cabo un ejercicio de mimesis que ante los ojos de los “nativos” seguirá siendo un simulacro. Al tener la capacidad de no perder nunca su “talante de recién llegado”, proporciona el “precioso” sentimiento de distancia y pertenencia respectiva a un territorio dado. Por ende, además de conservar su extranjería, se mantiene en el territorio de la distancia y la concepción del espacio como pertenencia original.

Una reflexión interesante que suscita múltiples lecturas. Por un lado, teniendo en cuenta la historia reciente de Alemania, una de las ideas principales del Nacionalsocialismo fue la generación de un discurso geográfico-identitario de pertenencia en oposición a los demás. Según los preceptos de su doctrina política, la cultura, la tierra, lo primigenio, lo original, lo fundamental, lo establecido en el régimen de la tradición aria; era una serie de valores nacionales que el pueblo alemán debía defender de la influencia nociva de los otros. Según esta concepción, la tierra de Germania era una suerte de cuerpo incorrupto (divino) que debía protegerse de la infección extranjera constituida a partir del convivio execrable de razas. La exaltación de la pureza racial-regional en oposición al mestizaje.

Por otro lado, teniendo en cuenta la mercantilización cuasi total del mundo gracias a los nuevos medios de industrialización y la axiología pregonada por la técnica de razón instrumental; el viaje, el desplazamiento, el conocimiento espiritual, ha devenido una nueva forma de producto comercial que es mercantilizada por la lógica del turismo. La economía de los países, sostenida en gran medida por el flujo de capital del turismo, moldea su espacialidad en función de los intereses prefabricados del turista que buscar mirar (no aprehender) la diferencia exótica del lugar. La presunta originalidad regional de las ciudades es alterada o estatizada a partir de los cambios estético-comerciales del turista-cliente. Aún a pesar de que el narrador no profundiza sobre “el precioso sentimiento de distancia” que los “nativos” le agradecen al extranjero, en cierto modo puede interpretarse como una crítica hacia el nuevo colonialismo cuya última forma depurada es la gentrificación. Fenómeno social contemporáneo donde la presencia intrusiva y masiva de los otros (sujetos que detentan un alto capital económico) altera la economía “original” del lugar obligando que los habitantes “originales” de la zona (sujetos que detentan un bajo capital económico) deban abandonar la zona y buscar refugio en la periferia.

Dentro de su poética del distanciamiento (tanto estética como política) el narrador/personaje establece un paralelismo con su condición liminar con la presencia de dos prostitutas que ejercen su oficio en el parque donde acostumbra caminar. Una prostituta negra y una prostituta blanca. Una dualidad física-sexual que atestigua el devenir de todas las personas que pululan alrededor. Según sus reflexiones, entre las múltiples personas que debieron advertir su condición de no-pertenencia al espacio berlinés, debieron ser ellas las primeras en advertir que nunca, sin importar la asiduidad de su presencia, terminaría mimetizándose con los otros.

No era un turista, pero tampoco un residente; ni me vestimenta, ni mis horarios me identificaban como un trabajador convencional, pero la regularidad de mis rutas y cierto ensimismamiento en mi actitud debían de mostrarles que realizaba una actividad absorbente, aunque indefinida y abstracta. En resumen, nos parecíamos. Actuábamos en las mismas zonas de repliegue, de oscuridad y, sobre todo, de ocio. Lo que yo perseguía en el papel, ellas a su manera lo perseguían con sus clientes en la cama, ya que cada encuentro íntimo, lo mismo

que cada libro, puede deparar el gran cambio, la solución o el atajo soñados. De no ser así, muy pocos entrarían en un burdel o en una librería. (Morábito, *También Berlín* 92)

El personaje/narrador, en lugar de buscar un espacio de correspondencia estética con sus colegas de oficio y la larga tradición literaria de Alemania, atisba en las vicisitudes de la prostitución una modalidad cercana a su poética. Los dos, según el narrador, trabajan en las mismas zonas de repliegue, oscuridad y ocio. Del mismo modo, lleva a cabo un paralelismo interesante entre la posibilidad de sufrir una revelación entre el ingreso a un templo-librería y un templo-burdel. En los dos espacios, los clientes no sólo buscan saciar una exigencia perentoria, sino que, en el fondo, ansían encontrar una experiencia significativa que redima la nimiedad de su existencia.

El caminar se volvió una adicción. Llegué incluso a suprimir, con tal de caminar, la siesta de media hora que me ha acompañado durante muchos años. Caminé sin parar, pero tal vez no fue por eso que bajé de peso; tal vez, aunque estaba aparentemente tranquilo, una tensión permanente me impedía acumular grasa. Si es así, no encuentro otra cusa para esa tensión que no sea el idioma. A los 43 años empecé a estudiar alemán. Fue otra adicción. (Morábito, *También Berlín* 75)

Tanto en el caso del texto de Juan Villoro como Sergio Pitol sus narradores/personajes apenas hablan del proceso de aprendizaje de otras lenguas. En el caso del narrador/personaje Villoro, sólo puntualiza su experiencia en el Colegio Alemán para remarcar el contraste entre el español que se hablaba en las calles y el español-yucateco-maya que hablaba su abuela. En el caso del personaje/narrador Pitol, sólo habla de una presumible familia italiana de abolengo cuyos mejores momentos sociales fueron durante el porfiriato. Por el contrario, el narrador/personaje Morábito, siempre distante, siempre al límite, siempre buscando alejar de sí cualquier sedimento innecesario, rememora su estudio del alemán como una empresa brutal, obsesiva, mucho más cercana al martirio que a una experiencia gozosa. De igual modo, a nivel familiar o espiritual Berlín tampoco parece ser una ciudad que despierta en él una mayor resonancia de sentido. Lo único que sabemos es que la ubicuidad de su coloración gris funge a modo de disciplina literaria para afinar su poética. Y quizá por eso, por el dolor

ontológico que implicó el estudio del alemán, nunca pudo llevarse a cabo un acercamiento mucho más intenso con el espíritu de las calles de Berlín.

A veces tomaba una palabra cuyo significado ignoraba, me concentraba en ella y trataba de adivinar su significado. Le daba vuelta, esperando que su sentido se me revelara de golpe. Buscaba un ábrete sésamo del idioma. En el aprendizaje de una lengua extranjera existe siempre un elemento irracional que hace que el aprendiz cultive la ilusión de que a través de esa lengua penetrará en una nueva región del ser. Algunos muestran tal facilidad en hablar otra lengua, en comparación con otras personas igual o más inteligentes, que es difícil no suponer que encontraron la mímica profunda, el barro esencial de ese idioma. (Morábito, *También Berlín* 77)

El narrador/personaje menciona que en las ocasiones que podía formular una idea en alemán de forma correcta, se sentía en un “arrebato místico”. Sin embargo, la característica principal del arrebato y de la mística se basa tanto por su carácter efímero como incomunicable. Según las reflexiones que expone Gershom Sholem (2016) sobre la cábala, la diferencia sustancial entre la experiencia divina del profeta y la experiencia divina del místico, es que el primero es capaz de traducir el mensaje divino a la lengua humana, mientras que el segundo, es incapaz de llevar a cabo un proceso de traducción y la potencia del mensaje divino sólo persiste en la demarcación de su propio ser. Por ende, existe la tentación de que a partir de cierta manipulación de las palabras éstas puedan “abrirse” y revelar la dimensión originaria de su ser. Sin embargo, en ese mismo “acto de fe”, también sobreviene un acto de escepticismo donde acota que existe la creencia “irracional” de que por medio del conocimiento de una lengua extranjera se puede acceder a una nueva región del ser.

Una vez más, se genera la oposición. Cuando se cree que el narrador/personaje se decantará por cierta “forma”, retrocede y se desplaza hacia otra forma. Por ello, siguiendo con las reflexiones que propone Sholem, la experiencia alemana del narrador se mueve entre la forma profética y la forma mística. Es capaz de comunicarse, pero, en esa misma apertura, se genera un acto de repliegue. El narrador, sin importar su estudio adictivo de la lengua, nunca palpa el “barro esencial” de la lengua. Se mantiene en la cercanía/distancia. Un rodeo

significativo que revela su afinidad por los lotes baldíos. Espacios dentro de la ciudad, pero carentes de significado, nombre e historia.

A mis amigos, que no entendían la razón de tantos esfuerzos si me iba a quedar en Berlín sólo un año, les decía que con el alemán estaba expiando mis faltas. Lo decía en broma, pero no totalmente. Buscaba un perdón, un perdón por todo y nada, un perdón general. Tal vez quienes deciden aprender otro idioma buscan algo parecido, porque aprender una lengua extranjera supone rearticular sonidos y conceptos elementales, volver a ser niños, quizá para pedir como niños el perdón que no nos atrevemos a pedir como adultos. (Morábito, *También Berlín* 78)

De forma similar a las reflexiones que expone el autor Fabio Morábito en “El escritor en busca de una lengua”, el narrador expone que el estudio de una lengua extranjera supone un retrotraerse al estado original. Así como la grisura de las calles le proporciona un cariz de exigencia estética, el estudio y aprendizaje de una lengua tan ardua como el alemán le permitió llevar a cabo un proceso de “reorganización” de sus propias palabras y conceptos. Es decir, una vez, nos encontramos con una situación “externa” que posibilita el viaje “interno”. Según el narrador, al estudiar una lengua extranjera, uno vuelve a su estado original de incompreensión lingüística y se vuelve niño. Pero el estado infantil no está relacionado precisamente con un grado de competencia cognitiva, sino con la nueva posibilidad de pedir perdón.

Tal vez se escribe por la misma razón. Al fin y al cabo la lengua literaria es una lengua extranjera, la más extranjera de todas, la más inasible de todas, porque no tiene referentes fijos ni verdades estables. Cuando creemos que la dominamos es cuando menos la aprehendemos. En otras palabras, no se puede escribir sin una dosis de inexperiencia, de desamparo y de niñez; sin una necesidad oculta de perdón. (Morábito, *También Berlín* 78)

Al parecer la acepción de la “niñez” que expone el autor apela a una infancia no edípica, carente de una madre dictatorial que lo obligue a seguir los férreos lineamientos de la tradición familiar. Según su percepción, la creación literaria no debe buscar derrocar al padre, sino buscar permanecer en la esfera de la niñez. En su aparente incompreensión, inmadurez e

inexactitud, es decir, en su no-conocimiento institucional del mundo; el “niño-escritor” es capaz de seguir escribiendo una literatura no regida por los preceptos anquilosados de la tradición. Por lo tanto, el perdón, no responde la necesidad de expiación de un discurso superior, sino, por el contrario, se pide perdón porque se sabe que la condición de “niñez escritural” nunca aprehenderá las grandes verdades literarias y seguirá trabajando sobre el equívoca, la inmadurez y la fabulación excesiva.

Casi al final del relato de viajes, en la página 78 de un texto de 95 páginas, el narrador/personaje expone los motivos por los cuales está en Berlín: “Yo estaba en Berlín porque había ganado una beca para escribir un libro de cuentos que había iniciado dos años atrás y que me estaba costando mucho trabajo terminar” (78). Más allá de los momentos previamente señalados donde sale a caminar muy temprano y “calienta la pluma”, éste es la otra parte del relato donde confiesa su condición de escritor. Un caso particular ya que los relatos en primera persona donde el narrador “usurpa” la identidad del autor, se caracterizan por ser textos de una fuerte carga personal, familiar, casi confesional. Sin embargo, como ya lo hemos analizado, la poética del yo del narrador/personaje Morábito no se caracteriza por una espectacularización, sino, más bien, por una estrategia de exposición y ocultamiento donde el yo responde más a una presencia evanescente.

Los seis cuentos del libro avanzaban con lentitud, mejorando un poco cada día, pero sin adelantos notables. No me atrevía a encarar una historia a la vez, a luchar hasta doblegarla o darme por vencido, sino que trabajaba en un cuento hasta terminar una nueva versión que luego dejaba descansar, y así sucesivamente. Mi alemán avanzaba con ese mismo ritmo asmático. Quizá el alemán y el libro se estorbaban. Quizá debí haber abandonado mis aspiraciones lingüísticas para concentrar mi energía en los cuentos. Pero el alemán no se dejaba. Como todo adicto, tenía una pequeña cadena de proveedores con quienes había establecido un trueque lingüístico en el que yo les proporcionaba, en algún café o en sus casas, mi español a cambio de su apreciada mercancía. (Morábito, *También Berlín* 78)

La experiencia del viaje a Berlín no se traduce (al menos no *in situ*) en un acto que propicie el accionar de una escritura fluida. En el caso del narrador/personaje Villoro, debido a la exigencia editorial, aprovecha sus pausas en los cafés para escribir notas, apuntes, reflexiones

sobre lo que ha visto y escuchado. La forma laboral determina la forma de la escritura. En el caso del narrador/personaje Pitol, su proceso de escritura está íntimamente ligado con el viaje. Para él no puede existir creación literaria sin desplazamiento geográfico. Por el contrario, una vez más, el dolor, la fatiga, la distancia, el asma, el jadeo, la imposibilidad de poder articular de forma “correcta” las palabras que los “otros” dominan; condiciona la escritura. Su estancia en Berlín obstaculiza el proceso creativo. Incluso, en un momento, conjetura que quizá sus cuentos y la ciudad se estorban.

Por lo tanto, la experiencia contra-espacial que desarrolla el narrador/personaje Morábito es particular. Al parecer la poética del desplazamiento no se corresponde en mayor medida con su poética de los lotes baldíos. Sin embargo, su opacidad, su evanescencia, su pragmatismo, su falta de emoción desbordada, su afinidad con la retórica de la lija, generan que su viaje no pueda categorizarse en ningún bando ideológico-estético. Su mirada no es conservadora, pero tampoco insurrecta. Su mirada no busca la inteligibilidad racional de la representación, pero tampoco busca sobrecargarse con sedimentos innecesarios. Su devenir caminante se regodea en la grisura de las calles, pero su cuerpo y su mirada son capaces de devenir “contra-corriente” gracias al viaje esquemático del *S-Bahn*. Por ende, aún a pesar de la falta de grandes emociones, grandes relatos, grandes experiencias donde atestigüe “la revelación”, su mirada es capaz de posarse en las grietas ocultas del muro y revelar el relato que se oculta en su interior.

Capítulo IV

4. 1La mirada contra-espacial en *El viaje* de Sergio Pitol.

Sergio Pitol nació en Puebla en 1933. Sin embargo, su infancia y adolescencia transcurrió en Veracruz, en las cercanías de un ingenio azucarero perteneciente a su familia. A diferencia de las múltiples evocaciones del ingenio azucarero que pueden encontrarse en sus libros de “memoria”, las alusiones a la ciudad de Puebla son mínimas. Para estudiar la Licenciatura en Derecho, se mudó a la Ciudad de México donde se matriculó en la UNAM. A mediados de la década de los 50, en la Ciudad de México se estaba llevando a cabo una transición político social donde la presencia hegemónica del nacionalismo postrevolucionario perdía fuerza ante la irrupción de la modernidad y cosmopolitismo europeo. De igual modo, gracias al crecimiento espacial y demográfico de la ciudad debido al desplazamiento de las personas del interior de la República en busca de mejores opciones laborales, hizo que la Ciudad de México dejara de ser un espacio mensurable, estable, concebible por medio de la mirada, para convertirse en un espacio entrópico.

Debido a la estabilidad precaria del campo literario nacional (la ausencia de periódicos, revistas y editoriales que acogieran y patrocinaran económicamente) la mayoría de los escritores de su generación debían detentar un determinado habitus para ingresar y participar en las dinámicas del campo literario nacional. Es decir, la suficiente estabilidad económica, social, familiar y política para no sólo poder estudiar una carrera universitaria, sino también poder gozar una vida bohemia, viajar al extranjero y dedicarse a la escritura.

Ese momento significativo de transición política-estética ha sido denominado como “La generación de medio siglo” (1995). Pero más allá de los aspectos políticos y sociales que atravesaban la época, lo interesante reside en conocer el papel heterodoxo que desempeñó Sergio Pitol dentro de la doxa del campo literario nacional⁵. Como bien lo analizan Armando

⁵ Dentro de la vasta literatura bibliográfica sobre la obra y persona de Sergio Pitol, cabe destacar la relevancia de investigaciones como el libro *La narrativa de Sergio Pitol: Los cuentos* (1996) de Renato Prada Oropeza, el cual, como el título lo menciona, discurre sobre su obra narrativa temprana. Respecto a la importancia del ensayo, cabe destacar *Sergio Pitol, ensayista* (2010) de Luz Fernández de Alba. Para un panorama general sobre su obra y su poética, cabe destacar el libro *Hijo de todo lo visto y lo soñado. La narrativa breve de Sergio Pitol* (2019) de José Luis Nogales Baena. De igual modo, para un análisis de su obra y persona desde la perspectiva de sus diarios, cabe destacar *El viajero. Sergio Pitol (1963-1988)* (2024) de Alejandro Lámbarry.

Pereira (1995) y Rafael Lemus (2018), la vida y obra de los jóvenes escritores que comenzaron a publicar en la década de los 50 y principios de los 60 está atravesado por un desprecio hacia las formas anquilosadas del nacionalismo y un acercamiento a la tradición europea. Según el ensayo de Lemus, la literatura latinoamericana del siglo XX estuvo dominada por esos dos tópicos no siempre antitéticos, sino también dialécticos. Al menos en el plano nacional, los escritores contemporáneos a Sergio Pitól también se fueron de viaje a Europa a temprana edad (una suerte de experiencia iniciática en la alta cultura occidental) y recorrieron los museos y establecieron contacto con los escritores de los otros países. Pitól, al igual de Salvador Elizondo y Juan García Ponce, generaron su propia genealogía y poética que resultó excéntrica en comparación de los parámetros nacionales. Sin embargo, Pitól, en lugar de tejer su genealogía y su poética a partir de las grandes tradiciones literarias de Europa: París, Berlín, Londres, optó por un Occidente no canónico. Un occidente eslavo cuya presencia literaria en México era casi inexistente. De igual modo, Pitól nunca regresó del todo. Su vida en el extranjero (divida en dos partes: primero viviendo de su labor como traductor literario para sellos mexicanos y españoles y, segundo, como diplomático en Praga, Varsovia y Moscú) abarcó casi treinta años con regresos esporádicos a México.

Podemos decir que la relación de Sergio Pitól con las dinámicas del campo literario nacional está cifrada en la cercanía y distanciamiento. Cercanía por los libros que publica (tanto los suyos como sus traducciones) y distanciamiento por la ausencia simbólica que tiene en los periódicos, revistas y eventos culturales que se suceden en la Ciudad de México. A diferencia de la figura pública de Carlos Monsiváis que dialoga críticamente con su entorno por medio de sus programas de radio, notas periodísticas y apariciones en televisión; Sergio Pitól parece ajeno a semejante idiosincrasia pública donde el “autor” debe aparecer en público para hablar del “narrador” que aparece en sus libros. Un tópico no desprovisto de importancia ya que tanto su percepción “carnavalesca” como “memoriosa” buscan desmitificar (paródicamente) las investiduras simbólicas (medallas, premios, becas, etc.) con que las instituciones legitiman la grandeza de un escritor sobre otro.

Dentro de su producción literaria se agrupan diversos géneros narrativos. Según lo que el mismo Pitól expone en *El mago de Viena* (2014), su obra está atravesada por tres momentos. Así expone la primera:

En esa primera etapa, mi escritura tendía a la severidad. Los personajes de esas historias muestran permanentemente un rictus trágico. Era un mundo carente de luz, a pesar de estar enclavado en el trópico mexicano, muy cerca del mar. Todo se marchitaba y descomponía en las viejas casas de hacienda; la vida se desangraba en un continuo, lento movimiento hacia la desintegración. (Pitol, *El mago* 9)

Es una etapa de su producción literaria cercana a escritores como William Faulkner, Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges. Como el mismo Pitol lo ha manifestado, los primeros textos que publicó funcionaron como una suerte de purgación de su pasado familiar donde vivía encerrado en una atmósfera asfixiante, carente de cualquier relación con los acontecimientos sociales y culturales del momento. Así expone su segunda etapa:

En cambio, mi siguiente etapa narrativa, la segunda, fue vitalmente contundente[...] Me movía por el mundo con una libertad absolutamente prodigiosa, no leía sino por razones hedonistas; había eliminado de mi entorno cualquier obligación que me pareciera engorrosa. Pasaron catorce años entre el final de mis estudios universitarios y la obtención de la licenciatura. No pertenecía a ningún cenáculo, ni era miembro del comité de redacción de ninguna publicación. Por lo mismo, no tenía que someterme al gusto de una tribu, ni a las modas del momento. Tel Quel me resultaba letra muerta. Comencé a integrar libremente mi olimpo. Frecuenté a los centroeuropeos cuando, fuera de Kafka, no eran leídos aquí por nadie: a Musil, Canetti, Von Horvath, Broch, Von Doderer, Ursidil, fascinado de conocer esa tradición; pasé luego a los eslavos, a quienes no enumero porque llenaría más de una página con nombres. (Pitol, *El mago* 79-80)

Más allá del inicio de los viajes y la escritura de la primera novela, quizá lo más interesante de esta segunda etapa de su carrera consiste en su acercamiento a la literatura centroeuropea y eslava. A diferencia de sus contemporáneos que comienzan a interesarse por la filosofía y teoría francesa que aparece en la revista Tel-Quel, opta por un camino “cosmopolita” diferente al de sus antecesores y contemporáneos. De ahí que Sergio Pitol, además de ser valorado como el autor de una obra memoriosa particular que carece de parangón en la tradición mexicana, también es reconocido como un agente cultural heterodoxo que gracias a sus traducciones y ensayos dinamitó el mercado literario hasta entonces dominado por la literatura francesa.

El tercer movimiento, según lo que el mismo Pitol analiza sobre su propia obra, está atravesado por la desacralización de los valores que presuntamente buscaba exponer en su primera etapa. Al inicio, sus cuentos buscan representar el mundo trágico de las antiguas familias criollas que, encerradas en su propio espacio, innegablemente perecen. Por el contrario, su última etapa busca soslayar la solemnidad trágica de la caída y hacer de la caída misma un acto paródico. A lo largo de los tres libros memoriosos, el personaje/narrador Pitol explica que la lectura de *La cultura popular a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento* de Mijaíl Bajtín fue una experiencia medular que lo acercó (con una nueva perspectiva) al mundo de la fiesta, el festín, el carnaval y lo excrementicio como forma no abstracta de representación del mundo.

Aún a pesar de que las tres novelas que componen su “Tríptico del carnaval” se considera su mejor obra narrativa, quizá la relevancia recae primordialmente en lo que se considera su “Trilogía de la memoria”. Un tríptico memorioso compuesto por los libros: *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*. En los tres se lleva a cabo tal tratamiento del lenguaje, la forma, la trama y el contenido que la noción clásica de género se trastoca. Apoyándose en el uso de la primera persona del singular, el autor Sergio Pitol se convierte en un narrador provisto de múltiples máscaras donde se lleva a cabo un viaje (tanto en el sentido literal como metafórico) hacia diversos países, culturas, literaturas, autores, pasiones, miedos, agravios y revelaciones cuasi religiosas.

Debido a la multiplicidad de reflexiones y digresiones sobre el viaje y la literatura que pueden encontrarse en su trilogía memoriosa, el presente estudio tomará como centro de atracción *El viaje* para que a partir de su foco puedan establecerse vínculos con sus otros textos. Aún a pesar de que en los tres libros que componen su trilogía memoriosa la relación entre el viaje y la literatura no sólo es estrecha, sino más bien constitutiva, se considera que el texto *El viaje* es donde el autor/narrador/personaje lleva a un grado mayor de profundidad su reflexión sobre el viaje entendido como un género que le permite relacionar de forma intensiva su pasión por la memoria, la literatura rusa, la traducción, la política y la creación literaria. Por lo tanto, se considera que el tópico del viaje en la obra de Sergio Pitol no es un cronotopo donde el autor/personaje lleva a cabo ciertas acciones, sino que el viaje es

entendido como una gramática formal que permite la emergencia y organización de distintos discursos relacionados con la experiencia del desplazamiento.

Para el autor/narrador Sergio Pitol, la quietud, la estabilidad, el sedentarismo, representa una forma de estancamiento creativo. Aún a pesar de que en su juventud convivió con diversos escritores, intelectuales, artistas y políticos prominentes, su creación literaria sólo puede darse en la lejanía de lo conocido.

El impulso de viajar, después de mis primeras salidas, en vez de atenuarse se volvió obsesivo. Inicié el año 1961 con una intensa sensación de fastidio. Me sentía harto de mis circunstancias y también del mundo. La prensa registraba el desasosiego que comenzaba a alterar a algunos escritores jóvenes en distintas partes del planeta, una de esas fiebres que aparecen cada tantos años. Abandonaban casa, seguridad, empleo y se lanzaban a recorrer los caminos del mundo. Salían de Nueva York y California para establecerse en México y luego daban el salto a Tánger o a Marrakesh. O se instalaban en París, en Roma, en Capri, en Rodas, en Santorini, y a veces hasta en algún pequeño villorrio de Filipinas o Ceilán. Yo me sentía arrinconado en México; contraí aquel virus, vendí casi todos mis libros y algunos cuadros, y me lancé al camino. (Pitol, *El arte de* 123-124)

Aún a pesar de que la experiencia del viaje de Pitol no puede compararse con el espíritu insurrecto de la generación Beat que busca alejarse de las comodidades pequeño-burguesas de occidente, es importante señalar el aspecto de “fastidio” que lo agobia. Fastidiado por el entorno del país, abandona México, viaja a Nueva York y durante varias semanas recorre los salones del Museo de Arte Moderno. Ante la contemplación del tríptico “La partida” de Max Beckmann no sólo descubre su ignorancia abismal sobre la pintura expresionista y las nuevas corrientes artísticas, sino también descubre una forma artística donde el dolor, la tortura, el horror y la muerte pueden convivir de forma armónica con la placidez, el esplendor de la vida y lo sagrado. La contemplación del cuadro, como casi siempre sucede en los momentos en que el narrador/personaje Pitol contempla una obra de arte (sea pictórica, arquitectónica, teatral) lo conduce a reflexionar sobre la literatura y la creación artística. En primera instancia, reconoce que el tríptico de Beckmann no está organizado de la misma manera que los trípticos de corte eclesiástico que buscan representar de forma sucesiva la conversión de un ser pagano en un ser divino. Por el contrario, la disposición visual de Beckmann es

atiborrada, frenética, simultánea, al grado que resulta casi imposible establecer un orden jerárquico entre los personajes y mucho menos aprehender una sola historia. Sin embargo, en lugar de que el personaje/narrador retroceda ante la visión de semejante estallido caótico, se embelesa y se pierde en la contemplación. Pero la contemplación, en lugar de convertirse en una mirada arrebolada-melancólica que sólo persiste en la forma artística, se convierte en un puente que le permite vislumbrar la posible forma que le gustaría tener al escribir una novela.

En ciertas ocasiones, después de ver pinturas de Beckmann, he sentido la tentación de incorporar en mis relatos situaciones y personajes cuya simple proximidad pudiera ser considerada como un escándalo; establecer en un raptó de bravura los hilos necesarios para poner en movimiento toda clase de incidentes incompatibles hasta formar con ellos una trama. Soñar con escribir una novela ahíta de contradicciones, la mayoría sólo aparentes; crear de cuando en cuando zonas de penumbra, fisuras profundas, oquedades abismales, de manera que el lector pueda recorrer por su cuenta trechos considerables del relato. (Pitol, *El arte de 121*)

Ante la visión de los horrores del tríptico caótico, el autor/personaje “sueña” con la posibilidad de extrapolar esa gramática desquiciada a su propia obra literaria. Pitol, aún a pesar de que habla continuamente de escritores como Faulkner y Onetti que se caracterizan por tener un estilo denso, desbocado, descriptivo, lleno de “penumbras” y “oquedades”; no toma el ejemplo de sus obras para perfilar la posible ruta de su poética, sino un cuadro al óleo pintado por un artista alemán. Sin embargo, lo que buscamos resaltar con este vínculo artístico, no es el carácter cosmopolita del autor/personaje Pitol, sino más bien su preocupación central por la forma. Para Pitol, aún a pesar de la importancia de la trama, la historia, los personajes, las posibles estructuras narrativas, lo más valioso es la relación que el escritor establece con el lenguaje.

Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos. Un espectro de mis preocupaciones, momentos felices y desafortunados, lecturas, perplejidades y trabajos. E, igual que Beckmann estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma.

A partir de ese momento será la forma quien decida el destino de la obra, sin importarle un bledo que el resultado sea o no moderno. (Pitol, *El arte de* 125)

Si recordamos una vez más las reflexiones que propone Jorge Carrión sobre la condición contra-espacial, podemos decir que el personaje/narrador Pitol, en comparación de los textos de Morábito y Villoro; está mucho más cerca de su propuesta. Su relato de viajes no se limita a ser una crónica donde describe de forma objetiva los grandes acontecimientos históricos, sociales y artísticos del lugar. Tampoco es un relato colonial, turístico o periodístico cuya experiencia esté determinada por el discurso oficial de los otros. Su relato, o más bien su mirada memoriosa-ensayística, busca dislocar tanto la unicidad del objeto de estudio como los medios que utiliza el viajero para describir el presunto objeto de estudio. La percepción y el otro se trastoca. Si para el viajero contra-espacial ya resulta problemático describirse a sí mismo con un espectro tropológico que se niega a no moverse, a no agitarse, a no desquiciar su marco de representación; entonces el otro, aquél que presumiblemente se mueve en otro espacio, otra forma, otra manera de entender el territorio, resulta mucho más “ilegible”.

El personaje/narrador Pitol, a diferencia de la cercanía-distancia irónica de Villoro y el distanciamiento aséptico de Morábito, no sólo busca un viaje donde experimente en carne propia la “originalidad” de las costumbres, sino que busca una experiencia del “otro” donde el medio que posibilite esa experiencia intensa no sea un uso instrumental del lenguaje que busca representar/capturar la esencia de los otros, sino una manifestación “carnavalesca” del lenguaje donde éste busca ya no ser un signo, un símbolo que represente el mundo “ilusorio”, sino un lenguaje donde la separación entre mundo empírico y signo desaparezca.

Dentro de las reflexiones que lleva a cabo Jorge Carrión sobre la obra de Juan Goytisolo y W. G. Sebald, tiende a resaltar la dimensión conflictiva con el lenguaje. Tanto el estilo del autor español como el autor alemán, tienden hacia la especulación, digresión y dispersión. Son incapaces de pronunciar máximas. Conscientes de la diversidad de cosmogonías, epistemologías e ideologías que presume la memoria de los discursos, consideran que el lenguaje literario no debe apoyarse en un signo lingüístico que busque agrupar la multiplicidad de sentidos en un único significado, sino buscar un lenguaje que

desquicie la noción mimética y a partir de esa forma múltiple tejer una nueva mirada. Ambos (según Goytisolo y Sebald a partir del análisis de Carrión), preocupados por representar los conflictos políticos de sus respectivos países, buscan un lenguaje donde las palabras que emplean no funcionen como aparatos de representación total, sino como espectros de sentido que agrupen y reconozcan la diversidad de significados. Sin embargo, ante la imposibilidad de escribir en una lengua nueva, ajena a cualquier carga ideológica, optan por técnicas narrativas heterodoxas.

La obra de Pitol, aún a pesar de que no puede llamarse precisamente experimental o vanguardista, lleva a cabo una dislocación de la representación por medio del uso simultáneo de diversos géneros. Sin embargo, esta diversidad está sustentada por la propia voz narrativa que enuncia el discurso. ¿A qué nos referimos con ello? El eclecticismo de la obra no se limita al contenido y a la forma, sino a la propia concepción ontológica del yo.

Quizá una de las características medulares de su obra es que ella continuamente se contempla así misma. No sólo analiza y comenta la obra de los otros, sino que al mismo tiempo analiza y comenta su propia obra. La lectura de los otros también es la lectura de sí mismo. Su pasado no sólo está atravesado por un ejercicio de la memoria como remembranza, sino que también es una variante del recordar atravesado por la interpretación y la crítica literaria. Su vida como persona y su vida como escritor están constitutivamente entretejidas. Su pasado como un texto literario que puede abrirse o cerrarse en función de las “herramientas” críticas que emplee para leerse e interpretarse.

Para el autor/narrador Pitol el texto no puede ser pensado como una unidad cerrada, fortificada, sino que el texto es un entramado de formas siempre en construcción. Para el narrador/autor Pitol, el uso del ensayo mezclado con la memoria le permite discurrir sobre ciertos tópicos sin tener la pretensión de poder agotarlos con la capacidad de su mirada. Por ende, para comprender la dimensión “no-conclusiva” de la mirada ensayística-memoriosa que goza Pitol, debemos analizar primero qué clase de mirada es aquella que le permite moverse con aparente libertad entre un espacio gobernado por lo monolítico (la tensión política) y lo fragmentario (el frenesí artístico); y después, cómo el discurrir de su mirada potencializa el valor de la “no-conclusión”.

Acorde a los autores que hemos expuesto a lo largo de la investigación, quizá sea Walter Benjamin (2003) el autor que nos ha brindado el mayor material para reflexionar sobre los procesos de percepción, aprehensión e interpretación orientados por la mirada. Como ya se ha comentado, Benjamin analiza las diferencias entre la concepción “aurática” y “no-aurática” de la obra de arte. En la primera acepción, la mirada está sujeta a un régimen simbólico que lo encauza y cierra a determinadas formas, trazos y significados. Por el contrario, la mirada “no-aurática”, anula la restricción sacra y propicia un acercamiento con la obra donde la separación categórica entre “sujeto” y “objeto” se disloca y sobreviene un nuevo régimen de percepción. En la mirada aurática, el objeto era una totalidad sacra que podía contemplarse, pero no tocarse. En la mirada no-aurática, el objeto es una suma arbitraria de objetos profanos que no sólo pueden tocarse, sino dislocarse, desarmarse y crear a partir de sus partes un nuevo orden.

Si analizamos los procesos de la mirada a partir del trastocamiento epistemológico llevado de lo “aurático” a lo “no-aurático”, que también puede extrapolarse a la oposición “sagrado” y “profano”; debemos pensar que el trastocamiento no recae sobre el objeto artístico, sino sobre los procesos que el sujeto lleva a cabo para “mirar”. En ese sentido, debemos pensar que se realiza una puesta en crisis de la representación. En la noción aurática, lo sagrado, aún a pesar de su lejanía, es una presencia estable. En la noción no-aurática, lo profano, aún a pesar de su cercanía, es una presencia fragmentaria. El sujeto descubre que su espectro tropológico ya no posee la misma estabilidad para aprehender y representar el mundo empírico. El signo, en lugar de ser una convención social que nombra un referente, se vuelve una imposición social que nombra de forma autoritaria un referente cuya propia unicidad también está en crisis. Al respecto, quizá uno de los pasajes literarios que ejemplifican con mayor claridad este resquebrajamiento ontológico del lenguaje, sea la *Carta de Lord Chandos* (2008) de Hugo von Hofmannsthal. La carta, escrita para el filósofo Francis Bacon, es una confesión melancólica donde explica las razones por las cuales ya no ha tomado la pluma y escrito una nueva obra literaria.

Mi espíritu me obligaba a ver con una proximidad inquietante todas las cosas que aparecían en tales conversaciones: igual que en una ocasión había visto a través de una lente de aumento un trozo de piel de mi dedo meñique que semejaba una llanura con surcos y cuevas, me

ocurría ahora con las personas y sus actos. Ya no lograba aprehenderlas con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me deshacía en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. (von Hofmannstahl, 19)

La precisión conceptual del lenguaje se disloca y sobreviene una mirada enfebrecida (aumentada por una lupa) que en lugar de encontrar una planicie (la punta del dedo) encuentra una serie inusitada de “surcos” y “cuevas”. El narrador/personaje Pitól, aún a pesar de que carece de una lupa de aumento, una cámara fotográfica, o un S-Bahn como el narrador/personaje Morábito; es capaz de reconocer los surcos y las cuevas en la superficie de las cosas. Sin embargo, a diferencia de Lord Chandos, ese descubrimiento de la multiplicidad no es un motivo de crisis y parálisis creativa, sino el mismo fundamento escindido que posibilita su obra literaria.

Ahora bien, debemos preguntarnos cómo ese signo que se “deshace en partes” condiciona las posibilidades de su mirada. A partir de las reflexiones que proponen autores como Walter Benjamin (2003), Raymundo Mier (2020), María Isabel Filinich (1999) y Luisa Ruiz Moreno (2014), analizaremos la particular relación que tiene la mirada contra-espacial respecto a la percepción entendida como la “interacción entre sujeto y objeto” (1999, p. 2000).

La mirada no puede entenderse como una simple manifestación social de la capacidad biológica de la visión que atestigua el devenir del mundo empírico. La mirada, al ser una manifestación subjetiva, responde a una serie de discursos pertenecientes a la cultura. Por lo tanto, en términos generales, podemos definir la mirada como una organización particular del espacio (tanto exterior como interior) a partir de los respectivos mecanismos de aprehensión del sujeto. A través de la mirada, el sujeto busca posicionarse en el espacio y convertir el mismo espacio en una manifestación significativa. Sin embargo, el sujeto, al ser consciente de su cuerpo y sus posibilidades de corporalidad, descubre que el espacio no es una sucesión armónica de espacialidad, sino que el espacio a su vez está organizado como una discontinuidad que posibilita o impide determinadas formas de relación entre sujeto-objeto. Por ende, cuando hablamos de mirada, debemos tener en cuenta que responde a un deseo por parte del sujeto de aprehender un objeto. Sin embargo, la relación entre sujeto-

objeto no es mecánica y mucho menos neutral. Tanto la entidad llamada “sujeto” como la entidad llamada “objeto” no son entidades inmutables que establecen entre sí una serie de relaciones preestablecidas; sino que el proceso de percepción, atravesado por el deseo, innegablemente es convulso.

A modo de marco para entender con mayor hondura el proceso de la percepción, veamos primero cómo Luisa Ruiz Moreno en *Tríptico en tono menor* (2014) expone ciertas reflexiones fundamentales que nos permitirán ir develando la importancia de la mirada contra-espacial. Así lo expone:

Como se sabe, en los procesos de significación que constituyen al sujeto, éste adquiere la calidad que lo identifica como tal en su relación con el objeto, es decir, que debe su identidad a la función de determinación que ejerce frente a su par oponente en la acción que genera tanto al sujeto mismo como al objeto. (Ruiz Moreno, 21)

El sujeto, para ser sujeto, no sólo necesita un lenguaje, sino también un objeto y una diversidad de “otros”. El sujeto, al venir al mundo, no está solo en el mundo, sino que está arrojado en un mundo ya organizado y habitado por otros sujetos. Las relaciones, sus modos de ser y sus modos de estar están organizados por los discursos de sentido que constituyen el mismo mundo. Por ende, el sujeto no puede ser sujeto él mismo, sino que su condición de sujeto varía y se intensifica a partir de los vínculos convencionales que genera con los demás.

Queremos decir con esto, que si el sujeto es fundamentalmente acción, energía que va *hacia*, y que si el objeto es pasivo en esa acción – lo es sólo por ser el lugar de recepción de esa fuente de determinaciones – , la relación que los constriñe está hecha de posiciones que van marcando grados, ya sea de avance o retroceso en esa trayectoria, de proximidad o lejanía entre uno y otro actante, y de posesión o pérdida, a condición de que éstas no sea definitivas, debido a que las situaciones absolutas detienen la dinámica. (Ruiz Moreno, 21)

La mirada está “constreñida” por una serie de posiciones y grados que permiten entrever qué tanta cercanía o qué tanta lejanía mantiene el sujeto con su objeto de deseo. Sin embargo, como ya lo hemos mencionado, el sujeto no guarda el mismo vínculo con los objetos. Tanto

su relación como su intensidad varía. De ahí que pueda hablarse de “grados” que permitan localizar y analizar el tipo de trayectoria que ejecuta el sujeto-objeto en el proceso de la percepción. El signo, al ser una representación simbólica del mundo empírico, es una presencia de una ausencia. Un constructo social que permite aprehender el mundo circundante dentro de un determinado sistema de significación. Sin embargo, el sujeto, a partir de diferentes modos, busca el mayor grado de cercanía con su objeto de deseo. Una serie de grados que analizan la cercanía, lejanía o pasividad con el objeto de deseo.

Estos grados son de alguna manera detenciones no terminativas, remansos en la corriente del sentido en los que tanto las posesiones como las pérdidas pueden ser reales o ilusorias, pero lo importante es que todas van ocupando un lugar en lo provisorio del proceso. A estas constantes suspensiones en el flujo de la acción las llamaremos estados. (Ruiz Moreno, 22)

Ya que el objeto del deseo sólo mantiene su deseabilidad en la medida en que el sujeto no ha concretado por completo su trayectoria, su conclusión, su satisfacción total; innegablemente el sujeto sufrirá una serie de “estados” diferentes a lo largo de su relación.

Estados, pues, en la relación sujeto/objeto, la cual no es sino tensiva -entre ambos y entre las dimensiones que los sustentan – y, por lo tanto, está hecha de desequilibrios, de resistencias, de situaciones que parecen detener al sujeto en su recorrido a causa de las diversas afectaciones que recibe en su precaria condición, puesto que nunca deja de estar próximo a perderla y a volverse objeto de su propio objeto. (Ruiz Moreno, 22)

Paulatinamente, en la medida que nos adentremos en el análisis de la obra de Sergio Pitol, iremos advirtiendo los diferentes estados que padece en la medida que siente que su objeto de deseo se aleja, se pierda, se oculta o, se muestra y en ese mismo mostrarse ya no lo reconoce como importante.

Ya que conocemos los modos fundamentales de la percepción celebrada entre el sujeto/objeto y sabemos que en esa operación se suceden diversas gradaciones y estados que subliman la no-completud constitutiva de la mirada; ahora debemos preguntarnos qué clase de variantes son las que articulan la mirada del sujeto y qué clase de “respuesta” o “no-

respuesta” lleva a cabo el objeto cuando se “siente” mirado. En ese sentido, María Isabel Filinich (1999) considera que los estudios literarios han generalizado la percepción del narrador en el relato literario con el término de perspectiva. Según la autora, los estudios sobre la perspectiva “se limitan a la observación de la amplitud de campo visual del narrador en relación con la del personaje, así como a la determinación del grado relativo de saber de ambos” (Filinich, 1999, p. 184). Un análisis que se limita a la concepción de la mirada como un despliegue primariamente cognoscitivo que soslaya la dimensión tensivo del deseo. Al respecto, así lo expone Greimas y Fontanille en *Semiótica de las pasiones*: “Poder hablar de la pasión es, pues, intentar reducir la distancia entre el “conocer” y el “sentir” (21). En ese sentido, la mirada no es una simple herramienta del saber que se limite a nombrar, describir y categorizar ciertas situaciones narrativas, sino que, a través de la mirada entendida como una manifestación pulsional, revela una serie de tensiones afectivas que pertenecen al orden del discurso como a un “más allá del discurso” donde la expresividad de las palabras parece insuficiente.

A partir de esta lectura, Filinich, apoyándose en la obra de Jacques Fontanille, considera mucho más pertinente hablar de “punto de vista”. De entre las características que señala, tiende a sobresalir la relación tensiva entre el sujeto y el objeto. Al igual que la lectura realizada por Ruiz Moreno (2014), Filinich enfatiza el valor de la percepción como una operación constitutivamente imperfecta. Sin embargo, esta imperfección, esta falta, esta incompletud, tiende a retraducirse en la necesidad del sujeto de encontrar nuevas estrategias de aprehensión que lo acerquen más a la presencia del “todo”, aun cuando sabe que ese “todo” es imposible de aprehender. Señalamos dos aspectos importantes:

La imperfección de la captación del objeto puede generar dos tipos de estrategias de parte del sujeto: o bien el sujeto recorre el objeto observando y reteniendo diversos aspectos para realizar una secuencia de puntos de vista y guardarla en la memoria; o bien el sujeto elige, mediante una operación sinecdótica, un aspecto típico, y reorganiza todo el objeto alrededor de él. De cualquier manera, ambas estrategias presuponen la necesaria fragmentación del objeto de la percepción en partes. (Filinich, *La voz* 187)

Citamos el segundo aspecto:

Así como el objeto, por efecto de la percepción, se presenta como un compuesto de partes, de maneras análoga, esta estructura mereológica del objeto constriñe, orienta, la posición del sujeto. (Filinich, *La voz* 187)

La primera cita explícita y organiza una serie de reflexiones que hemos abordado a lo largo de la investigación. Ante la imposibilidad de percibir el “todo”, el sujeto tiene que recurrir a diversas estrategias tropológicas que le permitan moverse a través de la multiplicidad de formas. Por un lado, puede detenerse en el objeto y confiar la presencia de su totalidad al mecanismo de captación y conservación de la memoria (el cual, como se sabe, es constitutivamente no-totalizante), o, por otro lado, detenerse en un sólo punto y por medio de una operación sinecdótica “reorganiza todo el objeto alrededor de él” (187). El segundo aspecto brinda un enfoque distinto. En lugar de que el objeto esté determinado completamente por el sujeto, en realidad, el sujeto, al percatarse del estado fragmentario e inacabable del objeto, se ve “constreñido” y sus estrategias de percepción deben orientarse al estado no-totalizante del objeto. Es decir, el sujeto, aún a pesar de que busque persistir en la creencia de que su mirada es capaz de aprehender la totalidad, innegablemente se trastocará y advertirá que su mirada tendrá que fragmentarse para aprehender la discontinuidad del mundo circundante.

Ante semejante revelación, el sujeto debe encontrar nuevas estrategias que le permitan percibir aquello que su mirada busca tocar. Sin embargo, antes de hablar de las “posibilidades de interacción entre los participantes de la actividad perceptiva” (203); se considera necesario reflexionar sobre la actividad perceptiva que lleva a cabo el sujeto. Al respecto, Filinich enumera tres aspectos principales. El primero hace alusión a la mirada que el sujeto despliega sobre el espacio exterior. La segunda hace alusión a la mirada que el sujeto despliega sobre el mundo interior, psíquico; y el tercero hace alusión a la mirada que el sujeto despliega tomando como punto de partida el campo de las sensaciones corporales. Así expone la primera relación:

Cuando el objeto participante en la actividad perceptiva está constituido por el espacio exterior al actor [...] el sujeto perceptivo necesita recurrir a alguna forma de categorización del espacio para dar cuenta de él. La misma noción de espacio [...] presupone la proyección

de una cierta discontinuidad (hay una selección de rasgos pertinentes que conforman los espacios) sobre la continuidad de la extensión [...] Concebir el espacio como una articulación significativa implica considerar que el espacio significa otra cosa y es la significación del espacio lo que interesa reconstruir. (Filinich, *La voz* 188)

Este primer modelo perceptivo se limita al objeto entendido como el mundo exterior. Por medio de la deictización, se puede localizar el punto de mira que usa el narrador para percibir el espacio. Sin embargo, respecto a nuestra investigación, el punto importante de la cita reside en la concepción del espacio como una manifestación discontinua. El sujeto, al verse “arrojado” en un nuevo mundo, forzosamente debe llevar a cabo una organización pre-lógica del espacio para poder devenir en él. Posteriormente, cuando el sujeto ya ha interiorizado los respectivos discursos de conocimiento de la cultura en turno, es capaz de organizar y categorizar el espacio en función de sus necesidades perceptivas. Por ende, el espacio, no puede entenderse como una manifestación neutral que devenga inconsciente, sino que el espacio sólo puede devenir espacio significativo en que la medida en que el sujeto discurre por mundo y establece relaciones con él. Veamos el segundo modelo:

Cuando el objeto que participa en la actividad perceptiva es el mundo interior, la interacción entre “informador” y “observador” puede asumir diversas formas. El mundo interior de un personaje puede ser cerrado a toda observación y sólo inferible por los actos perceptibles; o bien, ser pasible de una observación limitada; o bien, ser objeto de una mirada trascendente que los descubre más allá de su intención de mostrarse. (Filinich, *La voz* 191)

El objeto de la percepción recae en los pensamientos, emociones y afectos del sujeto. La consciencia se abre como un objeto que puede mostrarse u ocultarse. El personaje se contempla así mismo. Veamos el tercer modelo:

Cuando el objeto que participa en la actividad perceptiva es el campo de las sensaciones corporales, ese lugar de contacto entre lo exterior y lo interior, base de la construcción de la significación, el sujeto perceptivo se centra en su propio cuerpo (propioceptividad) como

espacio de mediación, de frontera, entre la captación del mundo exterior (exteroceptividad) y la captación del mundo interior (interoceptividad). (Filinich, *La voz* 196)

Más allá de que en esta modalidad se abandona la mirada cognoscitiva y sobreviene una mirada corporal, lo que nos interesa resaltar de este modelo es que el cuerpo no puede ser pensado como un medio lógico, frío, ordenado, sino que el cuerpo, un mediador de las tensiones externas e internas, innegablemente está sujeto a accesos desbordantes. Como lo expuso previamente Ruiz Moreno, la relación perceptual puede estar hecha de “desequilibrios” (22). El modelo perceptivo sujeto-objeto ya no puede entenderse como una simple relación lógica. El sujeto, un ser corporal, un ser sintiente, un ser que advierte cómo se trastoca continuamente la cercanía y lejanía de su objeto de deseo; debe ser entendido como alguien propenso a sufrir accesos que dislocan la representación mimética. Ante la exaltación desmedida de la percepción corporal, el lenguaje parece insuficiente, gris, incapaz de poder nombrar las sensaciones que atraviesan al personaje en ese momento.

Respecto a la mirada contra-espacial que advertimos en el autor/narrador Sergio Pitol, consideramos que la suya se mueve continuamente entre los tres modelos previamente expuestos. Quizá, la mayoría de las veces el relato está atravesado por una mirada “exteroceptiva” e “interoceptiva”. Ya que sus caminatas por Praga y Rusia le recuerdan lecturas, autores y otras experiencias. Un diálogo continuo entre la espacialidad exterior y los entresijos de lo interior. Sin embargo, en su relato de viajes, hay momentos de tal intensidad que el propio narrador/personaje confiesa que es incapaz de poder describir su experiencia. Una dislocación del discurso. Un éxtasis corporal que es incapaz de retraducirse en una sucesión retórica. Paulatinamente, en la medida que nos vayamos adentrando en el análisis de su relato de viajes, podremos señalar con mayor claridad los momentos de su viaje donde la mirada representacional se desborda y adviene una percepción intensa, mucho más cercana al orden de lo “propioceptivo”.

Para poder profundizar sobre la innegable no-conclusión de la mirada y relacionar ese modelo perceptivo con la forma narrativa que emplea Pitol, analizaremos la presencia que goza el ensayo en su obra. La mirada del autor/narrador Pitól no se limita a ser una perspectiva como la mirada del narrador Villoro y Morábito donde pocas veces se encuentran

en momentos de tensión; sino que su mirada en perspectiva (acorde a su experiencia estética frente al cuadro de Max Beckmann) también se posa sobre su propio mirar en perspectiva. Este gesto de consciencia y autoconsciencia de los procesos de producción textual, Liliana Weinberg (2009) lo considera como uno de los aspectos capitales del ensayo.

En primer lugar, y en ruptura con el canon de la retórica y el latín [...] los primeros ensayistas apelan a la prosa, al estilo coloquial y a las lenguas vernáculas no sólo para transmitir ideas sino para convertir el propio lenguaje en materia de reflexión y trabajo artístico [...] Los ensayistas dialogan a su vez con distintas formas discursivas e integran referencias a ellas en la propia textura de su obra. (Weinberg, 127)

Así expone la segunda característica:

En segundo lugar, en un mundo convulsionado por los nuevos descubrimientos geográficos y astronómicos como fue el de Montaigne, se afirma la dignidad del yo pensante, del individuo capaz de conocer el orbe, explorarlo e interpretarlo de manera abierta. Al mismo tiempo, en un mundo que recupera las huellas de la cultura grecolatina se redescubre el primer escepticismo filosófico para someter toda certeza a examen. (Weinberg, 128)

Así expone la tercera característica:

El ensayo se muestra como afirmación de la validez y ejercicio de un punto de vista sobre el mundo, precisamente cuando en el campo de las artes se está explorando el problema de la mirada y la perspectiva. De este modo, la representación artística del mundo reenvía al ojo que mira, y éste a su vez a las claves de perspectiva en que se apoya dicha representación: “Píntome a mí mismo”, declara Montaigne y hará en otros sitios una reiterada apelación a imágenes plásticas capaces de retratar el movimiento y el cambio. (Weinberg, 128)

Así expone la cuarta característica:

Montaigne abre el ensayo a cuestiones que hoy podemos traducir como el problema de la enunciación y la deixis: el yo-aquí-ahora, la temporalidad y localización de la experiencia y la nueva afirmación del yo a la luz de la creciente relativización de los valores culturales,

comenzando por la tensión básica entre el yo y su propio nombre, entre la representación literal y la representación literaria. (Weinberg,129)

Para apreciar con mayor claridad las correspondencias entre las reflexiones de Weinberg y la poética de Pitol, se considera necesario citar un pasaje de *El mago de Viena* (2014) donde el autor/narrador Pitol explica no sólo el origen del título del primer tomo de su trilogía memoriosa, sino también la técnica y la forma que buscó para poder articular la diversidad de géneros que la constituyen.

En Xalapa, donde me instalé en 1993, nació un último libro: *El arte de la fuga*, una summa de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que transcurre se convierte en resta. Los manuales clásicos de música definen la Fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon, es decir, la posibilidad de establecer una forma mecida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la gavota y el mambo. En una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y deconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es una relativización de todas las instancias. Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la aparición de una Forma resolvió a su modo las contradicciones inherentes a una fuga. (Pitol, *El mago* 42)

Dentro de los múltiples ejemplos que pueden encontrarse en su tríptico memorioso sobre su poética, quizá sea este una de las mejores síntesis que pueden encontrarse. Por un lado, cuando habla de *El arte de la fuga* lo llama una “summa” tanto de entusiasmos como desacralizaciones. Sin embargo, aún a pesar de la evidente oposición entre el ánimo entusiasta y el ánimo desacralizado, lo importante es que la suma total no es una cantidad grande, fastuosa, donde el autor se celebra así mismo, sino una resta. No es que el autor/narrador busque minimizarse así mismo, sino que busca hacer de la grandeza y la nimiedad literaria una dialéctica profana. En ese sentido, resulta significativo cuando explica el origen del nombre de su libro. Según lo que expone, los manuales clásicos de música

definen la “fuga” como “una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon” (42). Si recordamos el libro, este está compuesto por una diversidad de textos que discurren sobre el ensayo, la crónica, el relato, la memoria, la confesión. Pero esta diversidad de géneros nunca es abordada desde una perspectiva oficial, sino en que un mismo texto que puede considerarse ensayístico, súbitamente sufre un giro y adopta un nuevo cariz genérico. De ahí que continuamente el autor/narrador juegue con lo alto, lo bajo, lo prestigioso, lo ignominioso sin que estos elementos sean contradictorios entre sí. No por nada dice: “En una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y deconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es una relativización de todas las instancias” (42).

Dos aspectos importantes: la técnica del claroscuro y la consciencia de la relativización. En la técnica pictórica del claroscuro no existe una jerarquía entre la negritud y la claridad al momento de iluminar la escena del cuadro, sino un diálogo entre los dos colores donde ambos se contemplan. Tanto lo iluminado como aquello que no se ve son importantes para comprender el sentido del cuadro. La negación, lo oscuro, lo no visible, también forma parte del sentido del discurso. Por lo tanto, siguiendo cómo Pitol analiza “las condiciones concretas de producción del texto” (2009, p. 126), podemos pensar que la multiplicidad de géneros que atraviesan su obra se contemplan entre sí como en un juego de espejos donde ningún género es idéntico a sí mismo. Si seguimos la metáfora del espejo, podemos pensar que la poética de Pitol juega tanto con la visión convexa como la cóncava. Nunca ningún elemento es el mismo. Y dentro de esa multiplicidad de discursos, su yo, o su concepción del “yo”, está atravesado por la misma relatividad. Si recordamos la cita previa, menciona que ante la desaparición del mundo que por años sirvió de modelo para la escritura de sus novelas (su estancia en el extranjero), el narrador/personaje se vio en la obligación de recordar y en ese gesto, en ese ejercicio obligatorio de la memoria, debió transformarse él mismo en un personaje.

Dentro de la vasta obra crítica que existe sobre la obra de Sergio Pitol, autores como Jezreel Salazar (2018), Luz Fernández de Alba (2010), Pierre Herrera (2014), Alejandro Lámbarry (2024), José Luis Nogales Baenas (2021), etc., discurren sobre el particular nicho de enunciación que utiliza Sergio Pitol para escribir su obra “ensayística”. Desde diferentes maneras, llegan a la conclusión que el “yo” literario, la voz narrativa que teje y entreteje y

enreda los hilos de su llamada “Trilogía de la memoria”, es un espacio textual donde se funde (sin ninguna clase de pretensión dialéctica, sin buscar en ningún momento una síntesis clarificadora) la narrativa del “yo-autor” y la narrativa del “yo-narrador”. Siguiendo las reflexiones de Manuel Alberca (2007), existe una diferencia entre la autobiografía y la autoficción. Así lo expone:

La autoficción no es una novela autobiográfica, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene ‘gato encerrado’”. (Alberca, 128)

A partir de la lectura de Alberca, podemos decir que la obra memoriosa-ensayística de Pitol (al correlacionar los nombres propios “dentro” y “fuera” de la ficción) se inserta en la autoficción. Sin embargo, partiendo de las mismas pistas que el propio Pitol siembra estratégicamente en su obra, podemos conjeturar que su poética en fuga busca precisamente la fuga, es decir, busca posicionarse en una estética que no sea tan fácilmente constreñida a una categoría técnica. En ese sentido, sin establecer una demarcación tan categórica entre géneros, Salazar y Lámbarry se apoyan en términos mucho más cercanos a la técnica pictórica del claroscuro. El primero habla de “anfibiología” (6) y “autofiguración desplazada” (6), mientras que el segundo habla de “transmutación” (96) y “proceso de mediación creativa” (99). Tomando como base que tanto la obra eminentemente ficcional (aquella que compone sus cuentos y novelas), como su obra memoriosa-ensayística parte de una experiencia empírica, de un acontecimiento singular que vivió el autor Sergio Pitol; Lámbarry rastrea los posibles hechos empíricos que, con el tiempo, se “transmutaron” y terminaron siendo los hechos literarios. Como el mismo Pitol lo manifiesta en el *Mago de Viena*, la cantera de su obra no se nutre de la fabulación ex nihilo, sino que toda su obra es el resultado de una transfiguración de recuerdos, vivencias, sueños, relatos contados por otros. De ahí que Lámbarry diga que “la ficción de Pitol está relacionada estrechamente con su historia personal. Las personas y lugares que él conoció son la semilla de sus personajes, los ambientes, espacios y la voz narrativa de gran parte de sus novelas” (96-97). Sin embargo, la correspondencia nunca es homogénea. A lo largo de su investigación de

archivo, Lámbarry descubre que la génesis de un personaje no sólo tiene un origen único, sino también un proceso y una suerte de depuración que puede durar años: “El hecho histórico le sirvió en un inicio de inspiración, pero no se trata de una correspondencia directa ni sencilla; siempre existe un proceso de mediación creativa” (99). Por ende, cuando se habla de la dimensión autoficcional de Pitol, no se debe entender como un reflejo diáfano de la realidad, sino como una “mediación creativa” donde los hechos autobiográficos son sometidos a un proceso de literaturización, carnavalización y soterramiento.

Siguiendo un poco esa veta crítica, Pierre Herrera reconoce igualmente la dimensión reescritural de la propia obra de Pitol. En lugar de que Pitol abandone un texto pasado, lo retoma y por medio de la recontextualización ensayística, muestra otro cariz. Es decir, la fragmentación del yo no se limita únicamente a la voz narrativa, sino a la obra publicada previamente. Así lo expone:

Al ser varios libros los que conforman esta última etapa de creación autoficcional, cada texto implica un replanteamiento de los anteriores, no sólo porque sea parte de su efecto implícito tal fenómeno, sino porque Sergio Pitol reutiliza, como ya lo había hecho en su obra anterior, fragmentos o textos, presentados como independientes, ya publicados en otra ocasión para recontextualizarlos y hacerlos partícipes de ese rompecabezas que se convierte su ser: el otro, «Sergio Pitol»: el personaje protagonista de su obra, de esa otra vida que ya no es la suya porque ya es parte de la literatura. Ese otro «Sergio Pitol» duplicado [...] no deja de conformarse, y reformularse, porque como figuración implica un tipo de ecuación siempre en reformulación del deseo de Pitol por encontrarse a sí mismo, a través de la distancia de las publicaciones, como otro en y desde el lenguaje. (Herrera, 110)

Los límites entre la realidad y la ficción se anulan. Los límites entre el autor y el narrador se anulan. La representación literal y la representación literaria se confunden entre sí. El narrador se presenta así mismo como un autor que debe transformarse en personaje para poder articular en el discurso los acontecimientos que vivió en el pasado. El peso que implica el trabajo de la memoria obliga al autor a tener que abandonar la suficiencia convencional del “yo” y someterlo

a un proceso voluntario de ficcionalización para que los cerrojos de la memoria se abran. Por lo tanto, en el caso de la obra memoriosa de Sergio Pitol, resulta innecesario preguntarse cuáles son los elementos que pertenecen a la esfera de lo real y la esfera de lo ficticio. El propio Sergio Pitol se mueve con tal holgura entre el nicho discursivo del autor y el nicho discursivo del narrador, que la convención clásica entre lo “literal” y lo “literario” se anula.

En ese sentido, Jezreel Salazar habla de la anfibología textual de Pitol. Citando al mismo Pitol, habla de que la última etapa de su literatura busca ser una unificación profunda entre la narración y el ensayo. Sin embargo, a diferencia de otros críticos que buscan categorizar su literatura, Salazar menciona que “más que la invención de un nuevo género literario, lo que vemos en Pitol es la solución a una disputa creativa entre textos dominados por una fuerte autoconciencia en torno a los recursos de la creación, y un afán por volver narrativa toda forma de reflexión” (2018, 4). Para Salazar semejante conjunción no es un problema, no es una esencia contaminada que debe someterse a una “disputa”, sino que es una necesidad estética-técnica por parte del autor para poder dar cabida a ese torrente narrativo que a priori rechaza cualquier dogmatismo. Una reflexión cercana a la de Jorge Carrión cuando menciona que la obra de Sebald busca ser una “narrativización del ensayo documental” (2009, 27). Una técnica literaria que según Salazar es una “forma de conciliar dos sistemas de escritura tradicionalmente concebidos como opuestos” (2018, 5). Como el mismo Pitol lo menciona al principio de su libro *El viaje* (2000), él no desea escribir un libro erudito, libresco, enciclopédico sobre Praga, sino busca hilar y tejer una trama de percepciones, impresiones, descripciones y digresiones sobre el proceso creativo, tomando como base (parcialmente) a Praga.

En una lectura un poco diferente a la de los autores previamente citados, Luz Fernández de Alba (2010) menciona que las reflexiones en torno a el “pacto autobiográfico” le resultan un poco tautológicas. La autora parece focalizar su atención en el hecho de que cierto sector de la crítica olvida la cualidad “literaria” del texto literario y tiende a creer que la identificación explícita entre el autor y el narrador deviene en una manifestación pura de la vida empírica, donde el cariz falso, fabuloso, “no-real”, es eliminado por el compromiso fáctico.

No encuentro nada extraordinario en el hecho de que un escritor, cuyo oficio consiste en crear personajes a partir de su imaginación y de sus experiencias vividas, leídas o escuchadas, se recrea a sí mismo cuando escribe su autobiografía. Sergio Pitol ha dicho en entrevistas y conversaciones que todo lo que escribe es una forma de biografía infusa, oblicua. Lo que sucede es que en *El arte de la fuga* el flujo de vida irrumpió con más fuerza y desde luego se hace más visible que en cualquiera de sus libros anteriores. (2010, 92).

Tomando como base las reflexiones de Fernández de Alba, podemos decir que la obra última de Pitol lleva a cabo una suerte de intensificación de la condición “anfibia”, “autofigurada” y “transmutante” que todo acto literario en sí debe ejecutar desde su condición primera. Siguiendo las reflexiones de Salazar, podemos decir que Pitol no sólo conjuga soterradamente la dimensión narrativa y ensayística, sino que también hace manifiesto la dimensión de archivo de su obra. Además de permitirse reflexiones sobre el acto creativo, es decir, escribir sobre el proceso gozoso-laborioso que implica la escritura, también deja entrever su proceso de selección bibliográfica. Además de su “afán por volver narrativa toda forma de reflexión” (2018,4), también podemos conjeturar un afán por narrativizar el acto de la lectura y el proceso de conexión y dispersión que implica.

Al respecto, sobre los modos en que el ensayo permite reflexionar y experimentar con los límites de sentido del “yo”, Liliana Weinberg nos proporciona otra reflexión interesante partiendo del análisis que realiza sobre Montaigne:

Ya desde el “píntome a mí mismo”, Montaigne se asoma al vasto problema de la representación [...]: la evocación en ausencia, que es una de las más prodigiosas propiedades del lenguaje y que da pie a la construcción de todo un mundo significativo, nos conduce a su vez a una gran paradoja: representar es sustituir a un ausente, dar presencia a la vez que confirmar una ausencia. La gran paradoja se exagera además en el caso de este autor, quien es consciente que está haciendo un retrato de sí mismo y como tal se erige a la vez en sujeto y objeto de esa representación: sujeto y objeto que son por su parte móviles y cambiantes [...]. Y esto lo conduce a su vez a tocar implícitamente otra serie de derivaciones importantes para el caso que nos ocupa: el problema de la representación de un acto de representación y el problema de la representatividad de dichas representaciones. En efecto, el ensayo no es sólo representación del mundo sino del proceso mismo de representación llevado a cabo por el ensayista. (Weinberg, 136-137)

La trilogía, en lugar de brindar al lector una guía, opta por lo contrario. Pitol, en lugar de mostrarse por medio del uso de la primera persona del singular, se enrarece, se pierde, se muestra y repliega en un abanico de máscaras. Por lo tanto, su viaje, sus lecturas, sus escrituras, sus encuentros, sus agravios, sus victorias, sus grandes momentos excrementicios; están atravesados por la misma perspectiva en claroscuro. Su “yo” es capaz de representar la obra literaria de los demás y representarse a sí mismo pensando en los procesos de producción de su propia obra. La separación entre el sujeto y el objeto se trastoca. Pitol es capaz de abandonar su condición de sujeto que mira para convertirse en el objeto mirado. Sin embargo, ese cambio no es inequívoco. Entre ambas modalidades de la percepción persisten los modelos respectivos. De ahí que la imbricación en un solo discurso con el relato, el ensayo, la crónica, la memoria y la digresión, semeje un caleidoscopio.

El “yo” del narrador/personaje Pitol se mueve ininterrumpidamente en la no-clausura. Su poética apela a la no-totalización del mundo empírico. Si recordamos las reflexiones de Weinberg sobre la representación, ésta es una muestra de una ausencia. El signo, al ser una convención simbólica, sólo representa una ausencia perteneciente al mundo empírico. Por lo tanto, la poética de Pitol, en lugar de buscar anular la escisión del signo, hace de ese hiato el espacio primordial de su experimentación literaria. Tanto los “unos” como los “otros” se vuelven materias inacabadas que fungen como la materia que moldea la perspectiva de un centro cuya legitimidad de significado se ha trastocado por la parodia.

Cuando escribo algo cercano a la autobiografía, sean crónicas de viajes, textos sobre acontecimientos en que por propia voluntad o puro azar fui testigo, o retratos de amigos, maestros, escritores a quienes he conocido, y, sobre todo, las frecuentes incursiones en el imprevisible magma de la infancia, me queda la sospecha de que mi ángulo de visión nunca ha sido adecuado, que el entorno es anormal, a veces por una merma de realidad, otras por un peso abrumador de detalles, casi siempre intrascendentes. Soy entonces consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, equívocos, desmesuras u omisiones. Persistentemente me convierto en otro. (Pitol, *El mago* 195-196)

Precisamente esa conversión en el otro (otro que, por supuesto, nunca está quieto en su otredad, sino que continuamente busca regresar a su antiguo estado o convertirse en otro

“otro”), es el nicho de enunciación desde el cual parte *El viaje* (2000). A diferencia de los otros dos libros que componen el tríptico memorioso, éste parece estar focalizado sobre una ciudad, una cultura, una literatura, un tema y casi un recuerdo. Si se atiende al índice de *El arte de la fuga*, el libro habla de su juventud, sus primeros viajes, la forma literaria, Venecia, la hipnosis, Antonio Tabucchi, Thomas Mann, José Vasconcelos y, por último, el levantamiento zapatista en Chiapas. Es decir, una diáspora. Por el contrario, *El viaje* (2000) parece focalizar su tópico en Rusia y su vasta cultura literaria. Remarcamos el “parece” ya que éste, al igual que los otros dos libros, también se permite perderse por otros derroteros que teóricamente no guardan relación con el tema central. Se considera, incluso, que la técnica del claroscuro tiende a intensificarse en este libro gracias a que es el más contenido. Debido a su brevedad, toda la poética en “fuga” tiende a replegarse con tal intensidad que el efecto múltiple, elíptico y carnavalesco se maximiza.

El relato *El viaje* (2000), aún a pesar de que tiene un índice, anula hasta cierto punto la noción cronológica del tiempo y el orden diacrónico de la sucesión. Si se analiza la organización textual del tríptico memorioso, podemos pensar que el primero (*El arte de la fuga*) es el que mantiene un orden mucho más clásico. No sólo está dividido en capítulos, sino que, al final de los mismos, están acompañados por una nota que indica la fecha y lugar de su escritura. El último (*El mago de Viena*) anula casi por completo la separación intratextual entre los capítulos. La única distinción advertible entre un capítulo y otro es el título en mayúsculas que los antecede. Por el contrario, *El viaje*, aún a pesar de que la estructura del índice induce a la creencia de una organización cronológica, es, entre los tres, el más arriesgado.

El relato *El viaje* se abre casi con una pregunta. Consciente de sí mismo y consciente de sus libros, es decir, consciente de su capacidad de devenir narrador y devenir autor al mismo tiempo; Pitol se pregunta por qué Praga no aparece en ninguno de sus libros. Acto seguido, se pregunta así mismo si acaso se siente más cómodo hablando de lo mismo: la infancia, la juventud, Italia, pero en especial su primera visita a Venecia y su accidente al perder los lentes. Si se recuerda cómo se abren las primeras páginas de *El arte de la fuga* (1996), debe tenerse en cuenta que el autor/narrador Pitol menciona que su primera

experiencia con el esplendor de Venecia estuvo condicionada por la miopía: “Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas” (12). Un recuerdo interesante ya que la poética de su memoria nace desde el equívoco. En lugar de quedarse quieto en un café y lamentarse por la pérdida de los lentes, descubre en la no-focalización un resplandor multicolor.

Ante la pregunta sobre la ausencia de Praga, el mismo autor/personaje se pregunta si acaso ha sufrido un “empobrecimiento de visiones” (Pitol, *El viaje* 11). El libro, a diferencia de los dos, no inicia con una exaltación del viaje, el movimiento o la obra admirada de un autor, sino que se abre con una crítica consciente sobre los lugares comunes que pueblan su obra. Sin embargo, en lugar de que la “Introducción” funcione como una suerte de expiación piadosa o un ejercicio de desmantelamiento, es, en realidad, un ejercicio dilatorio y auto paródico. En lugar de abrir como teóricamente se debe abrir un relato de viajes: una afirmación, una contextualización, una exposición clara sobre el desplazamiento que lleva a cabo el viajero de un punto “a” a un punto “b”, se abre con un juicio sumario. Pero acto seguido sobreviene el primer repliegue.

A veces es divertido provocarse. Claro, sin abusar; jamás me encarnizo en los reproches; alterno con cuidado la severidad con el ditirambo. En vez de ensañarme contra mis limitaciones he aprendido a contemplarlas con condescendencia y aun con cierta complicidad. De ese juego nace mi escritura; al menos así me lo parece (Pitol, *El viaje* 11).

Tras el desmantelamiento crítico, sobreviene el ditirambo. El ditirambo, una forma poética que busca representar el éxtasis del estado dionisiaco, no sólo se caracteriza por su fervor y voluptuosidad exorbitante, sino también por su búsqueda incesante de no aquietarse. Pitol, consciente de la fuerza embriagante del éxtasis dionisiaco, del peligro que implica perderse en la fiesta, el festín, el carnaval; “alterna” con cuidado entre los dos estados. Si por el momento recurrimos a la dicotomía que propone Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* entre el arte apolíneo y el arte dionisiaco; podemos decir que la obra memoriosa de Pitol es el testimonio de una lucha incesante entre las dos formas artísticas. Por un lado (lo apolíneo), sobresale la presencia de la familia, la tradición, la universidad, el campo literario, el trabajo

como embajador en el extranjero. Por el contrario (aunque no en un sentido de oposición mecánica), en el fondo se escucha la corriente del vértigo dionisiaco: el viaje, el deseo, el placer, el exceso, los sentidos, la comida, la mirada oblicua, el carnaval, las máscaras, la lectura entendida como una experiencia hedonista y, por último, la escritura como un ejercicio que busca ordenar todas las experiencias (tanto apolíneas como dionisiacas) sin caer en ningún lugar común.

En esa misma alternancia, el narrador/autor Pitól reconoce la verdadera faceta de la condición humana y el material del que abrevan las grandes obras literarias. Para Pitól, la literatura no debe ser una simple representación de los valores positivos o negativos de la sociedad. Al contrario, el escritor, aquél que busca realmente sumergirse en el abismo del lenguaje, sabe que un personaje es capaz de mostrar una “extrema generosidad” (Pitol, *El viaje*, 11) y también realizar “crímenes inmundos” (11). La literatura no debe estar sujeta a las entelequias de la moral. Según Pitól, a partir de la contemplación de la realidad como una suma informe de pasiones contradictorias, el escritor encuentra su material de escritura: “La perfección extrema en la novela es fruto de la imperfección de nuestra especie” (12). Ya desde el principio del relato, nos encontramos con una breve reflexión literaria sobre el tema, los motivos y la valoración estética.

Antes de iniciar el relato de su viaje, el narrador/personaje habla un poco de sí mismo y su relación con Praga. Según lo que menciona en diversas ocasiones a lo largo de su tríptico memorioso, la fuente principal de su obra yace en sus diarios. A partir de la lectura de sus anotaciones, el autor/narrador Pitól puede recordar con mayor intensidad los acontecimientos de su pasado: “Debería revisar mis diarios de todo ese tiempo, como lo hago siempre antes de iniciar cualquier cosa, para revivir la experiencia inicial, la huella primigenia, la reacción del instinto, el primer día de la creación” (13). Sin embargo, a la hora de querer escribir sobre Praga, descubre, anonadado, que su diario sólo contiene trivialidades: “Leí varios cuadernos, centenares de páginas y para mi estupor no encontré nada sobre Praga. Nada, sí, nada que pudiera servirme de pie para escribir un artículo, mucho menos un texto literario” (13). Una serie de notas que no se corresponden con el esplendor cultural y literario de la ciudad.

A modo de contrapunto, el autor/narrador Pitol se pregunta por qué sus diarios sólo contienen trivialidades si su recuerdo sobre la ciudad, sus calles, su arquitectura y su atmósfera barroca es intensa. A través de la negación del archivo del diario, el autor/narrador recuerda desde la lejanía la arquitectura, la historia, las calles, la literatura y los autores emblemáticos de Praga. Al parecer sus diarios no contienen la información necesaria para llevar a cabo el libro que desea, pero aun así su memoria, aquella que no se sostiene en la fijeza del papel, recuerda.

Quizá ahí radica la separación entre su relato memorioso sobre Praga y su relato memorioso sobre Rusia. El primero resulta demasiado enciclopédico, culto, libresco. El segundo, ya que al parecer sus diarios sí constan de mayores notas sobre Rusia, resulta un relato también enciclopédico, culto y libresco, pero al mismo tiempo goza de la experiencia de lo cotidiano. El saber empírico que se mueve más allá de la interpretación volcada en los libros. Una problemática importante. En la acepción clásica del viaje, el viajero sólo busca encontrar en el nuevo espacio las correspondencias culturales que previamente ya ha interiorizado por medio de libros, películas, relatos, etc. Es decir, arquetipos, modelos estructurales que responden a la búsqueda de entidades invariantes dentro de un sistema variante. Por el contrario, el viajero contra-espacial, no es que carezca de una formación “enciclopédica” pero es consciente, o trata de ser consciente, de que el conocimiento vertido en los archivos de la cultura son representaciones simbólicas que no precisamente guardan una relación “natural” con el espacio. A través de la mirada contra-espacial, el viajero no busca encontrar la “verdad” oculta tras el signo ilusorio, sino que la mirada contra-espacial busca desquiciar el sistema axiológico de oposiciones y encontrar una nueva espacialidad que no sucumba a los lugares comunes del viaje.

Teniendo en cuenta esta diferencia, podemos conjeturar que la experiencia del viajero contra-espacial no debe comprenderse como una negación del relato, el testimonio, la descripción y el régimen de lo visual; sino que, a partir de esa forma, tratar de llevar a cabo un quiebre, una puesta en crisis donde la representación mimética resulte insuficiente para describir y darle voz al otro. Por lo tanto, la experiencia contra-espacial no debe

comprenderse simplemente como una crítica, una negación, una búsqueda de desmantelamiento.

Quizá el relato de Pitol, temeroso de reproducir mecánicamente cierto tipo de fórmulas genéricas, se ve en la necesidad de primero exponer una problemática que le impide hablar con mayor hondura sobre Praga. Sólo ante la negación, sólo ante la ausencia, sólo ante el estupor que le produce la vacuidad de sus diarios; el autor/narrador se permite llevar a cabo una postal genérica donde se muestra la mirada “elegante”. Un despliegue de cultura cercano a la postal de la guía de viajes.

Había vivido cautivo —¡felizmente cautivo!—, consciente de que se producía un milagro cada vez que me aventuraba a salir a la calle y me perdía en la red de senderos inextricables que componen la Praga medieval y el antiguo barrio judío, o el asombro ante las amplias perspectivas que de pronto se abrían a la mirada al acercarse al río o al cruzar cualquiera de sus puentes, o también cuando me deslizaba a la sombra de amplios muros, hechos y rehechos a través de siglos, como palimpsestos de piedra y de diversos barrotes que guardaran mensajes relacionados con el culto de Osiris, de Mantra, del mismo Belcebú. De todas las ciencias que en Praga tienen cabida la de más prestigio es la alquimia. Por algo Ripellino tituló Praga mágica al mejor de sus libros. Durante seis años visité sus santuarios, los que conoce todo el mundo, pero también otros, los secretos; recorrí avenidas espléndidas que son parques y se vuelven bosques, y también callejuelas escuálidas, pasajes ramplones, sin forma ni sentido. Caminé acompasadamente una y otra vez sobre losas que conocieron las pisadas del Golem, de Joseph K. y de Gregorio Samsa, de Elena Marti-Makropulos, del soldado Schveijk, del rabino Levy, con coro de ocultistas, de salamandras, de robots y de algunos miembros más de la variopinta familia literaria de Bohemia. Praga: observatorio y compendio del universo: Imago mundi absoluto: Praga. (Pitol, *El viaje* 15)

Más allá de que resulta interesante el acceso de memoria, su relato es un despliegue total sobre el espacio. No sólo se mueve por las calles oficiales, aquellas que aparecen en las guías de viaje y recorren programáticamente los turistas, sino que también recorre las calles “secretas”, aquellas que no han sido incluidas en la narrativa oficial; y, por último, también recorre las calles que teóricamente recorrieron los personajes literarios más ilustres de la ciudad. El espacio como texto. El espacio cuya capacidad de significación (lo que se muestra

y lo que oculta en el acto perceptivo) varía en función de la mirada. Aquí hablamos de tres niveles de sentido. Tres niveles de conocimiento donde su mirada se despliega. Sin embargo, sólo prima el reconocimiento. Sólo aparece una mirada culta que no lleva a cabo ninguna operación de repliegue.

Pero Pitol, consciente de que Praga no aparece en sus diarios, se sume en la duda. Por un lado, es capaz de brindar estas estampas coloridas donde su mirada presume su calistenia retórica y, por otro lado, también es capaz de cuestionar esa misma estampa. Se mueve de un lado a otro. Se recrimina y se reivindica. Pasa súbitamente de la percepción-descripción apolínea al éxtasis dionisiaco. Menciona que una tarde, auxiliado por “un plano de la ciudad” (16) y una “guía” (16) sale a las calles de Praga para encontrar unas sinagogas de difícil ubicación y la casa de Fausto, el inmueble que supuestamente utilizó Johann Wolfgang von Goethe a modo de inspiración para ambientar la casa de su protagonista. Recuerda que Praga, después de convertirse en la capital de los Habsburgo en 1583 por el deseo de Rodolfo II, fue un imán que atrajo toda clase de magos, brujos, ocultistas, alquimistas y sectas esotéricas. Obsesionado con la inmortalidad, Rodolfo II acogió en su corte a los alquimistas más reputados con la esperanza de que encontraran la piedra filosofal. Al final, después de maravillarse y decepcionarse ante la casa de Fausto (convertida en un hospital), el autor/personaje Pitol camina por una serie de calles no frecuentadas por turistas y advierte en la lejanía un anciano en estado de ebriedad que por la suciedad que recubre sus pantalones conjetura que se ha defecado encima. La imagen lo horroriza y fascina. Se aleja de la escena, pero le es imposible no girar el cuello y contemplar una vez más el estado de ruina escatológica.

Todavía ahora me aturde aquella repetida caída sobre sus excrementos, y sus berridos como de cerdo en el matadero. Y hoy, mientras escribo, vuelvo a asociar esa imagen a una mascarada dirigida por alguien, oculto en la casa de aquel que había vendido su alma al diablo. Y al pensar en el Doctor Fausto, me viene a la mente el libro de Thomas Mann sobre el personaje, y también que por algunos años, los del exilio, Mann fue ciudadano checo. (Pitol, *El viaje* 18)

La contemplación del horror, en lugar de sumirlo en un estado de desolación, lo conduce a un “éxtasis” asociativo donde pasa por la figura de Fausto, la magia, la alquimia, Thomas Mann, la literatura alemana y el exilio. Páginas después, en uno de los momentos clave del libro, otra imagen excrementicia fungirá como base para recordar un episodio medular de su infancia. La poética de Pitol, al igual que la magia de los alquimistas, es capaz de convertir las materias profanas en materias divinas. Sin embargo, esta alquimia narrativa no debe comprenderse como un sutil ejercicio de duplicación y olvido hacia una imagen terrible, sino que lo terrible, bajo, desbordante y excrementicio se entiende como una materialidad simbólica que posibilita la emergencia de determinados accesos narrativos. ¿A qué nos referimos con ello? Pitol, en lugar de llevar a cabo una celebración exorbitante del cuerpo, la carnalidad, los excesos y lo fecal a la manera del Marqués de Sade, se apoya en lo excrementicio (las operaciones de vientre) como unidades significativas dentro de un género narrativo. Si entendemos los géneros narrativos como un sistema de operaciones simbólicas que posibilitan y constriñen la emergencia de determinados enunciados, es decir, una forma de percepción; entonces “el género bajo” abre la posibilidad de articular un nuevo registro de experiencias narrativas.

De entre la diversidad de elementos simbólicos que conforman la mirada contra-espacial de Sergio Pitol, podemos conjeturar que el ensayo, la memoria y el carnaval son los tres “géneros” que conforman la corriente profunda que advertimos en su relato *El viaje*. El primero, el ensayo, lo analizamos apoyándonos en las reflexiones de Liliana Weinberg. El segundo, la memoria, lo analizaremos en función de las reflexiones de Walter Benjamin y Jacques Derrida. Por último, el carnaval, lo analizaremos a partir del enfoque teórico de Mijaíl Bajtín. Ya que la acotación sobre este marco teórico estuvo propiciada por la “estampa excrementicia”, empezaremos analizando cómo la teoría del carnaval del filósofo ruso está presente en la mirada contra-espacial.

Al principio del relato de viajes *El viaje* el autor/narrador abre cuestionándose así mismo. Enumera los lugares comunes de su propia obra y se pregunta si acaso sufre de “empobrecimiento de visiones”. Sin embargo, esa crítica, que busca ser severa, también busca ser condescendiente, irónica y ditirámica. El ditirambo, al ser una forma poética que

acompaña y exulta la manifestación dionisiaca, está mucho más cerca de lo “discontinuo” que lo “continuo”. Es decir, busca una orientación expresiva más cercana a lo festivo que lo reglamentario. O, como lo menciona continuamente Pitol, lo paródico. Sin embargo, el ditirambo, la mofa, la parodia no son entendidos como simples exabruptos dentro del discurso que dislocan su sucesión causal, sino que las cualidades previamente enumeradas se entienden como unidades significativas dentro de un género narrativo. A este género, Mijaíl Bajtín lo llama el carnaval.

En su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (2017), Bajtín lleva a cabo una pequeña historia de la carnavalización de la literatura. Según el filósofo ruso, la concepción moderna que se tiene de la novela parte de dos géneros pertenecientes a la antigüedad. En primera instancia, lo “cómico-serio” que es una síntesis de la diversidad de géneros que se practicaban en la antigüedad y, por otro lado, la menipea. Más allá de las diferencias entre ambos géneros, lo que resalta es el modo en que su narración se apoya de las expresiones folclóricas de su época.

A pesar de su aparente diversidad, están unidos por un profundo *folclore carnavalesco*. Todos reflejan, en mayor o menor grado, una *percepción carnavalesca* del mundo, en tanto que algunos de ellos son variantes literarias de los géneros orales del folclore carnavalesco. La percepción carnavalesca del mundo que impregna estos géneros determina plenamente sus particularidades principales colocando su imagen y su palabra en una relación específica con la realidad. Por cierto, en todos los géneros cómico-serios existe también un fuerte elemento retórico, pero en la atmósfera de la *alegre relatividad* de la percepción carnavalesca del mundo ese elemento varía esencialmente: se debilita su seriedad retórica y unilateral, su racionalismo, su monismo y su dogmatismo. (Bajtín, 218)

Quizá el aspecto más importante de la cita reside en el hecho de mencionar la “percepción carnavalesca”. Si recordamos las reflexiones previas, podemos pensar la percepción como la relación primera que establece el sujeto con el mundo. Una relación que, aún a pesar de estar mediatizada por el cuerpo, el espacio y los primeros intentos de articular formas lingüísticas, sigue siendo un conocimiento “prelingüístico”. Un modo de ser en el mundo donde las

categorías espacio-temporales todavía carecen de su fuerza “racional”, “monista” y “dogmática”. En ese sentido, podemos establecer que la percepción antecede a la mirada. Mientras la mirada discurre sobre la Historia, la percepción discurre sobre la Naturaleza. Pitol, consciente tanto de su percepción, su mirada, la tradición, las obras de los otros y los mecanismos de producción de su propia obra; trata, en la medida de lo posible, resquebrajar el régimen de la mirada y acceder al espacio enfebrecido de la percepción carnavalesca.

Durante los últimos seis años en el extranjero fui embajador en Praga, lo que implicó un trato permanente con representantes del poder, funcionarios nacionales o extranjeros, mayores, medianos, diminutos, y con algunos embajadores, todos ellos de pretensiones imperiales. Tanto ellos como yo nos expresábamos en un lenguaje oficial y estratificado que pretendía ser suntuoso: un lenguaje engreído, desprovisto por completo de humor (Pitol, *El arte* 126).

Este fragmento, perteneciente a *El arte de la fuga*, habla de la retórica oficial con que los funcionarios, agregados, diplomáticos y políticos se ven obligados a hablar entre sí. Una serie de normas de buena convivencia que innegablemente hacen del cuerpo apenas un medio, un útil, una simple herramienta. Por el contrario, el carnaval, (a diferencia de la visión dionisiaca de Nietzsche (2016)) no busca aniquilar ese mundo constituido a base de normas férreas, sino penetrar en su interior y a partir de su núcleo desestabilizarlo por medio de una imitación desaforada donde la mimesis se desquicia y sobreviene una faceta desconocida.

Acorde a Bajtín, el carnaval es la suma desaforada-ordenada de diferentes festejos, ritos, ceremonias y prácticas folclóricas pertenecientes a la antigüedad. Al ser una manifestación primigenia de la humanidad que persiste hasta la contemporaneidad (pasando, por supuesto, bajo diferentes formas y sentidos) resulta, según el filósofo ruso, un fenómeno social que no puede abarcarse de una sola mirada. Por ende, cuando Bajtín analiza la relación entre el carnaval y la literatura, su atención está focalizada en el proceso de “carnavalización” (241) de la literatura, y no en la práctica ancestral del carnaval en sí.

El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones en masa hasta aislados gestos carnavalescos. Este

lenguaje expresaba de una manera diferenciada, se podría decir articulada (como toda lengua), una percepción carnavalesca unitaria (pero compleja) que impregnaba todas sus formas. Este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente el discurso verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas, emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de literatura. Llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura. (Bajtín, 241-242)

Debido a la exorbitancia formal, corporal, sensitiva y simbólica la práctica ritual del carnaval no puede extrapolarse mecánicamente al signo lingüístico. La profunda simbolización de los gestos y actos que realiza el pueblo en el carnaval es lo suficientemente complejo para que no pueda ser aprehendido en su totalidad por el signo y, mucho menos, esquematizado por los conceptos. De por medio se levanta un abismo epistemológico. Sin embargo, Bajtín, considera que determinadas formas artísticas son capaces de reproducir el éxtasis del carnaval. De ahí que no pueda hablarse de una literatura del carnaval, sino, más bien, de una carnavalización de la literatura. Una suerte de rescate primigenio por medio del carácter “sensorial” del lenguaje. Quizá, ensayando una conjetura, podemos decir que Bajtín se refiere a un lenguaje “pasional”, a una forma discursiva que busca desbordarse y significar más allá de lo establecido. Ahora bien, ¿qué entiende Bajtín por carnaval?

El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval, todos participan, todo el mundo comulga en la acción. En el carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. (Bajtín, 242)

En una lectura semejante a la que realiza Nietzsche sobre el significado de la tragedia de Esquilo, reconoce en la expresividad del carnaval una ejecución ritual que va más allá de lo representacional, contemplativo y simbólico. Enfatiza la dimensión no categorial del mismo. El carnaval, al no poder representarse, sólo puede “vivirse” acorde a sus preceptos no conceptuales. La preeminencia del cuerpo por encima de la razón. La exaltación del mito dionisiaco por encima del conocimiento apolíneo.

Otro de los aspectos importantes del carnaval, es la disolución ritual que lleva a cabo de las prescripciones normativas. Si se apela a su sentido general, el carnaval se refiere a la fiesta. Los habitantes de la comunidad se dan cita en la plaza y celebran una ceremonia fastuosa y ditirámica donde se anulan los roles sociales establecidos: “Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval” (242). Al tiempo que se celebra la manifestación cíclica de alguna festividad, la rigidez de las normas sociales se difumina y sobreviene un convivio donde la diferencias, categorías y jerarquías entre los hombres desaparece.

La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y combinaciones carnavalescos. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo excelso con lo ínfimo, lo sabio con lo estúpido. (Bajtín, 243)

Dentro de las características principales que enumera Bajtín sobre la percepción carnavalesca, sobresale lo profano. Dentro de la dimensión de lo sagrado, el orden institucional prevalece. No sólo la distancia con la manifestación ritual de lo divino, sino también los estrictos rituales que se deben ejecutar para que la comunidad pueda ser partícipe de la visión. Por el contrario, lo profano busca resquebrajar el orden instituido por medio de la imbricación de los contrarios. Al moverse en un régimen donde las jerarquías han perdido su importancia, lo contrario, lo disímil, el sistema de oposiciones que estructuran la norma social, se toca entre sí. Sin embargo, Bajtín realiza una acotación importante.

Todas estas ideas carnavalescas no son ideas abstractas sobre la igualdad y la libertad, sobre la relación universal entre todas las cosas, sobre la unidad de contrarios, etc. Se trata de “pensamientos” sensoriales concretos vividos como la vida misma, que se fueron constituyendo y existiendo durante milenios en las masas más amplias de la humanidad europea. Precisamente por eso pudieron ejercer una influencia tan profunda en la formación del género en la literatura. (Bajtín, 243-244)

El filósofo ruso remarca la diferencia entre la experiencia del carnaval y la carnavalización. La primera pertenece al orden de lo dionisiaco mientras que, la segunda, pertenece al orden de lo apolíneo. Aquello que sólo se percibe mediante el éxtasis corporal y aquello que sólo se percibe mediante la representación. Por ende, aunque Bajtín reconoce la importancia de autores como F. M. Dostoievski que son capaces de retomar los géneros antiguos carnavalescos y generar una estructura dialógica en sus personajes, debe tenerse en cuenta que el artista sólo atisba una parte de un todo cuya totalidad es inaprehensible por medio del orden retórico del lenguaje. Por lo tanto, podemos pensar el proceso de carnavalización como una búsqueda formal donde el escritor logra asir ciertos “pensamientos sensoriales” y expresarlos por medio del lenguaje literario. Un proceso de transferencia donde el resplandor original del carnaval innegablemente se subvierte, aunque persiste la potencia suficiente para que el escritor pueda expresarla.

Surge una pregunta importante. Si en el carnaval el régimen de los contrarios se anula y comienzan a tocarse entre sí, ¿qué clase de leyes, prohibiciones y limitaciones son las que se trastocan en el discurso literario por medio de la carnavalización? Al respecto, citamos una de las características principales de la “menipea”. Un género perteneciente a la antigüedad grecorromana que, según Bajtín, es uno de los fundamentos principales de los géneros carnavalescos. En la medida que vayamos leyendo y analizando la cita, advertiremos las profundas semejanzas que guarda con la poética de Sergio Pitó e incluso, la mirada contra-espacial.

Es una deliberada heterogeneidad de estilos y voces que caracteriza todos estos géneros. Niegan la unidad de estilo de la epopeya, la tragedia, la alta retórica, la lírica. Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en alguno de esos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen dialectos y jergas vivas, aparecen diversas máscaras en el autor. (Bajtín, 220)

La percepción carnavalesca guiada por la fuerza de lo profano, resquebraja la diferencia, orden y jerarquía entre los géneros. En una lectura semejante a la que realiza Weinberg con

el ensayo, Bajín ve en la carnavalización de la literatura el éxtasis comunitario de los géneros, discursos, voces y nichos de enunciación. Lo bajo y lo alto se tocan. La novela y el cuento se reflejan entre sí. El yo fáctico y el yo ficcional se mezclan. La literatura deja de pensarse como una manifestación artística unitaria regida por una serie de normas retóricas, para pensarse como una manifestación sensorial donde el signo ya no se concibe como una unidad monolítica, sino dialógica.

del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo [...] Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo ineludible y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. (Bajín, 244-245)

De forma similar a la poética del ensayo, la experiencia física del carnaval propicia la emergencia de una percepción donde la totalización de las formas se fisura y aparece una mirada cuya aprehensión está motivada por la relatividad, por la ambivalencia fundamental del coronamiento-destronamiento. No es que lo sagrado y lo profano establezcan un vínculo significativo entre sí, sino que lo sagrado-profano se concibe como una experiencia única. A partir de la percepción carnavalesca, resulta imposible concebir el mundo como una sucesión ordenada, jerárquica y lineal donde se debe respetar el mundo establecido, sino que el mundo se descubre como una espacialidad soterrada donde los grandes títulos nobiliarios y las bajezas oprobiosas del pueblo pertenecen al mismo orden. Por lo tanto, la carnavalización del lenguaje, no debe comprenderse como una simple operación retórica donde la ironía, parodia y comedia ocupan los lugares centrales, sino que la percepción carnavalesca es una operación política-estética que busca relativizar por medio de la parodia la solemnidad anquilosada de ciertos lenguajes.

A partir de estas reflexiones, ahora podemos pensar que la mirada contra-espacial de Pitol no busca simplemente burlarse de ciertas tradiciones, lenguajes burocráticos y escritores institucionales, sino que el autor/narrador Pitol, consciente de los peligros de que su lenguaje sucumba ante la “estrechez de visiones”, procura carnavalizarlo a través de un discurso donde la presencia de múltiples géneros narrativos se correlacione entre sí. A partir de este crisol ambivalente, los momentos excrementicios no representan un simple acceso escatológico, sino un acontecimiento exacerbado que ilumina-oculta ciertas regiones de su ser. Si se recuerda una de las citas previas, la visión del anciano embarrado en sus propios excrementos suscita el despertar de una serie de recuerdos literarios sobre el *Fausto* de Goethe que no habían emergido frente a la contemplación de la propia casa del personaje. Es decir, a través de la carnavalización del lenguaje, los vínculos previsibles entre los hilos de la memoria se anudan de un modo diferente. Lo fecal, en lugar de representar el horror, lo bajo, lo inservible, funge (en tres ocasiones) como el detonante proustiano-freudiano que lo retrotrae a una región oculta de su memoria y accede a un recuerdo que había permanecido reprimido por muchísimos años.

De entre los tres episodios que pueden encontrarse sobre una “experiencia excrementicia”, podemos citar el momento en que el autor/narrador Pitol dicta en la Biblioteca de Lenguas Extranjeras de Moscú una conferencia sobre *El periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi. Según lo que explica el propio autor/narrador, utilizó la obra de Lizardi como un ejemplo del nuevo cambio que se estaba ejecutando en el lenguaje para “adecuarse a las circunstancias de la nueva nación” (Pitol, *El viaje* 37). El ejemplo de Lizardi, vívido, realista, costumbrista, es una excelente estampa picaresca donde los movimientos y ruidos de vientre ocupan un lugar protagónico. Sin embargo, la experiencia fecal no reside en el pasaje de Lizardi, sino en la respuesta del público de la conferencia. Citamos largamente ya que sólo así se percibe la intensidad y ridiculez del momento:

La mujer de la primera fila perdió su actitud marmórea. Cuando me referí a "los estornudos traseros y el pestífero sahumero que resultaba de ellos", gritó enardecida: "¡Ese, señores, es el México que adoro!", y después cuando pregunté si alguien deseaba hacer una pregunta o un comentario, ella se anticipó a todos. "¡Coincidencia de coincidencias! —dijo—. Vine a la biblioteca para buscar unos folletos escritos por mi marido, Adam Karapetián, el

antropólogo, occiso por desgracia desde hace veinticinco años en Medellín, Colombia, donde yo vivo, armenio de nacimiento, claro, el nombre lo dice. Son estudios inspirados siempre a cielo abierto sobre el país de usted escritos primero en 1908 y luego en 1924. En esa última fecha yo lo acompañé a la selva. Estaba por salir de la biblioteca hace un momento cuando vi el anuncio de una conferencia sobre México, la de usted, maestro. Si mi marido viviera se hubiera puesto de pie para abrazarlo, porque ustedes trabajan en la misma dirección, de eso me he dado cuenta. Busco esos opúsculos, algunos son muy raros de encontrar, en esta biblioteca no los tienen, pero estoy segura de que los hallaré en donde menos lo piense. El más importante se refiere a una fiesta del trópico, una fiesta religiosa con final pagano. A Karapetián sólo le interesaba como tema antropológico la fiesta, la fiesta en México, en Bahía, en la Puglia, en Nueva Guinea, en Anatolia. La que más le interesó fue una a mitad de la selva mexicana en honor a un santo niño cagón. (Risas.) No, no es para asustarse de las palabras, lo que hay que pensar es en qué circunstancias se celebró el festín. ¡Estaba allí, lo vi todo! ¡El sol a plomo y la tierra convertida en mierda! ¡En veinte días no me quité de la nariz esa hediondez!" Y en ese momento se levantó, puso en mi mano una tarjeta y salió con aires de alta dignidad del salón. (Pitol, *El viaje* 38)

El pasaje previo no sólo señala la típica altivez intelectual, política y social que puebla los personajes de la obra narrativa de Sergio Pitol, sino que ese testimonio, la presunta fiesta ritual del “niño cagón”, fue el detonante que organizó los primeros esbozos para que tiempo después el autor escribiera su novela *Domar a la divina garza*. Como en los otros dos libros que componen su trilogía memoriosa, abundan los ejemplos donde revela la fuente original de sus libros. Sin embargo, en este ejemplo, el autor/narrador Pitol guarda silencio y la conexión intertextual con sus otros textos sólo es advertible para el lector que conoce su obra anterior. Sólo después, en las páginas finales del libro, hace un recuento de sus experiencias y menciona explícitamente la novela.

Sigo trabajando en el esquema de mi próxima novela. Se situará en varios lugares: Estambul, Roma, Cuernavaca o Tepoztlán, y un paraje en medio de la selva tabasqueña. Tengo también esbozos de los personajes. De los sueños absurdos de estas dos semanas y las extrañas coincidencias fecales que se coaligaron entre aviones y cuartos de hoteles ha surgido un título posible: Señora la Divina Garza. (Pitol, *El viaje* 135)

A través de la carnavalización, el lenguaje “suntuoso” del servicio diplomático se convierte en un lenguaje acelerado, absurdo, estúpido, donde la grandilocuencia de las frases hechas sólo resuena por su vaciedad. Pitol, en lugar de alejarse de la vida diplomática-burocrática, la retrata por medio de la parodia. Sin embargo, siguiendo el precepto de Bajtín sobre la condición coronamiento-destronamiento, la parodia nunca busca volverse el juez moral que critica los usos y costumbres de determinada clase social, sino que sólo busca generar un efecto de desestabilización que muestre el lado oculto de aquellos seres que se presentan así mismos como excepcionales.

Poco después de terminarla, descubrí que *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* componían un tríptico conformado de modo natural, sin partir de ninguna concepción previa. La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas me resultó de pronto muy clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo aquello que tuviese aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad y el escarnio. Se imponía un mundo de máscaras y antifaces. Todas las situaciones, tanto en conjunto como separadas, ejemplifican las tres fases fundamentales que Bajtín encuentra en la farsa carnavalesca: la coronación, el destronamiento y la paliza final. Tal vez el origen de esa trilogía se remonta a casi cuarenta años atrás, al contemplar el primer tríptico de Beckmann. Como ocurre siempre en la escritura, ese largo deambular desde unas cuantas imágenes perdidas en la memoria hasta su fijación en el papel sigue constituyendo para mí un misterio. (Pitol, *El arte*127)

Así como ya analizamos la presencia del ensayo y la presencia del carnaval en la mirada contra-espacial, ahora debemos analizar cómo funciona la memoria como nicho de enunciación. Como ya se ha mencionado en otras ocasiones, las dos grandes trilogías de Pitol están insertas en dos categorías. La primera, que responde a sus últimas tres novelas, representa su incursión deliberada en los abismos del carnaval. La mofa, la burla, los burlesque, lo voluptuoso, lo pretencioso, lo ridículo, lo severo, lo infantil, la clarividencia a través del horror. Por otro lado, su trilogía de la memoria, es la suma carnavalizada de todas sus vivencias (tanto apolíneas como dionisiacas) a través del crisol particular de la memoria. Aquí la figura del “yo” ocupa un lugar primordial. Sin embargo, recordando las reflexiones

de Liliana Weinberg, el “yo” que articula los devenires digresivos del ensayo es un yo atribulado, multívoco, donde la diferencia entre representación y representado tiende a disgregarse.

¿Qué clase de memoria emplea el autor/narrador Sergio Pitol? Si pensamos que su última obra narrativa está atravesada por el crisol del carnaval, resulta lícito aventurar que la concepción que tiene Pitol de la memoria es igualmente carnavalizada. Si recordamos las reflexiones de Bajtín, la percepción profana es la que fisura y une las manifestaciones contrarias entre sí. Por ende, en Pitol, en lugar de llevar a cabo un ejercicio de la memoria estable, guiado, donde se trate de extraer un solo recuerdo no contaminado con otras reminiscencias, busca un ejercicio de la memoria profana, relacional, donde las imágenes sepultadas por la represión salgan a la luz y arrojen una nueva interpretación sobre el sentido de su existencia. Ahora bien, ¿qué clase de método emplea Pitol para que los cerrojos de la memoria se abran y las impresiones más profundas sean visibles? Ninguno, o al menos ninguno que pueda llamarse formalmente método en sí. Pitol, consciente de que su discurso apela a la fragmentación, es “consciente” de que no puede existir ninguna clase de metodología que pueda diseccionar su psique y seleccione arbitrariamente pasajes del pasado.

Al respecto, para comprender la dimensión no-conclusiva de la memoria debemos recurrir al texto de Jacques Derrida *Memorias para Paul de Man* (2008). Como lo explicita el mismo texto, las tres conferencias que constituyen el libro es una reflexión sobre la memoria, el duelo, la muerte, la amistad, el lenguaje y la retórica. Como la mayoría de los textos de Derrida, su concepción del lenguaje es escéptica. Desde el principio, menciona que nunca ha sabido contar una historia: “¿Por qué no recibí ese don de Mnēmosýnē? (25). Se pregunta por qué él, si no sabe contar una historia, si es incapaz de hilar de modo sucesivo, causal y total una anécdota, ha sido conferido con la responsabilidad de hablar sobre su amigo recién fallecido. Una pregunta enigmática que implica diversas lecturas. Según la mitología griega, las musas son manifestaciones divinas que guían el espíritu artístico de los sujetos. Entre ellas, la musa más importante es la musa Mnēmosýnē, la musa de la memoria.

Aquí estamos comprometidos con la ley de esta doble ley, que es también la doble ley de Mnemosyne, a menos que sea la ley común de la doble fuente, Mnemosyne/Leteo: fuente de la memoria, fuente del olvido. Cuenta, y he aquí el enigma, que quienes consultaban el oráculo de Trofonio en Beocia encontraban allí dos manantiales y se suponía que debían beber de ambos, del manantial de la memoria y del manantial del olvido (Derrida, *Memorias* 62).

El pensamiento de Derrida, que usualmente recurre a la creación de neologismos o palabras montaje donde dos entidades contrarias entre sí se tocan y anulan su efecto de negatividad discursiva, aquí se apoya en la concepción de aquél que al desear recordar (o también, aquél que desea escuchar su oráculo) debe primero beber del manantial de la memoria y el manantial del olvido. En ese sentido, podemos pensar que la revelación mística que ofrece el oráculo sólo es comprendida por un lenguaje cuya receptividad está atravesada por la presencia y el olvido de la presencia. Según la mitología, Mnēmosýnē, su poder de significación abrevia tanto de la memoria como del olvido. Para los griegos, el recordar no es una recapitulación mecánica de los hechos del pasado, sino que el recordar es una experiencia donde la intensidad, legibilidad y sentido de las imágenes varía en función del momento. Según Derrida, leyendo la obra de Paul de Man, la figura retórica que explicita esta condición memoriosa y olvidadiza en el lenguaje, es la alegoría.

Paul de Man a menudo enfatiza la estructura “secuencial” y “narrativa” de la alegoría. A su juicio, la alegoría no es sólo una forma del lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que se ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma. Esto es también lo que impide toda síntesis totalizadora, la narración exhaustiva o la absorción total de una memoria o recuerdo. (Derrida, *Memorias* 25)

Derrida menciona que la única posibilidad digna de hablar de su amigo, de aquél que recientemente ha fallecido, de aquél cuyo recuerdo vive en él, es por medio de la alegoría y no por medio del símbolo. El símbolo, aún a pesar de su ímpetu connotativo, sigue conservando su relación con el referente original. Por el contrario, la alegoría, es la

posibilidad de “siempre decir algo diferente”. En la operación alegórica, no sólo se habla del objeto representado y del medio que posibilita la representación, sino que también hay una entidad suplementaria que revuela alrededor, pero la cual no pertenece totalmente ni a una ni a otra. El símbolo y la metáfora buscan la conjunción. La alegoría opera con la conjunción y la disyunción al unísono.

Derrida habla de la memoria y la retórica del duelo. ¿Cómo se recuerda aquello que ha pasado? ¿Cómo se recuerda aquella presencia que ahora es una nada? ¿Cómo los tropos del duelo posibilitan la aparición de un sujeto cuya llegada no proviene del exterior, sino de nuestro propio interior? Derrida postula que la retórica del duelo sí busca recordar la presencia del ser querido, traerlo al presente, pero al mismo tiempo mantenerlo en la lejanía, en la no-conclusión. Si el símbolo y la metáfora fueran las únicas figuras del duelo, el recuerdo del ser querido al estar excesivamente presente pronto se agotaría y desvanecería en el olvido. Por el contrario (o más bien, en una perspectiva distinta) la práctica del duelo por medio de la alegoría no sólo acerca la presencia/ausencia del ser querido, sino que, al no poder agotarlo, al no poder concluirlo con nuestro acto de rememorar, éste seguirá persistiendo en nosotros. La alegoría, en lugar de ser un camino recto hacia el recuerdo del otro, es una caída en espiral cuyo repliegue y distanciamiento preserva la intensidad del acontecimiento.

Con la nada de esta ausencia irrevocable, el otro aparece como otro, y como otro para nosotros, a la muerte o al menos a la anticipada posibilidad de una muerte, pues la muerte constituye y vuelve manifiestos los límites de un *mí* o un *nosotros* que están obligados a albergar algo que es mayor que ellos y es otro; algo fuera de ellos dentro de ellos. Memoria e interiorización: desde Freud, así es como a menudo se describe “el trabajo de duelo normal”. Supone un movimiento en que una idealización interiorizante toma en sí misma o sobre sí misma el cuerpo y la voz del otro, el rostro y las persona del otro, devorándolos ideal y cuasi literalmente. Esta interiorización mimética no es fictiva; es el origen de la ficción, de la figuración apócrifa. (Derrida, *Memorias* 45)

Por un lado, la muerte, lo finito, la consciencia de que la vida está atravesada constitutivamente por la transitoriedad, permite agudizar la noción de límite. Si los sujetos son seres finitos, sus categorías de percepción, aprehensión y categorización del mundo

deben igualmente estar atravesadas por esa misma finitud. En el duelo, el otro ya sólo vive en el ser querido por medio del recuerdo. Pero, en ese recordar, en ese rememorar, el “yo” que recuerda se “contamina” con la presencia fantasmática del otro. Los límites entre el “mí” y el “nosotros” se disgrega. No existe un recordar prístino, neutro, personal, que sólo apele a los mecanismos de un “yo” único. Para Derrida, al analizar la retórica del duelo, explicita que el lamento, aún a pesar de que sea una elegía en soledad, es por lo menos un diálogo entre dos entidades. Para Derrida, aquellos que consideran que el duelo es una interiorización efectiva del otro, un hacer traer al otro como presencia total, llevan a cabo una operación simbólica semejante a la ficción. El signo representacional, en lugar de buscar conservar un resabio del referente, de los bordes no pulidos de la cosa, lo sustituye, lo devora “cuasi literalmente”.

Si recordamos ahora cómo funcionan los mecanismos memoriosos en la obra de Pitol, podemos advertir con mayor intensidad la presencia constitutiva de lo múltiple. En sus tres libros memoriosos, aún a pesar de que el “yo” sea el nicho que articule el discurso, su presencia, ausencia u ocultamiento está determinado por el recuerdo de los otros. Pitol sólo se recuerda así mismo en la medida que recuerda la lectura de los otros. Para Pitol, hablar de sí mismo no es una tentativa de depuración, separación, purificación de aquellos suplementos que se consideran innecesarios, sino que su operación memoriosa (dinamizada por la percepción carnavalesca) busca articular un discurso donde lo propio y lo ajeno, lo apolíneo y dionisiaco, lo presente y lo olvidado advengan simultáneamente.

Siguiendo la lectura que propone Derrida, el mejor modo de recordar es a través del fracaso. Sólo a través de una memoria fallida, sólo a través de un espectro retórico cuya capacidad de ordenación es insuficiente, existe la posibilidad de no sólo evocar aquello que se busca evocar, sino también evocar el resto, el suplemento, el exceso que se une “involuntariamente” a la imagen original que buscaba retrotraerse al orden de la presencia. El encuentro a través del error. Si se recuerda las páginas iniciales de *El viaje*, el autor/narrador articula su discurso a través de la insuficiencia memoriosa de sus diarios. El diario, que busca ser un archivo personal que registre los acontecimientos importantes del

sujeto, no está vacío, sino atravesado por lo trivial. Sin embargo, ese error, esa no concordancia con su memoria cultural de Praga, lo conecta con Rusia.

La carencia de referencias escritas sobre mi contacto cotidiano con Praga me desalentó. En cambio, en uno de mis cuadernos encontré un sobre con apuntes relativos a un breve viaje que hice a la Unión Soviética durante el experimento de Gorbachov. Al leer esas notas recordé los momentos de irritación pero también los de emoción purísima constantemente entreverados en las dos semanas transcurridas en el seno de aquel Imperio formado a través de varios siglos, del que ni yo ni nadie podía sospechar cuan cerca estaba del derrumbe final. Se me ocurrió trabajar esos apuntes, dejar los textos del diario y mencionar levemente, a manera de antecedente, algunas situaciones sobre mi experiencia en el periodo en que trabajé como consejero cultural en Moscú. (Pitol, *El viaje* 25)

A través de la memoria fallida del diario que no postula la intensidad cultural de Praga, encuentra, casualmente, “apuntes” sobre su breve estadía en Rusia bajo el mandato de Mijaíl Gorbachov. Un momento histórico fundamental en la historia contemporánea de Rusia donde, en la entonces Unión Soviética, comenzaba a ejecutarse una restructuración política, económica y cultural bajo el lineamiento de la perestroika. Ya desde el principio, en la primera nota que el autor/narrador Pitol expone sobre Rusia, reconoce que es un Imperio “formado a través de varios siglos” (25). Reconoce, por un lado, la densidad histórica y cuasi inabarcable de la región y, al mismo tiempo, recuerda que su visita a Rusia aconteció muy cerca del “derrumbe final”. Un punto de crisis donde la representación mimética resulta aún más insuficiente.

A diferencia de los otros dos relatos de viaje que analizamos, en este caso la figura del viajero busca ser consciente de las tensiones políticas del momento. Villoro, a través de su conocimiento de la historia de la zona y los testimonios que escucha de crónicas e historiadores, se acerca un poco a las tensiones contemporáneas. Morábito, a través de su poética de la lija, de la distancia, de la cotidianidad, del anonimato, se comporta más como un berlinés de clase media que soporta con estoicismo las revueltas históricas. Por el contrario, Pitol, tanto por su conocimiento del ruso así como su cargo diplomático, mantiene una cercanía mucho más intensa con las tensiones que se desarrollan en la zona. Como

también lo expone en *El arte de la fuga*, su larga estadía en Europa y su desplazamiento por diversos países, estuvo marcado por la tensión de lo inminente, lo que estaba a punto de pasar, pero que todavía no sucede del todo.

El prelude a mi llegada a Europa estuvo marcado por esa grave perturbación internacional que constituyó la erección del muro de Berlín. Muchos importantísimos acontecimientos se sucedieron en los treinta años siguientes; entre otros, al final, el derrumbe de aquella barrera. Pero jamás fui testigo de ninguno de ellos. O acababan de ocurrir al llegar yo a un lugar, o estaban a punto de hacerlo cuando estaba a punto de partir. (Pitol, *El arte* 168)

En las páginas siguientes de *El arte de la fuga*, Pitol menciona que la única ocasión donde fue partícipe de un gran acontecimiento histórico fue en Estambul. Mientras paseaba en compañía de sus amigos, se desató algo parecido a una revuelta. Los meseros, comensales, hoteleros, aquellos sujetos que articulan el correcto funcionamiento de la economía turística, ignoraron los hechos dándoles una supuesta tranquilidad a los visitantes. Debido a su lejanía cultural y lingüística, le fue imposible advertir lo que realmente sucedía. Sólo días después, ya lejos de Turquía, leyó en un periódico francés que su estadía en Estambul había coincidido con un intento de golpe de Estado. Sin embargo, lo interesante de la cita, es el modo en que los dos acontecimientos históricos se articulan. El primero, el levantamiento del muro de Berlín, sucedió mientras viajaba por vez primera a Europa en barco y se desencadenó en la cubierta un exceso de conjeturas, rumores, miedos, afirmaciones e información; por el contrario, su segunda experiencia en Estambul, al estar marcada por la confusión, generó una mayor intensidad a nivel psíquico.

Nada de lo que leí más tarde sobre "les émeutes de Stamboul" existió para mí como experiencia real. Sin embargo, tal vez por esa calidad equívoca y oblicua, Estambul se introdujo en una de mis novelas como una escenografía que de ninguna manera pretendía resultar convincente, y el viaje en el Marburg así como el desembarco en Bremen, por ser más precisos, sólo me han servido como anécdotas verbales, sin posibilidad de cristalizar en una narración. (Pitol, *El arte* 169)

Quizá ahí, en esa pequeña distinción epistemológica entre la “calidad oblicua de Estambul” y la “precisión” del viaje en el Marburg (el nombre del barco); se cifra la tensión conceptual que articula la mirada contra-espacial del viajero Sergio Pitol. Como ya lo hemos expuesto a lo largo de la investigación, la obra memoriosa de Pitol es rica en esta clase de ejemplos. Y como también lo hemos citado, su propia obra no busca la clarificación, la sistematización, el orden que instituya los caminos que deba tomar una presumible exégesis, sino que su obra, atravesada por la percepción carnavalesca y la memoria alegórica y la digresión ensayística, opta por la mascarada del “yo”.

Regresando a su libro *El viaje*, páginas después de su abandono de Praga y su inmersión en la cultura Rusia inmemorial y en estado de próximo derrumbe, comienza a analizar el espíritu de la época protagonizado por la hegemonía crepuscular de la Unión Soviética. A mediados de la década de los 80 del siglo XX, comienza a advertirse en Europa del Este los primeros signos de un posible cambio en la política oficial. La narrativa de los periódicos, revistas, radio y televisión comienza a cuestionar poco a poco el régimen soviético. Lo monolítico, lo anquilosado, empieza a relativizarse. El arte, dominado por el realismo socialista impuesto por Stalin en la década de los 30, se resquebraja y una vez más se celebra explícitamente la influencia de artistas extranjeros, occidentales. Ante semejante marco agónico, las categorías representacionales exigen igualmente un trastocamiento. Ya no puede hablarse con el mismo espectro de ideas, expresiones y prejuicios desencadenados por la Guerra Fría. La oposición categórica entre la ideología capitalista (E.U.A) y la ideología comunista (U.R.S.S) resulta insuficiente para reconocer las pequeñas pero significativas manifestaciones que se mueven más allá de ese sistema dicotómico.

Cuando trabajé en la embajada tuve oportunidad de oír hablar a corresponsales de periódicos extranjeros sobre la sociedad soviética, como si fuera igual a la época estalinista. Kapuszinski y Karol saben leer otros signos y por lo mismo proponen versiones más ricas y mucho más atinadas. A ningún "especialista" podría convencerse de que abajo de la plana superficie examinada había distintas corrientes combatiéndose entre sí, aun en el mismo Kremlin, como las había en todo el mundo socialista, con excepción tal vez de Albania y Rumania. Ahora la Perestroika les ha mostrado una trama diferente y de nuevo no entienden nada. Soterrados en una superficie engañosamente homogénea existían

intereses varios, alianzas difícilmente concebibles y fobias y odios brutales donde se suponía una unidad monolítica. (Pitol, *El viaje* 133-134)

Según Pitol, en el exterior, la Unión Soviética seguía considerándose como un bloque cerrado, monolítico, represivo, ajeno a cualquier interés occidental. Para los intelectuales y periodistas extranjeros, la Unión Soviética de mediados de la década de los 80 seguía siendo la misma Rusia de la década de los 30 protagonizada por las purgas de Stalin y los campos de exterminio siberianos, conocidos como gulags. Sin embargo, en el interior de Rusia (Moscú y San Petersburgo) se advierten signos de insurrección permitidos por el poder. Pitol, gracias a su condición cosmopolita, gracias a su condición de diplomático, es capaz de rasgar el velo periodístico y acceder a los centros culturales relativamente clandestinos donde los rusos de “amplísimos conocimientos y excepcional sensibilidad artística” (136) se daban cita. Una visión que, por supuesto, puede resultar demasiado romántica y elitista. En cierto modo, el viaje de Pitol, los desplazamientos que describe en su trilogía memoriosa, parecen guardar una gran semejanza con la experiencia del *Grand Tour* donde los jóvenes aristócratas, aburridos por la plenitud material de su existencia y asfixiados por las restricciones morales de su entorno “civilizado”; emprenden un largo viaje por los monumentos de la antigüedad europea teniendo como destino final Italia y Grecia, la cuna de Occidente.

Sin embargo, así como el autor/narrador Pitol es capaz de moverse entre embajadas, teatros, salones, salas de té, hoteles de lujo, spas monárquicos, artistas, intelectuales y demás experiencias pertenecientes a la antigua aristocracia; también es capaz de replegarse y hundirse en una experiencia física-sensorial mucho más cercana al éxtasis dionisiaco que la templanza apolínea. Siguiendo las reflexiones de Bajtín, Pitol, consciente de sus extremos, busca articular un discurso donde esté presente la forma del coronamiento-destronamiento. Lo exquisito y procaz. Lo artístico y convencional. Moscú y Georgia.

El relato de viajes *El viaje*, que puede considerarse un tributo a la cultura literaria rusa, no transcurre precisamente sobre las dos capitales del imperio: Moscú y San Petersburgo, sino en Georgia. Una ciudad mítica ubicada en el sur del imperio donde se percibe una mayor influencia árabe, asiática, bizantina y mediterránea.

Fue un viaje inesperado. A principios de 1986, cuatro años después de mi llegada a Praga, recibí sorpresivamente una invitación de la Unión de Escritores de Georgia para visitar esa república el mes de mayo. Georgia se había hecho célebre de pronto por el tono subversivo de su cine, y se la consideraba como una de las plazas fuertes de la Perestroika, palabra que denotaba la transformación iniciada por Mijaíl Gorbachov en la URSS. Me invitaban a pasar unos días en la capital: Tbilisi y sus alrededores en calidad de escritor y no como miembro del Servicio Exterior. No se trataba de participar en ningún congreso ni celebrar el centenario de ninguna gloria nacional. Acepté, por supuesto. Empecé a recordar cosas. Una franja de la Georgia actual fue en otro tiempo la Cólquide famosa, la patria de Medea, el lugar perdido hasta donde llegó Jasón con los argonautas para apoderarse del Vellochino de Oro. (Pitol, *El viaje* 25)

Ante la consignación del modo en que fue invitado a Georgia, el viajero contra-espacial “empieza a recordar” y enumera algunas características del lugar. Debido a que es su primer encuentro con su viaje a Georgia, el viajero contra-espacial se limita a recordar ciertos hechos interesantes, pero que presumiblemente forman parte del discurso oficial. Un contenido informativo que sería desplazado capítulos después cuando el viajero por fin llega a Georgia y sufre una serie de experiencias sensitivas que desbordan la categoría representacional.

En el fragmento previo, se dan cabida tres discursos del conocimiento que articulan la mayoría de su experiencia viajera. En primera instancia, una mirada así mismo. Su labor como embajador y escritor. En segunda instancia, su consciencia sobre el estado político del país y, en tercera instancia, su conocimiento cultural sobre Georgia. A nivel general, se puede conjeturar que la mirada contra-espacial del viajero Pitol se mueve en esos tres niveles del discurso. La densidad, la complejidad, el modo en que entre estos se tejen y desencadenan nuevas asociaciones, imágenes, digresiones, dudas, cuestionamientos, varía en función de la intensidad del momento.

Sin embargo, su viaje a Georgia está entorpecido por una invitación que recibe de Moscú para dictar una conferencia sobre literatura mexicana. Según su impresión, la invitación del gobierno de Moscú sólo responde a su necesidad de seguir manejando el poder por encima de los países periféricos que conforman la Unión Soviética. Por ende, para ir a

Georgia, el viajero Sergio Pitol debe primero asistir a Moscú, dictar una conferencia y esperar su enlace. En cierta manera, puede pensarse que otra de las estrategias retóricas que articulan su desplazamiento es el contraste, la oposición y la dicotomía. Para hablar de Georgia, primero debe hablar de Moscú-San Petersburgo. Para hablar de la grandeza de la literatura rusa, primero debe hablar de los mecanismos burocráticos y represivos del gobierno ruso. Para hablar de su hybris excrementicia, debe hablar primero de una reportera cuyos excesos sexuales y escatológicos sea han vuelto una rutina, más un discurso para impresionar a los demás que un acto genuino de expresión. El viajero contra-espacial Pitol, moviéndose entre esas líneas, indefectiblemente tiende a caer en cierto esquematismo contrastivo. Sin embargo, gracias a su digresión, gracias a su aliento ensayístico, su relato no termina convirtiéndose en una simple alabanza de lo excéntrico.

A su llegada a Moscú, descubre que los jóvenes han retomado las calle. Desde principios de la década de los 30, la juventud por fin se expresa genuinamente más allá de los imperativos sociales del partido comunista. Una señal que al viajero le fascina y le recuerda no sólo la larga historia de opresión que ha vivido Rusia desde su fundación, desde la época en que Iván El terrible ejecutaba sus horribles torturas, sino también la presencia del “excéntrico”.

Ante la crueldad de siglos y una historia implacable, frente al robot contemporáneo lo único que les queda es el alma. Y en el alma del ruso incluyo su energía, su identificación con la naturaleza y su excentricidad. El logro de ser uno mismo sin depender gran cosa de los demás y deslizarse por ese camino hasta donde sea posible, sencillamente dejarse llevar. Las preocupaciones del excéntrico son diferentes a las de los demás, sus gestos tienden a la diferenciación, a la autonomía hasta donde sea posible de un entorno pesadamente gregario. Su mundo real es el interior. Desde los años de la Russ incipiente, un milenio atrás, los pobladores de esta tierra infinita han sido conducidos con mano fuerte y conocido castigos de violencia exacerbada, tanto por los invasores asiáticos como por los propios: Iván el Terrible, Pedro el Grande, Nicolás I, Stalin, y de entre la gleba, entre el rebaño sufriente, surge, no sé si paulatinamente o en torrente, el excéntrico, el chiflado, el bufón, el que ve visiones, el chalado, el bueno para nada, el que está a un paso del manicomio, el desvariado, el que es la desesperación de sus superiores. (Pitol, *El viaje* 32)

Quizá en una lectura afín a la misma que propone Bajtín, ante la opresión terrible de los reyes y señores feudales, la comunidad, a través de las celebraciones cíclicas de la fiesta, se permite liberarse de su yugo cotidiano y permitir la emergencia de prácticas profanas. Un acto de transgresión inscrito en una serie de rituales míticos que permite purgar momentáneamente la desesperación que acomete a todos los seres de la comunidad: tanto los “altos” como los “bajos”. Un rito que permite la persistencia de una economía psíquica estable, o al menos funcional. Por el contrario, en la lectura que realiza Pitol de la historia y cultura rusa, postula que ante la opresión de los múltiples dictadores que se han sucedido históricamente, tiende a aparecer la figura del excéntrico. Sin embargo, al menos en el texto de Pitol, la emergencia y presencia de esta figura excéntrica no parece estar mediada por un ritual, por una tradición milenaria, sino, más bien, como una respuesta desesperada ante la represión oficial.

Como puede encontrarse en las páginas de su trilogía memoriosa, el tema, la figura y la forma del excéntrico es una de las principales preocupaciones de Pitol. Como tema, menciona que desde siempre sintió mayor afinidad por la literatura “cosmopolita”. Aquella literatura donde la importancia radica en el lenguaje y no en el contenido que debe representar en el lenguaje. La primacía de la expresividad estilística por encima del contenido como vehículo ideológico. De ahí su predilección por autores como Witold Gombrowicz, Flan O’Brien o Samuel Beckett. Es una literatura que, en la medida de lo posible, trata de moverse más allá de la ortodoxia y heterodoxia del campo literario. No busca inscribirse ni en el centro y tampoco en la periferia, sino buscar su propio territorio. Según Pitol, “El excéntrico aligera la novela europea desde el siglo XVIII hasta hoy, le da mayor respiración” (32).

Sin embargo, acorde a las reflexiones teóricas que hemos trabajado, se considera que uno de los aspectos más interesantes que propone Pitol sobre la excentricidad es la siguiente característica: “Hay un vaso comunicante secreto entre el papanatas que tañe las campanas de la iglesia y el pintor excelso, que en una capilla de esa misma iglesia da vida a una Virgen majestuosa superior a todos los iconos con que cuenta ese lugar santo” (32). Una vez más Bajtín. Una vez más la presencia del discurso que sea capaz de contener y articular las manifestaciones antinómicas. El coronamiento-destronamiento. En ese sentido, podemos pensar que la mirada contra-espacial de Pitol también busca aprehender ese “vaso

comunicante”; esa forma discursiva donde lo sagrado y lo profano se toquen intensamente entre sí. De igual modo, se puede concebir que el descubrimiento de Pitol en su viaje por Rusia no es la simple exaltación de la sensibilidad artística y la opresión burocrática, sino que el alma rusa articula su poética del coronamiento-destronamiento a través de la violencia de Iván El terrible y la poesía de Pushkin. No la armonía mediada entre dos manifestaciones contrarias, sino la expresividad del alma rusa como una suma de pasiones difíciles de aprehender para la mirada europea civilizada.

Páginas después, Pitol, en la misma técnica de no separación intratextual, sigue el hilo de la excentricidad recordando que en su juventud, en compañía de su amigo Luis Prieto, tenían la costumbre de moverse en círculos sociales donde los protagonistas se caracterizaban por su falta de cordura. Historia, literatura y vida personal se tejen una vez más.

Hace unos cincuenta años, durante nuestros primeros años universitarios, Luis Prieto y yo frecuentábamos una red de círculos cosmopolitas ganados, a veces en exceso, por la excentricidad; muchos de ellos eran europeos llegados a México durante la guerra, quienes encontraron aquí el cielo prometido y no volvieron a sus países de origen. Nos movíamos entre ellos con una facilidad notable [...] De los lugares donde he vivido, sólo en Varsovia, pero sobre todo en Moscú, volví a incorporarme a esos espacios encantados, esas colmenas de "inocentes" donde la razón y el sentido común se adelgazan y un temperamento "raro" o una leve demencia puede ser la mejor barrera para defenderse de la brutalidad del mundo (Pitol, *El viaje* 33).

Desde temprana edad, el cosmopolitismo y la excentricidad de las clases sociales altas forman parte de la poética personal del autor/narrador. Una postura afectada que al menos, en la década de los 50 del siglo XX, se consideraba como una manifestación que atentaba contra el dogma del nacionalismo postrevolucionario. Sin embargo, en la misma forma carnavalesca del coronamiento-destronamiento, emerge la posibilidad de la hipérbole, de la exageración, de la afectación memoriosa como un recurso literario. Si el “yo” ensayístico está sujeto a la experimentación, entonces el mismo lenguaje que trata de representar la “excentricidad” del pasado, forzosamente debe estar atravesado por la misma estética atribulada.

En el capítulo titulado “22 de mayo” (debemos recordar que estamos en la reescritura memoriosa-alegórica de un diario) el autor/narrador menciona que después de asistir al fastuoso museo Pushkin donde se albergan obras de arte, entre ellas algunos Matisse, acude el pequeño museo Gógol, el cual no se mantiene en muy buenas condiciones. Al igual que en algunas páginas de *El mago de Viena*, se permite recordar algunos pasajes de la vida del autor de *Almas muertas*. Gógol, por encima de los grandes autores del siglo XIX, se caracterizó por tener una vida personal agitada, atribulada, enfermiza, donde al parecer su patológica vida sexual lo obligó a recluirse y vivir casi en soledad.

Éramos unos siete u ocho visitantes en aquel momento más la anciana encargada de explicar la vida, la obra y los objetos del autor; todos comenzamos a actuar como personajes de Gógol, como si alguien nos hubiera hipnotizado o dado cuerda. No era un público intelectual ni estudiantil. Eran personas de condición modesta; uno pensaría que sólo entrarían a un museo si estuvieran a un paso de la puerta y se desencadenara de repente una terrible borrasca. (Pitol, *El viaje* 51)

A diferencia de la distancia irónica de Villoro y la distancia aséptica de Morábito, el autor/narrador Pitol lleva a cabo tal acercamiento con el espacio circundante que los límites entre sujeto y objeto se difuminan y sobreviene una suerte de mimesis esquizoide. Gógol, de origen ucraniano, se caracterizó por mezclar de una manera magistral el sustrato mítico-folclórico de los pueblos eslavos con las afectaciones aristocráticas y burocráticas de las capitales rusas, profundamente marcadas por el discurso civilizatorio francés. El autor/narrador, súbitamente dominado por la poética de Gógol, se “gogoliza” y al resto de personas que se encuentran en el museo. Momentos después, describe que se lleva a cabo una trifulca entre un hombre “atrabiliario” obsesionado con el discurso soviético y la guía, una anciana delicada que se permite establecer un paralelismo entre los rituales de escritura que practicaban Gógol y Hemingway. Al final, como si fuese el final de una comedia “bufa”, todos los participantes de la visita guiada (un mudo, un hombre nervioso, dos señoras idénticas que se mueven como muñecas de cuerda) encierran al hombre “atrabiliario” en un cuarto y todos salen corriendo. Sin embargo, lo interesante del capítulo, es el remate “crítico” con que cierra su experiencia en el museo: “Ahora que escribo, creo que exagero, que todo

entonces fue muy rápido, muy cotidiano, más loco y gogoliano, muchísimo más divertido, y no tan pretencioso, efectista, falso desde el principio como lo he escrito ahora” (54).

El método del coronamiento-destronamiento. El cosmopolitismo como una práctica social no ajena a la pretensión artificiosa y los moldes efecticistas que siempre conducen a los mismos resultados estéticos. Pero, por encima de todo, la persistencia de la duda en el lenguaje. La representación de los “otros” y el “yo” como una manifestación sujeta al error, la exageración o la pobreza de recursos. Pitol, además de experimentar “temáticamente” con su yo, también busca llevar esa no-conclusión, esa insuficiencia alegórica de la memoria, esa sospecha sobre el devenir armonioso de la narración, a su propio lenguaje.

Quizá una de las diferencias radicales entre la experiencia del viaje de Pitol y Morábito-Villoro, reside en el modo en que analiza las obras de los demás. En Villoro, quizá porque su nicho de enunciación está determinado por la crónica y su rechazo a considerarse así mismo escritor, genera que su lectura de los demás permanezca en la esfera de lo informativo, de lo inteligible. El *telos* periodístico que anula la tensión formal del lenguaje literario. En el caso de Morábito, quizá por su distancia, quizá por su asepsia crónica, quizá por su deseo de perderse en el anonimato cotidiano de Berlín; soslaya las problemáticas de tradición, memoria y lenguaje literario y opta por un relato íntimo donde su “yo” sólo se permite algunos accesos ensayísticos, pero siempre vigilando que esa “experimentación” advenga en un laboratorio narrativo donde todo está cuidadosamente prefijado. Una experimentación no-experimental. Una mirada ensayística que se preocupa por no confundir, por no desbordarse, por no convertirse en un exceso de difícil limpieza a través de su poética de la lija.

Por el contrario (o, como ya lo hemos dicho, en una hermenéutica distinta) la mirada del viajero contra-espacial Pitol busca articular las presencias-ausencias de su “yo” a través de un lenguaje que se acerque a la percepción carnavalesca. El éxtasis soterrado de la fiesta, el exceso, la voluptuosidad, lo sagrado y lo profano que se sintetiza en el concepto coronamiento-destronamiento. Sin embargo, las oposiciones siempre están entreveradas. Nunca se decanta por ningún bando. Nunca se cierra a experimentar la posibilidad de devenir

otro, diferente, extraño así mismo. Y quizá, otro aspecto importante, el cual el mismo autor/narrador señala pero que no termina de profundizar, es su labor como traductor. A diferencia del viajero Villoro y el viajero Morábito, Pitol goza una relación lingüísticamente cercana con la lengua circundante.

Como ya lo hemos analizado, Villoro, en lugar de permitirse sumergir un poco más en las aguas turbulentas de la abuela, su cercanía y repulsa de la lengua maya, la mira desde la lejanía. Morábito, por el contrario, aún a pesar de su labor como traductor del italiano, con el alemán es incapaz de vincularse más allá de su conocimiento pragmático-social. En el caso de Pitol, su trabajo como traductor no sólo le permite moverse entre los círculos artísticos, intelectuales y editoriales de los países extranjeros, sino que el dominio de las otras lenguas le permite una experiencia de alteridad donde los límites de su “yo” se desbordan aún más. Es capaz de hablar con los otros sin la mediación de un traductor. Salvo ciertas disquisiciones semánticas y variaciones regionales, parece moverse con soltura en la cultura eslava. Sin embargo, en el caso del propio autor/narrador, la traducción no se limita a ser una fuente de ingresos y un medio que le permita adentrarse en la identidad extranjera, sino un proceso creativo que al permitirle “hurgar las entretelas” ajenas funge como una formación excepcional para desarrollar su propia obra.

Viví también tres años en Varsovia. Esa etapa, al no tener horarios, ni jefes, ni oficinas, me permitió moverme por otros países con soltura, a pesar de mis medidos recursos. Debo de haber traducido en esos años cuarenta libros, quizás más. Tuve la suerte de que, salvo dos o tres títulos, pude elegir personalmente todos los libros que traduciría, y que fuera de dos todos eran novelas. Esa tarea me predispuso a lanzarme tiempo después a hacer las mías propias. No conozco mejor enseñanza para estructurar una novela que la traducción. Hurgar las entretelas de *Los papeles de Aspern*, de Henry James, *Las puertas del paraíso*, de Andrzejewski, *El buen soldado*, de Ford Madox Ford, *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, *Las ciudades del mundo*, de Vittorini, *Caoba*, de Boris Pilniak, entre otras, estimularon la tentación de probar mi suerte en ese género que hasta entonces no había podido escribir. (Pitol, *El mago* 201-202)

El autor Juan Villoro, aún a pesar de su labor como traductor del alemán, el tema de la traducción no está presente en su relato de viajes. En el caso del autor Fabio Morábito, en

su texto *El autor en búsqueda de una lengua*, considera su traducción de los poetas italianos contemporáneos como un sacrificio necesario para investirse con la lengua española. Sin embargo, en su relato de viajes, el topos de la traducción es casi inexistente. Se limita a mencionar que su estudio programático del alemán (más una experiencia escolarizada que literaria) le ha permitido leer con mayor soltura lenguas como el francés y el inglés, las cuales, hasta entonces, le resultaban complicadas. Pero más allá de tales comentarios la traducción no ocupa ningún punto singular. En el caso de Pitol, la lectura, el viaje, la traducción, la escritura y el autoconocimiento parecen sucederse de manera simultánea. Incluso, tomando como base la cita previa, la traducción se vuelve su formación autodidacta para posteriormente escribir sus novelas. Por lo tanto, podemos conjeturar que su trabajo como traductor literario es otra “forma” que le permite desdibujar los límites de un “yo” nacional. A través del conocimiento profundo de las “entretelas” de los otros, el autor/narrador es capaz de someterse a análisis así mismo y hurgar en sus propias entretelas y ser capaz de escribir sus propias novelas.

Respecto a las posibles correspondencias entre la poética de Pitol y las poéticas que Pitol analiza en sus escritores predilectos, Jezreel Salazar habla de una operación de “autofiguración desplazada” (2018, 6). Así como Ricardo Piglia habla de su libro de crítica *El último lector* como la primera parte de su autobiografía, es decir, la crítica y la lectura de los demás como un acto que devela las “entretelas” de su ser; Salazar conjetura que cuando Pitol analiza la poética ensayística de Marina Tsviétáieva en realidad está hablando de su propia obra o, por el contrario, está hablando de la obra ensayística-digresiva-fragmentaria que le gustaría poder escribir.

Pitol utiliza diversos mecanismos para hacer de la escritura del yo un espacio dialógico en donde intimidad y vida pública conviven. Uno que puede detectarse de manera constante, y que está vinculado a sus modos de leer, consiste en lo que podríamos denominar una autofiguración desplazada. El narrador de *El mago de Viena* valora en otros autores aquellas experiencias que le parecen comunes o aquellas formas estéticas que él también practica [...] Hablar de otros escritores le permite conformar su propio autorretrato, gracias a un ejercicio de identificación y contraste. El desplazamiento hacia el otro le sirve a Pitol para autofigurarse. Es como si sólo distanciándose pudiera hablar de su propia vida. (Salazar,6)

Otro de los momentos más importantes dentro de su relato de viajes *El viaje*, son las dos secciones de su libro-diario-memoria alegórica que dedica al análisis de la vida y obra de Marina Tsviétáieva. Las secciones, llamadas respectivamente: “Retrato de familia I” y “Retrato de familia II”, son quizá, aunado el capítulo donde relata su viaje a Georgia y sufre su revelación por medio de la estética excrementicia, los momentos donde disecciona los avatares del “alma rusa” y, por otro lado, brinda una descripción de la poética ensayística de Tsviétáieva que se acerca muchísimo a la propia concepción que tiene Pitol de su propia obra memoriosa. El autor/narrador Pitol, aún a pesar de que nunca teme hablar de sí mismo y su propia obra y brindar una “interpretación”, quizá, en los momentos cuando “interpreta” las obras de los otros, es donde realmente se descubre un haz de posibilidades críticas cuya potencia no se merma por el cariz autobiográfico.

De entre los capítulos que dedica a Tsviétáieva, sobresale la crónica que realiza entre ella y su esposo, así como la descripción que realiza de su obra. Su esposo, Serguéi Efrón, es un intelectual nervioso, apocado, que vive bajo la sombra de la poeta. Tras la Revolución de Octubre, Efrón se une a la Guardia Blanca y combate contra los bolcheviques. Su esposa, Tsviétáieva, en compañía de su hija pequeña, viven refugiadas en Berlín y ella escribe un largo poema lírico sobre la grandeza de la Guardia Blanca. Después de siete años de ausencia, la pareja vuelve a encontrarse. Más allá de la frialdad y la infidelidad de Tsviétáieva, lo realmente interesante (o lo que atañe a nuestra investigación) es el choque ideológico que se lleva a cabo. Tanto Tsviétáieva como su esposo recibieron una formación escolar, intelectual y artística únicamente perteneciente a la clase social alta: la alta burguesía que podía convivir, hasta cierto punto, con la monarquía. Sin embargo, Efrón, tras sus siete años en el frente, contemplando y viviendo en carne propia toda clase de horrores, ya no conserva el mismo espíritu redentor.

A Efrón nada le parecía más repelente que su reciente pasado militar; no lograba olvidar las humillaciones recibidas durante esos años, las crueldades con las que convivió. Le costó a Marina entenderlo, y más aún oírle decir que el movimiento político que se desenvolvía en Rusia era muy complejo y muy difícil entenderlo desde Europa, por eso los rusos cultos, como ellos mismos y sus amigos, no lograban comprenderlo; todos estaban educados a la

europaea, insistía. Rusia es sólo parcialmente europea, la otra parte de su espíritu es asiática. (Pitol, *El viaje* 66)

Si nos apoyamos parcialmente en la oposición occidente/oriente, que también podría traducirse como Francia/Rusia, podemos afirmar que el viajero contra-espacial Pitol es capaz de moverse con soltura en las dos regiones políticas, geográficas y quizá epistemológicas. Sin embargo, como ya lo hemos analizado, la experiencia del desplazamiento de Pitol, no se limita a moverse en el esquema dicotómico producido y mercantilizado por la Guerra Fría, sino que trata de moverse entre los pliegues, grietas y fisuras que unen ambas formas de concebir el mundo. Por un lado, en el pequeño ensayo que le dedica a Tsviétaieva, es capaz de reconocer una de las problemáticas centrales de la literatura rusa: la preeminencia de Occidente (no sólo como tema, sino como forma) así como la presencia subrepticia y subterránea de lo eslavo, asiático, mongol, de aquello que no puede contenerse bajo las categorías de cultura, civilización y modernidad que pregonan ciudades como Moscú y San Petersburgo.

Tras una visita privilegiada al Museo Hermitage, el antiguo Palacio de Invierno de los zares, Pitol sale a caminar por las calles de Leningrado y queda fascinado por la multiplicidad de formas, registros lingüísticos y cosmopolitismo; pero, al mismo tiempo, en esa exuberancia internacional, también reconoce cierto aspecto de impostación social. Un regusto amargo que le posibilita llevar a cabo una reflexión entre las diferencias entre San Petersburgo y Moscú.

En Leningrado no conozco a nadie y a pesar de que la belleza de la ciudad es cierta, de su mayor contacto con el turismo extranjero y sus usos (en los restaurantes, en la ópera, en el museo, en los anticuarios y librerías se oye hablar tanto el finés casi como el ruso y, también, bastante sueco y alemán), de sus ricas tradiciones culturales, de su fastuoso pasado, su sofisticación, también es cierto que de repente desprende un aromita pretencioso y provinciano que para nada se percibe en el bárbaro Moscú, cuya vitalidad ha sido arrolladora, si uno se atiene al testimonio de dos siglos de crónicas y novelas. (Pitol, *El viaje* 77)

Quizá por la densidad histórica, geográfica, cultural y demográfica de Moscú esta tiende a concebirse como “arrolladora”. Sin embargo, más allá de una simple oposición entre dos grandes ciudades rusas marcadas por su influencia occidental, Pitol, gracias a su profundo conocimiento de la literatura rusa, es capaz de conjurar un conocimiento que va más allá de las descripciones literarias de los grandes autores del siglo XIX: Lermontov, Gógol, Goncharov, Dostoievski, Tólstoi y quizá Chéjov, como aquel cuya poética cierra la gran épica decimonónica e inaugura un nuevo espectro narrativo protagonizado por lo elíptico, menor, sosegado, carente de las grandes pasiones desbordadas; y cita una idea del escritor Borís Pílniak (conocido en México gracias a la traducción de Sergio Pitol) donde reconoce que una gran ciudad rusa no está determinada por su refinada vida artística, sus restaurantes, teatros y bohemia nocturna; sino por la presencia secreta pero brutalmente palpitante de lo asiático, de lo mongol, de aquello que resulta incomprensible para la mirada europea.

Para que esta ciudad notable fuese de verdad perfecta —perfecta para mí, se entiende—, necesitaría la existencia, inserta en los pliegues y grietas de sus barrios más antiguos, de una *Kitai-gorod*, esa invisible ciudad asiática añorada por Borís Pílniak, la que según él está escondida en el interior de todas las ciudades auténticamente rusas, donde una infinidad de ojos, meras hendeduras horizontales trazadas en una superficie facial inescrutable, contemplaran todo, lo estudiaran, lo interpretaran, y donde en las tinieblas de las zonas más sórdidas se macerara sin tregua una mezcla indescriptible de emociones feroces, terrores atávicos, misterios insondables, aventuras desorbitadas y montañas de polvo, capas de innumerables manos de pintura incrustadas en los viejos muros; en fin, que se escuchara el eco de los escitas invocados por Blok, una apetencia mongólica que maculara a la ciudad europea... (Pitol, *El viaje* 77-78)

Aún a pesar de que la poética del viaje-memorioso de Pitol no puede reducirse a una sola categoría, a un sólo concepto, podemos ensayar que su condición de viajero contra-espacial se cifra en la búsqueda de *Kitai-gorod*. La ciudad invisible. La presencia dionisiaca que todo espacio civilizado, o que se tilda así mismo de civilizado, encierra en sus profundidades. Una contra-imagen. Un desvelamiento que no busca mostrar la “naturaleza original”, pero sí mostrar, o más bien, tratar de mostrar, una forma de concebir el mundo todavía no adiestrada

por el discurso homogeneizante de la cultura occidental. Una forma de concebir el mundo que sólo puede atisbarse a través de la mirada conceptual del coronamiento-destronamiento.

Podemos también pensar que la poética de Pitol es una operación cercana a la experiencia dantesca. Una catabais. Una inmersión en los infiernos. Sin embargo, ya que Pitol parece carecer de un Virgilio (un guía realmente significativo más allá de un amigo que lo lleva a museos, teatros y restaurantes) es el lenguaje quien lo guía para poder articular de forma armónica lo heterodoxo, lo excesivo, aquello que sólo se manifiesta en el festín carnavalesco. Como lo indicamos previamente, su trilogía memoriosa goza de múltiples ejemplos donde reflexiona sobre los mecanismos retóricos, estéticos y personales que articulan su propia creación literaria. Sin embargo, ya que el presente trabajo considera que los momentos más agudos de su poética es cuando analiza la poética de los otros, conjeturamos que esa “guía formal” la encuentra en la ensayística de Marina Tsviétáieva.

En su escritura de ese periodo, los treinta, siempre autobiográfica, todo se transforma en todo: lo minúsculo, lo jocoso, la digresión sobre el oficio, sobre lo visto, vivido y soñado, y lo cuenta con un ritmo inesperado no exento de delirio, de galope, que permite a la misma escritura convertirse en su propia estructura, en su razón de ser [...] *Un espíritu prisionero* es el ejemplo perfecto de este tipo de ensayo que escribió en sus últimos años; consiste en la creación de una atmósfera, retratos incompletos, no le interesa hacer biografías, pocos datos, más bien tics, extravagancias, digresiones sobre la escritura, el entorno, fragmentos de conversaciones, un sentido del montaje tan efectivo como el de Eisenstein; nada parecería importante, pero todo es literatura. (Pitol, *El viaje* 60)

Quizá ahí, en esa descripción de la poética de Tsviétáieva se puede encontrar uno de los ejemplos más interesantes sobre el ensayo, la especulación, la digresión, la alegoría y la estética no-conclusiva que nosotros conjeturamos que el mismo Pitol practica en su obra memoriosa. Al igual que Tsviétáieva, Pitol no busca hacer ni biografía ni monografías de los otros. Sólo toma un rasgo, una obra, un “tic” y a partir de esa sinécdoque, lleva a cabo una radiografía singular que muestra un perfil singular del otro. En la mirada de Pitol nunca se busca la presencia del todo. En un ejercicio similar a la operación de duelo de Derrida, Pitol “sabe” que la mejor manera de respetar al otro, no es tratar de aprehenderlo en su totalidad,

sino en desarmarlo, en fragmentarlo y así, por medio de una operación de montaje se resaltan ciertos aspectos no demasiado celebrados, no demasiado analizados por la crítica oficial.

Tras una serie de agravios, murmuraciones, secretos y confusiones dignos de una comedia de enredos, Pitol logra abandonar Moscú y emprender su viaje a Georgia. A diferencia de sus estancias en San Petersburgo y Moscú, en Georgia carece de un amigo-guía. De una vieja amistad local, pero al mismo tiempo europeizada que sea capaz de comprender sus necesidades estéticas, literarias, sociales y políticas. Es verdad que durante su estancia en Georgia tiene un guía, pero éste, ajeno a las directrices burocráticas de servilismo, se comporta más como un Virgilio que guía y pierde al unísono. De igual modo, otro aspecto interesante de su estadía en Georgia, es que por vez primera se lleva a cabo una tensión lingüística. Aún a pesar de que en su experiencia “gogoliana” en el museo Gógol le pidió a su amigo que por favor le explicara algunas palabras o expresiones, no se lleva a cabo ninguna tensión. El desconocimiento semántico no se retraduce en una experiencia de incertidumbre. Sólo en Georgia, en el sur de Rusia, en un país supuestamente soviético pero que semeja más un brazo mediterráneo y bizantino, el autor/narrador/personaje Pitol sufre una de sus experiencias más significativas.

Al igual que todas las ocasiones que visita un nuevo lugar, el autor/narrador Pitol lleva a cabo una descripción del espacio. Podemos decir que, en primera instancia, el relato de viajes de Pitol se mueve en el sentido clásico. Habla del clima, la gente, sus costumbres, sus rostros, sus rasgos, el modo en que se desplazan por las calles. A nivel espacial, su descripción habla de la arquitectura, el urbanismo, la topografía, la orografía y el trasfondo histórico. Una mirada descriptiva motivada por una representación mimética. De por medio, sin importar la plasticidad del lenguaje y la viveza de las imágenes, no se lleva a cabo ningún cuestionamiento epistemológico. El yo, el lenguaje, el discurso permanecen en la esfera de lo inteligible.

Hoy inicié el recorrido, empecé a tocar los estratos que la componen, una operación constante de construcción y deconstrucción mental, un viaje a través de varias capas culturales que se han sobrepuesto en la región, dejando vestigios de lo que ha sido. La Hélade, Bizancio, Persia, los eslavos del primer milenio, las iglesias cristianas del siglo V,

la influencia del Asia Central, el sufismo. Visualmente, bañada por la luz nocturna, Tbilisi es una ciudad andaluza enclavada en el Cáucaso. La presencia persa equivale a la árabe en España. Ya de día tiene otros atributos, una orografía majestuosa, una ciudad de colinas y barrancas cruzada por un río que se ve en todas partes. Las casas parecen precipitarse en el vacío, las terrazas y los balcones volar por el aire, sobre los acantilados, por entre los cuales fluye el caudaloso Kura. (Pitol, *El viaje* 107-108)

Quizá su relato de viajes sólo cobra una dimensión distinta en la medida que comienza a hablar de literatura y cómo, a través de las obras de los otros, recuerda su propia obra: tanto la ya hecha y publicada, como aquella que se encuentra en estado de germinación y busca un acontecimiento que la detone y su escritura se vuelva una exigencia impostergable. El paso de la descripción etnográfica a la mirada ensayística. Sólo en la medida que la descripción esquemática es acelerada por la forma ensayística de Tsviétaieva el autor/narrador Pitol se vuelve un “yo” atribulado, experimental, capaz de tejer relaciones entre campos disímiles.

Al igual que las páginas que le dedica a Gógol, Pushkin y Tolstoi parecen atravesados por la misma tensión social, sexual y metafísica. Las capitales de Rusia (Moscú y San Petersburgo) demasiado influidas por la ética europea, tienden a resultar espacios opresivos y asfixiantes. Debido al rigor de la vida aristocrática, cortesana, política y literaria, los tres autores en algún momento buscaron refugio en el extranjero.

La atracción de esta larga faja de tierra montañosa que va del Mar Negro al Caspio ha sido proverbial, ininterrumpida desde Pushkin y Griboyedov hasta los de hoy día. Acercarse a esa región, convivir con sus aborígenes ha sido para ellos, más que conocer y deleitarse con una región física rica en paisajes, una experiencia espiritual y una educación sentimental. El Cáucaso ha sido desde siempre un lugar excepcionalmente atractivo para los jóvenes rusos. Pushkin lo canta; de alguna manera encuentra allí una naturaleza humana semejante a la de los gitanos, inmaculada, no dañada por una rígida educación protocolaria, sino regida por el instinto. Desde los niños hasta los ancianos, las mujeres y los hombres son naturaleza. Naturaleza dentro de la naturaleza. Por eso el hombre allí no teme, como el del Norte, al instinto, ni lo reprime; por el contrario, hace de él su guía. (Pitol, *El viaje* 123)

Pronto, bajo el crisol de la mirada contra-espacial, se genera una diferencia. Aún a pesar de que la cita previa enumera una serie de conocimientos hasta cierto punto generales, su comentario deviene ensayístico y retoma uno de los aspectos centrales de *El viaje*: la oposición entre razón y espíritu, mente y cuerpo, intelecto y sensibilidad corporal. La lucha interminable que se ejecutó entre los grandes novelistas del siglo XIX. Ante la imposibilidad de manifestar libremente sus pulsiones secretas (tanto sexuales como espirituales) en la capital, los escritores se ven la necesidad de abandonar el centro y refugiarse en el calor de la naturaleza.

El joven conde Tolstoi, años más tarde, harto de la vida cortesana se lanza al Cáucaso, y desde el principio queda rendido. Las tensiones que le producía la vida social desaparecen. Ha encontrado una tierra donde la Naturaleza crea las leyes y los hombres se someten a ella y no a la inversa. Todo acto humano que esté acorde con la naturaleza deja de ser pecado. Y esa vida natural se rige por un Eros radiante y vigoroso. El Cáucaso para él es la tierra de la poesía, la verdad y la pasión. En fin, un edén terrenal; un vigor semejante a los días iniciales de la creación. La primera verdadera novela de Tolstoi, *Los cosacos*, escrita a los 35 años, y la última, *Hadji Murat*, escrita a los 76, pero publicada póstumamente, están situadas en el Cáucaso. Son libros de amor por los paisajes que lo asombran y devoción a sus personajes. Para él, espacio y protagonistas son en estas novelas lo mismo: verdad, dignidad humana. (Pitol, *El viaje* 124-125)

Si para los escritores rusos la tierra del Cáucaso significa una experiencia sensorial y corporal dominada por el misterio de Eros, para el viajero contra-espacial Pitol se vuelve una tierra de revelación. La memoria, hasta entonces cerrada, comienza a abrirse poco a poco. Antes del festín excrementicio-mnemotécnico, aparece un banquete pantagruélico. Los escritores georgianos, en lugar de celebrar sus encuentros en restaurantes de lujo como los escritores rusos, lo celebran en una terraza enorme, todos sentados en la misma mesa donde hablan, comen, gritan, discuten, ríen, se abrazan, se pelean, enumeran historias literarias, lúbricas, nacionalistas, y un sinnúmero de relatos que Pitol, aturdido por el exceso de voces, aturdido por su incapacidad lingüística de comprender los accesos de los otros; apenas logra mantenerse cuerdo. Su guía y traductor, en lugar de clarificar la situación, sólo traduce fragmentos arbitrarios y prefiere describir las escenas.

El protocolo, la concepción misma del banquete georgiano, no favorece la comunicación a dos. Sólo el tamadá puede conceder la palabra, y en esa ocasión era el director de la Unión de Escritores, hombre de muchísimas tablas y autoridad aceptada por los demás. Cada vez que yo intentaba participar, él me permitía decir cuatro o cinco palabras, seis a lo máximo, y jovialmente me interrumpía para dársela a otro que contaría una historia en la que todos alternativamente participarían con algún comentario. Claro, se podía siempre conversar con los vecinos de mesa privadamente, pero también por poco tiempo. El desarrollo de una comida puede ser apasionante. La mesa tiene que estar siempre servida, las copas llenas y el ambiente mantenerse vivo y cordial. Los anfitriones son príncipes... (Pitol, *El viaje* 114)

En el banquete, así como en el carnaval, la conversación estructurada se anula. La fiesta, carente de cualquier finalidad moral, didáctica e intelectual, abandona la agudeza socrática del diálogo para desbordarse en un maremágnum de voces donde lo último que se busca es la síntesis dialéctica. Sin embargo, la heterodoxia funge como una manifestación que purga los excesos apolíneos acumulados a lo largo de las largas jornadas “occidentales”. Aún a pesar de que en el relato de viajes *El viaje* no se lleva a cabo ningún carnaval digno de las antiguas festividades paganas del medioevo, sí se describe una escena de “bajo vientre” que desencadena dos momentos paradigmáticos dentro de la vida del autor/narrador Pitol.

Después del festín gastronómico, el autor/narrador comenta: “Comencé a sentirme fatigado, me urgía orinar y lavarme la cara, bañármela, empaparme la cabeza y busqué el servicio para caballeros” (114). Quizá por la intensidad de “bajo vientre” que sobreviene en el servicio de caballeros, Pitol cierra el capítulo (29 de mayo) y narra la experiencia en el siguiente (30 de mayo). Páginas atrás, al narrar el encuentro con la ciudad y los habitantes de Tbilisi, la capital de Georgia, comenta: “Ningún ditirambo es suficiente para describirlos, con seguridad resultaría parco” (112). Acorde a las reflexiones que expone Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, el ditirambo (el género poético desde el cual se rendía tributo al dios Dioniso) es una de las últimas formas de percepción que le permite a los sujetos abandonar su condición de seres alienados por el mundo de las ilusiones y acceder, siquiera por un instante, al mundo más allá del espectro conceptual de los signos. Pitol, a diferencia de Nietzsche, postula que ya ni siquiera los géneros dionisiacos son capaces de aprehender

la exaltación física-sensorial que advierte alrededor. Y quizá por ello, por ser consciente de la insuficiencia ontológica de su lenguaje, sólo a través de la experiencia carnavalesca es capaz de rasgar el velo de los “signos ilusorios” y acceder a la naturaleza intocada.

Por el bullicio que se oía, el local debía ser un lugar muy concurrido. Tal vez, la letrina central de la ciudad. La luz era pésima. En un momento empecé a vislumbrar tras la fétida neblina una larga hilera de hombres de todas las edades, sentados en una banca interminable. Era un mingitorio colectivo, lo que jamás habría imaginado que existiera, fuera de las instalaciones penales, si acaso. Unos cuantos leían el periódico, todos hablaban y discutían. Mi acompañante dijo que ese día había sido de fútbol, por eso tanta gente, y tanta bulla. Me dio la espalda para saludar a alguien. En la otra parte de la sala gigantesca corría de pared a pared un canal metálico: el urinario, hacia donde me dirigí. El pudor colectivo era inexistente. Se oían carcajadas al mismo tiempo que ruidos de vientre. La pestilencia del antro era intolerable. Temí desmayarme. Busqué a aquel loco Virgilio que me había conducido a ese círculo fecal del infierno para pedirle que me sacara inmediatamente de allí, y lo vi feliz, como si hubiera llegado al agora en el momento cenital, conversando alegremente con unos muchachos y saludando a otros, mientras se desabrochaba los pantalones y se dirigía a uno de los agujeros para defecar. Salí como pude... (Pitol, *El viaje* 116-117).

Momentos antes, en la mesa con los escritores georgianos, se sentía embelesado. Celebraba la diferencia que marcaban con los escritores rusos demasiado agobiados por las tensiones burocráticas. Sin embargo, la ciudad, además de placeres gastronómicos, sensitivos y sexuales; también está atravesada por una concepción del cuerpo donde la orina y las heces fecales no son considerados como manifestaciones corruptas, terribles, que sólo pueden practicarse en el recogimiento de la soledad más íntima, sino que la orina y el excremento son partes del cuerpo, de la vida, de la naturaleza misma. La comida y los desechos. La boca y el ano. Lo sagrado y lo profano. Más allá de que la descripción del baño público de Tbilisi es una de las escenas más nítidas y asfixiantes del libro, casi una postal impresionista del “bajo vientre”; lo importante, lo que queremos resaltar en función de nuestra búsqueda de la mirada contra-espacial, es su efecto.

Agobiado por la intensa experiencia excrementicia, Pitol regresa a su hotel y cae en cama casi inconsciente. Al otro día, tras bañarse, desayunar, tomar múltiples tazas de café y un combinado de aspirinas, menciona que es innecesario hacer un drama de la experiencia vivida. En lugar de lamentarse por el exceso escatológico, sale a la ciudad y camina por su calle principal. Frente al teatro, recordando una vieja puesta en escena, advierte que los árboles frutales que hay alrededor están floreciendo y despiden un agradable olor. Sin embargo, cuando está a punto de decir que huele a “durazno”, su memoria, su lenguaje, su yo atravesado por la alegoría, se agita y permite la emergencia súbita de un recuerdo reprimido de su niñez. Anonadado, descubre cómo se abre su boca y dice: “Sal mojón / de tu rincón / hazme el milagro / niño cagón” (117). La enunciación de tal estribillo lo retrotrae al pasado:

Y repetí ese estribillo dos o tres veces, y vislumbro un patio, al lado de una escalera, o en el descanso de ella, con macetas grandes de hortensias blancas, sentado en una baciniquita, con mis pantalones bajados hasta los tobillos, y una sirvienta muy joven, casi una niña todavía, que repetía estos versos, una y otra y otra vez, enseñándome a defecar en ese lugar determinado y no en la ropa. Debe ser el recuerdo más antiguo, o uno de los dos más lejanos que haya rescatado de mi memoria. ¿Qué edad podría yo tener? Tres años, cuando mucho cuatro. Lo volví a recitar. Estaba yo en Puebla, en casa de unos tíos, donde pasábamos una temporada. Todo era nítido, transparente, una dicha me rodeaba. En alguna de las habitaciones arriba de la escalera estaría mi madre, y mi tía Querubina y mis primas Lilia y Olga, que eran casi de la edad de mi madre) y seguramente vivía aún mi padre; todo era felicidad, sí, pero sobre todo vaciar el vientre en aquel momento y repetir las palabras que la jovencita me enseña, y golpearme los muslos con los puños al ritmo de las palabras, y mi mamá seguramente me espera y me abrazaría tan pronto me viera en el vano de la puerta, me sentaría en su regazo, me besaría porque la joven le decía que ya había yo hecho en la bacinica. (Pitol, *El viaje* 117-118)

Gracias a la percepción carnavalesca que expone Bajtín, el autor/narrador Pitol, en lugar de lamentarse por la experiencia excrementicia, la “emplea” y le permite acceder al recuerdo más antiguo de su existencia. Si recordamos las reflexiones de Bajtín, la percepción carnavalesca no se limita a una simple mirada que se deleita con lo profano, lo escatológico, lo sexual y la anulación de los roles sociales, sino que la percepción carnavalesca es un

espectro conceptual que permite establecer vínculos entre manifestaciones aparentemente contrarias. Gracias a esa percepción, a esta capacidad del viajero contra-espacial Pitól de generar un nexo entre los baños públicos de la capital de Georgia y un estribillo para aprender a hacer del baño en la bacinica; es capaz de reorganizar “carnavalescamente” su memoria y establecer el fundamento diegético de una novela.

Salí del parque, me detuve frente al teatro a ver los programas del mes y las fotos de las nuevas producciones, y luego llegué al hotel y tomé otro café y una tostada y volví a mi cuarto y recordé a la señora que asistió a mi conferencia sobre El Periquillo Sarniento de Fernández de Lizardi en la Biblioteca de Lenguas Extranjeras de Moscú, quien me habló de los estudios antropológicos de su marido, de las festividades de primavera donde se reverenciaba a un niño cagón, o algo así, si no deliro, y luego establecí un parecido entre esa mujer con otra que vi hace muchos años en un restaurante de Estambul, que de pronto comenzó a cantar "Ramona", aquella canción de los años veinte interpretada por Dolores del Río, y los rostros se sobreponían, y supe entonces que estoy a punto de escribir una novela que recogerá todo esto cuando llegue a Praga. (Pitol, *El viaje* 118)

A modo de corolario, el autor/narrador Pitól “escribe” dos capítulos para intensificar su noción alegórica de la memoria y su estrecha relación con la cultura rusa. En el antepenúltimo capítulo titulado “Hazañas de la memoria”, cita textualmente un fragmento de la novela *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Vladimir Nabokov. Ya que la cita de la obra no está acompañada por ningún comentario, interpretación o digresión, lo único que podemos hacer es tratar de aventurar una interpretación que no resulte demasiado peregrina. Nabokov, desterrado de Rusia por la victoria del ejército rojo tras la Revolución de Octubre, tuvo que vivir en el exilio el resto de su vida. El fragmento de la novela, habla de un biógrafo ruso que acude a un poblado de Suiza para entrevistarse con la institutriz de su infancia. Tras el innegable paso del tiempo, la descubre vieja, cansada, gris. Sin embargo, también llena de energía. Al grado que después de los abrazos efusivos “empezó a recordar menudencias de mi infancia” (132) tan lejanas, tan imaginativas, que el biógrafo dudó que fueran reales.

El pasado, la infancia, la familia, los viajes, las lecturas, las escrituras, al recordarse a través de la alegoría, acercan y al mismo tiempo alejan. La alegoría, al ser una figura

retórica que habla del objeto representado, el signo que representa y otro elemento simbólico que revolotea confusamente alrededor; apela innegablemente a la no conclusión. La alegoría, al usarse como el tropo que articula la memoria, siempre será incapaz de recordar todo. Por ende, al no poder aprehender el todo, al no poder sumergirse en la memoria y gozar una estampa total de su infancia, el autor/narrador Pitol opta por la belleza del olvido, el enigma y la ficción. No la concepción de la literatura como un discurso que habla de la “no-verdad”, sino la concepción de la literatura como un lenguaje artístico que al problematizar la arbitrariedad de los signos revela su dimensión dialógica, múltiple.

El capítulo final, titulado “Iván, niño ruso” es una pequeña síntesis de su poética biográfica: la infancia, la soledad, la abuela, el accidente mortal de su madre, la lectura, Veracruz, el calor, la malaria, el ingenio azucarero, la suerte de aristocracia venida a menos que es su familia y Rusia. Según cuenta el autor/narrador, su abuela, para que repasara sus lecturas, le regaló un libro titulado *Razas humanas* el cual contenía dibujos de niños de diferentes lugares del mundo: “Una de esas criaturas tenía labios abultados y pómulos salientes, rasgos que le daban un aspecto animal, y ese carácter lo potenciaba un espeso gorro de piel que le cubría hasta las orejas y que yo suponía era su propio pelo. Al pie se leía: Iván, niño ruso” (2000, p. 140). Habla de su costumbre de caminar, dar largos paseos en soledad por el ingenio azucarero. Una tarde, recostado en el suelo, aparece un niño inglés (hijo del ingeniero en jefe) y se presenta y le pregunta al autor/narrador cómo se llama. Este, sin titubear, responde: Iván, niño ruso.

Por intuición, presiento que mi relación íntima con Rusia se remonta a esa lejana fuente. Por supuesto, Billy no me creyó, pero no logró hacerme rectificar. Era yo un niño bastante loco, muy solitario, muy caprichoso, me parece. Los problemas de mitomanía me duraron unos cuantos años, como defensa ante el mundo. A veces, más tarde, con unas copas volvían a surgir, lo que me encolerizaba y deprimía a un grado desproporcionado. La única excepción fue la de mi identificación con Iván, niño ruso, que aún a veces me parece ser auténtica verdad. (Pitol, *El viaje* 141)

La mirada contra-espacial de Pitol se mueve ininterrumpidamente en la tensión. Su relato, en lugar de buscar una serie de estrategias retóricas que generen o refuercen la impresión de

verosimilitud, opta por una operación contraria. Su poética, muy cercana a la ensayística digresiva de Tsviétaieva, la percepción carnavalesca de Bajtín y el humor absurdo de Gógol, se siente mucho más cómoda en la distorsión, en el equívoco, en la concepción del lenguaje como una materia complejo capaz de discurrir sobre la verdad y la falsedad, lo sagrado y lo profano, lo bucal y lo anal, lo apolíneo y lo dionisiaco. Pitol, o más bien, el autor/narrador Pitol, o más bien, una suma informe de múltiples nichos de enunciación discursiva que genera un “yo” memorioso-alegórico, es un viajero empedernido cuya mirada heterodoxa reniega el dócil artificio de la superficie.

Conclusiones

Como se ha tratado de demostrar a lo largo de la investigación, la distinción teórica entre la “literatura de viajes” y el “relato de viajes” es difusa, confusa y responde mas bien a una cuestión de gradación. Algunos teóricos quisieron establecer la demarcación y autonomía por medio de la preponderancia retórica de la descripción por encima de la narración. Sin embargo, ya que nuestro trabajo nunca tuvo la intención de convertirse en un modelo que estableciera una tipología clara entre una manifestación literaria y otra; sólo recurrimos al análisis de la descripción y la narración para demostrar que el desplazamiento del viajero contra-espacial no se limita a una forma u otra, sino que su caminar, su desplazar, su viaje por distintos territorios, es una operación compleja que se nutre de ambas estrategias retóricas para articular su mirada crítica.

Desde el principio, al tomar como punto de partida el concepto, o el intento de concepto por parte de Jorge Carrión de “viajero contra-espacial”, nuestra investigación estaba sometida indefectiblemente a la no aseveración total. Debido a la propia naturaleza eclética de los libros que empleamos como objeto de estudio, consideramos pertinente que un concepto múltiple, o al menos un concepto carente de una pretensión de totalidad metafísica, fuese el fundamento escindido que permitiera el ulterior desarrollo de nuestras reflexiones.

Gracias al análisis que desarrollamos en los primeros capítulos de la investigación, podemos afirmar que el estudio del “relato de viajes” es una materia de tal profundidad que nuestro trabajo sólo puede considerarse como un grano de arena en una playa cuyos límites son imposibles de abarcar con una sola mirada. Sin embargo, ya que el núcleo de nuestra investigación está focalizado en la presencia de la condición contra-espacial en los libros de viaje de Juan Villoro, Fabio Morábito y Sergio Pitol; podemos afirmar que nuestra investigación trata de seguir una brecha de estudio que no ha sido suficientemente analizada. Debido al cariz ecléctico de los libros, estos pueden catalogarse como “libros de viaje”, ensayo o novela. Una ambigüedad constitutiva que, en muchos casos, puede instar al investigador a tener que decantarse por una taxonomía en detrimento de otra. Nosotros, en la medida de lo posible, tratamos de analizar los textos tratando de respetar su naturaleza

ecléctica. Al contrario, como hemos tratado de demostrarlo a lo largo de la investigación, la mirada “contra-espacial” reniega el cariz prescriptivo de la descripción antropológica en su acepción colonial, para buscar una mirada digresiva mucho más cercana a la experiencia de lo sensorial, de lo corpóreo, de lo sensual. Es decir, el viaje no como medio, como método, sino como acontecimiento. Un acto transgresivo que desestabiliza (en diferentes modos) la hermenéutica del escritor-viajero que mira desde un conjunto de categorías preestablecidas.

Debido a la naturaleza ecléctica de los textos, consideramos primero analizar el libro de Juan Villoro, después el de Fabio Morábito y al final, el de Sergio Pitol. La naturaleza de este ordenamiento estuvo determinada por la conjetura de que la gradación de la condición “contra-espacial” es incipiente en el primer texto, mucho más visible en el segundo y completamente presente en el tercero. Irónicamente, entre los tres textos, *Palmeras de la brisa rápida* es el único que reflexiona explícitamente sobre su condición de libro de viajes y cómo su escritura se ve en la necesidad de reproducir o negar ciertos arquetipos narrativos del género. En cierto sentido, también puede conjeturarse que el libro de Villoro contiene las suficientes características para poder ser una experiencia compleja de desplazamiento. Villoro, en lugar de buscar la presumible otredad en el extranjero, busca y encuentra la experiencia de lo “extraño” dentro del propio territorio nacional. Sin embargo, en lugar de que el choque epistemológico entre el discurso civilizatorio de la Ciudad de México y el discurso mítico de Yucatán (por supuesto, hablamos de concepciones monolíticas que no corresponden con la realidad empírica) genere una mirada atribulada, confusa, rizomática; sólo deviene una crónica cercana al periodismo donde incluso el narrador niega su condición de escritor. En cierto modo se lamenta la ausencia de profundidad del relato, ya que el autor/narrador al ser hijo de un inmigrante español y una escritora mexicana de origen yucateco y nieto de una abuela cuyo discurso mezcla el español y el maya, pudo haber generado una voz discursiva compleja que permitiera aprehender otro tipo de experiencias, relatos, voces y situaciones en el espacio yucateco más allá de la doxa. De igual manera, a diferencia de los otros textos, el cariz metanarrativo, la conciencia irónica de que lo que está escribiendo es una representación y no una experiencia orgánica, permanece mucho más en la esfera de la misma ironía que en una esfera creativa. Siguiendo el término que propone Jezreel Salazar de “autofiguración desplazada” (2018), la conciencia ensayística sobre su

proceso creativo es “mínimo” en comparación de los demás. De igual modo, siguiendo las reflexiones de Carrión sobre la condición “contra-espacial”, los grados de desestabilización de la mirada son menores. Su aprehensión del espacio (entendido como la conjunción de lo topográfico y lo discursivo) permanece más en el cariz mimético que no-mimético.

El segundo relato de viajes: *También Berlín se olvida*, es un texto interesante que discurre sobre una ciudad que al menos, dentro de la literatura mexicana, no ocupa un lugar preponderante. Como se sabe, París, sin importar que ya no era la capital cultural de occidente como lo fue en el siglo XIX, siguió siendo durante la primera mitad del siglo XX un foco de concentración cultural, intelectual y política. Alemania, quizá por el terrible papel que protagonizó en la Segunda Guerra Mundial, fue soslayada durante mucho tiempo como un espacio a visitar por los escritores mexicanos. Morábito, cuya obra se mueve entre la poesía, el cuento, la novela y el ensayo; escribió un relato de viajes singular y extraño. Singular ya que discurre sobre Berlín y extraño ya que no reproduce casi ninguna convención de la literatura de viajes. Por supuesto, como en cualquier relato literario, está presente la descripción y la narración. Sin embargo, en su relato no se advierte ninguna tensión entre la misma descripción y la misma narración. Al contrario, como él mismo lo expone en su libro, se siente mucho más cómodo en lo uniforme, homogéneo y gris. La poética de la lija. Aquellas formas pulimentadas que reniegan la presencia de lo excedente.

Morábito, ajeno a las tensiones políticas, culturales, literarias, conceptuales y epistemológicas de la zona (lo cual no es baladí, ya que Alemania, al menos en la historia “reciente” de Occidente, se ha caracterizado por la presencia de múltiples filósofos cuya obra hasta la actualidad sigue siendo de capital importancia) prefiere practicar una poética del desplazamiento cercana a la retórica de la “lija”. Como lo analizamos en su respectivo momento, la lija, entendida como una figura retórica, es una operación discursiva que busca “limpiar” los restos, los excedentes, las texturas innecesarias que la obra presenta en su superficie. ¿A qué nos referimos con ello? Morábito busca un lenguaje plano, dinámico, inteligible, funcional y comunicativo. Lo prístino por encima de lo obtuso. Rechaza categóricamente la noción de “suplemento”. Para Morábito, o al menos para el autor/narrador/personaje que articula su relato de viajes, el signo es una unidad sí arbitraria,

sí violenta pero también armónica. Aún a pesar de que en algún momento de su relato analiza la presencia hegemónica del Muro de Berlín que a partir de la conjunción arbitraria de dos bloques edifica un paradigma que divide un país; el modo, la forma lingüística que utiliza para analizar el muro, irónicamente se corresponde con su forma. De ahí que los momentos más interesantes del libro, aquellos que lo acercan al lenguaje convulso del viajero contra-espacial, sean cuando se permite un mayor grado de descripción, ensayo y digresión. De igual modo, gracias a su condición extraterritorial, sus reflexiones sobre el proceso creativo se vinculan con la traducción. De la misma manera que Villoro, Morábito encuentra en la caminata y en los cafés el espacio idóneo para “calentar la pluma”. Como el mismo Morábito lo expresa, su estadía en Berlín se debe a una beca de escritura creativa. Sin embargo, aún a pesar de que el foco de su viaje al extranjero está motivado por el trabajo literario, sus reflexiones sobre el acto creativo están presentes, pero no lo suficientemente entrelazadas entre sí para generar un efecto mucho más profundo. En una estética similar a la de Villoro, procura mantener la distancia entre la narración, descripción y digresión. Morábito, siempre con lija en mano, pocas veces se permite cometer el “error” del exceso.

El libro final, el relato de viajes *El viaje* de Sergio Pitol, puede concebirse como su libro más arriesgado dentro de una obra que, a su vez, puede considerarse de arriesgada a nivel formal. Dentro de las reflexiones que desarrolla Jorge Carrión sobre la condición “contra-espacial”, menciona que uno de los aspectos más importantes es la noción de regreso. El viajero contra-espacial es capaz de percibir, mirar, analizar, interpretar y crear, pero considera que esa mirada, que ese primer conocimiento, es insuficiente. En la medida de lo posible, el viajero contra-espacial busca regresar física o “espiritualmente” a la región que en su momento recorrió. El libro de Pitol, escrito desde la memoria, el recuerdo, la nostalgia, la viveza y el olvido, es necesariamente un “regreso”. Sin embargo, la operación de “regresar” que expone Carrión no se limita a una simple rememoración nostálgica de un pasado glorioso, sino a una estrategia conceptual. El signo, las palabras, el lenguaje, sin importar la intensidad expresiva de la forma, no se corresponden totalmente con el mundo empírico. El viajero contra-espacial, al ser consciente de la imposibilidad de aprehensión total que sufre su espectro tropológico, se ve obligado a regresar, a revisar, a cuestionar, a buscar, rebuscar tanto en el tema como en la forma.

Sin embargo, el hiato celebrado entre el significante y el significado no responde a una ausencia abismal que debe buscar paliarse por medio de un nuevo paradigma. Al contrario, el viajero contra-espacial, al saber que su materia (el lenguaje) está atravesada constitutivamente por lo escindido, busca articular una forma literaria que se potencialice a partir de esa fisura. Pitol, en lugar de buscar “rellenar” el vacío, lo expande y enrarece por medio de sus juegos de mascaradas. La diferencia radical es que Pitol, al hablar de sí mismo, al explicarse, al interpretarse y también al contradecirse, no genera una poética sistematizable, sino que genera una serie de fragmentos ensamblados finamente a través de los fragmentos de los demás. ¿A qué nos referimos? La obra memoriosa-ensayística de Pitol sólo puede ser en la medida en que lee, comenta, analiza y reescribe la obra de los demás. Eso que Jezreel Salazar llama la “autofiguración desplazada” (2018). El conocimiento propio a través de los demás. La condición dialógica del “yo”. Y, a su vez, eso que Carrión reconoce como la dimensión anti-mimética del lenguaje y el sustrato heterodoxo de la voz narrativa.

De igual modo, la investigación no quiso demarcar categóricamente los límites expresivos de los textos. Al contrario, a partir de la base del viaje, quisimos conjeturar que la experiencia del desplazamiento es una suerte de poética que ejecuta un trastocamiento en la mirada del viajero-escritor y posibilita el acercamiento a nuevas formas, expresiones y estéticas que presumiblemente no habría podido experimentar. Es decir, el viaje ya no se concibe como un simple acto formativo a nivel cultural-espiritual (el *grand tour* de la aristocracia europea), un acto de alteridad (el conocimiento del otro, una ampliación crítica del concepto de “cultura”) y mucho menos el supuesto efecto catártico-hedonista del turista contemporáneo, sino una puesta en escena que propicia el advenimiento de la ruptura representacional. Sólo en la medida en que se viaja, en que se abandona el espacio conocido, se puede escribir una obra diferente.

La experiencia del viaje que analizamos en el presente trabajo, siempre estuvo mucho más interesada en el desplazamiento entendido como una forma que posibilita la emergencia de un discurso complejo donde se entreveran la narración, la etnografía, la crónica y el ensayo, que en el viaje en sí. En ese sentido, podemos conjeturar que el relato de viajes es

una puesta en escena discursiva donde el escritor aprovecha su condición ajena, su condición extraña, su condición incómoda en el nuevo espacio, y crea una obra disímil, o al menos una obra que no hubiese podido ser escrita en el espacio familiar. Por ende, de algún modo u otro, estos tres libros de viaje también pueden leerse como una autobiografía estética del autor autofigurado. Una poética fragmentaria donde los autores postulan sus ideas sobre la literatura, el lenguaje, la escritura, la oralidad, y de algún modo u otro el papel del escritor mexicano. Así como el ensayo tiende a considerarse una representación del pensamiento, el viaje aquí se concibe como una representación del proceso creativo. No sólo aquellos caminos, lugares y plazas establecidos por la tradición, sino también aquellas callejuelas, escalinatas y pasajes subterráneos que revelan imágenes, tonos, símbolos, formas inusitadas.

Bibliografía

- Albuquerque García, Luis. (2011). “El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura* vol. LXXIII, pág.: 15-34.
- Almarcegui, Patricia. (2019). *Los mitos del viaje*. Madrid: Fórcola.
- Bajtín, Mijaíl. (2017). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- _____. (2012). *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- _____. (2013). *París*. Madrid: Casimiro.
- _____. (2016). *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán.
- _____. (2016). *Libro de los Pasajes*. España: Akal.
- _____. (2021) *Infancia berlinesa hacia mil novecientos*. España: Periférica.
- _____. (2021). *Calle de sentido único*. España: Akal.
- Buck-Morss, Susan. (2021). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. España: La balsa de la medusa.
- Bourdieu, Pierre. (1996). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Calasso, Roberto. (2008). *El loco impuro*. España: Sexto piso.
- Champeau, Geneviève (ed.). (2004). *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. “El relato de viaje, un género fronterizo”, Geneviève Champeau. España: Editorial Verдум.
- Carrizo Rueda, Sofía. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Deleuze, Giles-Guattari, Félix. (2015). *Mil mesetas*. España: Editorial Pre-Textos.
- _____. (2013). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- _____. (1990) *Kafka, por una literatura menor*. México: Editorial Era.
- Del Rosso, Soledad. “Fabio Morábito: el ensayo desde la extranjería”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2019, vol. 8, n° 15, pp. 144-153.

- Derrida, Jacques. (2008). *Memorias para Paul de Man*. España: Gedisa.
- _____. (2017) *de la gramatología*. México: Siglo XXI.
- _____. “Sobrevivir: Líneas al borde”. *Deconstrucción y crítica*. Hartman, Geoffrey (Ed.). (2014). Deconstrucción y crítica. México: Siglo XXI.
- Dorra, Raúl. (2000). *Hablar de literatura*. México: FCE.
- Fernández de Alba, Luz. (2010). *Sergio Pitol, ensayista*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Fernández Mallo, Agustín. (2018). *Teoría general de la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Filinich, María Isabel. (1999). *La voz y la mirada*. México: Plaza y Valdés, Editores.
- _____. (2003). *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba.
- Foucault, Michel. (1977). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- _____. (2013). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- _____. (2015). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- González Rivera, Juliana. (2019). *La invención del viaje*. España: Editorial Alianza.
- Hind, Emily. “Vivian Abenshushan y Fabio Morábito: Ensayar, esfumar” In *Ensayando el ensayo: Artilugios del género en la literatura mexicana contemporánea*. Eds. Mayra Fortes and Ana Sabau. México: Eón P, 2012. pp. 25-47.
- Hutcheon, Linda. (2014). *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Lipovetsky, Gilles. (2018). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lámbarry, Alejandro. “Sergio Pitol: la inspiración y el taller de escritura.” *Connotas: Revista de Crítica y Teoría Literarias*, no. 28, ene.-jun. 2024, pp. [94-111], e-ISSN: 2448-6019.
- Lizarazo Arias, Diego. (ed.) (2020). *Figuración, fantasía e iconicidad*. “Figuraciones inaprehensibles. Benjamin y Freud, Las catástrofes de la mirada”, Raymundo Mier. México: Siglo XXI.
- Lucena Girarldo, Manuel, Pimentel, Juan (ed.). (2006). *Diez estudios sobre literatura de viajes*. “Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes”, Axel Gasquet. España: CSIC.
- Lytard, Jean-François (1979). *La condición postmoderna*. España: Cátedra.
- Magris, Claudio. (20007). *El Danubio*. Barcelona: Anagrama.
- Morábito, Fabio. (2004). *También Berlín se olvida*. México: Tusquets.

- _____. (1984). *El viaje y la enfermedad*. México: UAM-Iztapalapa.
- _____. (1985). *Lotes baldíos*. México: FCE.
- _____. (1989). *Caja de herramientas*. México: FCE.
- _____. (1992). *De lunes todo el año*. México: FCE.
- _____. (1993). "El escritor en busca de una lengua". *Editorial Vuelta, revista mensual*. Año XVII. Febrero de 1993. Número 195, pp. 22-25. Recuperado de: <https://letraslibres.com/vuelta/el-escriptor-en-busca-de-una-lengua/>
- Nietzsche, Friedrich. (2016). *El nacimiento de la tragedia*. España: Editorial Alianza.
- Nogales Baena, José Luis. (2019). *Hijo de todo lo visto y lo soñado. La narrativa breve de Sergio Pitol*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla (Colección Americana, n.º 69).
- Onfray, Michel. (2016). *Teoría del viaje*. España: Taurus.
- Pimentel, Luz Aurora. (2016). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- Perilli C. (2017). Un viaje interminable hacia el pasado. El testigo de Juan Villoro. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46, 313-323
- Pitol, Sergio. (1996). *El arte de la fuga*. México: Era.
- _____. (2000) *El viaje*. México: Era.
- _____. (2005) *El mago de Viena*. México: El Colegio Nacional.
- _____. (2006). *La casa de la tribu*. México: FCE.
- Prada Oropeza, Renato. (1996). *La narrativa de Sergio Pitol: los cuentos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Ramón Ruisánchez, José, Zavala, Oswaldo (coord.). (2011). *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. España: Editorial Candaya.
- Regales, Antonio. (1983). "Para una crítica de la categoría literatura de viajes". Castilla: Estudios de literatura, ISSN 1133-3820, N°5, págs. 63-86.
- Ríos Baeza, Felipe A. (ed.) (2011). *Juan Villoro: Rondas al vigía*. México: BUAP/ Ediciones Eón.
- Rubio Martín, María. (2001). "En los límites del libro de viajes". Revista de literatura, ISSN 0034-849X, Tomo 73, N° 145, 2011, págs. 65-90.
- Ruiz Moreno, Luisa. (2014). *Tríptico en tono menor. Estudio semiótico*. México: Ediciones EyC.

- Salazar, J. (2018). Sergio Pitó y Fabio Morábito: la autfiguración como decentramiento del autor. *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, (4), 18–41.
- Steiner, George. (2005). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Editorial Siruela.
- Soler Frost, Pablo. (2019). *Grietas*. México: Turner.
- Spinoza, Baruch. (2021). *Ética demostrada según el orden geométrico*. España: Editorial Alianza.
- Villoro, Juan. (2017). *Palmeras de la brisa rápida*. México: Editorial Almadía.
- _____. (2019). *El vertigo horizontal*. México: Editorial Almadía.
- _____. (2004). *El testigo*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2008). *De eso se trata*. Barcelona: Anagrama.
- von Hofmannsthal, Hugo. (2008). *Carta de Lord Chandos*. Madrid: Editorial Alianza.
- Walker, C. (2009) *Juan Villoro: Miradas del ensayo* [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria
- Weinberg, Liliana. (2009). *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.