

conducen todos los caminos. Hay una cartografía a la que recurre el viajero para no perderse. Incluso Dante elabora un cuidadoso mapa del Cielo y del Infierno. Por el contrario, el viaje americano se realiza sin mapas y a una escala sobrehumana: atravesar todos los mares, todas las tierras. Y después la Luna, Marte, el hiperespacio y la teletransportación. El viaje americano está dominado por la velocidad y la travesía: *On the Road*¹⁰.

Pero podríamos leer, también, los grandes modelos de retorno y de fuga, como modelos político-culturales: el modelo de retorno equivale, en nuestro siglo, al turismo (práctica de la cultura industrial que estandariza una forma de inversión y de gasto). Y el modelo de fuga encarna en la importación de mano de obra por parte de los países centrales. Y esos flujos de viajeros encuentran, en los mapas, direcciones más o menos estables: del Centro a la Periferia, el turismo, modelo de retorno. De la Periferia al Centro, la importación de mano de obra, modelo de fuga.

Naturalmente, esos itinerarios y esos modelos instauran dos paradigmas de extranjería como ejemplos de mirada social. La mirada del Centro equivale a la mirada del Amo, mientras que la mirada de la Periferia equivale a la mirada del Esclavo.

V

Cada viaje es una máquina de generar sentido¹¹. Y los viajes podrían pensarse en relación con cinco variedades, de acuerdo con el sentido que generan.

Por un lado, el *viaje ontológico*. Se propone una ontología de lo Otro en relación con una ontología de lo Mismo, y ambas ontologías se presuponen mutuamente, aún en la pura contradicción. Es Melville, es Ahab, monomaniaco, y su viaje hacia la Nada absoluta. Esa Ballena Blanca que Ahab persigue es lo otro que hay en Ahab pero lo excede. Moby Dick existe sólo en tanto pensamiento de Ahab pero a la vez por ser pensamiento de Ahab es que lo excede: Moby Dick es infinita, o mejor: el Infinito¹². Hay una conexión entre el animal y Ahab que es propiamente

¹⁰ Pareciera que el viaje europeo está destinado a un modelo de retorno, mientras que el viaje americano se entiende mejor desde un modelo de fuga: la pérdida y el vacío de sentido, pero serían necesarias otras investigaciones para fundamentar un enunciado semejante.

¹¹ Así lo plantea Benedict Anderson (Comunidades imaginadas, México, FCE, 1994), algunas de cuyas hipótesis seguimos.

¹² Cito a Emmanuel Levinas, cuyo bello libro, Totalidad e infinito (Salamanca, Sígueme, 1987) hubiera merecido mayores desarrollos.

un devenir: devenir ballena del cazador, y devenir cazador de la ballena¹³.

En esos devenires se funda el mito de la inteligencia prehumana (y, por lo tanto, maligna) del animal. Desde Godzilla hasta *Jurassic Park* y los velocirraptores, el mismo mito.

Naturalmente, esta matriz del viaje es muy cercana al modelo de fuga (las identidades, en esos devenires, se aniquilan y ya nadie sabe más qué o quién es). En *L'étranger* de Camus sucede eso, en Kafka sucede eso, en Canetti, sucede eso¹⁴. Para citar sólo un texto breve y hermoso, un texto de Kafka que lleva por título «El deseo de ser piel roja»¹⁵:

Si uno pudiera ser un piel roja siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas porque no hacen falta espuelas, hasta arrojar las riendas porque no hacen falta riendas, y apenas viera ante sí que el campo era una pradera rasa, habrían desaparecido las crines y la cabeza del caballo.

En esos juegos de desterritorializaciones y reterritorializaciones el viaje opera como un corte de identidades imposibles de reubicar.

Por otro lado, el *viaje de aprendizaje*. En este caso el viaje garantiza la construcción de la identidad. Son las peregrinaciones de Goethe. Pero también los diferentes exilios serían unas formas del viaje de aprendizaje, caracterizado por la acumulación progresiva de sentido (todo lo contrario del caso anterior) y que no puede sino producir literatura realista¹⁶.

En el contexto de la literatura norteamericana, la generación de entreguerras, Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, serían representantes de una «generación perdida». La metáfora es exacta: se trata de escritores que han perdido el rumbo o la dirección de la literatura americana. Están, por lo tanto, en disposición de «aprender» y por eso viajan: van en busca del pasado de América que sería, imaginariamente, Europa. Al hacerlo, claro, realizan un gesto poco americano porque América no tiene pasado o ese pasado, en todo caso, no es Europa. Paul Bowles, en quien nos detendremos en unos minutos, encarna a la perfección este tipo de viaje y su literatura no puede pensarse sino en relación con estos dispositivos de producción de sentido¹⁷.

¹³ Esto puede parecer una cita de Deleuze (*Critique et clinique*) y probablemente lo sea, en un sentido no intencionado. Más estrictamente, es la correlación entre la novela de Melville y algunas hipótesis de Emmanuel Levinas en *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1987.

¹⁴ Pienso especialmente en el texto «Las voces de Marrakech».

¹⁵ Incluido en *La condena*, Madrid, Alianza, Traducción de J. R. Wilcock.

¹⁶ Cfr. Bajtín, Mijail. «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo» en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

¹⁷ *The Sheltering Sky* apareció en Londres luego de ser rechazada en New York. La crítica inglesa, además, reaccionó de manera más favorable que la crítica norteamericana.

En tercer término, el *viaje bélico*. En este punto el viaje garantiza la conquista territorial, desde ya, pero también el aniquilamiento del Otro: ni devenires, ni disolución de la identidad como en el viaje ontológico, ni acumulación progresiva de sentidos. Es el orientalismo, tal y como ha sido definido por Said¹⁸, es la ciencia ficción (especialmente en sus versiones norteamericanas¹⁹). El Otro sólo puede ser un puro objeto de representación, y porque sólo puede ser un objeto de representación, garantiza la persistencia de lo Mismo como lo Mismo. En gran parte, el drama de la literatura de Bowles es no poder garantizar esa persistencia de la mismidad.

Contado desde otro punto de vista, el viaje bélico se transforma en el *viaje colonial*. En el viaje colonial el punto de vista es el del Otro: Oscar Wilde en *El fantasma de Canterville*, Conrad en *El corazón de las tinieblas* (ningún otro funcionario podría ser más atípico), Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*, Mohamed Chukri. ¿Cuáles son los sentidos que importan en el viaje colonial, así definido? Por un lado, los modos de acceso a la cultura letrada oficial²⁰, por el otro la construcción de un punto de vista, el punto de vista del «otro». Es precisamente este tipo de viaje, el punto de vista del viajero colonial, el que mejor liga con los proyectos de literatura menor o con los contenidos de políticas nacionalistas. Usar la lengua del Amo, con los riesgos que eso implica, pero hacer un *uso menor* de esas lenguas. Se trata de deconstruir el punto de vista imperial. Naturalmente, el viaje bélico y el viaje colonial son propiamente políticos y producen textualidades explícitamente políticas, a diferencia de los dos tipos anteriores. Las identidades, aquí, se juegan en relación con otros movimientos de la Historia. Por eso, tal vez, las literaturas coloniales abundan en textos autobiográficos²¹ y esas autobiografías funcionan a la vez como el relato de una vida y el relato del Estado o la nación.

Y por fin, un quinto viaje: el *vagabundeo estético*, que responde al *random* de la vida social. Puede incluir algo del viaje bélico y también

¹⁸ Said, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.

¹⁹ Cfr. los textos sobre el género incluidos en Link, Daniel (comp.): *Escalera al cielo. Utopías y ciencia ficción*. Buenos Aires, La Marca, 1994.

²⁰ En la ficción autobiográfica de Mohamed Chukri queda fuera del relato cómo un árabe alfabetizado se convierte en un escritor marroquí. Tal vez eso no haya sucedido nunca y Chukri sea un efecto de la industria editorial europea. Cuando más abajo mencionamos la posición de Chukri en relación con la lengua literaria árabe, la comparación con Kafka es inevitable: es Kafka quien puede desarrollar, en relación con la lengua alemana, un proyecto de literatura menor a partir de un uso particular del alemán. No parece ser el caso de Chukri quien, si bien no escribe en el árabe clásico característico de la tradición literaria árabe, tampoco publica en esa lengua (al menos hasta el momento) sino sólo en traducciones.

²¹ Cfr. el excelente estudio de Roland Spiller «Asimetría y recepción interculturales. El caso de las literaturas del Magreb de lengua francesa», *Filología*, XXIX: 1-2 Buenos Aires.

algo del viaje de aprendizaje, pero el vagabundeo se parece sobre todo al viaje ontológico, aunque sin su irremediable destino alucinatorio.

VI

Todo esto, ahora sí, para viajar a Tánger. Hemos dicho que el viaje constituye literatura o, si se prefiere, relato, novela. *Salir de aquí* (modelo de fuga), *ver los cementerios mahometanos* (modelo de retorno). Viaje europeo (sendero y conversación), viaje americano (silencio y vacío). Y diferentes matrices de sentido: el viaje ontológico, el viaje de aprendizaje, el viaje bélico, el viaje colonial, el vagabundeo estético.

Todas estas posiciones van a parar a Tánger²², ruina de la modernidad. Frente a las peregrinaciones utópicas de comienzos de siglo (Moscú, marco de lo moderno)²³, los viajeros que pasan por Tánger o que permanecen allí jamás encuentran nada que puedan relacionar con las utopías clásicas (estéticas o políticas) del siglo. Truman Capote, Tennessee Williams, Djuna Barnes, Raymond Roussel, Elías Canetti, Gore Vidal, Cecil Beaton, Juan Goytisolo, Jack Kerouac, Francis Bacon, Joe Orton, entre otros, integran la larga lista de viajeros ilustres. Por una cuestión, nuevamente, de espacio, centraremos este comentario en Paul Bowles y William Burroughs, y sus respectivas novelas, *The Sheltering Sky* (1949) y *Naked Lunch* (1959)²⁴.

Quien mejor representa el vagabundeo estético es Truman Capote. «¿Tánger? –escribe– Está a dos días en barco desde Marsella, un viaje encantador que te lleva a lo largo de la costa española, y si eres alguien que escapa de la policía, o simplemente alguien que escapa, no lo dudes, ven aquí. (...) Antes de venir conviene hacer tres cosas: vacunarse contra el tifus, sacar los ahorros del banco y despedirse de los amigos –Dios sabe si los volverás a ver. (...) Porque Tánger es una ciudad que atrapa, un lugar sin tiempo; los días pasan más imperceptibles que la espuma en una cascada»²⁵. El propio Paul Bowles desarrolla una impresión semejante: «Tánger me impresionó como un lugar de ensueño». En este juego entre el tiempo de la historia y la utopía atemporal, el que queda atrapado no es Capote, sino Bowles, precisamente, en una posición de pasividad ante el sueño, lo Otro.

²² Tánger fue declarada zona internacional desde 1923 hasta 1956 (salvo el período 1943-1945, cuando era de jurisdicción española). Según censos de 1971, contaba con 188.000 habitantes.

²³ Ver el trabajo de Raúl Antelo «Moscú: marco do moderno», que me ha servido de inspiración.

²⁴ Traducciones españolas: El cielo protector, Madrid, Alfaguara, 1991 y El almuerzo desnudo, Barcelona, Anagrama, 1989.

²⁵ Tomado de «Tánger, 1950», Debats, 46 (Barcelona: 1993).