

Capote vagabundea, escucha historias, las cuenta: es el régimen narrativo del chisme o la anécdota de viaje (formas simples) lo que más se adecua a la voz narrativa del vagabundeo estético. Bowles, que huye a Tánger simulando ser un personaje de Kafka («Cada día –escribe– vivido a este lado del Atlántico era un día más pasado fuera de la cárcel»<sup>26</sup>, diseña en realidad su viaje como si fuera un viaje de aprendizaje, según veremos. La mirada propiamente ontológica sobre Tánger está en Canetti, quien no puede ver sino camellos moribundos allí donde los otros ven ensueños, utopías temporales, la vida como una cascada espumosa. Canetti conecta permanentemente con la animalidad y la nada del desierto. El viaje bélico, que necesita de generales imperiales, encuentra en Burroughs, el comandante Burroughs, a su mejor representante. En una carta a Allen Ginsberg, *graciosamente* escribe:

¿De qué va esta mierda de la cultura islámica? Algo que he aprendido. Ya sé lo que los árabes hacen todo el día y toda la noche. Se sientan a fumar hierba y a jugar a un estúpido juego de cartas. Y no te creas nunca lo de la inescrutable mierda oriental como la pinta Bowles. Sólo son un montón de ciudadanos charlatanes, chismosos, cortos de mente y perezosos<sup>27</sup>.

Por lo menos William Burroughs se toma el trabajo de politizar su relación con esa otra cultura (la injuria, el insulto, son armas propiamente políticas), y por el camino de la politización, lo veremos, se funde con el Otro.

Finalmente, el viaje colonial, representado aquí, en este breve panorama, en el corto texto autobiográfico de Mohamed Chukri, *El pan desnudo*, texto que conocemos, a propósito, gracias a los esfuerzos de Paul Bowles y Juan Goytisolo, infatigables difusores de la nueva narrativa del mundo árabe.

Los modelos (inevitables) de *El pan desnudo* son la autobiografía y el relato naturalista. Mezcla extraña (y un poco anacrónica) porque nunca queda demasiado claro quién cuenta y cómo es que llega a contar. En el naturalismo, se sabe, los horrores del mundo pesan como una fatalidad sobre los personajes: no hay interacción ni evolución posible. Quien cuenta en el relato naturalista suele ser otro, diferente del que padece.

No así en Chukri, quien padece los horrores del Tercer Mundo, los horrores de una vida infame, pero luego, gracias a determinados desplazamientos simbólicos que no analizaremos aquí, accede a la escritura, a la letra, a la institución. No se trata, claro, de la literatura árabe tal y como la literatura árabe se piensa a sí misma. Se trata de una *nueva* literatura (y la defensa que Juan Goytisolo realiza de esta novedad está,

<sup>26</sup> Cfr. «Carta de Tánger», *Debats*, 46 (Barcelona: 1993).

<sup>27</sup> *Carta a Allen Ginsberg*, reproducida en *Debats*, 46 (Barcelona: 1993), pág. 81.

sobre todo, preñada de culpa occidental), escrita en un árabe coloquial que no es ni el de la literatura clásica ni el de la prensa escrita. Si mucho de la novela de Chukri viene de los tópicos de la literatura árabe, lo cierto es que la mayoría de lo que escribe va a parar a las desgarradas conciencias de los europeos: para ellos, y sólo para ellos, parece estar escribiendo (al menos *El pan desnudo*). Es, en efecto, una forma del viaje colonial lo que lo lleva a Tánger. Pero a tal punto le interesa «mostrar» las verdades de la vida cotidiana de los sectores marginales de Marruecos, que Chukri territorializa y quita a su novela toda potencia política: es pura pedagogía, y pura pedagogía para europeos. La misma operación que, decíamos más arriba, caracteriza al «mexicano servicial» que ofrece a los ciudadanos del Centro exotismo auténtico como mercancía. Si la mirada de Chukri es, en efecto, oriental, también es cierto que mantiene un estereotipo de Occidente.

## VII

Del vagabundeo estético de Truman Capote al viaje colonial de Mohamed Chukri, pasando por el viaje de aprendizaje de Paul Bowles, el viaje ontológico de Elías Canetti y el viaje bélico de William Burroughs. Nos detendremos ahora en *The Sheltering Sky* de Bowles y en *Naked Lunch* de Burroughs. Nos importa, porque nos importa la literatura, examinar de qué modo estas matrices de producción de sentido que son los viajes, se inscriben formalmente en las más famosas novelas escritas en (y por) Tánger, el escenario de la ruina de la modernidad<sup>28</sup>.

Hay algo que sería la cultura árabe o la cultura islámica. Edward Said ha desmontado el gigantesco dispositivo estereotipizador que el orientalismo, en particular, y el imperialismo, en general, han montado alrededor de esa cultura. Hay, por lo tanto, un *estereotipo de la cultura árabe* (en el Corán, decía Borges, no hay camellos porque no se trata, allí, de los estereotipos). Este estereotipo, una vez más, se combina con diferentes puntos de vista para suministrar cuadros diferentes.

Por un lado, el estereotipo de la cultura árabe se combina con una mirada antioccidental. Es el caso de Juan Goytisolo, que trata de desmontar el

<sup>28</sup> *La modernidad, nos dicen, perece en algún momento de este siglo. Esa irremediable defunción habría sucedido en el momento histórico en que el Tercer Mundo se constituye en una categoría política reconocible. Si, como señala Godard, el viaje a Moscú demuestra que Occidente no puede producir ya nada en relación con las utopías clásicas de Occidente (cfr. Antelo, Raúl, op. cit.), el viaje al Tercer Mundo, vendría a denunciar la ruina de la modernidad. No se busca en otra parte lo que Occidente debería y no consigue realizar (Moscú, la revolución), sino que se declaran insuficientes las utopías que fundamentaban búsquedas semejantes.*

estereotipo pero no lo consigue porque su objeto sigue siendo, en definitiva, Occidente. Por otro lado, el estereotipo de la cultura islámica se combina con una mirada occidental. Es el caso de Paul Bowles, que mira y describe desde una pura exterioridad. Una y otra mirada son puramente pedagógicas (y por lo tanto, simplificadoras y generalizadoras). Por un lado, supone Bowles, hay que enseñar a los árabes a manejar la tecnología, a usar relojes, a manejarse con dinero, etc. Por el otro, hay que aprender de los árabes (a tomar drogas, a hacer el amor, etc), tal como propone el intelectual Goytisolo<sup>29</sup>.

En todo caso, lo Otro no existe sino como una versión (empeorada o mejorada) de lo Mismo. Las dos miradas, en algún sentido, territorializan el exotismo, y por eso mantienen el estereotipo *como* estereotipo.

El comandante Burroughs, porque no reconoce entidad alguna a la cultura islámica, *eso* es para él una no-cultura, mantiene, paradójicamente, una mirada menos imperial, más dialéctica. Tanto Bowles como Goytisolo<sup>30</sup> consideran (de manera implícita o explícita) que la literatura árabe (digamos, en fin, las literaturas del Tercer Mundo) es periférica. Pero ninguna literatura podría ser periférica salvo que aceptáramos que las literaturas responden a la lógica de la hegemonía. Diremos que hay literaturas subalternas, porque corresponden a culturas subalternizadas, pero que en modo alguno son periféricas: cada una de esas literaturas tiene su propio centro y responde a lógicas propias, diferentes de la lógica institucional que Occidente parece reconocer como único patrón de valoración. Burroughs, al hablar de lo Otro no como una versión desmejorada o atrasada de lo Mismo, mantiene la otredad constitutiva de la cultura árabe con sus misterios y sus soles negros.

Nada que aprender: ni en Burroughs ni en Bowles, ni en Chukri se plantea que haya nada que aprender. De estos tres escritores tangerinos (cada uno a su manera *es* un escritor tangerino), el único que parece fundirse con Tánger es Burroughs. Una vez más, lo que importa es el punto de vista que se construye cada vez: fascinado por la cultura europea, Chukri quiere ser Genet, figura que ocupa un lugar central en sus diarios<sup>31</sup>. El imaginario de Chukri constituye a Genet como modelo: pasar, de eso se trata, de la abyección a maestro de las letras. Ninguna imaginación más colonizada que una imaginación semejante.

El punto de vista de Bowles es exterior y elevado. En su famosa «Carta de Tánger», Bowles escribe:

<sup>29</sup> En su presentación a *El pan desnudo*.

<sup>30</sup> Y aclaremos que no podemos dudar de sus buenas intenciones. Ambos están, en definitiva, presos de un sistema de representaciones.

<sup>31</sup> Cfr. *Mohamed Chukri: Jean Genet en Tánger, Barcelona, Debats, 1993*.

Sería difícil encontrar una ciudad del tamaño de Tánger cuyos habitantes tengan tan poco orgullo cívico o donde haya tal carencia de vida cultural. (...) Creo que [Tánger] gusta particularmente a quienes conservan un sólido residuo de infantilismo en su carácter. Hay un elemento de ficción en la vida vista desde fuera (el único punto de vista desde el cual podemos observarla, no importa cuántos años nos quedemos aquí). Es un mundo de juguete cuyos habitantes, con sus disfraces típicos, juegan el eterno juego de comprar y vender. (...) He tardado más de dos décadas, por ejemplo, en darme cuenta de que la increíble facilidad que tienen los musulmanes para arruinar los objetos mecánicos se debía a otra cosa que la simple incapacidad de comprender los principios de la física; o que su total desafecto a pensar en el futuro era algo más que el resultado de una infantil preocupación por el momento presente combinada con una naturaleza extraordinariamente indolente. Ahora sé que si Alí descompone una máquina a los diez minutos de tenerla en las manos es porque, de una manera profundamente inconsciente, *quiere romperla*<sup>32</sup>.

El otro, para Bowles, es como un niño. Punto de vista elevado, pura exterioridad. Burroughs, se sabe, miraba Tánger desde el suelo, tirado entre los papeles desordenados de *Naked Lunch*, para escándalo de Bowles, que lo visitó sólo una vez y escribió su perplejidad ante semejante método de trabajo<sup>33</sup>.

*The Sheltering Sky* y *Naked Lunch* cuentan Tánger y no sólo cuentan Tánger sino que hacen de Tánger un escenario donde la modernidad encuentra sus destinos. Los puntos de vista que eligen son tan radicalmente diferentes que los resultados son dos textualidades que sólo pueden entenderse una como reverso de la otra. Lo que instaura una nueva paradoja, si pensamos que Bowles, integrante de esa fantasmástica «generación perdida», fue reconocido por los *beatniks* como un antecedente o precursor de sus preocupaciones. Qué leían los *beatniks* en Bowles sería objeto de otro estudio, pero, por cierto, nada podría estar más alejado de las formas de la amoralidad propugnadas por William Burroughs y sus amigos que la rigurosa ética del trabajo que domina toda la producción de Bowles.

De acuerdo con esa ética, Bowles considera la literatura como un orden que debe aplicarse a un desorden: escribir sería marcar el borde de un desborde. Lo Mismo permanece inalterado ante lo Otro, precisamente porque la literatura funciona como un límite definitivo. En Burroughs,

<sup>32</sup> «Carta de Tánger», *Debats*, 46 (Barcelona: diciembre 1993), pág. 11.

<sup>33</sup> Bowles escribe haber visto «las páginas escritas a máquina de una obra que estaba construyendo Burroughs que, durante meses, había estado en el suelo de la habitación del sótano de Bill. A menudo había visto cómo las hojas de papel amarillo eran pisoteadas, y pensaba que tendría que gustarle tenerlas allí, porque si no las recogería». Cfr. «Jean y Paul Bowles en Tánger», *Debats*, 46 (Barcelona: diciembre 1993).