

LA INMIGRANCIA DE UN ULISES, ENTRE EL *FLÂNEUR* Y EL ESCRITOR

THE INMIGRATION OF AN ULYSSES,
BETWEEN THE *FLÂNEUR* AND WRITER

CONSTANZA TERNICIER

PUC / Universidad de Barcelona
Avenida Vicuña Mackenna 4860, Macul
Santiago, Chile
caternic@puc.cl

RESUMEN

El presente artículo intenta demostrar la legitimidad que alcanza el migrante cuando asume la posición privilegiada que le da su condición de *flâneur* y escritor. Tales conceptos serán revisados y puestos en tensión a través de la novela de Santiago Gamboa, *El síndrome de Ulises*. El sujeto, ubicado en un lugar indeterminado y pleno de libertad, alcanza una distancia crítica que será fundamental para poder constituirse en la voz enunciativa de otros tantos que están en una posición similar, pero no idéntica, a la suya. Tal relación se hace posible desde la experiencia urbana y con París como escenario de fondo, espacio por donde pulula una galería de insólitos personajes cuyas raíces son los pies —acostumbrados al nomadismo, asumidos como permanentes

migrantes—. Por otro lado, el protagonista adoptará una serie de estrategias de adaptación para poder sobrevivir a la ciudad. Tales maniobras se estructuran a través de la manera en que se narra a sí mismo y de las distintas historias que lo rodean. El cuerpo y la letra son, en términos deleuzianos, el borde a través del cual se establece el punto de contacto entre el sujeto y su realidad exterior.

Palabras claves: Migrante, flâneur, escritor, experiencia urbana, estrategias de adaptación, cuerpo.

ABSTRACT

This article attempts to demonstrate the legitimacy reached by the migrant when he assumes the privileged position by being both a *flâneur* and a writer. These concepts will be reviewed and be put under tension by Santiago Gamboa's novel, *Ulysses's Syndrome*. The subject, located in an indeterminated space full of freedom, reaches a critical distance that will be essential in order to become the voice of all the others who are in a similar position, but not identical to his. Such relationship is possible because of the subject's urban experience with Paris as a background, teeming space for a gallery of unusual characters whose roots are used to wanderic feet, so they assume themselves as permanent migrants. On the other hand, the protagonist will adopt a series of adaptive strategies to survive in the city. These maneuvers are structured by the way he tells itself and by he various stories surrounding him. The body and the lyrics are, in Deleuzian terms, the edge through which the contact between the subject and his external reality is established.

Key words: Migrant, Flâneur, Writer, Urban Experience, Adaptation Strategies, Body.

La principal pregunta que despierta la novela del colombiano Santiago Gamboa, *El síndrome de Ulises*, publicada el 2005 por Seix Barral, es cómo se desenvuelve en una ciudad central,¹ que además constituye un referente cultural incuestionable, un sujeto migrante cuya característica más visible se encuentra en su deseo de legitimarse como escritor. Tal es la interrogante que intentaremos resolver acá, a través de la tensión de tres conceptos fundamentales: experiencia urbana, figura del artista y vivencia del cuerpo. Mi propuesta, entonces, es recorrer la obra a partir de una tesis de lectura que busca articular estos conceptos y reivindicar dicha tensión como una estrategia de sobrevivencia. La historia narra el periplo de un aspirante a escritor que viaja a la ciudad donde se supone que el arte se desarrolla en todo su esplendor y sin ningún tipo de restricciones: París, el lugar donde todos los escritores del Boom Latinoamericano encontraron su espacio de desarrollo y comenzaron a hacer visible su continente posicionándose desde lo ajeno, desde la otredad.

La imagen del escritor anónimo que vagabundea por París en busca de una oportunidad y que acaba por hacer de ese camino, más allá de lo que logre, un objeto de interés tiene como punto de partida la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, donde se posiciona a un sujeto con la doble condición

¹ En *La República Mundial de las Letras*, Pascale Casanova define a la literatura francesa, y particularmente la ciudad de París, como una capital de la literatura internacional, gracias al capital literario, en términos de valor, con el que cuenta. El valor se constituye socialmente y, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, se rige por la escasez de los bienes, la apropiación diferencial que tienen las distintas clases sociales al hacer uso de él y las estrategias de distinción que elaboran al usarlo. Por otra parte, el capital que se articula en torno a determinados valores es fundamento de poder y autoridad en un campo específico, como puede suceder con el literario. Es evidente que quienes cuenten con la acumulación de dicho capital tenderán a adoptar todas las estrategias de conservación y ortodoxia que estén a su alcance. Desde una visión eurocéntrica y sin aclarar demasiado qué entiende Casanova como literatura de valor, asigna a estos espacios dominantes a través de los cuales los otros espacios se definen y se valoran dos características fundamentales: antigüedad, en cuanto entraron antes a la competencia literaria y cuentan, por lo tanto, con una gran dotación de obras ya convertidas en clásicas; y autonomía, en la medida que han logrado consagrar a la literatura por sí misma y en sí misma (no tan sujeta a sus instituciones políticas). No obstante, si bien esta tensión de literaturas periféricas con respecto a las centrales es en muchos casos evidente, aquellas se definen por una mirada que, pese a su migrancia, no pierde nunca de vista su punto de origen.

de inmigrante y artista como un privilegiado capaz de observar y habitar el paisaje urbano con relativa distancia. Al igual que el Horacio Oliveira del autor argentino, el protagonista de *El síndrome de Ulises* realiza un sinnúmero de trabajos que le permiten subsistir: como profesor de español en una academia de lenguas de medio pelo; secando platos en un restaurante oriental o, con más *glamour*, hace las veces de *plongeur*; y recibe la generosa ayuda de una amiga colombiana, quien gracias a su ninfomanía y a la buena situación económica de sus padres llega a posicionarse como su hada madrina. Sin embargo, lo más sustancial y la razón por la que ha decidido emprender su viaje en el mundo ya globalizado de la década de los 90 son sus estudios de literatura hispanoamericana en *La Sorbonne* y la intención de acabar una novela que no pasa de ser un manuscrito gigante sin ninguna estructura bien definida. Esa misma indeterminación y falta de *telos* manifiesta la novela que tenemos entre nuestras manos; es la sensación de una deriva constante, una andanza sin destino, un tránsito por reducidos y lacerantes espacios vitales. El protagonista experimenta sutiles cambios que lo conducen a un proceso de mejoramiento, pero tampoco resuelve de manera concreta alguno de los aspectos que tanto atormentaban su vida: ni la ambigua relación con su ex-novia madrileña ni su posición laboral o motivacional. Son conflictos demasiado trascendentes o, muy por el contrario, típicamente cotidianos, como para que suponga algún interés literario su resolución. El autor más bien se contenta con darnos cuenta del proceso de este explorador urbano, junto con trazar una serie de viñetas en torno a la curiosa galería de personajes que lo rodean, hasta el punto de hacer de la novela un relato evidentemente coral.

Si bien Gamboa no pretende hacer una denuncia sobre la desfavorable situación del inmigrante, este punto sí constituye una problemática fundamental en su novela, en cuanto articula y determina todas las subjetividades desde las que ella se enuncia. Y es que, evidentemente, esta novela semiautobiográfica deja ver que la vida en la ciudad de las luces no se parece en nada al mito literario que diversas personalidades ligadas a este mundo se encargaron de instituir. De hecho, aquí no se citan los imponentes monumentos, los sofisticados sitios de tertulia ni las grandes avenidas parisinas, sino que, por el contrario, los personajes se adentran en la privacidad de sus chambritas y pisos, donde tratan de encontrar algo en común que los identifique, o bien, en bares y restaurantes ubicados en los suburbios —esos

que tradicionalmente la literatura urbana sitúa al otro lado del río, y que en este caso también tienen al Sena como límite. Aquellos espacios con que se asocia el desarrollo arquitectónico y la monumentalidad de París resultan artificiales y no se asemejan a lo que verdaderamente ocurre en la ciudad, vale decir, no son ámbitos orgánicos y connaturales a ella. Esa es la impresión que, por ejemplo, le provoca al protagonista el Parque Luxemburgo donde le gusta reunirse con Victoria, su ex novia madrileña: “. . . y entonces ahí, en medio de esa belleza fría y de esa armonía que nada tenía que ver con mi vida ni con la de las personas que me rodeaban, le dije lo que ya por dentro era una gran verdad” (Gamboa 311). De esta manera, marca el contraste entre lo auténtico y lo inauténtico. Así como el autor tiene claro el escenario donde se desarrollarán sus personajes, el protagonista de la novela no se engaña creyendo que podrá aspirar a alguna esfera distinta a la que lo condena su creador. No obstante, esto no implica que exista en él una renuncia a la posibilidad de abrir nuevas puertas, más aun, será dicha búsqueda la que define su movimiento dramático: “Me encontraba en París, ciudad voluptuosa y llena de gente próspera, aunque ese no fuera mi caso. Lejos de serlo. Los que habíamos llegado por la puerta de atrás, sorteando las basuras, vivíamos mucho peor que los insectos y las ratas. No había nada o casi nada, para nosotros, y por eso nos alimentábamos de absurdos deseos” (11).

El síndrome de Ulises, tomado de la canónica obra de Homero, consiste en un estrés crónico asociado a la problemática de los inmigrantes al afincarse en una nueva residencia; y se caracteriza por un sentimiento de fracaso interno, miedo permanente y lucha por sobrevivir a la distancia. Su nombre resulta casi paradójico dentro del contexto posmoderno del siglo XX, pues ningún personaje literario puede llegar a poseer aquella dignidad épica del héroe clásico. Ya nadie puede afrontar con tal dignidad y altura el conjunto de adversidades que supone el viaje hacia tierras desconocidas. Pese a ello, *La Odisea* ya presenta los gérmenes de angustia que conlleva la posición de desarraigo al presentar a un personaje solo y abatido que pasa sus días sentado en las rocas a orillas del mar sin poder contener su incansable llanto. Se trata de un sujeto desidentizado que gracias a ese vacío, a ese carácter no marcado que lo define —“Preguntaste, Cíclope, cuál era mi nombre glorioso y a decírtelo voy, tú dame el regalo ofrecido: ese nombre es Ninguno. Ninguno mi padre y mi madre me llamaron de siempre y también mis amigos” (Homero IX 141)—, puede convertirse en un observador

invisible capaz de hacer una síntesis del mundo que lo rodea, pese a la imposibilidad de ordenar dichos elementos en una estructura fija y estructurada.²

Una vez superado el proceso de duelo producido por la pérdida de ese lugar propio situado en un *allá-entonces*, y que conlleva el desprendimiento de una parte de sí mismo, sobreviene un momento en el que el sujeto logra decantar su experiencia. Sin embargo, no produce nunca una síntesis al modo de un mestizaje, sino que permanece en el espacio de lo múltiple; allí donde co-habitan de manera fragmentaria lo viejo y lo nuevo, lo próximo y lo distante, lo presente y lo ausente. Como explica Abril Trigo, es un sujeto que en lugar de mezclarse se duplica. Vive en dos espacios a la vez y, en algunos casos, puede volver a su favor tal posición ambigua. No posee un arraigo fijo, ya que no llega nunca a ubicarse en lugares, definidos por Michelle de Certeau como configuraciones de posiciones estables. Más bien, se sitúa en espacios cuya característica distintiva respecto a los lugares sería la de estar constituidos por la interacción de elementos móviles. Así como Trigo le asigna a la memoria un rol fundamental como condensadora de estas multiplicidades, de negociadora de modernidades heterogéneas (tradiciones y culturas residuales, culturas emergentes y horizontes utópicos), la escritura sería una operación concreta a través de la cual se consigue el mismo objetivo. Y es que, en última instancia, la escritura no es otra cosa más que un esfuerzo de memoria.

La tesis de lectura que anima este trabajo se basa en una comprensión de la figura del inmigrante como asimilable a la del *flâneur* moderno, quien se pasea por la ciudad mimetizándose con sus habitantes pero manteniendo una distancia crítica que le permite objetivar un espacio dentro del cual nadie puede diferenciarse ni reconocer su lugar de enunciación. No obstante, gracias al lugar indeterminado que ocupa el inmigrante y al hecho de

² En términos clínicos, el libro ilustra el paso de la primera a la segunda etapa con que suele definirse este síndrome tan popular en los países desarrollados que reciben un importante contingente humano en busca de mejores perspectivas. La primera se asocia al estrés producido por el desequilibrio sustancial entre las demandas ambientales percibidas y las capacidades de respuesta del sujeto. Luego, se pasa a una fase de duelo en el que se vivencia un proceso de reorganización de la personalidad requerido cuando se pierde algo significativo. Si se ponen en relación ambos momentos del problema, el síndrome consistiría en una vivencia de duelo entendida como un estrés prolongado e intenso.

que tiene la capacidad de observar con cierta distancia, logra nombrar su vivencia desde un espacio propio y reconocible. Para Benjamin, el *flâneur* se refugia en la población masificada, ahí donde cada cual es un desconocido para todos los demás. Se convierte a sí mismo en una mercancía más y, de esa forma, puede transitar libremente por la ciudad sin tener que pedir permiso:

El *flâneur* es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones. La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores. (Benjamin 71)

Se iguala al otro para no ser visto, pero él no deja nunca de mirar. En efecto, es la mirada la que lo define; una mirada que no tardará, en muchos casos (así como sucede con Baudelaire), en convertirse en escritura.

En definitiva, una posición que inicialmente era calificada como desventajosa es convertida por su portador en una estrategia de adaptación: he ahí la paradoja que encierra el inmigrante que se desplaza motivado por una búsqueda artística y cuenta con un capital cultural que excede al de quien se mueve por razones económicas laborales o para escapar de un clima de efervescencia socio-política. De esta manera, es posible lograr un movimiento más o menos simultáneo de integración y distancia. Se trataría, entonces, de un elemento ubicado en una suerte de límite o borde. Tal ambigüedad queda en evidencia cuando el protagonista de *El síndrome de Ulises* da cuenta de lo que, de hecho, podríamos llamar su proceso adaptativo: “Era diferente a ellos y por eso sólo con el tiempo fui aceptado como un igual” (Gamboa 18).

Será el protagonista de la novela, figura situada en el lugar clave para dar cuenta de la relación entre el sujeto y el entorno, quien permitirá darle la palabra a una amplia galería de personajes en la medida que será él quien les brinde la posibilidad de hacerse de un enunciado propio. Entre ellos, se encuentra Néstor; un colombiano que trabaja en obras de construcción y que, pese a llevar una doble vida en la que se contempla una pareja gay, mantiene a su familia dada la valorización que su trabajo tiene en un país

primermundista. Tras participar juntos de un campeonato de ajedrez, Néstor desaparece sin dejar huellas. Víctor, junto a su compañero de clase marroquí, Salim, comienza a investigar qué pudo haberle sucedido y será el encargado de reconstruir la historia de un viajero errático, con el que le es inevitable no sentirse identificado, en tanto que la apropiación de un espacio a partir del cual enunciarse tiene un carácter colectivo, dentro del cual las voces acaban volviéndose indistinguibles. Finalmente, terminará aliándose a Gastón, la pareja con que Néstor compartió sus días en París, y todos juntos podrán resolver el dilema de su desaparición: fue precisamente por defender a Gastón que acabó asesinando a un joven que intentó agredirlo y violarlo. Una historia que irá desenmarañándose a través de la reconstrucción que ellos hacen con las cartas del asesino y el trazado de un mapa que les permitirá emular o representar su supuesto recorrido. A fin de cuentas, el protagonista asume su rol de detective e incluso se jacta de ello. Un papel que, por lo demás, es perfectamente homologable a la del *flâneur* que hemos venido comentando, en la medida que se usa la distancia, y la clara distinción entre el sujeto y su objeto de observación como una ventaja epistemológica: “Cruzar la puerta y sentarse en una de las sillas de la última fila, como era costumbre, una costumbre de tímidos y espías, según leí no sé dónde” (Gamboa 125). La indiferencia que muestra ante tal supuesto nos permite sospechar que su condición, a diferencia de la del *flâneur*, viene dada y no se trataría de una postura asumida de manera voluntaria. Prácticamente se asume de manera inconsciente y sin someterla a mayores cuestionamientos. En suma, la timidez puede traer muchas ventajas, particularmente cuando se trata de pasar desapercibido para poder así revelar quiénes son los demás.

Con todo, es posible hacer una reserva a los argumentos desplegados a partir de la tesis planteada. Si bien la condición de inmigrante podría llegar a constituir una ventaja estratégica que permite situarse y enunciarse con relativa distancia, ella no constituye por sí misma la condición de esta posibilidad; y es necesario sumarle la del artista. En efecto, basta con observar la dicotomía entre el nivel de conciencia (con respecto a sí mismo y el espacio que lo rodea) que posee el protagonista de la novela y la inercia con que operan el resto de los personajes que también provienen de los lugares más disímiles del planeta: Marruecos, Corea, Rumania, Senegal y Latinoamérica en general. Parece haber un representante para cada cultura,

para cada continente. El filósofo catalán Eugenio Trías apela a esta función del artista, una categoría que completa la definición del personaje principal de la novela y que permitiría rebatir la reserva planteada: efectivamente, no basta con la posición de migrante/*flâneur* sino que debe añadirse esta característica especial. Trías reconoce que siempre habrá un hiato entre el sujeto y su entorno, en la medida en que con la modernidad se pierde la referencia del espacio. Sin embargo, dicha problemática propia de la modernidad debe ser sorteada por el artista, quien también experimenta una dificultad para establecer el vínculo con el objeto al que tiende, ese que busca aprehender y recrear. Solo la escritura podrá re-establecer dicho vínculo perdido y será la forma de mediación con el exterior: el límite de contacto, el punto donde ocurre aquel acontecimiento (en términos deleuzianos) que sitúa al cuerpo en un afuera.

En síntesis, la posición de desventaja que permite sobrevivir a la ciudad y narrarla con cierta distancia —ese movimiento con que a la vez se le falsea, en cuanto constituye una impostura desde la cual es inevitable no ficcionar lo que se observa— queda configurada por una triada: escritor/*flâneur*/inmigrante. Son tres elementos que se determinan dentro de una lógica sistémica en la cual es imposible darle una primacía cronológica a una de ellos, puesto que solo existen en su relación dialéctica con los otros dos. Kadhim, un traductor árabe que es amigo de Victoria y de su nuevo novio (un profesor alemán de filología hispánica), pasa a ser también el traductor o intermediario entre Víctor y su ex-novia. Viaja hasta París a darle todas las buenas nuevas sobre la mujer que el protagonista de la novela sigue amando inexorablemente, y de alguna manera prepara las cosas para su próxima visita. De esta manera, todas las relaciones quedan marcadas por la letra y por la pertenencia de gran parte de los personajes de esta obra a ese mundo literario y académico. De hecho, mucho de los mensajes-guía que recibirá Víctor en su proceso adaptativo de aprendizaje provienen de este ámbito. Será Kadhim quien le enseñe sobre Naipul, un autor árabe que también escribe desde el autoexilio y reconoce la prerrogativa que ello supone. Kadhim viene a anunciar, junto con esas otras contingencias sentimentales que marcarán su destino, esta idea a Víctor: “Hay que alejarse para escribir, irse al otro extremo del mundo, observar de lejos, así las palabras y las experiencias se cargan de sentido, todo adquiere resplandor con la distancia, hay que irse siempre o dejar de ser, como dice Naipul” (Gamboa 175).

Gracias a dicha facultad, el protagonista de la novela pasará a convertirse en el portavoz de todos aquellos que experimentan la ciudad desde el lugar del inmigrante y que buscan en París algo capaz de renovar sus existencias al proponerles caminos alternativos. Lazlo, un amigo rumano que conoce por una de sus amantes que configuran la larga lista de su sexualidad multicultural, le reconoce tal mérito. Le expresa abiertamente su admiración al apenas conocerlo, porque tiene claro que solo el escritor tiene el don de establecer un contacto tan directo con las cosas, en tanto puede captar el instante esencial de la relación que subyace a la apertura del ser en el mundo, al mismo tiempo que se lamenta por carecer de ese don. Se siente epistemológicamente mutilado: “La imagen y las historias son muy bellas y alucinadoras, de verdad, y sé que a muchos les haría bien conocerlas, pero soy como un prisionero en una torre, no puedo contarlas porque no tengo el don de la poesía ni del teatro, es una lástima, todo eso se está perdiendo y no logro hacer nada” (142). Sin embargo, el libro que nosotros leemos lo salva de su anonimato y de la impotencia causada por la imposibilidad de contar-se. El reconocimiento de Lazlo se condice perfectamente con la disposición narrativa utilizada por Gamboa, quien utiliza en toda la primera parte de la novela intervenciones en primera persona de los distintos personajes que se cruzan con el protagonista y lo acompañan en su recorrido por la ciudad. Les cede la voz y les permite contar sus historias solo en la medida en que toman contacto con este pseudoescritor prácticamente autobiográfico, cuya función es articular discursos ajenos en uno coherente a partir de un sentimiento de empatía social. Todos aluden a Víctor como un inmigrante privilegiado y, además, sienten la necesidad de autorrelatarse cuando están con él. El hecho de que cuente con los papeles necesarios para permanecer en el país no solo lo sitúa en un horizonte de legalidad, sino que también le confiere el poder de la letra escrita, el documento, el registro testimonial. Aunque su novela esté paralizada hace ya bastante tiempo, todos lo reconocen y lo identifican como “el que escribe”.

Tras haber aclarado las características del sujeto de la novela, habría que preguntarse de qué manera se actualiza aquella posición que hemos venido revisando, esto es, debemos responder a la pregunta sobre cómo se narra la ciudad. Importa entender de qué manera se re-establece el vínculo con un entorno que es experimentado de una determinada forma por este sujeto inmigrante/*flâneur*/artista. Para lograrlo, revisaremos diversos pasajes

que demuestran la tesis planteada e intentaremos desentrañar aquellas estrategias de sobrevivencia desplegadas por el protagonista. Por otro lado, observaremos de qué manera todas estas estrategias de adaptación/narración se ponen de manifiesto en el modo en que él experimenta su sexualidad. Es el cuerpo el punto de contacto con esa existencia exterior que se materializa en una experiencia urbana concreta.

En primer lugar, la existencia exterior a partir de la cual el personaje de la novela es capaz de establecer contacto con la ciudad, sin mezclarse absolutamente con ella y manteniendo su posición de distancia, lo obliga a auto anularse. Además de tener que pasar desapercibido para poder colarse entre la multitud sin que ello altere el natural movimiento de esta, deberá prestarle su palabra a los otros personajes inmigrantes que lo acompañan y que reconocen en él la posibilidad de ser nombrados, reconocidos. Su identidad quedará estratégicamente reducida al mínimo, despojada de cualquier ornamento de estilo que podría llegar a atribuírsele a un personaje con las características que ya conocemos. Y es que, como ya hemos venido insistiendo, es un *flâneur* indiferenciado en la multitud. Según Pico della Mirandola, el humanista italiano conocido por formular los ideales renacentistas, la ubicuidad sería la esencia del hombre; precisamente porque no es ninguna cosa, podrá serlas todas a la vez: “. . . merced a esa defeción puede elegir cualquier signo de identidad, puede construir cualquier personaje. Su esencia se halla cifrada en aquella libertad” (Trías 78). La novela no lo describe bajo el estigma de ninguna tendencia en concreto ni lo asocia a una determinada moda ni lo vuelve representante de algún grupo de limitadas características. El postmodernismo que deja entrever esta cita, pese a venir de un autor renacentista, nos permite recordar, sin que implique ningún salto cualitativo de grandes proporciones, los planteamientos de Deleuze en torno al cuerpo sin órganos. Efectivamente, Víctor es un cuerpo sin órganos que, según el autor francés, sería la única manera de definir al sujeto inmerso en la experiencia de la urbanidad.

El individuo acaba por desorganizarse en función a una masa y, así, queda desidentizado: “El cuerpo sin órganos es la deserción del organismo en provecho de otra instancia. Los órganos del sujeto, el sujeto mismo, están como proyectados sobre esa otra instancia y mantienen con otros sujetos un nuevo tipo de relaciones” (Deleuze 201). Es imposible en la ciudad saber quién es quién. No obstante, tal anulación inicial será una condición

de posibilidad para luego develar identidades difusas. Es una estrategia no impostada, prácticamente inherente al personaje principal, que le permitirá situarse en un lugar de observación y enunciación privilegiado, dentro del cual todos los otros cuerpos aun más anulados que el suyo podrán ir reconociéndose. Esta visión casi celebratoria de lo que entendemos por el cuerpo sin órganos ya estaba presente en Deleuze, quien concibe los modos de subjetivación, siempre basados en formas múltiples y cambiantes, como producidos a partir de un cierta indiferenciación que necesariamente pasa por un proceso de rescisión: “Lo que me parece interesante es que en el momento mismo de una tentativa de despersonalización es cuando uno adquiere el verdadero sentido de los nombres propios. Es decir, uno recibe su verdadero nombre propio en el momento mismo de la despersonalización” (167).³

Su anulación, acentuada por la sensación de orfandad propia del inmigrante, le permite dar cuenta de lo que le sucede a cualquier otro habitante de la ciudad, pues se confunde con todos ellos. Son identidades cambiantes que en su encuentro con la otredad van situándose en un devenir que los irá modificando, un devenir que para el migrante resulta absolutamente vertiginoso:

[Me sentía] como si en algún punto hubiera extraviado el camino y ahora me encontrara en una órbita lejana, algo así como el Planeta de los Simios, sólo que con polacos y romanos, entiéndanme bien, sin racismos de ningún tipo, pero en fin, me dije, mi vida, por propia elección, tenía más que ver con todos ellos que con mis recuerdos bogotanos, y eso era precisamente lo que tenía por delante, ni más ni menos. (Gamboa 152)

³ Dentro del análisis que hace Deleuze del sujeto y su entorno en términos maquínicos, con el fin de acentuar su funcionalidad bajo determinadas circunstancias cambiantes por sobre su condición esencial, se pone el acento en la idea de cuerpos sin órganos; perfectamente homologable a la masa indiferenciada con que, por ejemplo, Benjamin analiza la experiencia de la modernidad. Se trata de una despersonalización que borra todo atributo particular para situar al individuo dentro de una masa. El cuerpo sin órganos es lo que queda cuando se ha suprimido todo: el conjunto de significancias y subjetivaciones que pretenden delimitar al individuo en una unidad fija y estable.

No importan las individualidades, sino el conjunto de relaciones establecidas entre ellas. El principio de multiplicidad con que Deleuze y Guattari definen el rizoma es perfectamente aplicable en este universo que no está hecho de unidades, sino que de dimensiones o direcciones cambiantes (líneas en lugar de puntos fijos); y que, además, sigue también el principio de heterogeneidad en sus conexiones, según el cual cada punto puede ser contactado con cualquier otro.

La causa de la anulación es explicada por Georg Simmel como un ejercicio de racionalidad impostado por el sujeto para protegerse de la violencia de la ciudad y anteponer su capacidad de inteligibilidad a todo tipo de reacción sensible susceptible de ser despertada en cualquiera de sus órganos. Para evitar cualquier posible afectación, es mejor despojarse de estos órganos que vulneran al individuo y lo encierran en sí mismo. En definitiva, se vuelve una figura indolente: una anestesia que le permite observar mejor, integrar a los otros en su discurso y construir un relato sobre toda la subjetividad migrante que inevitablemente representa. Cuando acompaña a su amigo Yung al hospital para ver qué se puede hacer con los recurrentes desmayos producidos por sus descompensaciones de ánimo —el síndrome de Ulises parece ser cada vez más grave en este personaje—, se dedica a observar con relativa indolencia a cada uno de los cuerpos enfermos que yacen en la sala de espera y a los que tampoco parecen afectarles demasiado sus padecimientos:

Traté de imaginar los dramas de cada uno, hijos accidentados o agredidos, pues esta ciudad esconde mucha violencia, o ataques repentinos al corazón y al apéndice, o tal vez partos, en cuyo caso se trataría de una espera feliz, teñida de ilusión, pero al echar un vistazo descarté esa posibilidad, pues no encontré a nadie a punto de explotar de la dicha. Las caras eran neutras, soñolientas y malhumoradas. (Gamboa 210)

Es como si existiera una discontinuidad entre ellos y su organismo, están totalmente disociados y confundidos los unos con otros en ese espacio heterotópico que es el hospital. Son cuerpos sin órganos ya completamente indiferentes a un estado que saben pasajero.

Pese a la anulación identitaria y de sus órganos que experimenta el protagonista de la novela, hay una parte de su cuerpo que, aunque también

esté perdida en el movimiento indiferenciador de la multitud, sí sigue existiendo y acusa un impulso que difícilmente podría ser controlado: “La miseria genera un cierto erotismo y expresa una necesidad. El deseo de seguir vivo a pesar de todo o la comprobación de que en lo más subterráneo y bajo, en los sótanos más oscuros, se siguen imitando los gestos de la vida” (77). Su Holofernes, nombre con que bautiza su pene en honor al capitán sirio que invadió un pueblo judío y cuya amante también judía le terminó cortando el miembro, no puede quedar indiferente a los estímulos del medio y encontrará en una realización sexual desmesurada un alivio a su ímpetu. Es un movimiento vital que sigue latiendo pese a toda la miseria que se vive en los círculos de migrantes y que no puede formar parte de la indolencia con que el sujeto se enfrenta a la ciudad.

Su segunda estrategia le permitirá satisfacer con gran éxito las necesidades de ese cuerpo sin órganos —o con solo un órgano— prácticamente relegado y reducido a la pulsión sexual. Por lo demás, el carácter desidentificado de los cuerpos también se pondrá en evidencia en sus objetos de deseo. Ellos también se indiferencian y se vuelven completamente sustituibles entre sí. Para poder operar dentro de esta lógica sexual y poder adaptarse al cambiante ritmo de la ciudad, nuestro protagonista estará moviéndose todo el tiempo. Bajo el supuesto de Marshall Berman que concibe el movimiento como el principio configurador de la modernidad, Víctor se situará en el devenir deleuziano. El autor francés apela al movimiento del viajero o nómada que siempre está en tránsito hacia otra cosa, dispuesto a lo otro que es capaz de abrirnos una posibilidad nueva hacia lo que todavía no percibimos: un punto ciego situado al margen de nuestra atención. La ciudad se vuelve así un cuerpo de flujos que transitan a través de nosotros y a través de los cuales nosotros también transitamos. Gastón, el amante de Néstor, no descarta la posibilidad de que el amor de su vida simplemente se haya marchado. Para él, podría estar en cualquier parte del mundo y no necesariamente habría seguido una ruta predeterminada o se habría visto sujeto al imperativo de volver a su país. Entiende el sentido del devenir y así se lo aclara a Víctor, como si estuviera haciendo referencia a su vida: “No olvide que las raíces de los hombres son los pies y los pies se mueven, la vida es dinámica, movimiento y velocidad. Lo que define a un organismo es el poder de desplazarse; las conexiones activas en oposición a la suprema quietud, ¿no cree?” (Gamboa 165). No importa tanto el paradero final al que se

llegue o el objeto de deseo al que se aspire, basta con el movimiento en sí. Se trataría, por lo tanto, de un movimiento inmanente más que trascendente.

Esto produce la amenaza constante de la destrucción, en tanto las cosas pueden cambiar en cualquier momento. Es por eso que, como señala Berman, la modernidad encierra una paradoja, ya que nos brinda la posibilidad de acceder a todo pero, al mismo tiempo, todo aquello a lo que accedemos puede desaparecer. De ahí que titule su libro tomando como referencia la frase de Marx, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. No obstante, la precariedad es asumida y el sujeto está relativamente preparado para este devaneo: “. . . con el carácter dividido e irreconciliable de [su] existencia y extrae energías de [sus] luchas internas, a donde sea que puedan llevarlo finalmente” (Berman 172). La ciudad es el espacio de vivencias transitorias donde todo lo que pasa en algún momento será destruido y reemplazado por una nueva forma, pero en ella co-existen todos esos elementos como si de una Troya se tratara:

La misma ciudad en la que hoy intento sobrevivir será un yacimiento arqueológico y yo mismo uno de sus cuerpos, huesos en algún museo o una foto en un libro de historia, y un niño leyendo un idioma que no será ni el francés ni el español sino el lenguaje futuro de los que vendrán a ocupar el lugar que dejamos, y que con el tiempo y los siglos también se extinguirán, como nosotros. (Gamboa 344)

Finalmente, todas las temporalidades se acumulan de manera sincrónica y encuentran en la ciudad una existencia casi museística.

El protagonista de la novela no opone resistencia y se deja llevar por la fragilidad que conlleva el movimiento perpetuo. No aspira a esa identidad purificada con que Richard Sennett describe el puritanismo.⁴ No le teme a la incertidumbre y a la amenaza de lo desconocido, ni siente la

⁴ Entendidos los valores principales del protestantismo, la vida ascética y la austeridad, Sennett los aplica a un estilo del hombre moderno basado en la definición de una identidad purificada. Una identidad claramente delimitable, sin recargamientos y que pueda permanecer relativamente incólume a través del tiempo. El ascetismo subyace a este anhelo de forjar una imagen propia tan clara e inequívoca que resulte inmune al mundo exterior.

necesidad de forjar una imagen invariable que no se deje contaminar o se vaya modelando según lo que va ocurriendo a su alrededor. Sennett apela a una suerte de nuevo anarquismo, y Víctor parece seguir este precepto: “La visión humana de un orden, de una vida indolora y pura ha sido derrotada por un mundo social demasiado complejo para ser disciplinado . . . el afán de purificación es precisamente el deseo de ser todopoderoso para controlar los significados de las experiencias antes de vivirlas, para no sentirse anodado” (Sennett 173). Paula, su amiga y hada madrina colombiana, trata de asignarle una identidad fija y sacarlo del devenir que lo está volviendo cada vez más pasivo e indolente. Le dice que debe decidirse por alguna de sus mujeres, particularmente entre su ex-novia y Sabrina, su nueva amante francesa, si no quiere que ellas solo se conviertan en nombres intercambiables: “. . . las tendrás a tus pies, lo importante es que decidas hacerlo y que eso tenga un sentido en la vida que quieres construir, de lo contrario serán sólo dos nombres en tu lista de mujeres” (Gamboa 222). Pero finalmente él se queda con la recomendación de Kadhim, el amigo de Victoria que lo visita en París: “. . . el tiempo arma y desarma, tú espera, no hagas cálculos” (149). Basta con entregarse al azar y a los juegos de un destino que no está trazado de antemano sino que se constituye con cierta inercia a medida que va sucediendo. Más aun, en consideración a la pusilanimidad de un personaje pasivo que no logra decidirse y más bien vive sujeto a la inercia urbana, opta por hacer pasar su decisión sobre quedarse con Victoria o abandonarla definitivamente por un juego de azar: “Entonces algo se iluminó en mi cabeza, una idea dictada por la desesperación, y le dije, esta vez sí se juega con el amor, y es lo que vamos a hacer. Vamos a jugar hasta el final . . . el que saque la carta más alta decide, ¿aceptas?” (348). Si gana ella, se quedan juntos; y si gana él, cada uno tomará su ruta propia. En suma, él se vuelve igual de azaroso que la ciudad, pues acaba por mimetizarse con ella. Dejará que la vida le pase por encima sin planificarla demasiado.

La más ilustrativa expresión de una vivencia sexual indiferenciada se pone de manifiesto en el magistral relato que Gamboa hace sobre las orgías cosmopolitas e intercontinentales celebradas en la casa de Paula. La obsesión que ella tiene por el sexo es compartida, en un gesto que no deja de ser altruista, con todo su círculo de cercanos del que, por cierto, Víctor es parte. Allí se mezclan turcos, colombianos, iraníes, alemanes, griegos y húngaros. Los más variados grupos y las más variadas posiciones comienzan

su juego al ritmo del Bolero de Ravel, en una descripción que perfectamente podría corresponder a una jarcha andaluza. Se hace el énfasis en la intensidad de cada uno de los sentidos del cuerpo, y el voluptuoso encuentro adquiere un carácter casi místico: “. . . hasta que alcanzamos el estadio superior ayurvédico, y quedamos exhaustos, y al tenderme envuelto en sus olores de sándalo y aloes, como diría el poeta, adquiriré una nueva perspectiva del salón” (189). El narrador exagera lo decorativo y el hastío a través de una voz absolutamente barroca y preciosista que busca poner el acento en el exceso y la variedad de la fiesta babilónica. Se sitúan en un espacio que está al margen del ritmo de la ciudad, un espacio detenido en el tiempo y que obedece más a las ciudades míticas del Medio Oriente que al París de los 90.

El deseo, dentro del movimiento del devenir deleuziano, debe ser entendido como una fuerza afirmativamente productiva. No remite, como en el psicoanálisis, a una representación anterior. Deleuze metaforiza esta idea señalando que el deseo no viene desde el arte de la representación, sino desde la labor productiva de una fábrica. El psicoanálisis lo retrotrae a problemas individuales sujetos a determinados personajes parentales, y de esa forma le quita su poder de renovación de fuerzas. Víctor entiende esta característica al abrir un flujo que sobrepasa todo límite y derramar una vitalidad que va más allá del objeto en cuestión. Y es que, por otro lado, el deseo no debiera ser pensado bajo lógicas binarias de deseo/falta, deseo/goce o deseo/placer. No aspira a una finalidad, sino que posee un plano de inmanencia que se basta a sí mismo. El deseo no aspira a la consecución del placer, pues este interrumpiría el deseo: no deseamos algo, deseamos desear. Las mujeres con que se encuentra el protagonista de la novela pasan a ser reemplazables entre sí, y cada encuentro sexual con alguna de ellas lo remitirá a una nueva. Por ejemplo, a través de Paula conocerá a la turca Yuglú; y por medio de la prostituta senegalesa Susi, llegará hasta Saskia, una rumana a la que finalmente le salvará la vida al curarla de su adicción a la heroína. Importa más el impulso que las orienta hacia ellas, y que le permite trazarse un mapa de la ciudad, que los objetos en sí. Una noche que, afligido por las noticias que recibe de Victoria, decide masturbarse en su chambrita, se mezclan en su cabeza a modo de referentes onanistas una extraña mezcla de mujeres, hasta el punto de llegar a concebir una suerte de animal mitológico que escenifica la necesidad de permanecer en el transcurrir del deseo:

Imaginé una mujer bicéfala que a ratos era Paula y a ratos Victoria, con escenas de coitos y fellatios, cuerpos vistos desde atrás, traseros levantados, pelo revuelto en la espalda, muslos enrojecidos, la vulva africana de Susi y los labios rosados de Saskia, hasta que mi fiel guerrero cumplió su promesa y, ya satisfecho, me sumió en el sueño. (57)

Él permanece en el deseo sin trascenderlo, y de esa forma logra sobrevivir dentro de un contexto que se va volviendo cada vez menos hostil: “Algo debía suceder y yo estaba a la espera, aunque no sabía de qué, exactamente” (57).

Tanto el sexo como la escritura son formas de contacto con el mundo, son el borde que le permite al cuerpo acontecer en un afuera urbano. La escritura se asemeja al recorrido que hace el sujeto a través de la ciudad, a ese andar errático que no busca llegar a ningún sitio en específico: “Regresé al principio y empecé a tachar, escribir en los bordes, cambiar palabras, rehíce frases con más sencillez, en fin, pasé la hora” (265). Es como el aspecto lúdico que Derrida le atribuye a la escritura en cuanto intento de apropiarse de una lengua —diríamos, de una ciudad y las mujeres que la habitan— de la que nunca se es dueño, por consiguiente, ubica al sujeto en un flujo constante hacia el vacío. Es la escritura barthesiana en tanto verbo intransitivo. Asimismo, el sexo también posee ese valor inmanente en el que tanto hemos insistido, y es el medio a través del cual se produce el encuentro entre el individuo y la cosa. Paula, que en términos sexuales es como el alter ego del protagonista, es muy autoconsciente del rol que juega su vagina bautizada como Juana La Loca: “[es] la princesa demente que me da placer y me enseña cosas, me enseña el mundo y cómo son los demás” (119). Prácticamente, se trata de una forma de intelección que permite reducir la complejidad del medio y entender la pluralidad del mundo que rodea al protagonista. Así lo deja en evidencia cuando conceptualiza su primer encuentro con Yuglú: “. . . por ese orificio voy a entrar al Islam, esa hendidura en la carne de Yuglú me va a bautizar a una nueva fe” (112). Por otra parte, su amante francesa es entendida como una forma de apropiarse de la ciudad. Según Paula, es una manera de torcerle la mano al país que lo ha humillado, un modo de doblar una fuerza que lo rechaza.

Pese a las dos modalidades estratégicas a través de las cuales Víctor se adapta a la ciudad, es muy difícil lograr aprehender el sentido de un espacio

que, como diría Barthes, es un espacio semiótico saturado. Por más que el sujeto se vuelva un hermeneuta e intente descifrar la pluralidad de signos al que lo desafia su entorno, será muy difícil otorgarle un sentido fijo y totalmente transparente. Tal extrañeza no es exclusiva de un contexto que, en términos jamesianos, correspondería al capitalismo tardío post-industrial, sino que ya existía para la tradición de escritores del boom latinoamericano que en las décadas de los 60 y 70 migraron a Europa, principalmente a París. En el momento que Víctor comience su labor como periodista, estadio inicial de todo aspirante a escritor, y entreviste a importantes escritores de este período, podrá hacerse cómplice de una vivencia determinada por el espacio más allá de su actualización temporal. Cuando visite a Ramón Ribeyro, este le contará sobre su relación con su ciudad natal: “Esa Lima abigarrada, india y mestiza, en plena ebullición y transformación, no es la Lima en la que yo crecí y pasé mi juventud. Es una Lima que nunca llegaré a entender, así pasara en ella el resto de mi vida, concluyó” (Gamboa 320). Sin embargo, esa ciudad incógnita y cuyos signos son muy difíciles de descifrar —más aun, desde la distancia real y la experiencia del exilio en el amplio sentido del término— sigue siendo el territorio privilegiado de sus relatos.

Pese a la dificultad que impone la vida urbana, todo quien la habite sentirá al mismo tiempo la necesidad de relatarla. Para Ribeyro, la literatura gana fuerza cuando es una sola ciudad su foco narrativo y el centro de su atención. De esta manera explica la inexistencia de una literatura urbana con una trayectoria relativamente significativa en Colombia: “En Colombia la población urbana está equitativamente repartida entre varias ciudades grandes. Falta la macro urbe mítica, que sea para los provincianos el único polo de atracción, terreno de ilusiones y frustraciones de las que se nutre la novela urbana” (322). Con todo, siempre le resta a sus escritores la posibilidad de salir a problematizar su relación con este gran paradigma de la vida moderna a otras tierras. Ahora bien, París arrastra consigo toda una tradición de escritores que han encontrado en ella un *Leitmotiv*. Salim, el mejor amigo del protagonista, agradece la permanencia de dicha situación: “. . . qué bueno que en París sigan viviendo escritores de todo el mundo, qué bueno que nos toque vivir en una época en la que todavía quedan escritores, a lo que yo respondí, siempre ha habido y seguirá habiendo, esta ciudad tiene un poderoso imán para ellos” (Gamboa 325). Cuando Víctor camina, por ejemplo, por el Barrio Latino, no puede dejar de pensar en

cuántas veces esas callejuelas fueron citadas en los libros de Cortázar y Bryce Echeñique. Toda la ciudad es cartografiada por una larga lista de autores que de distintas partes del mundo sienten la necesidad de dar cuenta de ella.

Por lo demás, al igual como sucede con los objetos del deseo, también es posible establecer cierta indiferenciación entre las ciudades o, al menos, todas ellas tienen en común el hecho de que ocurren cosas imposibles de ordenar en una estructura jerarquizada y organizada. Sophie, una amiga francesa del protagonista, ante la pregunta de él sobre cómo será la vida en otros lugares, lo deja en claro: “igual que acá, habrá ciudades llenas de tráfico, inmigrantes, gentes que bebe, parejas que hacen el amor y luego se pelean, personas deprimidas y personas felices” (Gamboa 340). Lo interesante es observar de qué manera aquella definición que autores tan disímiles como Augé y Bajtín hacen de la novela, en tanto instancia que problematiza la relación del sujeto con su entorno, se concreta en el libro. Efectivamente, la novela se mueve entre los extremos de la amenaza de la soledad y la posibilidad de vivir encuentros que finalmente son el punto de arranque de cualquier relato novelado. Mucho mejor si dichos encuentros se producen en la ciudad; espacio donde se delimita una experiencia que sigue siendo productiva tanto para la creación como para la crítica, actividad que, por qué no decirlo, también supone un trabajo creativo cuya inspiración no puede dejar de ser la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. “La ciudad entre lo imaginario y la ficción.” *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Barthes, Roland. “Semiología y urbanismo.” *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II: Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972. Impreso.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI, 1991. Impreso.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. 1999. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.

- Certeau, Michel. "Prácticas del espacio." *La invención de lo cotidiano*. México, D.F: Universidad Iberoamericana. Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Centro de Información Académica, 1996. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Derrames. Entre el capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2005. Impreso.
- Homero. *La Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Barcelona: Gredos, 2000. Impreso.
- Gamboa, Santiago. *El síndrome de Ulises*. Barcelona. Seix Barral, 2005. Impreso.
- Sennett, Richard. *Vida urbana e identidad personal. Los usos del orden*. Trad. Josep Rovira. Barcelona: Península, 2001. Impreso.
- Simmel, Georg. "Las grandes urbes y la vida del espíritu." *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Trad. Salvador Mas. Barcelona: Península, 2001. Impreso.
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1983. Impreso.
- Trigo, Abril. "Migrancia, memoria, modernidad." *Nuevas perspectivas desde/sobre América latina: el desafío de los Estudios Culturales*. Ed. Mabel Moraña. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.