

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

**EL VIAJE, UN MOTIVO LITERARIO Y PERIODÍSTICO:
ANÁLISIS DE LAS VOCES DE MARRAKESH, DE ELÍAS
CANETTI**

Jessica Jara Yépez

Quito, 28 de noviembre de 2011

INTRODUCCIÓN

Se dice que los escritores no deciden sobre qué van a escribir pues son los temas los que eligen a quienes los llevarán a la luz. Asimismo, el escritor no sabe bien qué forma le dará a ese tema hasta que está embebido en el texto, lo cual implica que este se revela completamente cuando cae en manos del lector, siendo ampliado por quien lo interpreta. El lector es quien descubre, realmente, la intención del lector, y atribuye a la obra los motivos, incluso recargándola de otros nuevos.

Uno de los grandes motivos, uno que ha sido eje de narraciones desde la antigüedad, que ha sido ampliamente utilizado tanto para reportajes periodísticos como para narraciones literarias, es el motivo del viaje. ¿Cómo podemos diferenciar su función en tipos distintos de texto si, al parecer, tal discordancia no existe? ¿Y es que acaso se pueden leer textos disímiles de formas similares, o bajo la misma lupa, o atribuyendo las mismas intenciones a sus autores, solo porque su eje temático es el mismo? Algunos textos, por poseer un eje temático similar, por características estilísticas parecidas, pueden perfectamente confundirse a la hora de ser interpretados, pasando de género en género.

Podríamos decir, entonces, que el motivo principal de este trabajo también es “el viaje”, aunque visto desde distintas perspectivas que, asimismo, parecen confundirse cuando las definiciones parecen ser las mismas. El viaje, pues, sería nuestro eje temático o excusa para definir concretamente algunos términos que se utilizan en periodismo y literatura y que, gracias a su confluencia, pueden confundir a un lector o permitir que tengamos variadas interpretaciones de un mismo texto. Más que confusión, incluso podemos hablar de multiplicidad de elecciones a la hora de interpretar, lo que

obviamente se vuelve problemático a la hora de decidirnos por una clasificación de los textos en base a un corpus de reglas.

La obra que analizaremos a continuación es *Las voces de Marrakesh*, de Elías Canetti, que trata sobre la breve estadía del autor en aquella ciudad. Sobre todo, los catorce cuentos de esta obra tratan sobre las experiencias del viajero Canetti, las impresiones que obtuvo el autor y que brillantemente fueron traspasadas al papel, dejando de lado el estilo característico del autor —complejo para algunos en otras obras de Canetti— al asumir una escritura sencilla, fresca, que no se desprende, sin embargo, de su motivación estética; un estilo tan llano que se equipara, en algunos momentos, al estilo que un periodista debe mantener a la hora de relatar.

«Literatura», dirán algunos, en un principio. Y sin embargo, podemos decir, para comenzar, «literatura y periodismo», pues los textos cuyas definiciones entran en más de una categoría específica, sobre todo cuando el lector, en su rol de cooperación durante el acto de la lectura, puede obtener distintos significados e interpretaciones, no pueden ser clasificados tajantemente.

Afirmamos: hay textos que pueden ser leídos desde un punto de vista meramente literario y acotar ciertos puntos de su contenido gracias a elementos circunscritos dentro del lenguaje periodístico. ¿A qué se debe esto sino a la poca precisión de algunas definiciones, a la multiplicidad de interpretaciones, tantas como sujetos interpretantes? Es necesario, pues, establecer una relación entre literatura y periodismo, establecerla de tal forma que no se separen ambas categorías —puesto que están emparentadas—, pero que sí se sostengan de forma independiente, y así formular una base para la nueva escritura, aquella que apunte a la transmisión de la información verídica y objetiva, pero sin dejar de lado una postura estética.

Para este trabajo utilizaremos las definiciones desde las perspectivas periodística y literaria, respectivamente, y así ubicarlas como posibles instrumentos de lectura de un mismo texto, Las voces de Marrakesh, y demostrar así la confluencia de términos que aparecen en varias interpretaciones, sin que estas tengan que ver con la intencionalidad del autor a la hora de escribir.

Empecemos, pues, con este paradigma de interpretación que apunta a la literatura, al periodismo, pero sobre todo, al lenguaje que nos ayuda a ser viajeros sin movernos de nuestro espacio.

CAPÍTULO I

EL VIAJE: MOTIVO LITERARIO EN *LAS VOCES DE MARRAKESH*

1.1 *El viaje: un motivo que trasciende el tiempo*

Antes de definir y ahondar en el concepto de viaje, como motivo, como eje temático, como condición de ciertos seres humanos, sería importante definir qué es un motivo, en primera instancia.

Boris Tomachevski define el motivo como “la unidad temática que se encuentra en diversas obras, como por ejemplo el rapto de la novia, los animales ayudan al protagonista a rematar su empresa, etc. [...] Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra”¹.

Asimismo, existen varios tipos de motivos, entre estos los asociados, que son aquellos que no pueden separarse de la obra pues forman parte del argumento de forma indefectible², a diferencia de los motivos libres que pueden ser extirpados sin que sufra mayor daño el orden cronológico o causal de la narración. Otro tipo de motivos son los estáticos que, según Tomachevski, describen la situación, el paisaje, etc., y que no dan “movilidad” al relato, aunque no por esto son imprescindibles. Ya expuestos los tipos principales de motivos, cabría preguntarse en qué clase entra el motivo del viaje y si cumple plenamente la función de motivo.

¹ Boris Tomachevski, «Temática», en Tzvetan Todorov (antólogo), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo Veintiuno Editores, México D. F., 1995, página 203.

² Durante todo el trabajo de disertación iremos desarrollando estos conceptos narratológicos, de modo que las definiciones no se aglutinen en un solo párrafo.

¿Es acaso el viaje un motivo? Basándonos en las primeras descripciones que hace Tomachevski acerca de los motivos, podemos afirmar que sí, que el viaje se constituye como una unidad temática que no puede separarse de algunas obras y que, también, definitivamente describe una situación o paisaje. Pero en ningún momento podemos afirmar que el viaje sea un motivo estático, que no otorgue movilidad al relato, pues para cierto tipo de literatura, este es, sin duda, el motivo fundamental, aquel que determina y permite el desarrollo de las acciones, las actitudes de los personajes, y que articula la construcción temática del argumento, aunando alrededor de sí otros motivos. Es, por tanto, un motivo dinámico.

Clara muestra de este tipo de construcción narrativa es la «literatura de viajes» que se ha desarrollado desde la antigüedad, desde los griegos, la cultura china y otras, hasta la actualidad. Sin embargo, es importante recalcar que dentro de esta “literatura de viajes” hay dos tipos: aquella literatura “novelada” que contiene una trama basada en un viaje y donde podríamos perfectamente ubicar este motivo como un elemento estático que describe el espacio donde se desarrolla la trama; un claro ejemplo de este tipo de relatos sería la fecunda producción de Julio Verne, Herman Melville, Robert Louis Stevenson, entre otros, en la cual, si bien los paisajes son determinantes para la acción de los protagonistas y otros personajes, son otros los motivos dinámicos dentro de la narración, tales como la búsqueda de ciertos objetos preciosos (*La isla del tesoro*), una apuesta (*La vuelta al mundo en ochenta días*), adelantos científicos (*De la tierra a la luna*), etc.

El otro tipo de literatura de viajes es aquel que describe una travesía real, las impresiones, sensaciones del viajero cuando arriba a un sitio determinado: es entonces donde el motivo ya no es estático, sino que es asociado, ineludible para el desarrollo de

la escritura. Pero, ¿podemos conformarnos con esta simple división de la “literatura de viajes”?

La primera consideración que debe hacerse es que la literatura de viajes es un género mudable, que se solapa con otros géneros, con los que comparte una frontera en continuo movimiento. Ha acogido en su propio ámbito a textos destinados originariamente a distintas finalidades, pero que se han visto obligados por el paso del tiempo a cambiar de status³.

¿Son las guías de viaje también parte de una literatura de este género? Antiguamente, estas guías tenían que ver no solo con las descripciones de costumbres y lugares que el viajero visitaría, sino que el relato se veía matizado con recomendaciones útiles para llevar a buen fin el trayecto; un ejemplo claro es la guía para la peregrinación a Santiago de Compostela, cuyas descripciones del paisaje y los pueblos estaban complementadas con consejos prácticos para el peregrino. Estas mismas guías, hoy, ofrecen información completa sobre los sitios de destino: descripciones del paisaje, sitios de interés, costumbres y usanzas de los habitantes, consejos prácticos, etc. Más que nada, pues, una guía de viaje, antigua o moderna, apunta a la descripción, lo más “objetiva”⁴ posible, de una travesía. Y llega la hora de preguntarnos: ¿qué es un viaje?

La palabra viaje [...] deriva del provenzal *viatge*, que a su vez deriva del latín *viaticum*, que designaba originariamente los «alimentos necesarios para realizar el camino». Por lo tanto, sobre la base de su definición originaria, “viaje” es “lo que se consume durante el camino”. Se da a la totalidad el nombre de una parte, identificando el viaje propiamente dicho con lo que lo alimenta. La sinécdoque sirve para destacar uno de los aspectos más

³ Doménico Nucera, «Los viajes y la literatura», en Armando Gnisci (cuidador de la edición), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, página 242.

⁴ En el siguiente capítulo formularemos una definición para «lo objetivo» en consonancia con la tesis propuesta en este trabajo.

importantes del viaje. Para que un viaje sea tal no basta considerar el puro desplazamiento efectuado por un individuo de un lugar a otro, sino que es necesario observar qué es lo que ha alimentado su recorrido, cuál ha sido el intercambio que sea producido en el camino: dicho de otra forma, cómo ha sido recibida y transformada la experiencia del viaje, es decir, el descubrimiento del “lugar otro”⁵.

Esta definición, en toda su amplitud, responde precisamente a la caracterización que queremos resaltar con respecto al viaje y a la literatura que se articula alrededor de él como eje temático, pues para nosotros el viaje no es un destino, sino un camino: “Cuando hablamos de viajar, por supuesto, no nos referimos solo a cualquier tipo de desplazamiento de un lugar a otro, sino a la clase de desplazamiento en la que el viaje es en sí mismo el objetivo”⁶.

Este recorrido que emprende el viajero, por descontado, no solo tiene que ver con un desplazamiento físico, sino que también implica el movimiento mental o espiritual de quien viaja. Pensemos, por ejemplo, en una obra de Javier de Maistre titulada *Viaje alrededor de mi habitación*, obra que describe precisamente eso: un viaje interno que emprende el protagonista, de manera retrospectiva, para analizar distintos momentos de su vida, mientras está recluido en su propia habitación. La obra en sí es una parodia de su encierro, una mirada hacia su situación transformándola a esta en motivo de burla, asimilando el estilo de las narraciones de viaje que se hallaban en boca en aquel tiempo (siglo XVIII). Pero, a pesar del carácter paródico de esta obra, De Maistre sí emprende un viaje, uno mental, metafísico, según algunos, que podría equipararse incluso a los viajes maravillosos que emprendían los héroes de la antigüedad. Los viajes metafísicos, quizás, eran más importantes (y siguen siéndolo)

⁵ Doménico Nucera, Op. Cit., página 548.

⁶ Leszek Kolakowski, *Libertad, fortuna, mentira y traición: ensayos sobre la vida cotidiana*, Barcelona, Paidós, 2001, página 39.

que los mismos desplazamientos físicos, pues estos implicaban un movimiento del espíritu.

Si bien no ahondaremos en este trabajo en aquellos viajes metafísicos de la antigüedad, es importante recordarlos: los héroes clásicos se distinguían de los otros mortales por emprender viajes maravillosos y la mayoría de ellos bajó al mundo de los muertos para obtener un conocimiento acerca de su micro y macrocosmos. Claro está, estas travesías que emprendían los héroes contribuían a un cambio significativo, interno, pues: “[el viaje], en términos generales, es la marcha del hombre en busca de unos valores que habitualmente no se hallan a su alcance: la inmortalidad, el conocimiento, la paz; en ocasiones, la propia madurez que le falta a un joven héroe”⁷.

Pero, por supuesto, héroe u hombre común, dios o mortal, el viaje no está completo si no existe un retorno a la tierra de origen, pues se cerrará así el circuito, quedará completo el círculo trazado durante el desplazamiento —físico o mental— del viajero. Y este retorno debe también incluir una prueba de dicha travesía, un elemento palpable (interno, puede ser) que deje constancia de la estadía en parajes extranjeros. ¿Por qué si no los turistas toman fotos? Para, precisamente, llevar consigo algo de su viaje cuando ya estén de nuevo en su hogar, no para demostrar al resto su viaje, sino a sí mismos, de cierta forma.

Recordemos que en la antigua Grecia el deseo del retorno se definía como el *nóstos*, el sentimiento de anhelo y recuerdo hacia la patria dejada, y su mejor representante es el divino Odiseo, héroe cuya travesía se basa, precisamente, en su deseo de retornar a Ítaca después de haber emprendido el viaje con otros héroes para destruir la ciudad de Troya. Tan fuerte es el anhelo del héroe de regresar a su isla que deja tras de sí el ofrecimiento de Calipso de la inmortalidad: “¡No te enojés conmigo,

⁷ Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, página 452.

venerada deidad! Conozco muy bien que la prudente Penélope te es inferior en belleza y en estatura; siendo ella mortal y tú inmortal y exenta de la vejez. Esto, no obstante, deseo y anhelo continuamente irme a mi casa y ver lucir el día de mi vuelta”⁸. El héroe regresa, pero no despojado, sino que ha obtenido conocimiento, ha visto parajes lejanos, ha convivido con gentes varias, ha alimentado su viaje con su mirada sobre el mundo. Este cambio durante el viaje está hermosamente retratado, en la época contemporánea, por el poeta griego Constantinos Kavafis:

Ítaca

Cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca
debes rogar que el viaje sea largo,
lleno de peripecias, lleno de experiencias.
No has de temer ni a los lestrigones ni a los cíclopes,
ni la cólera del airado Posidón.
Nunca tales monstruos hallarás en tu ruta
si tu pensamiento es elevado, si una exquisita
emoción penetra en tu alma y en tu cuerpo.
Los lestrigones y los cíclopes
y el feroz Posidón no podrán encontrarte
si tú no los llevas ya dentro, en tu alma,
si tu alma no los conjura ante ti.
Debes rogar que el viaje sea largo,
que sean muchos los días de verano;
que te vean arribar con gozo, alegremente,
a puertos que tú antes ignorabas.
Que puedas detenerte en los mercados de Fenicia,
y comprar unas bellas mercancías:
madreperlas, coral, ébano, y ámbar,
y perfumes placenteros de mil clases.
Acude a muchas ciudades del Egipto

⁸ Homero, La Odisea, Libresa, Quito, 1989, página 115.

para aprender, y aprender de quienes saben.
Conserva siempre en tu alma la idea de Ítaca:
llegar allí, he aquí tu destino.
Mas no hagas con prisas tu camino;
mejor será que dure muchos años,
y que llegues, ya viejo, a la pequeña isla,
rico de cuanto habrás ganado en el camino.
No has de esperar que Ítaca te enriquezca:
Ítaca te ha concedido ya un hermoso viaje.
Sin ellas, jamás habrías partido;
mas no tiene otra cosa que ofrecerte.
Y si la encuentras pobre, Ítaca no te ha engañado.
Y siendo ya tan viejo, con tanta experiencia,
sin duda sabrás ya qué significan las Ítacas.

Se pondera, pues, el conocimiento que el viajero obtiene durante su viaje, ya potenciado por el anhelo de regresar al hogar, pues después de la travesía se conoce el verdadero valor del lugar de origen y establecer así una diferencia entre el ser que partió una vez y el que regresa.

Y tal como quienes emprendieron estos viajes maravillosos, los viajeros que emprenden un camino físico también obtienen un conocimiento que les cambia la perspectiva del mundo, eso que “alimenta” el recorrido, aquello que los transforma. Y esto sucede, también, cuando el viaje de estos hombres es un desplazamiento que tiene que ver con algo más allá que las cuestiones geográficas, con las lenguas, con las voces, el viaje de un escritor que posa sus palabras en varias tierras e idiomas; un escritor como Elías Canetti.

1.2. *Elías Canetti: un viajero*

Gran parte de la identificación de una persona se da a través de la cultura en que es criada, del territorio donde nace, y en mayor medida gracias a la lengua que habla y gracias a la cual conoce el mundo. ¿Cómo definir la nacionalidad, la identidad de un escritor como Elías Canetti?

De padres judíos sefardíes⁹, Canetti describe así su pueblo natal:

Rustschuk, en el bajo Danubio, donde vine al mundo, era una ciudad maravillosa para un niño, y si digo que está en Bulgaria no doy más que una vaga idea de ella. Allí vivían gentes de las más diversas procedencias, en un mismo día se podían escuchar siete u ocho idiomas diferentes. Además de los búlgaros, que por lo general provenían del campo, había muchos turcos que vivían en su propio barrio, y colindando con éste estaba el barrio de los sefardíes, el nuestro. Había griegos, albanos, armenios y gitanos. Los rumanos venían de la otra orilla del Danubio; mi nodriza, de la que no me acuerdo, era rumana. Ocasionalmente también había rusos.¹⁰

Ya en aquella época, el pequeño Elías Canetti se sentía inmerso, aunque aún sin comprenderlo plenamente, en un crisol cultural gracias a la confluencia de etnias que se daba en su pueblo, encuentro que era notorio gracias a las diversas lenguas que se hablaban a su alrededor. El escritor cuenta que sus primeros recuerdos fueron en español, aunque no utilizaba ni recordaba después esta lengua de una manera consciente; las criadas se dirigían a él en búlgaro, pero pronto olvidó aquella lengua por no cultivarla; sus padres hablaban alemán entre ellos, a manera de código personal; los adultos se dirigían a los niños, incluyendo a Elías, en ladino¹¹. Años después, luego de

⁹ Judíos descendientes de aquellos que vivían en la Península Ibérica (España y Portugal), hasta su expulsión en 1492. Conservan la lengua y las costumbres.

¹⁰ Elías Canetti, *La lengua absuelta*, Muchnik Editores S.A., Barcelona, 1994, página 7.

¹¹ Lengua utilizada por los sefardíes que conserva ciertas similitudes con el castellano.

la muerte de su padre y solo con su madre, Canetti asimiló completamente el alemán, como una forma de aprehender completamente su tradición y de tal forma que aunque aprendió y utilizó fluidamente el inglés, adoptó la lengua germana como su vehículo de pensamiento y escritura.

Nos preguntamos nuevamente, ¿cómo definir la nacionalidad, la identidad de un hombre como Elías Canetti? No olvidemos que su condición de judío, así como muchos otros, lo pondría siempre en la perspectiva del extranjero, de aquel miembro del Pueblo Elegido que aún espera arribar a la Tierra Prometida y que no siempre sería bien recibido por los gentiles; esta es la primera consideración que debemos tomar en cuenta. Si reparamos, ahora, en su ciudad de origen, habría que pensar en la urbe como un lugar al interior del que también se dan travesías, pues “La modernidad nos enseñó que el viaje del nuevo héroe no necesita de desplazamientos a lugares lejanos para consumir sus hazañas, que en el corazón de las calles pisadas todos los días esperaban también aventuras que merecía la pena explorar”¹².

Este fenómeno es fácilmente comprobable cuando pensamos en las partes en que está constituida *La lengua absuelta* de Elías Canetti: Rustschuk, Manchester, Viena, Zurich; ciudades en las que habitó Canetti en distintas épocas y dentro de las cuales el viajero recorría las calles enfrentado a aventuras varias, asimilando las distintas lenguas como vehículos para morar, totalmente, entre aquellos habitantes.

Fue, pues, dentro de este contexto, este hombre un viajero de la lengua, y aunque no utilizaba todas aquellas que había escuchado o aprendido cuando niño, esta exposición a varios idiomas lo convirtió en un hombre extremadamente sensible a la hora de percibir su entorno, precisamente a través de las palabras.

¹² Eduardo Becerra (editor), *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, 451 Editores, Madrid, 2010, página 16.

Al decir que Canetti fue un viajero de la lengua nos referimos exactamente al hecho de que, aunque habitase en tal o cual país, su conciencia lingüística siempre obedecía a una elección, es decir, a un uso escogido y meditado.

A los seis años, la familia de Canetti se mudó a Inglaterra, y aunque vivió ahí muchos años, convirtió en su lengua materna el alemán; años después, aunque viviese en pleno contacto con la lengua anglosajona, sus escritos, diarios, apuntes, estaban escritos en alemán. Esta elección de un idioma entre muchos otros, una elección que al final es parte del lenguaje, está plenamente identificada con “la capacidad reflexiva del lenguaje y esa posibilidad siempre disponible de hablar sobre el lenguaje, de ponerlo a distancia, y tratar así nuestra propia lengua como una lengua entre otras”¹³.

Y sin embargo, esta elección y pertenencia no solo obedece a lo lingüístico, sino también a su conciencia de raza pues

Todo grupo que es objeto de prejuicio puede decir esto: somos el lenguaje en que nos expresamos, las imágenes en las cuales se nos reconoce, la historia que estamos condenados a recordar porque se nos ha negado un papel activo en el presente. Pero también somos el lenguaje con que impugnamos esas suposiciones, las imágenes con que invalidamos los estereotipos¹⁴.

Es esta una herencia que se traduce en recuerdos ancestrales que apelan a la sensibilidad acerca de un “retorno”, condición que debe cumplir todo viajero, y que parece materializarse en uno de los relatos de *Las voces de Marrakesch*:

En el centro de la plaza se erguía un viejo mendigo, el primero que vi allí, y no era judío. Con la moneda que recibía, se volvía inmediatamente hacia

¹³ Paul Ricœur, *Sobre la traducción*, Paidós, Buenos Aires, 2005, página 34.

¹⁴ Alberto Manguel, *En el bosque del espejo*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2001, página 38.

uno de los bollitos que crepitaban en la sartén. Había distintos clientes alrededor del fuego, y el viejo mendigo tenía que aguardar hasta que le tocase el turno. Pero permanecía resignado, tan cercano ya a la satisfacción de su acuciante deseo. Cuando finalmente recibía el bollito se colocaba con él de nuevo en el centro y se lo zampaba con glotonería. Su apetito se expandía como una nube de satisfacción sobre la plaza. Nadie le prestaba atención, y, sin embargo, todos aspiraban el aroma de su bienestar; el mendigo me pareció muy importante para la vida y bienestar público de la plaza, su monumento a la glotonería.

Pero no creo que fuese sólo a él a quien habría que agradecer el feliz embrujo de esta plaza. Me sucedía algo así como si hubiese llegado realmente a otra parte en la meta de mi viaje. No quería marcharme jamás de aquí, desde hacía cientos de años yo había estado aquí, pero lo había olvidado y ahora todo renacía. Veía expresada toda la densidad y calor de la vida que sentía en mí mismo. Cuando me encontraba allí yo era esa plaza. Pienso que siempre vuelvo a esa plaza.¹⁵

¿Adónde había regresado este hombre? A su Tierra Prometida, inserta la imagen dentro de su imaginario étnico; tal vez regresaba a una imagen infantil, escondida y revelada en Marrakesh aunque pensara en su lejano pueblo natal de Bulgaria. Retornaba, quizá, al punto en que todos los viajeros se han encontrado con el espejismo de su propio hogar, develado por los extraños reconocimientos lingüísticos que experimenta el viajero.

En cuanto a la elección lingüística que efectuó Canetti, podemos decir que esta fue la que determinó su percepción y posterior escritura, no solo a través de palabras, sino de las voces, acuñando el término de “máscara acústica”, cuya caracterización responde al modo inconfundible y característico de una persona, al punto que su forma

¹⁵ Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, Pre-textos, Valencia, 1996, página 25. El subrayado en negrita es nuestro, para enfatizar la parte en que el narrador se expresa con respecto al «reconocimiento» de aquel sitio.

de hablar se convierte en una imagen acústica de la personalidad. Así, los personajes, más que formas corpóreas, son voces únicas entre las otras.

¿Y en qué escrito se muestra indefectiblemente esta percepción? Precisamente en una obra que recoge las impresiones de viaje de Canetti, que recoge las voces que pululan por Marrakesh.

1.3 El paisaje, las voces y los personajes en la obra de Elías Canetti

Habíamos anotado anteriormente que dentro de la caracterización de los motivos se encontraban aquellos asociados (que no pueden separarse de la trama), y los estáticos, que son complementarios y que responden a la descripción de los lugares. Asimismo, habíamos propuesto que en la “literatura de viajes” la descripción de los lugares, el viaje, en sí mismo, no se constituía como un motivo estático, sino como uno asociado, pues el viaje por sí solo y la descripción de éste eran el motor de la narración. Dado que la obra *Las voces de Marrakesh* (1968), de Elías Canetti, es un relato de viajes, conviene identificar, en primera instancia, cómo funciona el espacio, no solo como un elemento geográfico, sino como un motivo dinámico y central alrededor del cual se articula todo el resto:

Para tener confianza en una ciudad extraña se necesita un espacio cerrado sobre el que ostentar un cierto derecho y donde se pueda estar solo cuando el barullo de voces nuevas e incomprensibles aumente. Ese espacio ha de ser silencioso; nadie debe vernos cuando nos cobijamos en él, nadie cuando lo abandonamos. Acaba por ser lo más hermoso escabullirse en un callejón sin

salida, permanecer de pie frente a un portal del que se posee la llave en el bolsillo, y abrir sin que mortal alguno pueda oírlo¹⁶.

Así comienza el quinto relato de este libro de cuentos, pero esta, creemos, no es solo una descripción precisa de un sitio determinado dentro de la ciudad de Marrakesh; en este breve párrafo, el autor construye un espacio —ya como término narratológico—, es decir, un sitio que está intrínsecamente atado con los personajes, con los sucesos en la narración y que determina en gran medida lo que al personaje le sucede. En los otros cuentos los espacios están contruidos de la misma forma e indefectiblemente ligados a sentimientos, sensaciones.

Si en este relato el espacio señalado es una azotea, a la cual se accede por una puerta «secreta», en los otros se sucederán el mercado de camellos (relacionado con la angustia), el barrio judío (el reconocimiento), la casa de la familia Dahan (el ansia de conocer), el bar, las plazas, etc., sitios que se constituyen no solo como lugares donde transcurren hechos, donde se mueven personajes. Son partes de una urbe que se identifica como

contemporaneidad, produce así temas, espacios y seres nuevos que la literatura incorpora: el bulevar, el café, los pasajes, la fábrica, y en ellos el paseante, el obrero, el bohemio, el dandi y el detective; hacer surgir nuevos géneros: el poema en prosa, indesligable según Benjamin de los ritmos urbanos; la crónica —cuyo alimento no es otro La ciudad, espacio inapresable que cobija las nuevas odiseas de la que el ajetreo de la urbe—, el cuento literario moderno —imposible de entender fuera del fundamento técnico que sustenta la escritura de los nuevos tiempos¹⁷.

¹⁶ Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1996, página 18.

¹⁷ Eduardo Becerra, *Op. Cit.*, página 13.

Estos son espacios construidos minuciosamente a través de la lengua pues “el lenguaje se vuelve paisaje, a su vez, es una invención, la metáfora de una nación o de un individuo”¹⁸. Aunque limitar la construcción del espacio con la sola metáfora sería minimizar el trabajo del autor, sin desmerecer, claro, la figura metafórica. ¿Cómo se construye un espacio? Umberto Eco, en uno de los ensayos contenidos en su obra *Sobre literatura*, nos presenta una lista pequeña de técnicas que sirven para la construcción del espacio literario o hipotiposis. Veamos si se cumplen estas técnicas en la construcción espacio-temporal de *Las voces de Marrakesh*.

Primeramente, diremos que la hipotiposis es una impresión sensorial que recibe el lector, de tal manera que pueda imaginar lo que el autor le presenta a través de la lengua. Y para conseguir una hipotiposis, existen varias fórmulas.

DENOTACIÓN. Es la forma más sencilla, inmediata, mecánica, como cuando se afirma que entre un lugar y otro hay veinte kilómetros de distancia. Naturalmente, es facultad del destinatario, si quiere asociar una imagen al contenido conceptual aprehendido (puede ser la propia imagen de podista acalorado, si la información concierne a una zona que carece de servicios de transporte), pero no se puede decir que de por sí el enunciado haga algo para obligar al destinatario a imaginar ese espacio¹⁹.

Este tipo de precisiones las encontramos durante toda la obra, baste citar una pequeña: “Al otro extremo, unos doscientos metros más allá de nosotros, había un grupo de personas; pero no vimos ningún camello”²⁰.

DESCRIPCIÓN PORMENORIZADA. Con un espacio descrito y a ser produce un fenómeno distinto, como cuando se dice de una plaza a la

¹⁸ Octavio Paz, *Traducción: Literatura y Literalidad*, Tusquets Editores, Barcelona, 1990, página 17.

¹⁹ Umberto Eco, *Sobre literatura*, página 197.

²⁰ Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, página 7.

derecha y un palacio antiguo a la izquierda. Nótese que la simple mención de la respectiva posición de las dos construcciones sería ya indicación suficiente para permitirnos reconocer la plaza en cuestión y, por lo tanto, habría que decir que toda descripción de objetos visibles es de por sí hipotípica. Aún así, imaginemos que en la ciudad en la que se nos da esa indicación existan dos plazas con iglesia y palacio, y he aquí que la fuerza hipotípica de la descripción disminuiría. Se trata entonces de ofrecer más detalles al respecto.²¹

Los puestos y tiendas en los que se vende lo mismo están apiñados en agrupaciones de veinte, treinta o más. Hay un bazar de especias y otro de artículos de piel. Los cordeleros tienen su sitio y los cesteros el suyo. Entre los vendedores de tapices algunos poseen grandes y amplios almacenes; se pasa por delante de ellos como si constituyesen una ciudad aparte, en la cual se nos invita enfáticamente a entrar. Los joyeros se disponen alrededor de un patio propio, en muchas de cuyas estrechas tiendas puede verse hombres trabajando. Se encuentra de todo, pero siempre repetido²².

En este último ejemplo de la obra de *Las voces de Marrakesh* (“Los suks”), notemos que el narrador hace una descripción de las tiendas, pero no hace una distinción precisa de una específica, es decir, la descripción de la repetición de los tenderetes contribuye no a desdibujar un puesto en especial, sino a describir precisamente ese juego de espejos, un poco asfixiante y laberíntico, que se da dentro de los mercados de Marrakesh.

Ahora, como precisa el mismo Eco, no se debe ofrecer un exceso de detalles en las descripciones, pues esta exhaustiva enumeración no conseguirá fijarse en la mente del lector, sino que provocará el inmediato olvido de la escena descrita. Entonces, “la hipoteposis, más que hacer ver, debe hacer que entren ganas de ver [...] ¿Qué significa

²¹ Umberto Eco, *Sobre literatura*, página 197.

²² *Ibid.*, página 11.

ofrecer pertinencias? Podría querer decir subrayar verbalmente, en cierto sentido prescribir, una reacción pasional”.²³

Paseaba, al ocaso de la tarde, por la plaza mayor del centro de la ciudad, y lo que allí buscaba no era su vistosidad y su viveza, con ellas ya contaba, buscaba un pequeño bulto marrón en el suelo que no sólo se reducía a una voz, sino a un sonido único. Era un profundo, prolongado “a - a - a - a - a - a - a - a”. Ni disminuía ni aumentaba, pero jamás cesaba y en todo momento era perceptible sobre los miles de clamores y vocerío de la plaza. Era el sonido más persistente del Xemaá El Fná, el que a lo largo de toda una noche, y noche tras noche, permanecía igual.²⁴

Así, queda establecida la preponderancia de una de las voces, la voz del mendigo llamado luego “el bulto”, por encima de las otras voces de la ciudad.

ENUMERACIÓN. He aquí una técnica que indudablemente lleva a la evocación de imágenes espaciales sin crear pertinencias.²⁵

En el centro de estancias diminutas se agachaban unos hombres entre mil objetos; algunos iban vestidos a la europea, y estaban sentados o en pie. La mayoría llevaba esa chía negra sobre la cabeza que suele distinguir aquí a los judíos; otros muchos llevaban barba. En las primeras tiendas con las que tropecé se vendían paños. Uno medía seda con el ana; otro dirigía reflexivo y vivaz su lapicero y sacaba cuentas. Incluso las tiendas más ricamente abastecidas parecían muy pequeñas. Muchas tenían clientela; en uno de los puestos se acodaban negligentemente dos hombres muy gruesos en torno a un tercero enjuto, que parecía ser el dueño, y mantenían con él una animada

²³ Umberto Eco, *Sobre literatura*, página 199.

²⁴ Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, página 52.

²⁵ Umberto Eco, *Sobre literatura*, página 200.

y sería conversación. Pasé de largo tan despacio como me fue posible y observé sus rostros, cuya heterogeneidad era sorprendente. Había caras que con otros atuendos las habría tomado por árabes. También viejos judíos radiantes a lo Rembrandt; clérigos católicos de sosiego y humildad ladinos. Judíos eternos, en quienes la inquietud estaba grabada por toda su figura. Había asimismo franceses, españoles y rusos rubicundos. A uno debería habersele honrado como al patriarca Abraham, hablaba condescendentemente a un cierto Napoleón, y un petulante sabihondo que se parecía a Goebbels se entrometía en todo momento. Pensé en la transmigración de las almas. Tal vez, me decía, toda alma humana tiene que ser alguna vez judía, y ahora todas ellas han coincidido aquí: ninguna se acuerda de lo que fue anteriormente, y cada una de ellas cree fervientemente que desciende por línea directa de los personajes de la Biblia, cuando se traiciona tan claramente a sí misma en los rasgos, que incluso yo, un extraño, puedo reconocerlo.²⁶

A través de la enumeración de varios personajes en el mismo bazar, el autor logra que el lector evoque fisonomías varias, ubicándolas mentalmente en un solo espacio que se llena, entonces, de colores, formas y, sobre todo, voces.

Y aquí introducimos ya la definición completa de hipotiposis:

La hipotiposis no se basa en una regla semántica, como sucede con los tropos y las figuras de discurso, tal que —si no la conocemos— no comprendemos qué se nos dice. Cuando la metonimia nos nombra el contenedor por lo contenido (“bebámonos una copa”), si el destinatario ignora la regla, considera (estúpidamente) que se le está invitando a beber un sólido²⁷ [...] La hipotiposis sería, pues (entre otras cosas, en su calidad de figura de pensamiento que requiere, como la ironía y sus allegadas, complejas estrategias textuales, y que no se puede ejemplificar nunca

²⁶ Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, página 22.

²⁷ Esta mención a la metonimia nos parece especialmente pertinente por el mismo título de la obra, que no sirve claramente para demostrar esta ironía; el lector de Canetti no piensa que solamente la ciudad de Marrakesh sea una ciudad poblada de voces, sino que capta el juego donde el autor privilegia las voces de los habitantes de la ciudad.

mediante una cita rápida, una fórmula, un fenómeno semántico-pragmático, ejemplo de cooperación interpretativa. No tanto representación cuanto técnica para suscitar el esfuerzo de componer una representación visual (por parte del lector).²⁸

Y podríamos hacer, en este momento, una precisión, una pregunta: ¿es la ciudad la que construye el relato del escritor o es el autor quien construye la ciudad a través del relato? De ambas formas funciona el bosquejo de una ciudad develada por medio del lenguaje, así:

La pregunta sería por qué los escritores (que por definición trabajan quietos, moviendo nada más que las manos, levantándose de tanto en tanto para ir a la cocina o al baño o al teléfono) fundan ciudades. Es, por supuesto, un misterio tonto que se resuelve casi enseguida y que parece cimentado en lo paradójal: los escritores fundan ciudades para moverse²⁹.

No se trata de que el espacio sea imaginario o no, no importa cuán ficcional sea el escenario, lo que importa es la construcción de estos sitios no solo como un marco o escenografía, sino como partícipes de la narración; estos espacios se adaptan, a su vez, a lo importante, a lo esencial del relato: los personajes, aquellos que se mueven y construyen su espacio a través de sus voces.

El término voz proviene del griego */foní/* y hoy en día lo utilizamos según varias definiciones. Una de estas, consignada en el Diccionario de la Real Academia, nos llama mucho la atención: «palabra o vocablo»³⁰. Si fuese otro el relato, si fuese otro el autor, no negaríamos que esta asociación puede resultar arbitraria, pero tratándose de

²⁸ Umberto Eco, *Sobre literatura*, páginas 208-209.

²⁹ Rodrigo Fresán, “Apuntes para una teoría de la ciudad movediza”, en Eduardo Becerra, *Op. Cit.*, página 77.

³⁰ www.rae.es

Canetti y *Las voces de Marrakesh*, nos preguntamos, con cierta perspicacia: ¿es precisamente esta la definición en la que el autor pensaba al momento de consignar sus “impresiones de viaje”?

Las voces también son recursos estilísticos, es decir, corresponden a las perspectivas que el autor introduce en la obra para tejer su argumento. Las voces son el reflejo de lo que el narrador quiere contar, pero sin ser precisamente parte del espacio. Las voces son los personajes, pero sin saturarse a sí mismas. Las voces son, en realidad, el alma de la ciudad.

En este caso, las voces son el eje fundamental que se entremezclan con el espacio, la ciudad de Marrakesh, y permiten que el lector sienta el vértigo del mismo viajero recién llegado a una urbe extraña:

¿Qué hay en el lenguaje? ¿Qué esconde? ¿Qué le sustrae a uno? Traté de aprender, durante las semanas que pasé en Marruecos, no tanto árabe como también una de las lenguas beréberes. No quería perder ni un ápice de la fuerza de esas extrañas voces. Quería sentirme tan afectado por esos sonidos heterogéneos como en realidad se merecen, y no flaquear por un conocimiento deficiente y superficial. No había leído nada sobre el país. Sus lugares me resultaban tan ajenos como sus gentes. Lo poco que a lo largo de una vida le llega a uno por los aires, de cada país y cada pueblo, se pierde en las primeras horas.³¹

Habría que hacer hincapié en aquello que confiesa el narrador sobre que los lugares y las gentes le resultaban ajenas, todos los elementos juntos, como una bruma de desconocimiento que cobra vida a través de voces que profieren un lenguaje ajeno, también. Pero sobre todo, estas voces entremezcladas, casi sobrepuestas las unas sobre

³¹ Elías Canetti, *Op.Cit.*, página 14.

las otras, también tienen la capacidad de convertirse en elementos individuales, distintivos, cuando Canetti las utiliza como un recurso que ya habíamos mencionado anteriormente: la máscara acústica. Sin embargo, en esta serie de relatos, el autor no utiliza las voces para caracterizar a una persona en especial, a pesar de que sí aparezcan ciertos personajes que podrían asumir a ratos el papel de máscara acústica.

En el caso de *Las voces de Marrakesh*, el autor pretende construir estas máscaras de una forma no individualizadora sino para crear una colectividad, para caracterizar culturas, orígenes, la pertenencia a un grupo étnico definido con el cual sentirse identificado o del cual sentirse diferenciado. Así por ejemplo, el narrador pone de manifiesto la extrañeza que el sonido de su propio nombre le produce en labios de judíos que tienen una procedencia distinta a la suya:

«¿E-li-as Ca-ne-ti?» repitió el padre interrogativa y trémulamente. Dijo para sí el nombre un par de veces, a cuyo efecto separaba claramente las sílabas unas de otras. En su boca, el nombre se hizo más importante y bello. Entretanto no me veía sino que miraba al frente; como si el nombre fuese más real que yo y más digno de ser interrogado. Atendí sorprendido y atónito. En su cantinela encontré mi nombre tal como si perteneciese a una lengua extraña que no conocía en absoluto. Lo sopesó generosamente cuatro o cinco veces; me pareció como si oyese el tintineo de las pesas. No sentí preocupación alguna; no era ningún juez. Sabía que encontraría sentido y entidad a mi nombre; y alcanzado ese punto me miró de nuevo y sonrió con los ojos³².

Es el propio nombre del autor el que le produce extrañeza en otros labios, con otra modulación, pues «el asombro, la cólera, el horror o la divertida perplejidad que

³² *Ibidem*, página 38.

sentimos ante los sonidos de una lengua que ignoramos, no tarda en transformarse en una duda sobre la que hablamos»³³.

Del mismo modo, tal como el narrador atribuye a los otros (judíos, árabes) una voz o una máscara acústica, al presentarse a sí mismo, éste construye estilísticamente una máscara propia que lo define con respecto a los otros personajes que deambulan por el espacio de Marrakesh: es un judío sefardí que habla inglés y francés —lo cual le otorga cierto status, como extranjero—, pero que desconoce el árabe, lo que a su vez le da cierto nivel de indefensión en la ciudad. Deambular por una urbe en la que no se habla el mismo idioma implica que:

si se quiere viajar, negociar, espiar incluso, es necesario disponer de mensajeros que hablen la lengua de los otros. En cuanto a la utilidad, ésta es evidente. Cuando queremos evitar el aprendizaje de las lenguas extranjeras, podemos contentarnos con encontrar traducciones. [...] Imposición, utilidad, ¡de acuerdo! Pero hay algo más tenaz, más profundo, más oculto: el deseo de traducir. ... ¿Qué es lo que esos apasionados por la traducción esperaron de su deseo? Lo que uno de ellos llamó la ampliación del horizonte de su propia lengua —e incluso lo que todos llamaron formación, es decir, a la vez configuración y adecuación, y en primer lugar, si puede decirse, el descubrimiento de su propia lengua y de sus recursos dejados en barbecho³⁴.

Es la del narrador, pues, una más de las máscaras acústicas que resuenan y muestran su rostro, a medias, por la ciudad, en base a la diferencia entre él y los habitantes de Marrakesh, pero que, asimismo, es parte de esas *voces* que dan vida al relato desde su interior. Pero este recurso, totalmente aceptado en literatura, pues una voz da vida al relato, no siempre será bien recibido en otro contexto, en otro tipo de

³³ Octavio Paz, *Op. Cit.*, página 9.

³⁴ Paul Ricœur, *Op. Cit.*, páginas 46 – 47.

productos escritos donde la voz está, o estaba, más bien, prohibida en su uso, pues hacía que el narrador perdiese su imparcialidad, característica fundamental del periodista, característica que pondremos a prueba en el siguiente capítulo, a través del análisis de la misma obra.

CAPÍTULO II

EL VIAJE: EJE DE UN PRODUCTO PERIODÍSTICO

En el capítulo anterior habíamos descrito qué es un viaje, como concepto básico, y también cómo funciona este en el papel de motivo dinámico, es decir, un motivo que cumple el rol de eje fundamental en una narración de carácter literario. En este capítulo abordaremos el motivo del viaje, asimismo, como eje temático dinámico, pero dentro de un contexto no meramente literario, sino periodístico, aunque ambas corrientes, al final, puedan unirse. El eje temático será nuestra puerta de entrada hacia el análisis profundo de algunos géneros periodísticos, de sus recursos, y su posterior aplicación formal a un texto literario. Trataremos, pues, de hacer que periodismo y literatura confluyan en este capítulo.

2.1. El artículo y el reportaje

En primer lugar, analizaremos el artículo periodístico de acuerdo a la definición más amplia, la cual nos dice que este es «Cada uno de los escritos de mayor extensión que se insertan en los periódicos u otras publicaciones análogas»³⁵. Asimismo, un artículo podría definirse como un texto inserto en una gran mayoría de géneros discursivos en que «un estilo individual no forma parte del enunciado, no es su finalidad única sino que resulta ser, por decirlo así, un epifenómeno del enunciado, un producto complementarios de este»³⁶. Y estas definiciones, sin embargo, podrían fácilmente

³⁵ Así está definido como tal el artículo según la RAE.

³⁶ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002, página 252.

describir a otros textos que quizá ni siquiera tengan las condiciones para ser calificados como texto periodístico. Veamos el siguiente cuadro para ilustrar mejor la multiplicidad de géneros periodísticos que existen y su función³⁷:

Estilo	Actitud	Géneros periodísticos		Modos de escritura	
Informativo (primer nivel)	Información Relatar	1. Información 2. Reportaje informativo	De acontecimientos Acción Citas (entrevista) Seguimiento (corto)	Narración Descripción	Hechos
Informativo (segundo nivel)	Interpretación Analizar	1. Reportaje interpretativo 2. Crónica		Exposición Hechos y razones	
Editorializante	Opinión Persuadir	3. Artículo o comentario	Editorial Suelto Columna (artículo firmado) Críticas Tribuna libre	Argumentación Razones e ideas	
Ameno/literario (folletinista)	Entretener Divulgar Creación literaria	Artículos literarios (ensayo, humor, divulgación, costumbrismo, etc.) Narraciones ficción (novelas, cuentos) Tiras cómicas Poemas Columnas personales y otros		Exposición y argumentación	Razones e ideas

³⁷ Hemos copiado este cuadro de Sonia Parrat, *Géneros periodísticos en prensa*, Editorial “Quipus” CIESPAL, 2008, página 66.

		<i>features</i>		
--	--	-----------------	--	--

Esta clasificación aún no nos parece completa, pero sí achica el margen de estudio al que nos queremos dirigir. Por lo menos, estamos en condiciones de clasificar un texto según la función que debe cumplir al ser leído y según la intencionalidad supuesta del autor, aunque se supone, en un primer momento, que la intención de todo autor es la de divulgar o informar.

¿Divulgar o publicar qué, precisamente? En cuanto arribamos a la cuestión del contenido posible de un artículo, de un reportaje, o de cualquier otro producto periodístico, podríamos asumir una respuesta precisa: información. Pero, ¿de qué tipo de información hablamos, concretamente? ¿Qué significa este término que llega a todas las áreas del conocimiento humano? “Existe información cuando un mensaje público es dirigido de manera indirecta y unilateral a un público numeroso y disperso a través de medios de difusión técnica”³⁸. Al diseccionar esta afirmación, aún encontramos que el espectro para definir la información, sobre todo aquella que se brinda a través de un producto periodístico, es muy amplio, pues dicho mensaje que se dirige al público puede precisamente tratarse de cualquier tópico y ser presentado bajo cualquier forma discursiva.

Podríamos acotar, asimismo, que la última categoría que presentábamos en el cuadro también participa de las actitudes de relatar e interpretar que constan en las dos primeras categorías del cuadro, pues los dos niveles de interpretación están presentes en todo texto, sin importar su clasificación. Es decir, ya no solo podríamos centrarnos en la definición de artículo, que parecía venirnos bien si queríamos equiparar un texto tal a

³⁸ José Luis Martínez Albertos, *Curso general de redacción periodística*, citado en Rodolfo Muñoz Zapata, *De la noticia al reportaje humano*, La Habana, Editorial Pablo de Torriente, 1990, páginas 15-16.

uno narrativo. Así entramos, pues, a la definición del reportaje, un género periodístico más debatido por su cercanía con la literatura.

Al recordar el cuadro que presentábamos anteriormente, las características que definían el reportaje periodístico hacían referencia a las acciones de narrar, informar e interpretar, también, si aunamos las dos primeras categorías, y entonces caemos, nuevamente, en una confusión entre los géneros, o en la tentación de pisar la línea tenue que los separa. Al final, es casi posible, si nos guiamos solo por las definiciones, decir que los textos periodísticos son uno, que se presentan de tal o cual manera y que su descripción puede ser siempre la misma.

Pero sabemos que la cuestión no es tan sencilla.

El reportaje, aunque no nace con el llamado “nuevo periodismo” o con el “periodismo literario, se hizo más popular gracias a esta nomenclatura durante la década de los setenta cuando se convirtió en el eje de estas dos definiciones. Su estallido se dio en Estados Unidos y puso en tela de juicio muchas clasificaciones, sobre todo aquellas que tenían que ver con la objetividad del periodista. Es un género de temática variada, que utiliza técnicas que van desde las descripciones informativas a las narraciones casi equiparables a un relato literario, y que tienen la característica especial de permitir que la voz del autor se escuche, pecando, para algunos, de subjetividad, en algunos casos.

Y sin embargo, esta subjetividad, admitida por quienes practican este tipo de periodismo, no tiene que ver con las categorías de realidad o ficción, pues estas deben estar claras a la hora de realizar un reportaje. Por más técnicas narrativas que utilice un periodista, técnicas que hagan que el escrito se asemeje a un cuento o novela, existe una diferencia y es que

Al contrario de los novelistas, los periodistas literarios deben ser exactos. A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas, pero sus sensaciones y momentos

dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas. La calidad literaria de estas obras proviene del choque de mundos, de la confrontación con los símbolos de otra cultura real. Las fuerzas esenciales del periodismo literario residen en la inmersión, la voz, la exactitud y el simbolismo.³⁹

Resumiendo, podemos decir que el reportaje es un texto que cuenta o informa sobre cuestiones reales y que no por su nivel de realidad deja de utilizar recursos estilísticos; es cierto que deja escuchar al lector la verdadera voz del autor, en un proceso de inmersión dentro de un espacio y tiempo determinados, y gracias a la interpretación de la voz narrativa llega al lector una información matizada, pero más verídica, si cabe, por su sinceridad. ¿Por qué no pensar, pues, en un texto como *Las voces de Marrakesh* al leer esta definición?

Quizás la clave para esclarecer esta ambivalencia sea la intención del autor a la hora de redactar el texto, esa intención que tiene que ver con su propia clasificación interna, independiente de quien lee el texto y de sus múltiples interpretaciones posteriores, aunque estas coincidan con la intención:

Como lector, reacciono en forma diferente ante el periodismo literario que ante los cuentos o al reportaje normal. Saber que esto sucedió realmente cambia mi actitud mientras leo. Si descubriera que una obra de periodismo literario ha sido hecha como un cuento, mi decepción arruinaría cualquier efecto que hubiera creado en cuanto a literatura. Al mismo tiempo, me siento a leer esperando que el periodismo literario cause emociones que no producen los reportajes normales. Me ayude o no a vivir el periodismo literario diferentemente de otras formas literarias, lo leo como si así fuera.⁴⁰

³⁹ Norman Sims (selección y prólogo), *Los periodistas personales o el arte del reportaje literario*, Bogotá, El Áncora Editores, 1996, página 12.

⁴⁰ *Ibid*, página 14.

Por ahora, pues, hablaremos estrictamente sobre la intencionalidad del autor del texto, es decir, la actitud que toma el escritor al construir su historia⁴¹, una narración que puede ser descrita o presentada desde distintas perspectivas, pues la ventaja de las historias o narraciones es que son comunes a todos:

Las historias de los hombres son comunes en cuanto a sentimientos, independientemente de las condiciones políticas, económicas y sociales. Cuando el público acude a una representación de una función de teatro, al final de esta se produce el inevitable tornarse críticos de lo visto, teniendo siempre como referencia los sentimientos y deseos de los personajes, que han cobrado condición humana en la actuación teatral.⁴²

Podría aplicarse la anterior definición no solamente a las obras teatrales, sino a cualquier manifestación comunicativa, sea esta un artículo, un reportaje periodístico o una narración literaria, sea un texto escrito o audiovisual, pues el arte cinematográfico también nos presenta historias comunes a todos.

Los espectadores-lectores-receptores siempre hallarán un punto de convergencia con el mensaje que se les transmite (sea cualquier su naturaleza), a través de la asimilación de los valores y antivalores de los personajes que intervienen en las acciones. Sucede esto en los artículos y reportajes que cuentan historias personales, así como sucede en las narraciones de ficción que presentan personajes.

¿Por qué no habría de ocurrir en un texto que utilice complejos recursos narrativo-literarios, pero que no sea ficcional? Para esta decodificación es preciso entender los niveles de interpretación propuestos por el mismo autor del texto a la hora de construir la obra.

⁴¹ En el tercer capítulo de este trabajo ya hablaremos del lector del artículo, desde el punto de vista de la recepción estética del texto.

⁴² Rodolfo Muñoz Zapata, *Op. Cit.*, página 28.

Para componer los dos niveles de interpretación necesarios es primordial que el autor de un reportaje exponga hechos, describa un ambiente, narre una historia, independientemente de si es o no ficcional. Así también, este texto no debe solamente “presentar” hechos, sino que además debe brindar una interpretación de lo narrado, a tal punto que la subjetividad del autor se note en el tejido textual. ¿Hablar de subjetividad en el campo periodístico? No es algo tan fuera de lugar, sobre todo si tomamos la descripción que hace Martín Vivaldi sobre algunos textos: «Género ambivalente que unos estiman como “periodismo mayor” y otros como “literatura menor”. Y que no es ni lo uno ni lo otro. Es periodismo literario o literatura periodística»⁴³.

Podríamos ilustrar, de mejor manera, esta postura del periodismo literario gracias a una de las grandes figuras de la literatura, y también del periodismo, desde la concepción propia acerca de su escritura. Gabriel García Márquez, durante sus primeros años de escritura, se dedicó a la redacción de notas periodísticas de variada índole, algunas de las cuales se transformarían luego en novelas, tales como *Noticia de un secuestro*. Pero nos parece más importante para este trabajo el detalle que da sobre la génesis de otra de sus obras:

Relato de un naufrago está más cerca de la **crónica** porque es la transcripción organizada de una experiencia personal contada en primera persona por el único que la vivió. En realidad es una **entrevista** larga, minuciosa, completa, que hice a sabiendas de que no era para publicar en bruto sino para ser cocinada en otra olla: un **reportaje**. No tuve nada que forzar porque fue como pasearme por una pradera de flores con la posibilidad suprema de escoger las mejores. Y esto lo digo en homenaje a la

⁴³ Gonzalo Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos*, Editorial Paraninfo, Madrid, 1998, página 176.

inteligencia, el heroísmo y la integridad del protagonista que con justicia fue el náufrago más querido del país.⁴⁴

En este texto cuya asimilación ha descrito el propio autor existen hechos verídicos y una voz que narra en primera persona. Entonces, cuando nos encontramos con esta voz, dudamos, pues sabemos que quien escribe este “relato” no es precisamente el náufrago, sino el escritor García Márquez, quien también ha implementado su técnica para desarrollar la narración. Cabe recalcar que *Relato de un náufrago* ya había visto la luz antes de que la historia fuese novelada: se publicó por entregas en *El Espectador*, bajo el título *La verdad sobre mi aventura*.

Al volver sobre la primera voz narrativa pensamos, ¿es por esto el texto menos verídico? ¿La primera persona gramatical implica falta de objetividad? “La voz personal puede desconcertar tanto al escritor como al lector, pero este puede ser precisamente el punto. La voz institucional de los periódicos puede sostener el reportaje solo hasta cierto límite. Más allá, el lector necesita una guía”⁴⁵.

Esta guía no tiene que sugestionar al lector sobre todo lo que va a leer, pero tal vez sí señalarle ciertos detalles relevantes como los personajes, los gestos, las voces, que pueden aparecer en un texto, y que son pilares importantes para el desarrollo del argumento narrativo; sin la guía, es muy posible que el lector otorgase roles distintos a los elementos, sin darles el grado de importancia necesaria para el buen desarrollo de la obra. ¿Y qué decir sobre la confusión que puede producirse en el mismo escritor que no sabe aún cómo definirse? Volvamos a la respuesta, en carne propia, en boca propia del mismo autor:

⁴⁴ Entrevista a Gabriel García Márquez publicada en la revista colombiana *Cambio*, 7 de septiembre de 1998, tomado de la página del Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/prensa.htm. Las negritas son nuestras para resaltar la diversidad de géneros que menciona el autor, a partir de una misma historia.

⁴⁵ Norman Sims, Op. Cit., página 29.

	HECHOS		IMAGINACIÓN
ESPECIES	PERIODISMO INFORMATIVO	PERIODISMO LITERARIO	LITERATURA PERIODÍSTICA
VALORES	Informar	Orientar	Deleitar
MEDIOS	Página de información en diarios	Página de opinión y colaboradores	Páginas literarias de diarios y revistas
GÉNEROS	NOTICIA Información en tercera persona		
	Investigación, interpretación, y análisis de la noticia.		
	Información en primera persona: reportaje, entrevista y crónica.		

Siempre había vivido con la duda de saber cuál era la diferencia entre la literatura y el periodismo y si yo era escritor o reportero. Pero ahora estoy feliz porque me he dado cuenta de la respuesta: el periodismo es un género literario». Pero si la escritura periodística es “un género literario”, el periodista “no es un artista”.⁴⁶

¿Qué clase de periodista es este, pues? Un anfibio, tal vez, un creador que se siente cómodo en dos ambientes:

Del periodismo conserva la llaneza del lenguaje, la obsesiva precisión de los datos y el prurito de ofrecer contextos que hagan significativos los hechos y situaciones. De la literatura toma las técnicas, los ritmos, la construcción de atmósferas y el apasionado interés por el ser humano y sus honduras⁴⁷.

⁴⁶ Respuesta que Gabriel García Márquez da a un lector, extraída de la Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano. Tomado de Centro Virtual Cervantes, web citada.

⁴⁷ Daniel Samper Pizano, citado en Donaldo Alonso Donado Vilorio, *De la información a la opinión*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 2005, página 118.

¿Para qué acceder a dos mundos si los ambientes de ambos están definidos? Pues porque, al parecer, el ansia de contar de los hombres no siempre va pareja de lo que ocurre, realmente, y porque siempre habrá que implementar herramientas nuevas, tomar prestadas algunas, cuando se quiere llegar a la comprensión del lector:

El periodismo es literatura bajo presión. Es literatura que puede perdurar, pero se hace en condiciones de extrema presión y requiere de una claridad especial. Es importante entender una crónica de manera diáfana, cosa que no es necesaria en una novela, que puede ser tan oscura como quiera el novelista. Para mí se trata de una enseñanza recíproca: otorgarle al periodismo el papel de verosimilitud subjetiva que tiene la literatura, de ilusión de vida que tiene la literatura, y a la literatura otorgarle esas lecciones de lo real y tratar de encontrar una historia lógica dentro de la marea de los hechos. Ahí hay mundos comunicantes. No podría prescindir de ninguno⁴⁸.

Acaso sea imposible desligar ambos mundos, precisamente por lo que ha propuesto ya Villoro en el párrafo anterior: ambos géneros se complementan y gracias a esta fusión es más fácil entregarle al lector una realidad que le quedaría lejana si se remitiese solo a los hechos.

Ahora, en todo texto —narrativo o periodístico, o ambos— debe existir una temática. ¿De qué tratan un artículo y un reportaje? Los motivos o temas que utilice el articulista pueden ser varios y entre ellos, una vez más, nos encontramos con aquel motivo dinámico que mencionábamos en el primer capítulo: el viaje.

Un artículo de viajes es algo común en nuestros días, ni se diga la profusión de reportajes de viajes. De hecho, muchas páginas en Internet reúnen este tipo de escritos como medios de difusión de destinos turísticos, así como revistas especializadas se

⁴⁸ Juan Villoro, citado en Donado Alonso, Op. Cit., página 121.

nutren de este tipo de textos. Son muchos, y no todos son buenos, pues ¿qué sucede cuando el artículo de viajes se remite al carácter voluble del lenguaje escrito? «¿Qué es esa cosa tan preciosa que comunica el relato de un viaje, y que el viaje real ya no consigue ni siquiera evocar?»⁴⁹ Es en este caso donde el articulista debe implementar su técnica, desplegar su encanto a la hora de escribir, su estilo, de forma atrayente y sin caer en un cultismo que ahuyente al lector. Debe desprenderse del referente, de cierta manera, al tiempo que logra deslindarse de las formas del estilo, aun valiéndose de ellas:

... toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza por es donde se compromete⁵⁰.

Más aún, y tomando en cuenta que la intencionalidad del autor no queda clara para quienes leen un texto que corresponde a una categoría ambigua, habría que preguntarse si el escritor logra acercarse a su objetivo de descripción, ya sea a través de un género periodístico o literario pues «cuando tienen valor, el periodismo y la literatura sirven para el descubrimiento de la otra verdad, del lado oculto a partir del hilo de un suceso»⁵¹.

Esta hazaña, que parece titánica al momento de escribir un texto sin intencionalidad explícita, y que apunta a dos géneros, sin embargo, la logran algunos escritores, algunos como Elías Canetti.

⁴⁹ Doménico Nucera, Op. Cit., página 282.

⁵⁰ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México D. F., Siglo XXI editores, 2006, página 21.

⁵¹ Manuel Rivas, *El periodismo es un cuento*, Madrid, Santillana, 1998, página 23.

2.2 *Las voces de Marrakesh: ¿un texto periodístico?*

Este libro de Elías Canetti se publicó en el año 1981, pero el viaje que el escritor hizo a Marrakesh data del año 1954 y sus «impresiones de viaje» son frescas, salidas de la pluma del viajero en aquel entonces. ¿Qué de la intención de Canetti en ese momento, cuando transmitía al papel su percepción sobre aquella maravillosa ciudad de Marrakesh? Al parecer, ni él mismo lo sabía, pero se puede comentar esta «intencionalidad» a través de una reseña hecha sobre la obra de Canetti: «Hay libros en prosa que definitivamente son cuentos o novela, y que así fueron proyectados por los autores. Pero lo más hermoso y extraño es sorprender los materiales antes de que el autor se decida por un género determinado»⁵².

Zabaleta, el autor de la cita anterior, sigue hablando sobre Canetti en la justa medida en que ya habíamos descrito cómo debe funcionar un artículo periodístico. Los textos que componen *Las voces de Marrakesh* informan y no solo eso, sino que también transmiten la interpretación del viajero-escritor. Ahondemos, pues, en la forma que debe tomar un artículo y cómo esta puede aplicarse a la escritura de esta obra de Canetti.

La primera cuestión, y la primordial, a nuestro parecer, es la cuestión del lenguaje utilizado. Martín Vivaldi dice que «siendo la claridad norma esencial de todo trabajo periodístico, todo lo que enturbie la expresión nítida de nuestro pensamiento — vocabulario rebuscado o sintaxis enrevesada— debe quedar proscrito»⁵³. ¿Se ajusta esta descripción a la obra de Canetti?

Recordemos que, por su origen, este escritor se crió entre varias lenguas, adoptó el alemán como forma de expresión, pero dominaba muy bien el español y el inglés, lo

⁵² Carlos Eduardo Zabaleta, *El gozo de las letras, ensayos y artículos, 1956-1997*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, página 501.

⁵³ Gonzalo Martín Vivaldi, *Op. Cit.*, página 177.

que le daba un amplio poder sobre el lenguaje en sí mismo, como una forma absoluta no dependiente de una lengua específica. Y este dominio se hace presente en sus escritos, siendo para algunos, a veces, un autor cuyo lenguaje requiere un nivel alto de decodificación; tal opinión acompaña siempre a la lectura de una de sus obras, *Masa y poder*, donde el escritor pone a prueba el nivel de interpretación de sus lectores. Sin embargo, en *Las voces de Marrakesh* sucede algo distinto: «Canetti nos demuestra magistralmente que todavía es posible contar algo con sencillez, dando prioridad a los hechos, forzándolos si es preciso para que expresen sus cadencias más variadas»⁵⁴.

Es así como el texto de un escritor que, para otro escrito, mantiene un estilo más «hermético» y complejo, se convierte en algo que supera el propio estilo del autor, y que se transforma en narración pura. Y si quisiéramos describir una narración, podríamos decir que:

En líneas generales, una narración refiere una serie de sucesos ligados entre sí. Implica la dimensión del tiempo, y sin embargo, no basta la simple sucesión para crear tal conexión; en realidad, el relato presupone una solución de continuidad entre lo que precede a lo narrado y los sucesos contados, lo mismo que entre éstos y lo que seguirá. En otras palabras, si “cuento” a un amigo mis vacaciones, recorto en mi experiencia un segmento temporal delimitado por una partida y una llegada, un comienzo y un final [...] Nuestra experiencia se presenta antes como un flujo que como una secuencia ordenada de sucesos. Sin embargo, seguimos organizándola en torno a núcleos centrales, capítulos o virajes críticos [...] Hechos públicos o privados, **objetivos o íntimos**, se convierten sucesivamente en puntos de referencia, que ejercen una fuerza de atracción sobre el pasado y el futuro

⁵⁴ José-Franciso Yvars, «Apología del cuentero», prólogo a Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, Editorial Pre-textos, Valencia, 1996.

haciendo inteligibles secuencias más o menos coherentes, más o menos destacadas del *continuum* de la existencia⁵⁵.

Tomemos en cuenta, asimismo, que en la anterior definición de narración no se ha incluido una diferenciación explícita acerca de si el cuento o narración está basado en hechos reales o ficticios; sencillamente obedece a una secuencia, a una estructura espacial, que se dan tanto en un artículo periodístico como en un texto literario, es decir, hay una organización interna del texto gracias al lenguaje.

Una segunda cuestión, al comparar el texto de Canetti con ciertos paradigmas periodísticos, tiene que ver con la manida palabra realidad. «Dar sentido realista a un artículo significa, en resumen, no desligarse de la realidad vital o existencial. Aun impregnando las cosas de subjetivismo o de intimidad, tales cosas deben verse como son, como suele verlas el común de la gente»⁵⁶, nos dice Martín Vivaldi. Pero antes de este autor, ya había sido debatida esta cuestión de la realidad, sus acepciones y la ambigüedad que podíamos encontrar en ellas.

Cuando hablamos de realismo, tendríamos primero que precisar a qué nos referimos, pues Roman Jakobson ya tenía sus distintas particularizaciones al respecto⁵⁷: se podía referir a la tendencia a darle verosimilitud a un texto (aunque fuese ficcional), o plasmar un hecho de la forma más «realista» posible, es decir, sin omitir detalles que fuesen característicos del fenómeno u objeto descrito. Entonces comenzaba el problema: ¿qué detalles son, exactamente, los que caracterizan lo descrito? En el caso de un recorrido, un viaje: ¿qué es lo importante? Tal vez las costumbres de los pobladores, la topografía del lugar, la arquitectura, etc.

⁵⁵ F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1998, páginas 204-205. Las negritas son nuestras para recalcar el carácter no definitorio en lo que concierne a la definición de narración.

⁵⁶ Gonzalo Martín Vivaldi, *Op. Cit.*, página 182.

⁵⁷ Roman Jakobson, «Sobre el realismo artístico», en Tzevan Todorov, *Op. Cit.*, página 42.

¿Qué es lo más importante, pues? La descripción de estos detalles y la prioridad que se les otorgue en la narración responde a una percepción histórica, a una postura frente a la realidad y, entonces, es importante que el autor sepa cómo hacer que dichos detalles, u otros, resalten la identidad del objeto u acontecimiento. Los contemporáneos, decía Jakobson, siempre serían criticados por los conservadores —esta afirmación es independiente de cualquier época específica, pues este comportamiento se repite de generación en generación—, en función de que los primeros siempre se fijarían en lo «inesencial» para resaltar un objeto o situación. Y al llegar a este punto del razonamiento nos llama la atención, precisamente, el título de la obra que hemos estado analizando, *Las voces de Marrakesh*.

¿Por qué hablar de voces exactamente? Recordemos que durante los catorce relatos el viajero recorre la ciudad: sus plazas, mercados, vericuetos, azoteas, incluso. Sin restarle importancia al paisaje, lo que más llama la atención de esta narración es la interacción del viajero-autor y los personajes que se encuentra durante sus recorridos por Marrakesh, incluso cuando estos no son humanos, pues el primer relato, aquel que abre el libro, nos transmite la escalofriante narración donde se hace presente la voz de un animal:

El camello se contorsionaba y chillaba, y pronto comenzó a bramar frenéticamente; por último, tras haberse arrodillado, saltó de nuevo e intentó zafarse, mientras el hombre tiraba de la cuerda con mayor ahínco. La gente ponía todo su empeño en sujetarle, y aún estaba ocupada en ello, cuando alguien nos abordó y dijo en un francés entrecortado:

«Lo huele. Huele al matarife. Fue vendido para la matanza; ahora va al matadero.»

«Pero, ¿cómo puede olerlo?», preguntó mi amigo, incrédulo.

«El que está ante él es el matarife», y señalaba al hombre hosco y macizo que nos había llamado la atención. «El matarife viene del matadero y huele a sangre de camello, y eso no le gusta al camello....»

Ha habido, pues, una interacción profunda con los habitantes, con los mercaderes del mercado de camellos y con los animales también, al punto que el autor termina el relato diciendo que nunca más, mientras duró su estadía en la ciudad, volvió a tocar, con su amigo, el tema de aquellos animales.

¿Y qué con la interacción de viajero con los nativos del lugar que visita? Esta descripción se remonta, asimismo, a los viajes maravillosos de los cuales hablábamos en el primer capítulo de este trabajo, de aquellos recorridos que llevaban a los héroes a los parajes del Inframundo, incluso, para obtener su conocimiento. El divino Odiseo, por ejemplo, tuvo que efectuar un ritual, aconsejado por la hechicera Circe, para que pudiese comunicarse con los habitantes del Inframundo y obtener así las indicaciones del sabio Tiresias, las mismas que le servirían para volver a su tierra. Mas Tiresias no fue el único muerto que habló con Odiseo, sino que el héroe consiguió comunicarse, establecer la *nékyia*, con otros ilustres muertos: todos y cada uno de ellos iban contando sus historias, cómo habían sido su vida y por qué habían fallecido, lo que era transmitido al lector como parte de la formación cultural que los griegos propugnaban para su pueblo.

Esta comunicación establecida entre el viajero y los habitantes, la interacción del que visita con su paisaje, es la parte concreta de la realidad que sirve de base para un escrito, para unas memorias; una realidad ampliada que se traduce en impresiones. Recordemos que el subtítulo de *Las voces de Marrakesh* es, precisamente, «Impresiones de viaje», lo que ya nos da una pauta sobre el nivel de realismo que nos ofrecerá el autor en sus relatos; una impresión es una huella, algo que ha quedado marcado, pues, en palabras de Horacio: “Si quieres hacerme llorar, tienes que dolerte primero tú mismo”. Es así que Canetti nos ofrece la propia huella que la ciudad ha dejado en él, un efecto, y esta se nota en cada uno de los catorce relatos que componen el libro:

Así, el viajero Canetti curioseaba por las calles marroquíes, y mientras sus ojos y oídos grababan sensaciones de un mundo nuevo para el búlgaro germanizado que es él, desfila todo un pueblo de chilabas sombrías, de camellos extrañamente apasionados y aun vengativos, de innumerables mercaderes, ciegos o no, de abigarradas tiendas o «suks», de viejos lavando durante horas monedas con la saliva, de bultos por el suelo que esconden a hombres invisibles lanzando gritos y plegarias que realmente son eternas⁵⁸.

Sobre todo, lo que estas impresiones nos transmiten es el pensamiento del mismo Canetti acerca de la realidad, tal como él la concebía, ampliada y apuntando hacia lo nuevo, lo que aún está por descubrirse y que no siempre se considera en un primer momento al hablar de realidad:

Además de lo viejo y lo nuevo, he mencionado también lo distinto que afluye de todas partes: las ciudades, países y continentes extranjeros de fácil acceso, el segundo idioma que casi todo el mundo aprende junto al suyo propio, y muchos estudian ya un tercero o un cuarto. La investigación exacta de culturas foráneas, las exposiciones de sus artes y las traducciones de sus literaturas. El estudio de los pueblos primitivos aún existentes: su forma de vida material, la estructuración de su sociedad, sus formas de fe y sus ritos, sus mitos. Lo que hay de realmente distinto en todo aquello, los fecundos y emocionantes hallazgos de los arqueólogos, es inconmensurable y no puede medirse en ningún caso —como antes suponían todos y aún hoy quisieran suponer unos cuantos— con unas pocas varas. Para mí, personalmente, *este* crecimiento de la realidad es de la máxima importancia, toda vez que su apropiación exige más esfuerzo que la de lo simplemente nuevo y evidente a todo el mundo; pero acaso también porque provoca una sana reducción de nuestro orgullo, que suele inflarse con las novedades. Nos damos cuenta, por ejemplo, de que todo está prefigurado en ciertos mitos: son conceptos y deseos antiquísimos que hoy en día realizamos fugazmente. Pero nuestra

⁵⁸ Carlos Eduardo Zabaleta, Op. Cit., página 502.

propia capacidad de inventiva es lamentable en lo que a nuevos deseos y mitos se refiere. Damos vueltas a los viejos como a ruidosos molinillos de oraciones, y a veces ni sabemos qué significan sus plegarias mecánicas. Es una experiencia que a nosotros, los escritores, abocados sobre todo a inventar mundos nuevos, debiera darnos mucho que pensar. Por último, no quisiera dejar de mencionar que lo distinto, que sólo ahora empezamos a notar seriamente, no se limita a los seres humanos. La vida, tal como los animales la han vivido siempre, adquiere para nosotros un sentido diferente. El conocimiento cada vez mayor de sus ritos y sus juegos demuestra que esos seres, a los que hace trescientos años declaramos oficialmente máquinas, poseen también una especie de civilización comparable a la nuestra.⁵⁹

Estos catorce relatos, pues, reproducen las impresiones del Canetti viajero y que, en un primer momento, no nos llegan sino como imágenes precisas: un mercado de camellos, plazas, el barrio judío, los mendigos, una voz que surge de un bulto y que se identifica con una plegaria que acalla a las otras voces de la ciudad. Todas estas impresiones son reales, sucedieron, son descripciones de un momento y un lugar específicos, reales, pero que, gracias a la brillante pluma de Canetti, son también una composición que conjuga los aspectos inherentes a un escrito en prosa: «La obra está escrita con palabras que al mismo tiempo se refieren a un mundo concebido como exterior y al mundo interior del escritor. Es ambigua por su doble condición de referencial y autosuficiente»⁶⁰.

¿Podríamos decir, pues, que *Las voces de Marrakesch* es un texto periodístico? Sin inventar una intención que tal vez Canetti no tuvo en un principio, podemos leer este texto como si fuese uno periodístico y podemos terminar esta breve exposición con

⁵⁹ Elías Canetti, *La conciencia de las palabras*, Olimpia, México D. F., 1981, página 59.

⁶⁰ Enrique Anderson Imbert, *La prosa: modalidades y usos*, Ariel, Barcelona, 1998, página 4.

una cita de Martín Vivaldi y una metáfora al respecto: «¿Impresionismo o expresionismo?... Cualquiera actitud es válida. [...] En el artículo no se fotografian sucesos, se dibuja o pinta lo esencial de un hecho. No es contar un viaje en avión sobre el Atlántico; es valorar e interpretar lo que significan hoy esos viajes»⁶¹. Es decir, escribir un artículo no es desmerecer *Los nenúfares* de Monet, sino pintarlos con un poco más de definición en los bordes. Algo como lo que hizo Canetti: no fotografió las calles de Marrakesh, pero sí transmitió al lector la eternidad contenida en las voces de esa ciudad.

Cerremos este apartado con una pequeña afirmación sobre el reportaje que nos da Tom Wolfe, uno de los principales protagonistas del periodismo literario: “El lector debe tener en todo momento la sensación de que el redactor, sin titubear, lo lleva de la mano por un viaje”.

2.3 Las nuevas narraciones de viajes

La evolución de los géneros periodísticos ha permitido que hoy en día estos se entrecrucen y que la frontera entre ellos no sea tan clara para los lectores-espectadores. Pero este cruce no es precisamente malo, pues gracias a esta mixtura de géneros podemos acceder a la información de diversas formas e incluso escoger qué tipo de narración nos convence más a la hora de formar nuestro criterio.

Decíamos en el primer capítulo de este trabajo que la literatura de viajes es algo muy antiguo y que se ha desarrollado hasta nuestros días. Asimismo, hemos demostrado que la literatura de viajes, cuando está basada en hechos reales, en «impresiones de viaje» verídicas, puede ser leída como un texto periodístico. Pero no solo a nivel

⁶¹ Gonzalo Martín Vivaldi, Op. Cit., página 186.

periodístico se ha mantenido vigente el motivo del viaje, pues la literatura siempre ha tenido como eje fundamental este motivo.

Se pensó en algún momento que dados los avances tecnológicos y el descubrimiento de la totalidad del globo terráqueo, este tipo de narraciones ya no tendrían el sentido que antes tenían, pero hemos derivado la literatura de viajes a campos como el de la Ciencia Ficción y su consiguiente exploración del espacio exterior; la literatura de la migración, que se enfoca en los dramas humanos que tienen como motivo principal el desplazamiento con su respectivo desarraigo; en fin, la literatura en general no ha descartado en ningún momento el motivo del viaje y su vigencia se mantiene en todos los sentidos.

Pero, ¿es que todos tenemos acceso a la palabra escrita, a la literatura de viajes?

Hoy en día disfrutamos del motivo del viaje más allá del lenguaje escrito. Gracias a los medios masivos de comunicación, tenemos acceso a todos los destinos imaginables en el planeta. Existen programas especializados en reportajes de viajes, y existen incluso canales de televisión cuya programación está basada solamente en este tópico, desde distintas perspectivas, por supuesto.

Y al hablar de perspectiva volvemos al tema de quién nos transmite el mensaje, el motivo, el «escritor visual» que nos enseña y nos lleva de la mano en sus recorridos por diferentes sitios. Ese reportero, presentador, viajero, al fin y al cabo, nos muestra su punto de vista específico sobre los lugares que visita, nos da una visión parcializada y nos transmite sus «impresiones». ¿Atenta esto a la objetividad periodística? ¿Será posible calificar según los antiguos cánones lo que hoy en día se nos ofrece como documentos periodísticos?

En los anteriores apartados de este capítulo nos habíamos centrado en el análisis de *Las voces de Marrakesh* bajo ciertos aspectos periodísticos, basándonos en que este

era un relato de viajes que perfectamente podía ser leído como un producto periodístico dada la confluencia de definiciones. Pero, ¿qué pasa con otros textos? ¿Pueden leerse otros textos bajo esta lupa que proviene de dos géneros?

Habíamos mencionado la emblemática figura de Gabriel García Márquez, quien inició su carrera de escritor en la redacción de un periódico, y nombrábamos un par de obras suyas. Pero hay otros escritores, otras obras que podrían también leerse bajo estos paradigmas.

¿Qué pasa con las novelas históricas? ¿Dónde nace la ficción y se deja de lado el estricto sentido de realidad? Pensemos en la estructura básica: hechos reales, contados a través de recursos narrativos, que pretenden llegar a un lector. Y de la misma forma podríamos objetar lo que sucede en los documentales, en la disposición de la realidad audiovisual pues algunos lo calificarían así: “El cine es la vida misma sin los momentos aburridos”⁶².

Sería necesario elaborar todo un trabajo sobre los documentos audiovisuales que hoy en día utilizan el motivo dinámico del viaje y cuya interpretación está sujeta a este análisis para determinar en qué momento la realidad “objetiva” pasa a segundo plano cuando los recursos se desbordan y la creatividad del director prevalece, así que por lo pronto nos atendremos a los documentos escritos.

La clasificación de estos documentos también se desdibuja un poco, o las fronteras de esta, pues los reportajes ya no son tan objetivos, ya no son tan despersonalizados (cuestión que ha molestado y sigue en debate entre quienes defienden una postura más ortodoxa del periodismo), huelen a crónica, y los artículos se confunden con editoriales porque el narrador aparece y desaparece, dejando pequeñas

⁶² Alfred Hitchcock, citado por Donaldo Alonso, *De la información a la opinión*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 2005, página 111.

pistas sobre su presencia en el texto para que el lector sea quien juzgue, discrimine y determine qué tipo de historia tiene entre sus manos.

Sabemos que las clasificaciones han sido elaboradas, precisamente, para que no existan este tipo de confusiones, pero la realidad apunta a que un lector debería ser altamente especializado para discernir con claridad qué tipo de texto está leyendo.

Depende, pues, la lectura de un texto, ya independientemente de la intencionalidad del autor, de la interpretación que el lector les dé a estos textos, tema que trataremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

EL VIAJE, EL CAMINO: CONFLUENCIA DE GÉNEROS A TRAVÉS DE LA LENGUA

En nuestro primer capítulo habíamos mencionado que la palabra viaje, etimológicamente, denominaba aquello que servía para sostener dicho trayecto, aquello con lo que el viajero se alimentaba durante su camino. En el segundo capítulo concluimos que el autor de un texto es un viajero y guía que lleva de la mano al otro que recorre, es decir, el lector, que se erige como un compañero de viaje del primero ¿Quiénes son estos viajeros, pues, más allá del género del texto que se lee? Dentro de nuestro contexto de estudio, podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el caminante de un viaje lingüístico, uno que se enfrenta a la confluencia de los géneros (incluso a su superposición), tiene que ser aquel lector que se sintonice con la lengua del autor y que sepa cómo interpretar el texto desde distintas perspectivas u horizontes para que este, al final, se muestre como un verdadero objeto estético, sea cual sea su género, sea cual sea su origen o intención primera.

3.1. La objetividad y la subjetividad

3.1.1 Objetividad, mimesis, realismo

La objetividad ha sido definida desde varias perspectivas, así la ontológica y la filosófica, de las cuales se desprende que es la categoría válida o real de un objeto o

fenómeno independiente del sentir o parecer de un sujeto; el objeto, pues, posee cualidades intrínsecas que no cambian sea cual sea el punto de vista desde que se aprecie dicho objeto o fenómeno. En el periodismo, siendo la objetividad una cualidad importantísima del periodista, se define como imparcialidad o despersonalización de un hecho noticioso al momento de ser tratado por quien informa; los hechos noticiosos, dentro de este contexto, no pueden verse desdibujados por las opiniones personales del periodista. Y estas opiniones, precisamente, son difíciles de borrarlas, tomando en cuenta que el ser humano es por excelencia un ser interpretante de su entorno. Entonces, es necesario equilibrar la objetividad con los recursos que hacen viable una descripción que llegue al lector.

Sobre todo, la objetividad, ya hablando dentro del contexto del análisis de un escrito, sea o no periodístico, se define y relaciona con la palabra «realidad», a la hora de la representación de los objetos, de los sujetos, por parte de un autor determinado, así:

Con el vocablo “realidad”, en el sentido estricto de la palabra, se entiende una relación adecuada entre una *proposición judicativa* y un *conjunto de circunstancias objetivamente existente*, por medio de su contenido de sentido. Si esta relación existe, entonces, la proposición judicativa dada se caracteriza por un cuasi-aspecto relativo, que expresamos con el vocablo “verdadero”. [...] Existe, sobre todo, aquel sentido de la palabra “verdad” que se puede aplicar a la función de reproducción que se realiza en algunas obras por las objetividades representadas. Llamamos verdadera a una objetividad representada que está involucrada en la función de reproducción (o a las oraciones que efectúan su constitución) si es la reproducción *más verdadera* de una objetividad real apropiadamente **reproducida**, *i. e.* cuando es una “buena” copia, una copia fiel, fidedigna, y precisa⁶³.

⁶³ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, Taurus, México D. F., 1998, página 352. La palabra en negrita la hemos resaltado nosotros, para afirmar nuestra siguiente opinión.

La palabra clave, pues, para la comprensión de la objetividad es “reproducción”, es decir, copia, o mimesis, este último término relacionado con los conceptos clásicos de imitación de la realidad. Pensemos en que “Mimesis y verdad: si una apunta al arte, la otra es su medio”⁶⁴. ¿Acaso no existe la imitación a menos que exista un objeto real que puede ser imitado o reproducido de su condición original? Esto puede entenderse bien a través del Realismo que propugnaban en el siglo XIX autores como Honoré de Balzac, Stendhal y Gustave Flaubert y más tarde los naturalistas como Émile Zola. El Realismo se basaba en la observación, documentación precisa y descripción lo más exacta posible de personajes, espacios y situaciones, para mostrar al público la “realidad” tal como era; el narrador siempre se ubicaba en una posición “imparcial” y “objetiva”, gracias al artificio del narrador omnisciente, aunque estos escritos, de hecho, sí tenían un carácter moralizante. Podríamos acotar, sin embargo: “Ninguna verdad refleja el horizonte; el juego de la mimesis, desmultiplicado en imágenes que remiten a otras imágenes, ya no es el medio de un fin; sigue siendo el recuerdo de haber sido una esencia del arte”⁶⁵.

La mimesis, desde su aparición como concepto en la teoría gracias a Aristóteles, ha sido fuertemente criticada y absuelta en varias ocasiones pues aunque el filósofo griego la había colocado entre las acciones menores del ser humano, también es cierto que la consignó dentro de aquellas que son inmanentes a la naturaleza del hombre. Los seres humanos somos incapaces de no imitar y así aprendemos, por medio de la reproducción de lo que vemos hacer.

Entonces, en cuestiones artísticas, sobre todo en cuestiones literarias, ¿es posible burlar este afán de imitación de la realidad? ¿O es necesario apegarse a rajatabla a esta

⁶⁴ Jacques Aumont, *La estética hoy*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, página 191.

⁶⁵ *Ibid*, página 194.

condición y necesidad imitativa? Llega a tal punto nuestra necesidad de mímesis que incluso imitamos y convertimos en objetos estéticos aquellos que nos resultarían naturalmente desagradables, tal como ocurre en el siguiente extracto, donde el narrador protagonista de *Las voces de Marrakesh* nos presenta la terrible imagen del camello a punto de ser sacrificado:

No transcurrió mucho tiempo cuando nos llamó la atención un camello que parecía resistirse contra algo; gruñía, rezongaba y giraba la cabeza enérgicamente hacia todas partes. Un hombre intentaba ponerlo de rodillas, y como no le obedeciese, le ayudó a bastonazos. De entre las otras dos o tres personas que se encontraban a la cabeza del animal y se ocupaban de él, destacaba uno en particular: Era un hombre fuerte, recio, de faz oscura y tremenda. Permanecía firme, sus piernas como enraizadas al suelo. Con enérgicos movimientos de los brazos pasó una cuerda por el tabique nasal del animal que previamente había perforado. Hocico y cuerda se tintaron de rojo por la sangre. El camello se contorsionaba y chillaba, y pronto comenzó a bramar frenéticamente; por último, tras haberse arrodillado, saltó de nuevo e intentó zafarse, mientras el hombre tiraba de la cuerda con mayor ahínco [...] «¿Cómo se mata a los camellos?» «Se les corta la yugular. Tienen que desangrarse. Si no se les debe comer. Un musulmán no debe comerlos si antes no han sido desangrados». [...] yo había perdido de vista y de oído al camello que ya no bramaba, y deseaba volverlo a ver. Pronto lo encontré. El matarife lo había puesto en pie. Se arrodillaba de nuevo. Dio un respingo que otro con la cabeza. La sangre del ollar se había extendido aún más. Sentí cierto alivio por los escasos y engañosos momentos en los que se le dejaba solo. Pero no pude mirar mucho tiempo y salí de allí a hurtadillas, pues ya conocía su destino⁶⁶.

¿Podríamos objetar la estética del fragmento anterior a pesar de su terrible contenido? La descripción tan bien lograda del mercado de camellos se confunde con

⁶⁶ Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, página 10.

los sentimientos de compasión que hasta el mismo narrador siente por el animal a punto de ser sacrificado. Ha habido una mimesis, a través de la lengua, tan pulcra, que el lector ha estado presente en el mercado de camellos, frente al animal que pelea por sobrevivir. El lector ha podido pararse en los zapatos del narrador y ver a través de sus ojos, incluso atribuyéndose las emociones de este. Pero si todo esto es mimesis, ¿dónde queda, pues, la creación?

Semejarse no es mera geometría, son también pasión e invención; para que la semejanza, la imitación misma de la esfera de lo no humano, tenga oportunidad de conducir a un pensamiento, a un conocimiento, en todo caso a un provecho humano (y no sólo mecánico), debe tomar la vía de la creación, debe pasar por el estadio poético de la semejanza, por la metáfora.⁶⁷

Así, podríamos extraer una pequeña cita, del fragmento anterior, de Canetti, para zanjar ya esta cuestión del Realismo, utilizando este último pensamiento sobre la utilización de la metáfora y la creación sujeta a este tipo de recursos: “Era un hombre fuerte, recio, de faz oscura y tremenda. Permanecía firme, sus piernas como enraizadas al suelo”⁶⁸.

3.1.2 Subjetividad, mimesis, creación

Habíamos ya anotado que los realistas trataban de buscar y representar la verdad de la forma más exacta posible y esto los hacía imitadores, aunque no se diesen cuenta de que a través del uso de determinados mecanismos de imitación ya había una intención a través del cual se transmitía la verdad de una forma distinta a la real. Claro,

⁶⁷ Jacques Aumont, *Op. Cit.*, página 219.

⁶⁸ Cfr. Cita 56.

este fenómeno era inconsciente, pero para otros el acto de mediación al buscar la verdad es consciente y se constituye en el paradigma de expresión, es decir, el uso de los artificios es plenamente voluntario y no está reñido con la intención de transmitir una información objetiva.

La subjetividad, por su parte, apunta precisamente a la creación de mecanismos a través de los cuales el artista busca representar la verdad y expresar, así, lo que esta ha producido en su ser más profundo, de forma voluntaria, insistimos. Ejemplos vivos de aquello fueron los artistas románticos como Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, autores que propugnaban la expresión de los íntimos sentimientos ante todo, a través de cualquier manifestación artística, así:

El artista romántico es por definición un médium cuya actividad consiste en elaborar lo semejante para que, en esa elaboración, aparezca lo verdadero. Milagro del arte, milagro de la obra, que sólo encuentra su razón de ser en la comunicación, inefable y supranatural, entre una voluntad de ir hacia el corazón del mundo una “voluntad” igual por parte del mundo de desvelarse a quien lo busque.⁶⁹

Uno de estos mecanismos de expresión y búsqueda de la “verdad”, pues, sería el lenguaje y su uso artificioso. ¿Y cómo nos manejamos en cuanto a la verdad de los hechos, a la realidad objetiva que pretenden mostrarnos los periodistas? La subjetividad, dentro del periodismo, en algunos géneros, como en el reportaje, es admitida, pero de manera parcial, pues se concibe el tipo de comunicación subjetiva del periodista cuando éste, sin ir en desmedro de las descripciones, puede “crear” metáforas o hacer uso de otras figuras para lograr de mejor manera su exposición. Es decir, se permite cierta subjetividad en el periodista cuando este, a pesar de los recursos narrativos que emplea,

⁶⁹ Jacques Aumont, *Op. Cit.*, página 221.

no pierde de vista los hechos y las acciones que realmente han sucedido y sobre las cuales quiere informar a su lector.

Cómo se expresa un sujeto con respecto a un objeto, a través de su uso lingüístico, es lo que nos compete en este trabajo. Pero también nos interesa la interrelación que existe entre un texto y un sujeto receptor, un nexo que tiene que ver con la interpretación que se produce en base al texto, aunque esta no sea la que el autor de la obra esperase en un principio.

Es decir, si bien ya analizamos la intencionalidad del autor, ahora queremos examinar si la objetividad y la subjetividad, principios que tienen su punto de partida cuando el autor escribe su obra, tienen que ver también con los niveles de interpretación de los lectores.

¿Hay alguna forma en que ambas posturas, la objetividad y la subjetividad, puedan combinarse sin desprenderse, cada una, de su esencia? Tal vez la respuesta no sea una combinación, sino una mediación, un puente establecido gracias a la Fenomenología, cuyo fundamento postula que el estudio debe centrarse no solo en el objeto y no solo en el sujeto, sino en la relación que se establece entre ambos, sobre todo para la apreciación de las obras de arte:

A la obra de arte se le concede una existencia intencional no atribuible ni al mundo real de lo físico o psíquico ni a un mundo intemporal de las ideas. Las obras de arte nacen en un contexto temporal y constituyen creaciones formadas por varias capas que debido a sus perspectivas esquematizadas contienen zonas de indeterminación que deben ser rellenadas nuevamente mediante concreciones y actualizaciones. La llamada *estética de la recepción* ha retomado este concepto colocando en el centro de la consideración el efecto mismo de la obra de arte.⁷⁰

⁷⁰ Bernhard Waldenfels, *De Husserl a Derridá*, Barcelona, Paidós, 1992, página 23.

Entre las manifestaciones artísticas que pueden ser analizadas según el párrafo anterior contamos por supuesto a las obras literarias, a las narrativas, a las periodísticas, gracias a que a continuación explicaremos un poco sobre qué trata la Estética de la recepción.

3.2. La interpretación de un texto

Originalmente, la palabra alemana para interpretar, *deuten*, significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos⁷¹.

El fragmento anterior corresponde a un trabajo de Hans-Georg Gadamer, teórico de la Estética de la Recepción, teoría literaria que apunta al estudio del sujeto/lector en estrecha relación con el texto que ha recibido y de cómo lo aprehende. La primera pregunta que nos invade en este punto es: ¿Depende la percepción del lector del tipo de texto o de la clasificación de género de este?

En un primer momento, esbozamos una respuesta afirmativa a esta interrogante, pues cada texto necesita un tipo de lector y la interpretación no es algo unívoco que se da dentro de un texto: “La interpretación no es un valor absoluto, un gesto de la mente situado en el algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación

⁷¹ Hans-Georg Gadamer, «Poetizar e interpretar» en, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez, *Teorías literarias del siglo XX*, Ediciones Akal, Madrid, 2005, página 860.

debe a su vez ser evaluada dentro de una concepción histórica de la conciencia humana⁷².

Cuando se nos presenta un tipo de texto periodístico, por ejemplo, estamos ya preparados para recibir una información que es objetiva, que nos presenta hechos reales, protagonizados por personajes reales y situados en escenarios reales. En un caso distinto, cuando nos enfrentamos a un texto literario, no nos preguntamos en un primer momento si este tiene o no con la realidad, es decir, qué nivel de ficción hay en el texto. A los textos literarios nos enfrentamos solo con la esperanza de que la historia nos convenza, sin verificar si está o no relacionada con la realidad. Requerimos solamente un aceptable nivel de verosimilitud independiente de la “verdad” objetiva.

De todo esto, pues, se extrae que la percepción de un escrito comienza antes de sumergirnos en él, así:

La recepción interpretadora de un texto presupone siempre el contexto de experiencia de la percepción estética: la cuestión de la subjetividad de la interpretación y del gusto de diversos lectores, o sectores de lectores, sólo puede formarse de una manera lógica si antes se ha aclarado cuál es el horizonte transubjetivo del entendimiento que condiciona el efecto del texto⁷³.

Al hablar de “experiencia de la percepción estética”, nos parece que se presupone que un lector que se enfrenta a un texto tiene ya un conocimiento previo sobre el tipo de contenido que puede hallar en este. Así, sabemos que lo que encontramos en medios masivos de comunicación, con los títulos de reportaje, crónica o

⁷² Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, citada por Mario A. Pressas, “La recepción estética” en, Ramón Xirau y David Sobrevilla (editores), *Estética*, Editorial Trotta, Madrid, 2003, página 123.

⁷³ Hans-Robert Jauss, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria» en, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez, *Op. Cit.*, página 867.

artículo, está escrito en un contexto de objetividad. Asimismo, cuando verificamos el título de una novela o de un libro de cuentos, esperamos que tal vez el contenido no sea real, aunque esto no tenga que ver con el concepto de verosimilitud que todo texto debe guardar en sí mismo.

Pero, ¿qué sucede cuando un texto, que pertenece a la categoría literaria, describe elementos reales, objetivos? ¿Puede este calificarse, entonces, también de periodístico? Eso, diríamos, depende de la percepción que tenga el lector sobre este y si su interpretación responde a una intención específica, tal como ha sido la intención de este trabajo.

Por supuesto, no pretendemos esbozar una interpretación que raye en la locura pues

Las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida. Pero, para poder jugar a ese juego por el cual cada generación lee las obras literarias de manera distinta, hay que estar movidos por un profundo respeto hacia lo que, en otras obras, he denominado la intención del texto⁷⁴.

Podemos formular, pues, que un texto literario, uno de “impresiones de viaje”, que describe hechos objetivos, paisajes, situaciones y personajes reales, también puede leerse como un texto periodístico, como un artículo o un reportaje, precisamente, si nos atenemos a las definiciones de cada uno de los tipos de escritos. Sobre todo, podemos afirmar en calidad de lectores que la percepción de cada texto sí depende de su receptor/lector, pues “ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el

⁷⁴ Umberto Eco, *Sobre literatura*, página 13.

lector tiene de otros textos”⁷⁵. Es decir, no podemos disociar la lectura de un texto de las lecturas anteriores que hayamos tenido con otras obras.

Ahora, ya que definimos que un tipo de texto predetermina la lectura que se haga de él, ya sea periodístico o literario, tenemos que tomar en cuenta a los lectores que van a acceder a este, pues estos no siempre son los mismos y no se comportan de la misma forma. Umberto Eco ha propuesto dos tipos de lectores, el de primer nivel y el de segundo nivel, que apuntan a cuestiones distintas con respecto a la decodificación del texto, aunque el de segundo no puede existir sin el de primer nivel. Nos explicaremos a continuación.

... un texto (y más uno con finalidad estética) tiende a construir un doble Lector Modelo. El texto se dirige, ante todo, a un lector modelo de primer nivel, que denominaremos semántico, el cual desea saber (y justamente) cómo acaba la historia [...] Pero el texto se dirige también a un lector modelo de segundo nivel, que denominaremos semiótico o estético, el cual se pregunta en qué tipo de lector le pide que se convierta el relato, y quiere descubrir los procedimientos del autor que lo está instruyendo paso a paso. En palabras pobres, el lector del primer nivel quiere saber qué sucede, el de segundo nivel cómo se relata lo que sucede.⁷⁶

Si nos guiamos por esta descripción de Eco acerca de los lectores, podemos decir con nuestras propias palabras que un lector de primer nivel privilegia la trama, las acciones de una historia, mientras que el lector de segundo nivel se preocupa de cómo está construida dicha trama y cómo funcionan las acciones que determinan la fluidez del relato. Sin embargo, es importante la precisión que el mismo Eco hace sobre que para ser un lector de segundo nivel hay que ser, en un comienzo, un lector de primer nivel. Entonces, y ya enfocándonos en nuestro tema, podríamos decir que un lector de

⁷⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1993, página 116.

⁷⁶ Umberto Eco, *Sobre literatura*, RqueR, Barcelona, 2002, página 234.

segundo nivel, aplicándose a *Las voces de Marrakesh*, es aquel que descubre que este texto no solo funciona a nivel literario, sino que también puede ser leído desde el punto de vista de un artículo o reportaje periodístico.

Y aquí es donde tendremos que hacer una precisión. ¿Cómo es que el lector, si ya está predeterminado por el tipo de lectura, logra decodificar el texto en una dirección distinta? Precisamente porque es un lector de segundo nivel aquel que nota ciertas discordancias con respecto al lenguaje utilizado, no por parte del autor, sino por los editores, al proponernos un tipo específico de lectura. El lector de segundo nivel, recordemos, no solo lee la obra, apreciativamente, sino que se concentra también en husmear lo que está alrededor de esta.

Bajo el título de esta obra, generalmente, se establece en las portadas qué tipo de texto hay ahí dentro. En este caso, generalmente se utiliza la palabra “cuentos”. ¿Y qué es un cuento? Según la definición de la RAE, un cuento es una narración ficcional, irreal; se opone, de cierta forma, esta definición, a la de “relato”, que corresponde a una narración, no importa su grado de ficcionalidad. Podría parecer pueril esta precisión, pero no si recordamos que este trabajo se basa en la viabilidad de la lectura de un texto según dos tipos de recepción y menos aún cuando recordamos ciertas puntualizaciones que hacía Saussure sobre el lenguaje.

Según Ferdinand de Saussure el funcionamiento del lenguaje se da en base a la oposición, es decir, se utiliza una palabra en vez de otra porque así debe ser y eso determina la interpretación que se le dé al conjunto lingüístico. Entonces, no es lo mismo decir cuento que narración, y si una narración puede ser periodística, ¿por qué este grupo de relatos no habría de ser un grupo de textos periodísticos? ¿Qué marca la diferencia en estos textos?

Ya que hemos hablado, pues, del tipo de lectores que se nos pide que seamos de acuerdo a varios tipos de texto, habría que mencionar en este momento al tipo de autor al que nos enfrentamos cuando un texto está plagado de sentidos, de voces, pues “la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales”⁷⁷. Es decir, que uno no puede pensar en un lector como un sujeto determinado, de carne y hueso, sino como una estrategia textual inserta ya en el escrito; a este se lo llama Lector Modelo. Asimismo, dentro del texto otra estrategia es la del Autor Modelo, que no es, bajo ningún concepto, aquel autor que figura con su nombre completo o seudónimo en la portada de la obra; el Autor Modelo es aquel que nos habla dentro del texto, como si estuviese jugando a las escondidas, pero mostrándose, al mismo tiempo y quien se muestra a través de un juego de espejos elaborado por el autor real, entre otros recursos estilísticos.

¿Es Elías Canetti un autor de este tipo? Todo autor lo es y aunque sabemos que estas “Impresiones de viaje” corresponden a los detalles de una travesía “real” en la vida del escritor, esto no significa que dentro del texto no percibamos que este se desdobra gracias a su lengua, a su propia utilización de las voces; se ha efectuado un montaje que permite que la voz del autor se poseione de varias otras bocas, por así decirlo, para difuminarse y mostrarnos toda una variedad de voces, así:

¿Tal vez cada escritor (incluso un lírico puro) sea siempre “dramaturg” en el sentido de que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre las voces ajenas, incluyendo ahí la imagen del autor (y otras máscaras de tutor). Tal vez toda palabra no objetivada y univocal sea ingenua e inservible para la creación verdadera. Toda voz auténticamente creadora puede ser solamente la segunda voz dentro del discurso. Únicamente la segunda voz, que es la actitud pura, puede ser no objetivada hasta el final, puede existir

⁷⁷ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, página 91.

sin hacer la sombra de la imagen, la sombra sustancial. El escritor es alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla indirecta⁷⁸.

Nótese que en el párrafo anterior Mijaíl Bajtín no solo habla de las voces⁷⁹, sino también de las máscaras; ambos son elementos que Canetti había aunado para confeccionar su concepción de la “máscara acústica”, aquella forma única que cada personaje (o persona) tenía de expresarse y que la hacía única entre los otros personajes/personas. Entonces, resumiendo lo anteriormente expuesto, podemos decir que el Autor Modelo, no ya Elías Canetti, sino uno creado por este como estrategia narrativa, nos transmite en sus “Impresiones de viaje” lo que las voces de la urbe nos dicen, al punto que hacen callar a otras, como sucede con el mendigo que protagoniza la última historia de *Las voces de Marrakesh*:

Paseaba, al ocaso de la tarde, por la plaza mayor del centro de la ciudad, y lo que allí buscaba no era su vistosidad y su viveza, con ellas ya contaba, buscaba un pequeño bulto marrón en el suelo que no sólo se reducía a una voz, sino a un sonido único. Era un profundo, prolongado «a - a - a - a - a - a - a - a». Ni disminuía ni aumentaba, pero jamás cesaba y en todo momento era perceptible sobre los miles de clamores y vocerío de la plaza. Era el sonido más persistente del Xemaá El Fná, el que a lo largo de toda una noche, y noche tras noche, permanecía igual.

Lo oía ya desde la lejanía. Cierta desazón, a la que no era capaz de dar una interpretación correcta, me llevaba allí. Había paseado por la plaza en toda ocasión; tantas cosas me atraían en ella que jamás dudé no volver a encontrar el bulto aquél con todo cuanto le era propio. Sólo por esa voz, que había venido a reducirse a un sonido único, sentía cierto temor. Se encontraba en la frontera de lo vivo; la vida que generaba no consistía en

⁷⁸ Mijaíl Bajtín, *Op. Cit.*, página 301.

⁷⁹ Bajtín también ha postulado la teoría de la polifonía (muchas voces), pero nos ha parecido demasiado circunscrita a la

otra cosa más que en ese sonido. Por mi parte, escuchaba ansioso y amedrentado y para entonces alcanzaba un punto preciso en mi camino, justo el mismo sitio, donde de súbito oía algo así como el zumbido de un insecto: «a-a-a-a-a-a- a».

[...]Tal vez no tenía lengua para pronunciar la «l» de «Alá», y el nombre de Dios lo reducía a un «a - a-a-a-a-a- a». Pero vivía sin embargo, y con un celo y una tenacidad sin par repetía su único acento; y así durante horas y horas, hasta que se convertía en el único sonido de toda la ancha plaza, en clamor que acallaba todas las otras voces.⁸⁰

Hemos resumido el relato de Canetti para solamente señalar las partes importantes de este, por lo menos las que nos competen: la influencia de la voz del mendigo en la conciencia del Autor Modelo quien, a su vez, nos la retransmite en forma de onomatopeyas y sensaciones, descripciones precisas que son posibles solo gracias al manejo de un autor como Elías Canetti. Tal prolijidad llega al punto de que, aunque el mendigo no tenga un rostro, el autor nos lo muestra en la dimensión que importa: su VOZ.

3.3 La lengua de Canetti: descriptiva e interpretativa

Antes de hablar, específicamente, de la utilización de la palabra en Canetti, sería necesario revisar algunas definiciones propuestas por Ferdinand de Saussure con respecto al sistema lingüístico⁸¹.

⁸⁰ Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, página 53.

⁸¹ Todas estas referencias constan en el Curso de Lingüística General, de Ferdinand de Saussure, mas hemos tomados un resumen con definiciones más sencillas para colaborar con la fluidez del trabajo. La dirección web es:

El primer concepto corresponde a la **inmaterialidad**, pues los sistemas lingüísticos sin dejar de ser reales, son diferentes de los objetos materiales. No es ocioso mencionar y recalcar que nuestro sistema lingüístico, formado por palabras, pretende describir y socializar las ideas y conceptos que tenemos en el pensamiento, así como pretende colectivizar los nombres con que designamos a cada cosa. Por supuesto, esta operación tiene sus cortocircuitos, pues entramos al siguiente concepto que es la **arbitrariedad**: las palabras con que designamos las cosas y nuestras ideas no tienen una relación inmanente con estas, sino que han sido otorgadas y aceptadas por convención social; no existe nada que pueda ligar verdaderamente un concepto a un objeto, real o abstracto, aparte de nuestra propia convención. Quien no participa de dicha convención, por tanto, queda fuera del sistema lingüístico. Y debido a la arbitrariedad, nos manejamos en una **relatividad lingüística**, es decir, no podemos acceder a verdades o valores universales, mucho menos cuando nos encontramos con distintas lenguas que designan de forma distinta las mismas cosas.

¿Cómo desenvolvemos en este entramado lingüístico, sujeto, de por sí, al relativismo y la imprecisión? ¿Cómo hacerlo, más aún, cuando uno se desenvuelve entre varias lenguas, cada una con sus características propias? A alguien como Elías Canetti habría que preguntárselo, a lo que él respondería, quizá, con uno de sus recuerdos de infancia:

Se hablaba a menudo de las lenguas; sólo en nuestra ciudad se hablaban siete u ocho lenguas diferentes y todos entendían un poco de cada una; únicamente las chicas que venían de los pueblos hablaban exclusivamente el búlgaro y se las consideraba tontas por ello. Cada uno enumeraba las

lenguas que conocía, era importante dominar muchas pues gracias a ello uno podía llegar a salvar la propia vida o la de otros.⁸²

Lo que sigue a continuación de esta descripción es el relato de un acontecimiento en que el abuelo de Canetti logró salvar la vida de otra persona gracias a haber entendido la conversación en griego de unos delincuentes, lo que comprueba, literalmente, que del conocimiento de una lengua puede depender una existencia.

Ya sin ir al extremo de jugarse la vida, conviene preguntarnos, ¿cómo hace un escritor para desenvolverse en este mundo de palabras relativas? La contestación, asimismo, es de Canetti:

Un escritor sería, pues —tal vez hayamos encontrado la fórmula con excesiva rapidez—, alguien que otorga particular importancia a las palabras; que se mueve entre ellas tan a gusto, o acaso más, que entre los seres humanos; que se *entrega* a ambos, aunque depositando más confianza en las palabras; que destrona a éstas de sus sitios para entronizarlas luego con mayor aplomo; que las palpa e interroga; que las acaricia, lija, pule y pinta, y que después de todas estas libertades íntimas es incluso capaz de ocultarse por respeto a ellas. Y si bien a veces puede parecer un malhechor para con las palabras, lo cierto es que comete sus fechorías por amor.⁸³

De qué amor hablará este escritor, de qué fechorías, de qué importancia y de qué trabajo de artesanía —acariciar, lijar, pulir, pintar. Hablará, acaso, de la labor que tuvo al intentar transmitir sus «impresiones de viaje» y de lo duro que fue enfrentarse a sus palabras, en riña constante con las que escuchaba en la ciudad extraña:

⁸² Elías Canetti, *La lengua absuelta*, página 26.

⁸³ Elías Canetti, *La conciencia de las palabras*, página 227.

Trato de relatar algo y apenas enmudezco me doy cuenta de que aún no he dicho nada. Algo maravillosamente luminoso y denso permanece aún en mí y obstruye la palabra. ¿Es acaso la lengua, que no entiendo, y que paulatinamente debo interpretar en mi interior? Había acontecimientos, imágenes, sonidos, cuyo sentido de entrada radica en uno mismo, que fueron no tanto tomados, sino reducidos a palabras, y que más allá de las palabras, son aún más profundos y plenos de sentido que ellas mismas.

Sueño en un hombre que olvida las lenguas de la Tierra hasta no comprender cuanto se dice en ninguna de ellas.

¿Qué hay en el lenguaje? ¿Qué esconde? ¿Qué le sustrae a uno? Traté de aprender, durante las semanas que pasé en Marruecos, no tanto árabe como también una de las lenguas beréberes. No quería perder ni un ápice de la fuerza de esas extrañas voces. Quería sentirme tan afectado por esos sonidos heterogéneos como en realidad se merecen, y no flaquear por un conocimiento deficiente y superficial. No había leído nada sobre el país. Sus lugares me resultaban tan ajenos como sus gentes. Lo poco que a lo largo de una vida le llega a uno por los aires, de cada país y cada pueblo, se pierde en las primeras horas.

Pero permanecía la palabra «Alá», que no podía eludir de ninguna manera⁸⁴.

El fragmento anterior corresponde al tercer relato, “El clamor de los ciegos”, y escogimos este por la fuerza con que el autor reflexiona sobre la naturaleza del lenguaje al hallarse en una tierra extraña de costumbres y lengua desconocidas. Pero no es esta la única narración donde Canetti se detiene sobre la naturaleza del lenguaje. Más adelante, al encontrarse con los judíos residentes en Marrakesh, encontrará confluencias con su cultura, pero de una manera extraña, que dista de ser idéntica a su crianza. Aquel abuelo judío que encuentra en uno de los vericuetos de la ciudad paladea el apellido del autor como si este fuese un sabor escondido entre sus recuerdos ancestrales. Y sin embargo, tomemos en cuenta que el Autor Modelo, como tal, aunque puede darse el lujo de

⁸⁴ Elías Canetti, *Las voces de Marrakesh*, página 14.

confrontar frente a sí mismo la cuestión del lenguaje, tiene que hacerlo también, de cierta forma, desde el punto de vista del lector; esta reflexión nace de un desdoblamiento en que ambas estrategias narrativas, autor/lector, quedan unidas y así nos preguntamos:

En qué escasa medida el autor es su propio lector ideal lo atestiguan las expresiones de carácter discursivo de los autores acerca de sus textos. Pues como «lectores» de sus propios textos, por regla general, los autores no reciben su efecto, sino se expresan en discursos, definidos en sus características, acerca de la intención, estrategia y organización de los textos, es decir, la mayoría de las veces en condiciones que tienen valor para el público que debe orientarse según esas expresiones. Pero con este hecho el autor cambia su código y se hace «lector» en condiciones que él como autor del texto ciertamente habría declarado invalidadas.

Consecuentemente, para él mismo, por principio, es superflua la duplicidad de autor y lector ideal, aunque sería el único que podría cumplir este postulado⁸⁵.

Más aún, recordemos que el título de la obra hace alusión a las voces, no a las palabras, precisamente, y es este manejo de la sinécdoque⁸⁶ lo que nos lleva a concluir que el lenguaje de Canetti, tanto por su origen como por su trabajo posterior sobre este, no es solo descriptivo, sino interpretativo de la realidad; el lenguaje utilizado por Canetti en esta obra nos presenta los paisajes, pero al traducir la ciudad a voces, nos ofrece una realidad objetiva pero matizada por la percepción del autor.

Nos ofrece, este tipo de expresión, una lectura para los viajeros que son huéspedes, en ambos sentidos de la palabra: aquél que brinda su hospitalidad, y aquél que la recibe. Canetti consigue, gracias al empleo prolijo de su lengua, lo que muchos

⁸⁵ Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, página 57.

⁸⁶ Tropo que consiste en desplazar el sentido de una palabra hacia una parte, según su significado, o viceversa.

han planteado acerca del arte de escribir: “La literatura, al contribuir a formar la lengua, crea identidad y comunidad”⁸⁷.

3.3. La estética como fin de la escritura

La obra de arte y el individuo son una repetición del proceso primordial de donde se formó el mundo, en cierto modo, una cresta de la ola en la ola.

Friedrich Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*.

En el cuadro anterior, tomado de María Teresa Serafini, nos muestra las características que debe tener un texto narrativo para que cumpla ciertas funciones cognitivas básicas, pero eso solo a nivel formal, pues ahora tendríamos que pensar en qué función específica tiene el arte.

Prosas Base en los Diferentes Géneros Textuales

Indicación: ● Frecuente ● Raro

	Descripción	Narración	Exposición	Argumentación
I	Monólogo	●	●	●
	Diálogo	●	●	●
	Diario	●	●	●
	Carta	●	●	●
	Autobiografía	●	●	●
II	Informe	●	●	●
	Telegrama	●	●	●
	Notas	●	●	●
	Esbozo	●	●	●
	Resumen	●	●	●
	Crónica	●	●	●
	Declaración	●	●	●
	Definición	●	●	●
	Reglamento (ley)	●	●	●
III	Poesía	●	●	●
	Cuento	●	●	●
	Fábula	●	●	●
	Decálogo	●	●	●
	Proverbio	●	●	●
	Epitafio	●	●	●
	Chiste	●	●	●
	Guión	●	●	●
IV	Editorial	●	●	●
	Ensayo	●	●	●
	Comentario	●	●	●

⁸⁷ Umberto Eco, *Sobre literatura*, página 11.

Mucho se ha debatido acerca de la función que el arte debe cumplir dentro de nuestras sociedades. ¿Debe el arte servir a una ideología, o debe servirse a sí mismo con la estética como único fin? Entra en el debate, una vez más, la postura frente a la objetividad y la subjetividad. Por un lado, podríamos exaltar un realismo que apele a la descripción correctísima y fiel de la realidad y ahí, entonces, encontrar la belleza transmitida a través, incluso, de lo terrible.

Recordemos aquellas obras que surgieron en el siglo XX a raíz de los múltiples conflictos y revoluciones, en apoyo a los insurgentes de lado y lado, tales como *La condición humana*, de André Malraux, y muchas otras, en el contexto latinoamericano, que se escribieron explícitamente para promover una ideología específica. Los defensores de esta postura postulaban que era totalmente lícito exponer la propia ideología a través del arte, pues así llegaría a más personas el mensaje y de una forma estética. Otros, por su lado, defienden la idea de que el arte no debe más que representarse a sí mismo, y que si de este se desprende mensaje alguno debe ser de una forma colateral y no porque esa transmisión sea el fin mismo de la obra de arte.

¿Cuál es la función del arte? No pretendemos dar nosotros una respuesta a esta interrogante que ha sido ampliamente debatida por teóricos del arte y de la escritura, pero sí podemos esbozar una contestación, desde este mismo trabajo, según nuestra experiencia como lectores.

Una obra de arte debe producir, en primera instancia, un gusto, una reacción estética, es decir, una reacción basada en la percepción subjetiva de quien la aprecia. Asimismo, esa apreciación se verá luego complementada por el conocimiento de algunos detalles técnicos. Es decir:

La función artística es, por excelencia, el lugar donde interactúan lo estético y lo técnico. Lo cual se puede decir en otro sentido: hay función artística

cuando lo técnico y lo estético se combinan, cuando una actividad y, por tanto, un dato técnico, produce un efecto estético que repercute en la apreciación⁸⁸.

¿Y la función, específicamente, de una obra de arte literaria?

La obra literaria posee dos polos que pueden denominarse, el polo artístico y el polo estético; el artístico describe el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no es estéticamente idéntica ni con el texto ni con su concreción. Pues la obra es más que el texto, puesto que sólo cobra su vida en la concreción y, por su parte, éstas no se halla totalmente libre de las aptitudes que le introduce el lector, aun cuando tales aptitudes sean activadas según los condicionantes del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, ése es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitorias del lector.⁸⁹

Es decir, los elementos autor-obra-lector se entremezclan en una danza en la cual es obligatoria la participación activa. Un autor vuelca sobre la obra su pensamiento sobre la realidad, tamizado por sus percepciones y emociones, mientras que el lector, al recibir la obra, no se limita a una recepción pasiva, sino que participa activamente, a nivel interpretativo, gracias a los mismos espacios otorgados por el autor, en un primer momento. Y estos espacios pueden corresponderse precisamente con la definición del género del texto, si este cumple con dos categorías, llámense literaria y periodística, pues

⁸⁸⁸⁸ Gérard Genette, *La obra del arte II. La relación estética*. Editorial Lumen, Barcelona, 2000, página 186.

⁸⁹ Wolfgang Iser, *Op. Cit.*, página 44.

Si el texto de ficción existe mediante el efecto que es capaz de desencadenar en nosotros, entonces habría que concebir el significado más bien como el producto del efecto experimentado, y esto, en último término, significa el producto del efecto reelaborado; pero no como una idea preestablecida con respecto a la obra literaria y que se manifestaría en esta obra concreta.

Con ello se le plantea también a la interpretación otra tarea: en vez de descifrar el sentido, debe explicar los potenciales de sentido de los que dispone un texto, dado que la actualización que tiene lugar en la lectura se efectúa como un proceso de comunicación que hay que describir.⁹⁰

La estética apunta a la belleza, a lo artístico, a la armonía de las formas. Tal es el objetivo que persiguen quienes crean, de acuerdo a los cánones personales sobre belleza y arte, y de esto no se puede sustraer a los escritores, sean estos narradores de ficción, o escritores de relatos basados en hechos reales. Los creadores, pues, están sujetos a la experiencia estética, que se desarrolla de acuerdo a objetos estéticos, así:

El carácter institucional del arte recurre a las responsabilidades de los sujetos: el autor, que “crea” la obra según un proyecto, una intención, una finalidad; el lector, que la hace vivir según las normas y convenciones que rigen la comunicación artística, la “recrea en su mente” y su imaginación, la reconoce y la interpreta. Desde este punto de vista, repetimos, los objetos estéticos no son tales en sí mismos: simplemente, son objetos estéticos aquellos que confrontamos en general con una actitud estética. Al decir eso, sin embargo, no se degrada en modo alguno el papel de la obra.; y ésta, a su vez, deberá garantizar, en su dinámica interna, las condiciones posibles para que tenga lugar la experiencia estética⁹¹.

Entonces, si un texto es estético, ¿por qué definirlo de acuerdo a tal o cual género? Sin plantearnos una rebeldía frente a las clasificaciones, sí consideramos que un

⁹⁰ *Íbid*, página 47.

⁹¹ F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Op. Cit.*, página 264.

texto debería leerse por sí mismo y no por la categoría a la que está adscrito. Es como si no considerásemos una obra de arte la *Carta al padre* de Franz Kafka solo porque el autor elaboró dicho texto como un documento personal. Asimismo, sería absurdo descartar un texto, desde el punto de vista periodístico, o desde la perspectiva literaria, solo porque un término en la portada está mal colocado o por el prejuicio del lector sobre ciertos escritores y su intención al escribir su obra, pues «en cuanto a los autores, ¿acaso no es mejor honrarlos por cuanto sus creaciones son capaces de estimular ideas infinitas y dar pie a una gran variedad de lecturas, y no porque creemos que es el significado original de la obra?»⁹².

Este «honrar» al autor tiene que ver con el concepto de «hospitalidad» con que terminábamos el anterior apartado y que también se relaciona, por supuesto, con el gran motivo del viaje, motivo que desglosábamos al principio. «La hospitalidad es el elemento fundamental en la gramática social del viaje y se sitúa en el extremo final del recorrido realizado: es la ética del encuentro»⁹³, y creemos que este encuentro no solo se da entre el autor y el lector, en un paraje en común, sino que este entronque es posible también entre géneros, el periodístico y el literario, cuando el autor es capaz de moverse armónicamente sobre los preceptos de ambos.

Recordemos un acto de hospitalidad que se manifiesta por parte del dueño de casa y por aquel que es recibido, regalando a su protector el relato de sus desventuras. El divino Odiseo, después de que Poseidón provocase el hundimiento de sus naves, llegó a la corte de los feacios, reino donde fue acogido con bondad aun antes de que supieran los reyes quién era su honorable huésped. Empieza a develarse la identidad del extranjero cuando un cantor relata sus desventuras y éste llora al recordar a sus

⁹² Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Biblioteca de bolsillo, Barcelona, 2000, página 84.

⁹³ Doménico Nucera, *Op. Cit.*, página 285.

compañeros muertos. Ya identificado como él mismo⁹⁴, Odiseo relata sus aventuras a los reyes feacios congratulándose con ellos a través del lenguaje. Ellos le ofrecen refugio, él les ofrece su historia. Así, el autor ofrece su historia, el lector aporta su interpretación.

Al final, podríamos preguntarnos: ¿Cuál es el fin de la escritura? Un acto comunicativo, un acto de creación, representación, un acto estético, podríamos afirmar, y también ampliar esta respuesta en base a un escritor que se debate entre la literatura y el periodismo, sin sentir por ello padecimiento alguno: «De las preguntas a las que debe dar respuesta un trabajo periodístico, hay una, por qué, que se mantiene como una obsesión desde los tiempos de la educación sentimental. Quizá es esa perplejidad ante el mundo y la búsqueda de los porqués el verdadero nexo entre literatura y periodismo»⁹⁵.

⁹⁴ Podría elaborarse un amplio trabajo a partir del término “nadie”, nombre que adopta Odiseo para burlar al gigante Polifemo, pues al revelar luego su propia identidad queda totalmente encuadrado en un contexto histórico y geográfico, así como lo hacen otros narradores que en algún momento de sus obras se identifican a sí mismos como parte de la historia. Recordemos que en *Las voces de Marrakesh*, Canetti mismo es quien cuenta sus impresiones de viaje.

⁹⁵ Manuel Rivas, *Op. Cit.*, página 24.

CONCLUSIONES

1. El viaje, como motivo literario, sigue vigente por tradición y por constituirse en un motivo asociado, es decir, inherente a la obra. Alrededor de este pueden articularse varios tipos de relatos, no importa su género, ni la intención primaria del autor, pues este, siendo un motivo de carácter universal, seguirá siendo fundamental dentro del imaginario colectivo de las personas.
2. El viaje, como motivo periodístico, funciona a nivel asociado, pues muchos de los documentos informativos —en prensa escrita o audiovisual—, giran alrededor de este. Gracias a este se pueden articular productos varios como crónicas, artículos y reportajes, estos últimos como textos complejos que utilizan recursos estilísticos que se comparan a los recursos utilizados en literatura. Esta confluencia entre periodismo y literatura, aunque no nació entonces, sí tomó mayor auge en la década de los sesenta con el nuevo periodismo o el periodismo literario que se desarrolló en Estados Unidos, y que luego tuvo auge en todo el mundo. Entre los periodistas literarios podemos mencionar a un ganador del Nobel, Gabriel García Márquez, que nos da pautas de escritura.
3. Un texto literario como *Las voces de Marrakesh*, de Elías Canetti, puede leerse también desde el punto de vista periodístico, pues sus características lingüísticas lo coinciden plenamente con ciertos paradigmas propios del artículo y del reportaje periodístico, características como la condición de que los hechos narrados sean reales y la tersura y sencillez del lenguaje. Esta última característica llama la atención, pues el mismo autor, en otros textos, se ha caracterizado por un estilo más rebuscado, al

punto de parecer hermético para algunos; en *Las voces de Marrakesh*, sin embargo, el autor despliega una descripción de escenarios y personajes gracias a un lenguaje sencillo que es de fácil asimilación por parte del autor. Es decir, dado que las definiciones sobre los manejos lingüísticos en literatura y periodismo no son excluyentes, es posible que durante el proceso de decodificación de un texto los lectores interpreten o clasifiquen la obra de una u otra manera, o sea, literaria o periodísticamente.

4. Un lector puede interpretar un texto de acuerdo a sus competencias y de acuerdo a las exigencias propias de la obra. Sin embargo, esta interpretación puede multiplicarse y aplicarse en varios sentidos cuando existen más de un paradigma de decodificación de los textos. Entonces, el lector puede encontrar difícil la clasificación de la obra, sobre todo si tiene que utilizarlo a éste como una base de estudio. Es necesario, pues, que el lector tenga cierto nivel de preparación para que acceda a los niveles de interpretación, primero y segundo, y así pueda descifrar el funcionamiento de los diversos recursos que componen el texto. Así también, este lector calificado estará en condiciones de apreciar los recursos técnicos de la obra así como la estética de esta.

5. La objetividad y la subjetividad, como categorías filosóficas y de apreciación, nos han servido para dilucidar las diferencias que existen a la hora de plantear un texto y las diferencias que existen también a la hora de percibir dicho texto. Una manera de balancear estas dos posturas es a través de la Fenomenología, pues esta plantea un análisis de la actitud del sujeto frente al objeto, sin mirarlos a los dos por separado sino dentro de la relación que mantienen en el proceso cognitivo.

6. La estética, que siempre debería estar presente en un texto, no siempre lo está, pero cuando sí aparece cumple una función determinada: llevar al lector una información

más verosímil, dentro de su contexto, pues esta forma parte esencial de la intencionalidad del autor, independientemente de la cuestión de género de la obra. La estética se muestra a través de los recursos estilísticos que utiliza el autor para construir su relato y son aprehendidos por el lector, al punto que el segundo puede precisamente decodificar estos y clasificar de forma coherente el texto

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *La prosa: modalidades y usos*, Barcelona, Editorial Ariel, 1988.
- AUMONT, Jacques, *La estética hoy*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- BECERRA, Eduardo (editor), *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, Madrid, 451 Editores, 2010.
- BRIOSCHI, F., DI GIROLAMO, C., *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Editorial Ariel, 1998.
- CAMPBELL, Morag, *Escribir literatura de viajes*, Barcelona, Paidós, 2003.
- CANETTI, Elías, *El otro proceso de Kafka*, Barcelona, Muchnik Editores, 1981.
La lengua absuelta, Barcelona, Muchnik Editores, 1981.
Las voces de Marrakesh, Madrid, Edicions Orbis: Hyspamérica, 1984.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.
- CORRALES, Manuel, *Iniciación a la narratología: teoría, método, práctica*, Quito, Centro de Publicaciones PUCE, 2000.
- CUESTA ABAD José Manuel, JIMÉNEZ Julián (editores), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Biblioteca de bolsillo, 2000.
- DIEGO, Álvaro de, *La crónica periodística: un género personal*, Madrid, Universitas, 2007.
- DONADO VILORIA, Donado Alonso, *De la información a la opinión*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 2005.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1993.
Sobre literatura, Barcelona, RqueR Editorial, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- GÉNETTE, Gerard, *La obra del arte II. La relación estética*, Barcelona, Editorial Lumen, 2000.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- KOLAKOWSKI, Leszek, *Libertad, fortuna, mentira y traición: ensayos sobre la vida cotidiana*, Barcelona, Paidós, 2001.
- MANGUEL, Alberto, *En el bosque del espejo*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2001.
- MARTÍN Vivaldi, Gonzalo: *Géneros periodísticos. Reportaje, crónica, artículo. Análisis diferencial*, Madrid, Paraninfo, 1998.
- MARTÍNEZ Aguinagalde, Florencio, *El uso de la entradilla en los textos periodísticos informativos e interpretativos*, Madrid, Editorial Fragua, 1997.
- MUÑOZ ZAPATA, Rodolfo, *De la noticia al reportaje humano*, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente, 1990.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos, 1999.
- PARRAT, Sonia F., *Géneros periodísticos en prensa*, Quito, Ciespal, 2008.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999.
- RICŒUR, Paul, *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*, Madrid, Santillana, 1998.
- SIMS, Norman (selección), *Los periodistas literarios*, Bogotá, El Áncora Editores, 1996.
- TODOROV, Tzvetan (compilador), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D. F., Siglo XXI editores, 1995.
- XIRAU Ramón y SOBREVILLA David (editores), *Estética*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- ZABALETA, Carlos Eduardo, *El gozo de las letras*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I.....	5
EL VIAJE: MOTIVO LITERARIO EN <i>LAS VOCES DE MARRAKESH</i>	5
1.1 El viaje: un motivo que trasciende el tiempo.....	5
1.2 Elías Canetti: un viajero.....	12
1.3 El paisaje, las voces y los personajes en la obra de Elías Canetti	16
CAPÍTULO II.....	27
EL VIAJE: EJE DE UN PRODUCTO PERIODÍSTICO.....	27
2.1. El artículo y el reportaje	27
2.2 Las voces de Marrakesh: ¿un texto periodístico?.....	38
2.3 Las nuevas narraciones de viajes.....	45
CAPÍTULO III	49
EL VIAJE, EL CAMINO: CONFLUENCIA DE GÉNEROS A TRAVÉS DE LA LENGUA.....	49
3.1. La objetividad y la subjetividad	49
3.1.1 Objetividad, mimesis, realismo	49
3.1.2 Subjetividad, mimesis, creación	53
3.2. La interpretación de un texto	56
3.3 La lengua de Canetti: descriptiva e interpretativa	63
CONCLUSIONES.....	74
BIBLIOGRAFÍA	77