

Estética del viaje y de lo efímero en Enrique Gómez Carrillo

Dante Barrientos Tecún
Université d'Aix-Marseille / CAER

Al hablar del tema del viaje en la obra de Enrique Gómez Carrillo es casi un lugar común e inevitable referirse al ensayo que puede considerarse como el "arte poética" y/o el "pacto de lectura" de la estética del viaje del escritor guatemalteco: "La psicología del viajero" (1910). Un ensayo¹ que, por cierto, el "Príncipe de los cronistas" reprodujo en varias de sus compilaciones de crónicas y artículos con ligeras variantes en el título y en su contenido, pero sin por ello introducir cambios determinantes². Notemos igualmente al pasar que este proceso de reedición no es un fenómeno aislado en Gómez Carrillo, sino más bien forma parte de una estrategia de producción vinculada a los requerimientos específicos del género del periodismo y que lleva a su autor a cultivar el juego de las variantes y de la reescritura³. "La psicología del viajero" puede considerarse como un texto de carácter programático, en el cual partiendo de una reflexión acerca de las tendencias del viaje de tipo comercial a inicios del siglo XX, Gómez Carrillo va conduciendo a su lector hacia una concepción que traduce no sólo una visión del viaje sino más allá, del arte y de la existencia misma. En otras palabras, su discurso propone una "poética del existir". Poética que, en el caso de nuestro autor, es indisociable de la experiencia frente a la alteridad y frente a la escritura.

¹ En efecto, "La psicología del viajero" corresponde por sus características más al género del ensayo que al de la crónica. Aunque el ensayo es un género heterogéneo y por ello complejo de definir, Hendrick Van Gorp, Rita Ghesquiere, Georges Legros, *et al.*, en su *Dictionnaire des termes littéraires* (Paris, Honoré Champion, 2005), proponen esta definición que se acomoda al texto de nuestro cronista: "Obra en prosa que trata de un problema de actualidad que remite a la sociedad, a la filosofía de la vida, a la religión, al arte, a la ética, etc. El ensayista expone libremente sus puntos de vista, poniendo en juego no solamente criterios intelectuales, sino igualmente su propia sensibilidad, sus convicciones intelectuales y éticas." (p. 184). La traducción es nuestra. La crónica -siguiendo siempre el mismo diccionario- suele referirse a una serie de hechos precisos que respetan la dimensión cronológica. No obstante, los artículos de Gómez Carrillo no dejan de plantear un cuestionamiento en cuanto a las fronteras genéricas.

² Aparece ya en *Pequeñas cuestiones palpitantes* (Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1910), luego en *Páginas escogidas* (Paris, Garnier Frères, s. a. [1913]), también en *El primer libro de las crónicas* (Madrid, Mundo Latino, OC. t. VI, 1919), con una variante en el título como precisa Juan Manuel González Martel: "viaje" por "viajero". Ver: J. M. González Martel, *Enrique Gómez Carrillo. Obra literaria y producción periodística en libro*, Guatemala, Colección Biblioteca Guatemala, 2000, p. 68.

³ Obsérvese que este juego de las variantes y de la reescritura resulta perceptible en la estructuración misma de los paratextos: por ejemplo, en *El Cuarto libro de las crónicas* (1921) puede leerse una crónica titulada: "La psicología del valor y del miedo". Y desde luego puede citarse igualmente el libro *La psicología de la moda femenina* (1907). De ahí que sea posible establecer un juego permanente de intratextualidad en la producción del autor guatemalteco.

El propósito de este trabajo es el de poner de relieve cómo, en las crónicas de viaje, la escritura practicada por Enrique Gómez Carrillo permite seguir ese itinerario que conduce al lector de una "retórica del viajero" a una "estética del mundo y de la vida". La interpretación que proponemos toma como base, además del texto ya citado -"La psicología del viajero"-, un corpus de crónicas reunidas bajo el título de "Impresiones de viaje", y que conforman el tomo II de las *Páginas Escogidas de Gómez Carrillo* publicadas en 1954⁴.

"La psicología del viajero" -y ello es un rasgo característico del conjunto de las crónicas de nuestro autor- se presenta formalmente estructurado en varias secuencias (seis en este caso) separadas claramente en el tejido textual por medio de saltos tipográficos y asteriscos, los cuales juegan un papel que no puede desdeñarse en lo que toca a la elaboración de las estrategias de escritura, como veremos más adelante. En el caso de este texto, cabe observar que la voz autorial introduce el tema inscribiendo un contraste en cuanto al valor de los viajes como método de conocimiento de los pueblos. Según el cronista, para algunos (psicólogos, filósofos, moralistas), se trata de "el único medio de conocer a los pueblos lejanos y de establecer corrientes de simpatías cosmopolita" en tanto que otros comentaristas "casi, casi, nos dicen lo contrario..." (p. 119). De manera que el incipit plantea un supuesto debate con respecto a la valoración de los viajes que la voz discursiva buscará por su parte si no resolver, sí plasmar una respuesta diferente, original. A partir de este momento, el texto se despliega siguiendo una lógica que pasa por el recurso intertextual y la alusión a las voces autorizadas, alternando con las revelaciones graduales de las posturas específicas del "yo", buscando así mostrar su diferencia.

Veamos un poco más en detalle cómo opera Gómez Carrillo en la construcción de su discurso. En la segunda secuencia, el escritor introduce varias voces reconocidas en el ámbito literario de la Francia de la época, en particular Paul Bourget, pero también Hipólito Taine, Jules Huret, y en otros pasajes del texto no faltan las alusiones a Zola, Pierre Loti, Maurice Barrès, Henri de Regnier, Louis Henri Murger, entre otros. De todos ellos, Gómez Carrillo evoca de forma elíptica sus visiones acerca de la idea del viaje. Así, tras recordar que Bourget sostenía la imposibilidad de conocer la interioridad (el alma) de los hombres de otros países por más tiempo que se habite en sus tierras y sólo ser capaces de acceder a su exterioridad, al inicio de la tercera secuencia, el cronista guatemalteco desvela la

⁴ Enrique Gómez Carrillo, *Páginas Escogidas, Tomo II Impresiones de Viaje*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, Biblioteca de Cultura Popular, Volumen 47, 1954. Las citas serán sacadas de esta edición, se indicará la página tras la cita. Los textos recopilados en esta edición son los siguientes: "La psicología del viajero", "Claridades venecianas", "Damasco", "La oración en el Acrópolis", "Shanghai: los chinos que trabajan", "Tokio", "En los templos de Nikko, la mayor maravilla del mundo", "Paisajes rusos", "En la India" y "Mi casita de Niza". En este trabajo no tomamos en consideración por razones de espacio, otro texto fundamental para el análisis de la estética del viaje en Gómez Carrillo -"Complemento indispensable de "La psicología del viajero" como lo nota Juan Manuel González Martel, *op. cit.*, p. 69-, se trata de "La amarga voluptuosidad del viajar", en *La vida errante. Oriente* (Madrid, Mundo Latino, 1919).

singularidad de su búsqueda: "Por mi parte, yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más positivo: la sensación." (p. 122). Como ya ha sido definido por la crítica, el término que cierra la cita anterior constituye la piedra de toque de la estética de Gómez Carrillo, y de algunas tendencias de la modernista. Mas el término ("sensación") implica también las opciones escriturales adoptadas por el autor, y entre las cuales adquiere un papel protagónico y decisivo para su estilo, el propósito descriptivo. El mismo "Príncipe de los cronistas" nos da la clave en esa tercera secuencia de "La psicología del viajero" cuando efectúa un acercamiento, una asociación entre la labor de los pintores impresionistas -que pintan un mismo fenómeno en momentos diferentes-, y la escritura de un Loti, de un Barrès o un Henri de Regnier. Es evidente que el recurso de la sinestesia emerge como fundamental en la exploración y la representación del paisaje extranjero. Si el autor de *Sensaciones de Arte* (1893) pone de relieve las nociones acerca del viaje de los escritores franceses de aquel momento, en su discurso se encarga de hacer valer su propia originalidad; en particular a través de una serie de frases cuya estructura paralela y juegos anafóricos afirman la capacidad de percepción del escritor tanto como su cosmopolitismo, situación que lo emparenta con los intelectuales de la metrópoli:

"Yo he visto en América, en la América tropical, días de sol, en los cuales todo parecía hervir en una formidable hornada" (...) "Yo he visto también el mar como lo vio Zaratustra, el mar Índico que se rompe en los acantilados durante horas y horas con una rabia absurda" (...) "Yo he visto en el Extremo Oriente, playas de azul y de oro" (...) "Yo he visto montañas milenarias llenas de arrugas" (...) "Y lo único que no he visto nunca, es un paisaje muerto, un paisaje quieto, un paisaje invariable." (p. 123)

Algunas observaciones se imponen con respecto a esta cita que consideramos clave en cuanto a sus implicaciones en la estética del viaje en Gómez Carrillo. En primer lugar, la reiteración sistemática del sintagma "Yo he visto" traduce claramente la primacía del sentido de la vista, que a nivel de la escritura descriptiva se concretiza en una predominancia de las imágenes de carácter visual en gran parte de los textos contenidos en "Impresiones de viaje". Luego, puede anotarse que lo que la voz enunciativa pretende captar y *mettre en mots* (poner en palabras) es el instante, lo cambiante, lo efímero del paisaje, de la realidad que contempla. La frase que cierra esta cita introduce una ruptura rítmica y de estructura gramatical (de la forma afirmativa se pasa a la negativa: "Y lo único que no he visto nunca"), cuya eficacia descansa sobre todo en su repercusión simbólica. En efecto, esta ruptura simboliza una postura estética: para el "yo" enunciativo no se trata de alcanzar la esencia de las cosas por considerarlo inasequible, sino las múltiples impresiones que ellas dejan y que

se trastocan en objeto estético, en cuadros de contemplación. Para el viajero artista, de lo que se trata es de captar por tanto el instante engendrador de impresiones y a su vez de imágenes o visiones de arte, siempre cambiantes. O sea lo efímero, pero intenso. De ahí que, en la secuencia siguiente del texto que comentamos, Gómez Carrillo agregue una aseveración que completa esta concepción: "El placer del viaje está en el viaje mismo." (p. 124) Con unas cuantas palabras de diferencia, estamos casi frente a la fórmula de "el arte por el arte". Los términos varían, pero el sentido es idéntico. Dicho placer del "viaje por el viaje" implica otra postura: la valoración del instante. Acaso en esta postura podamos reconocer, porque se inscriben dentro de una percepción semejante de las cosas, las palabras de Gaston Bachelard: "Tout ce qui est simple, tout ce qui est fort en nous, tout ce qui est durable même, est le don d'un instant." ["Todo cuanto es simple, todo cuanto es poderoso en nosotros, incluso todo cuanto es durable, es el don de un instante."]⁵. Bachelard pone de relieve la importancia primordial del instante en la conformación del conocimiento y de la conciencia. Desde luego, Gómez Carrillo no llega hasta este punto, pero su intuición lo conduce a sostener la primacía del instante en la experiencia del viaje y del arte. Y de ahí en su visión de la vida. Por ello, los rasgos definitivos del "nómada ideal" son sintetizados de esta manera (secuencia 5): "En suma: exaltación sensual, candor infantil, sinceridad lírica y eso es todo"⁶. Como puede observarse, las experiencias aquí evocadas tienen un denominador común: el instante. Lo efímero de la experiencia emotiva es cuanto la voz del cronista se plantea plasmar en su prosa. Y en un acto de metaliteratura, Gómez Carrillo revela llanamente los mecanismos que operan en su propia textualidad:

"Hoy el viajero es objetivo y artista. (...) Lo único que se le permite, es que exhale, en una prosa sensible y armoniosa, las sensaciones de su alma. Un artista del viaje, debe figurarse que escribe para personas que ya conocen el país que describe. Esto evita los detalles baedekerianos. Además, tiene que creer que su público es culto y que sus alusiones y sus evocaciones históricas o legendarias son comprendidas. De lo contrario, tendría que hacerse pesado poniendo cátedra." (p. 126)

La búsqueda de la representación del instante tiene pues consecuencias en el procedimiento mismo del funcionamiento interno del texto y en la relación escritura-lectura, por tanto en el fenómeno de la recepción. Constatemos para comenzar que puede resultar paradójico o contradictorio el que en la primera frase de nuestra cita, el cronista

⁵ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 34. La traducción es nuestra.

⁶ Se trata de una cita que incorpora el cronista a su propio texto, pero sin indicar la identidad de su autor, aludido únicamente como "Otro teórico del viaje". (p. 126).

guatemalteco califique al viajero de "objetivo" -cuando antes ha afirmado que cuanto busca es la "sensación"-, y a este término agrega inmediatamente después el de "artista". Mas con aquel calificativo ("objetivo"), la voz enunciativa se refiere a un aspecto estilístico que será definitivo en la escuela modernista: el rechazo al sentimentalismo exacerbadado, que no a la emoción estética. No basta la intensidad sentimental, ésta debe ser modelada por la "armonía", es decir por una escritura cuyo objetivo se aleja del horizonte de espera del canon romántico -lo confesional- para alcanzar el equilibrio de la imagen estética, un "producto artístico". Pero no sólo esto. Hay, de clara evidencia, expresada una inquietud por la recepción del texto -aspecto decisivo en la configuración de la estética modernista-, y por definir una tipología del lector que viene a ser, en cierta forma, un doble del mismo escritor. En tal sentido, puede recalcarse un juego especular al nivel de la recepción. Se trata de un lector igualmente esteta, un "*connaîtreur*" de otras realidades, atento no a los detalles de corte realista, sino a la representación de ambientes geográficos y culturales⁷. En otros términos, un público de una élite, que no sólo tiene acceso a este tipo de narración -y es capaz de descifrarla- pero que además se inscribe en un mismo sentimiento de percepción de las cosas desde una perspectiva esencialmente sublimada⁸.

El viajero cosmopolita modernista está abierto a toda experiencia que lo conduzca de la metrópoli a otros espacios culturales más o menos periféricos, pero siempre partiendo de un centro. Por ello, la experiencia extranjera no deja de ser pasajera y el retorno, el momento cumbre de dicha experiencia de la otredad:

"Por mi parte confieso que, a pesar de que los países desconocidos me atraen con fascinaciones irresistibles, al fin de cada viaje, un delicioso sentimiento de tranquila alegría apodérase de mi alma. En cuanto veo desde la ventanilla del expreso las cúpulas de Nuestra Señora de Montmartre, mi corazón palpita de júbilo infantil." (p. 128).

⁷ Sobre el papel de la recepción en el modernismo, Alberto Julián Pérez apunta que: "Los modernistas analizaron cómo su arte poética podía afectar el plano sensorial y qué reacciones provocaban en el lector los estímulos visuales representados en las imágenes. Para poder crear una imagen "impresionista" realzaron en las descripciones la *matización* del color y la sugestividad de los *contrastes lumínicos*. Emplearon también las imágenes *polícromas*. Trataban de situarse, al emitir el enunciado verbal, en el lugar del receptor y hacerse invisibles como sujetos de la enunciación (siguiendo la modalidad parnasiana de la "impasibilidad poética"), "desaparecer", asignándose una función neutra de estimuladores del "espectáculo"." En: *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, Madrid, Orígenes, 1992, pp. 28-29. No es otra cosa lo que aconseja Gómez Carrillo en "La psicología del viajero" al autor de literatura de viajes: "huye también de las personalidades a la manera clásica y de las confesiones a la manera romántica. ¡Nada de yo!... ¡Nada de egoísmo! Lo que tú haces, no nos interesa." (pp. 125-126).

⁸ Ello no implica que Gómez Carrillo no refiera por momentos los desajustes sociales o los efectos indirectos de la colonización europea en los países que visita. Ver, por ejemplo, las crónicas "Damasco" (en particular p. 148), "Shanghai: los chinos que trabajan" o bien "Tokio".

La experiencia del viaje es, por consiguiente, concebida en forma circular, como un periplo: el punto de partida y de llegada viene a ser siempre la cultura metropolitana -aunque no se regrese como se partió⁹-; espacio desde el cual se modela la subjetividad, la ideología y se escribe. En este caso, dicho espacio es representado por una urbe paradigmática: París.

La atracción por la experiencia extranjera se va especificando justamente en el seno de la metrópoli, aunque dicha atracción ya era una "vocación" y una "necesidad" para Gómez Carrillo, que desde muy joven buscó trascender las fronteras de su espacio cerrado de origen, la Guatemala de finales del siglo XIX¹⁰. Las tendencias en el campo cultural y literario europeo, francés en especial, tendrán consecuencias decisivas en la abertura de los modernistas hacia otras geografías. En efecto, hacia mediados del siglo XIX, en Francia se multiplican las obras que tratan de la antigüedad griega, y algunas de ellas tuvieron una influencia determinante en la poesía parnasiana y modernista (*Mythologie de la Grèce antique*, 1879 de Paul Decharme, *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, 1878 de René Ménéard). A estas obras se agregan los esfuerzos de los arqueólogos ingleses y otras publicaciones como la poesía erudita de Leconte de Lisle, *Poèmes antiques* (1852), que contribuyeron a un "renacimiento" o un "retorno" a la Grecia antigua. Según Marie-Josèphe Faurie, tres "rutas" son practicadas en la escritura por los modernistas: la "ruta clásica" (Grecia), la "ruta del Norte" (la mitología escandinava) y la "ruta de Oriente"¹¹. El "renacimiento" de Grecia y del Oriente se producen casi simultáneamente gracias a los trabajos de especialistas y científicos (arqueólogos, viajeros, lingüistas). Como señala siempre la misma autora, ese "renacimiento" no dejar de inscribirse en el marco ideológico de la colonización, del eurocentrismo, que se detiene frecuentemente en la dimensión "pintoresca" (los Goncourt, Pierre Loti, Leconte de Lisle) y que ella nombra "*l'externe-*

⁹ El viaje, como precisa la voz enunciativa, es también una vivencia de cambio, de reencuentro y de descubrimiento de sí mismo. Un cambio mas no una transformación radical, que el cronista resume con la expresión francesa: "*partir, c'est mourir un peu...*" (p. 124-125). Ricardo Roque Baldovinos al comentar este pasaje del texto de Gómez Carrillo, propone la lectura siguiente: "El sentido del viaje ya no es la sutura del sujeto racional, centrado, de los primeros viajeros filosóficos de la modernidad. Por el contrario, el viaje es la ocasión para el descentramiento del sujeto, para vivir su ruptura, en un deslizarse por las superficies de un mundo saturado por la circulación masiva de mercancías." En: "La fascinación por el Oriente: Gómez Carrillo y Ambrogio en Japón", *Cultura de Guatemala, Primer Congreso Internacional Reencuentro con Enrique Gómez Carrillo*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2006, p. 146.

¹⁰ Léase, en particular, en *Treinta años de mi vida. El despertar del alma* (1919) el capítulo titulado "A pie por los caminos". Al final de dicho capítulo, pueden leerse estas líneas que adelantan experiencias posteriores, y que revelan las percepciones de sujetos originarios de las periferias: "Íbamos a llegar a ciudades que se nos antojaban extraordinarias y a conocer gente nueva. Ahuachapán... Santa Ana... Sonsonate... Santa Tecla... Los nombres que habíamos apuntado en el cuaderno de nuestro itinerario fantástico, cantaban en nuestra mente con promesas de alegrías desconocidas." *El despertar del alma*, Guatemala, Editorial Cultura, 2004, p. 50. Obsérvese en la cita, cómo todo espacio "otro", "desconocido", es motivo de percepciones entusiasmantes para la voz autorial, por muy cercanos que estos se hallen de su propio universo, y por muy poco "reconocimiento cosmopolita" que éstos tengan. Lo que cuenta aquí es pues la "otredad", la diferencia, la experiencia nueva que rompa con lo establecido.

¹¹ M.-J. Faurie, *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Paris, Centre de Recherche de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966.

*Orient*¹². De manera que el tópico del viaje, en la literatura y en la geografía, estaban muy presentes en el campo literario en el que se inscribió Gómez Carrillo y desde luego habría de ejercer decisiva influencia en su práctica literaria.

Si "La psicología del viajero" entrega el pacto de lectura a partir del cual el conjunto de las crónicas del autor guatemalteco se inscriben dentro de una poética específica -la prosa modernista-, es en las crónicas mismas que puede examinarse la concretización de esa poética en la escritura. En un acercamiento general al conjunto de las crónicas que conforman el volumen *Impresiones de viaje*, puede notarse que el incipit de los textos se caracteriza por una estrategia semejante: la construcción de una imagen de tipo visual que sitúa al lector en una "atmósfera", que apela a sus sentidos. Así se abre "Claridades venecianas": "Porque no veía desde la "piazzeta" las velas rojas palpitando en una atmósfera de oro fundido, esta Venecia no me parecía la Venecia verdadera." (p. 131). Se trata de una imagen "impresionista" cuyo sentido radica en los juegos cromáticos y en el dinamismo evocado por las velas. El yo que asume el discurso introduce al lector en un cuadro sensitivo, que parece dejar de lado toda intencionalidad realista. Algo semejante ocurre en el texto titulado "En la India": "A medida que las palmeras de Colombo van perdiéndose a lo lejos entre los vapores azules del horizonte, la noción exacta de la realidad que acabamos de ver desaparece de nuestra memoria." (p. 231). El cronista elabora otra imagen visual en la cual los límites de la realidad quedan difuminados, pues lo que interesa es describir la sensación, el instante, lo efímero de la experiencia del viaje, y no los contornos exactos de lo percibido. A partir de ese tipo de incipit, el texto se va desarrollando siguiendo una estrategia siempre de acumulación de imágenes en secuencias diversas que van llevando al lector de una experiencia a otra, de un lugar a otro visitado por el cronista, como por etapas y escalas vividas. Cada una de las secuencias que componen el tejido textual -como lo indicamos arriba- está separada por medio de marcas tipográficas (espacios en blanco y asteriscos); esta distribución del texto tiene una consecuencia en la recepción: el deambular por la geografía produce una respuesta estilística: un deambular por la escritura. Cada secuencia es como una etapa, una escala en el viaje. Así, el vagabundeo que implica el viaje conlleva un vagabundeo en la escritura. Ese doble vagabundeo (del texto y por el texto) produce a su vez un efecto específico: dinamismo y movimiento, que agiliza el recurso

¹² *Ibid.*, p. 121. Faurie pone de relieve igualmente la atracción fundamental que ejerció la India sobre los modernistas, así como las variadas formas del orientalismo que cultivaron: "Externe-Orient, Orient bouddhique, Orient biblique: trois des principales formes d'orientalisme cultivées par les poètes modernistes; trois routes d'Orient sur lesquelles nous retrouvons successivement José Juan Tablada, Amado Nervo et Julián del Casal." (p. 133) [Externo-Oriente, Oriente budista, Oriente bíblico: tres de las principales formas de orientalismo cultivadas por los poetas modernistas; tres rutas de Oriente en las cuales encontraremos sucesivamente a José Juan Tablada, Amado Nervo y Julián del Casal.]. La traducción es nuestra.

descriptivo¹³. La voz discursiva captura momentos de su deambular por los espacios visitados y las visiones espaciales elaboradas se articulan con visiones sobre la historia y aspectos de las sociedades con las cuales entra en contacto. De ahí va surgiendo un sujeto que se singulariza por su capacidad de capturar instantes significativos pero particularmente por su capacidad de ir hacia la alteridad sin prejuicios o casi sin ellos, librándose de un marcado eurocentrismo o de una mirada colonizadora¹⁴.

Ahora bien, el recorrido al que invita el cronista en sus textos no es solamente geográfico, sino igualmente temporal, a través de episodios históricos o legendarios de los países que visita. Y no sólo ello. A los recorridos geográficos se yuxtapone un viaje por la cultura libresca y artística del cronista, instaurando un vasto juego intertextual. Pero aunque este juego es denso, el cronista busca aligerarlo recurriendo a una estrategia que él mismo desvela en un pasaje de "Claridades venecianas":

"Yo no me preocupo, pues, sino de admirar las arquitecturas, como admiro a las mujeres que pasan, sin preguntarles sus nombres ni sus edades. ¿Qué necesidad tengo, en el fondo, de datos exactos?" (p. 137).

Es, pues, aquí la emoción de la belleza del instante lo que busca el viajero, no el dato y el análisis eruditos, tampoco el conocimiento enciclopédico, sino la vivencia estética. El recorrido por las calles de las ciudades que el cronista visita no es por tanto motivo para descripciones detallistas, para explicaciones pormenorizadas de especialistas, pero más bien, con frecuencia, para llevar al lector por los caminos de un acontecimiento histórico, de una leyenda, de la evocación de un pintor o de un escritor que permita comunicar la experiencia vivida de lo estético frente a lo nuevo. Ello ocurre, por ejemplo, en la crónica "Damasco" que se abre con la evocación de un episodio del profeta Mahoma al encontrarse frente a aquella ciudad; cuanto observa la voz autorial es inmediatamente pasado por el

¹³ Dicho "vagadundeo" no deja de acercarse a la noción de "rêverie", tan cara a escritores franceses del siglo XVIII y XIX, cabe recordar por ejemplo las célebres *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Rousseau. Gaston Bachelard en *La poétique de la rêverie* apunta: "[...] la rêverie n'est pas un vide d'esprit. Elle est bien plutôt le don d'une heure qui connaît la plénitude de l'âme." ["la rêverie no es un vacío del espíritu. Es más bien el don de una hora que conoce la plenitud del alma."] *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960, pp. 54-55. La traducción es nuestra. El mismo Gómez Carrillo nos da la clave en un momento de "Claridades venecianas": "Estas soñaciones no son posibles sino en las callejuelas solitarias. (...) Como en un ensueño, voy por estos laberintos, cual si nunca hubiera conocido otra cosa." (p. 139). De manera que sus andanzas se asemejan a la actitud de la "rêverie".

¹⁴ Sobre este punto, véase el trabajo de Lucrecia Méndez de Penedo, "Gómez Carrillo, su crónica "Otra" del Japón "Otro"", en donde apunta: "Lo que diferencia sus crónicas a las de los europeos es la ausencia de una intencional colonización cultural o la justificación implícita de ese proceso, como se verá posteriormente. Es más, el autor guatemalteco tiene la ventaja de poseer un doble enfoque: el del sujeto procedente de una sociedad marginal y el del sujeto perteneciente culturalmente a la central. En sus textos la visión fluctúa entre ambas y eso le da una interesante textura a su escritura y a su discurso. [...] En suma, la simetría oposicional centro / periferia, con sus connotaciones semánticas colonizador / colonizado, no opera de manera determinista entre el cronista guatemalteco y los contextos parisinos y japoneses." En: *Cultura de Guatemala, Primer Congreso Internacional Reencuentro con Enrique Gómez Carrillo, op. cit.*, p. 252.

tamiz de la cultura libresca ("¡Oh, estas sedas de Damasco, estas extraordinarias sedas, cuya riqueza asombra y cuya belleza encanta, estas sedas que parecen verdaderamente hechas para mantas de reyes de las mil y una noches!", p. 149). En "La oración en el Acrópolis", el yo narrador recorre las calles de Atenas acompañado por los escritores viajeros que le precedieron ("Tras Chateaubriand llega otro poeta más impresionable, más tierno, más sincero. Se llama Alfonso Lamartine.", p. 168); en "Tokio", su mirada pasa esta vez por el filtro de lo mitológico ("Helo aquí mi Japón. ¡Amaterasu, diosa del sol y patrona de Yamato, bendita seas! ¡Y tú también, milagrosa Kamiya San -No-Inari, tú, que curas todos los males y proteges a los que aman; tú también, sé bendita!", p. 184); en "En la India", es siempre lo libresco y legendario que orienta la mirada: "y por encima de todas las lecturas modernas surge, alucinador, el divino libro de las mentiras, el bello romancero de esa raza de reyes y de santos, el *Mahavansa* sagrado. No hay en las literaturas occidentales un poema de igual significación nacional." (p. 231).

En Gómez Carrillo, si el viaje constituye una experiencia engendradora de sensaciones estéticas, es igualmente una experiencia que permite la elaboración de una memoria de la sensibilidad cultural. Y la vivencia directa no deja de entrelazarse con esta memoria cultural, al punto que el viajero tiene plena conciencia de que su mirada -una mirada doble en cierta forma, yuxtapuesta- opera sobre su propio conocimiento de la alteridad: "¡Singular y lamentable alma del viajero! En vez de alimentarse de realidades lógicas, vive de fantasmagóricas esperanzas y sufre de inevitables desilusiones." (p. 183). Pero dispuesto siempre a la experiencia nueva, nunca encerrado en convicciones definitivas y limitantes, el cronista convierte la forma de ver el mundo en una forma de vivirlo: que se revela en una voluntad de conocer, no sólo a partir del detalle realista, sino igualmente intentando descifrar lo ajeno por la emoción. En otras palabras, quizás no sea exagerado ver en ello un intento de acercamiento, de comprensión de la alteridad, desde una perspectiva "totalizadora"¹⁵.

Gilles Deleuze afirmó que: "penser c'est voyager" ["pensar es viajar"] y Christine Buci-Glucksmann -autora de *L'esthétique de l'éphémère* (2003)- señaló por su parte que: "voyager, c'est aussi penser" ["viajar es también pensar"]¹⁶. Gómez Carrillo podría acaso hacer suyas ambas declaraciones, pero para él, viajar fue quizás ante todo crear; crear a través de su escritura una posibilidad de leer el mundo desde el espacio de la emoción estética y de lo efímero, como una forma de aceptar "le fluant et le flottant de l'existence" ["lo

¹⁵ Perspectiva que puede alcanzar momentos visionarios, como ocurre en este fragmento de la crónica "Shanghai: los chinos que trabajan": "Los asiáticos, que están lejos de ser menos inteligentes que los occidentales, notan lo que se puede hacer industrialmente, gracias a los sistemas modernos, y ya poderosas sociedades de capitalistas chinos luchan contra los europeos." (p. 178).

¹⁶ Entrevista con Christine Buci-Glucksmann en el programa "A voix nue" de France Culture, 13/02/2012.

fluyente y lo flotante de la existencia"]¹⁷. Y en ello, no deja de habitar una postura de simpatía y de hospitalidad con la diversidad de las cosas.

¹⁷ "A propos de l'esthétique de l'éphémère. Six questions à Christine Buci-Glucksmann", *artabsolument*, N° 10, Automne 2004, pp. 51. La traducción es nuestra.