

## «Viajero en tierra extraña»: Paul Bowles y la retórica de la interculturalidad

ELENA ORTELLS MONTÓN  
UNIVERSITAT JAUME I

---

*Paul Bowles's short fiction provides a powerful image of the culture clash surfacing from the application of a Western gaze to the North African Arab culture. The gulf between cultures is enlarged rather than negotiated since the texts analyzed do not present elements for reconciliation. The sense of incomprehension of the western subject towards the «other» is achieved by distancing both narrator and reader from the events depicted, as well as by enhancing the violence of the images and symbols chosen to describe the «exotic» Arab environment. The conclusion may be drawn that there is little hope of a dialogue between cultures, unless the initial assumed positions of superiority and inferiority are dropped, reversed or suppressed, which does not seem to be the case in these instances of Bowles's short fiction.*

Paul Bowles se une al elenco de todos aquellos escritores norteamericanos cuyas obras se constituyen como ventanas abiertas a mundos lejanos, cuyas manifestaciones artísticas se convierten en fuente de información relevante, más que sobre esas civilizaciones totalmente ajenas al artista, sobre la actitud del escritor americano ante una realidad que nada tiene que ver con la propia. De hecho, a lo largo de la historia de la literatura de los Estados Unidos las obras sobre otros mundos se han constituido como fieles documentos de las actitudes vitales de sus creadores frente a esas otras culturas y civilizaciones. Así, la imagen que de Italia da Hawthorne en *The Marble Faun* (1860) es la de un turista, no la propia de alguien que vivió allí durante siete años; Ernest Hemingway utilizó España como universo literario en algunas de sus obras, deleitándose en las estampas más pintorescas de la cultura española, como en *The Sun Also Rises* (1926); algo similar ocurre con Katherine Anne Porter quien utilizó México en muchos de sus relatos breves, recreándose siempre en los aspectos más folclóricos del mismo, entre otros en «María Concepción», «Flowering Judas» y «Hacienda», relatos breves pertenecientes a la colección *Flowering Judas and Other Stories* (1930); las descripciones de Langston Hughes en algunos pasajes de su autobiografía (1940) y en algunos de sus poemas de guerra, que pretenden servir de homenaje a la ciudad de Valencia, evocan en realidad la atmósfera de una ciudad andaluza (Soto, 2003: 112); y, finalmente, Truman Capote en sus piezas de viajes incluidas en *Local Color* (1950) se entretiene en la plasmación de imágenes estereotipadas de los lugares que visita.

Aunque ciertos sectores de la crítica literaria previenen contra la interpretación de textos a través de las experiencias vitales de sus creadores y contra el establecimiento de

paralelismos entre vida y obra, en el caso de Paul Bowles esto resulta inevitable ya que como él mismo reconocía: «uno siempre escribe acerca de sí mismo» (Sawyer-Lauçanno, 1991: 276). Como bien señala Francisco Ayala (1978: 194):

todo lo que el creador literario pone en palabras y frases, aun sea el sueño que lo ha deleitado o torturado la noche antes, proviene de un modo o de otro de su propia realidad como hombre viviente; y así compondrá su obra con «such stuff as dreams are made on», que es la estofa de la vida y no menos de la poesía.

De hecho, críticos como Eugene Walter (1957: 36) van mucho más allá y equiparan la humanidad individual del escritor, sus palabras y gestos frente al mundo, con la figura de un personaje que debe contactar con el lector.

Sin embargo, si bien el estudio e interpretación de los textos de un autor a partir de su mundo particular resulta excesivamente reduccionista y limitado, y en la mayoría de ocasiones inadecuado, no es posible ignorar totalmente este aspecto y negar los puentes existentes entre el escritor y su manifestación literaria. Este planteamiento resulta relevante en la medida en que el artista no es un ente aislado, independiente de sus experiencias y sentimientos, sino que sus vivencias y percepciones siempre forman parte del *corpus* de sus creaciones y contribuyen de manera determinante a la elaboración de las mismas. Ésta es la postura defendida por los críticos «crocianos» –Vossler, Spitzer, Amado Alonso y Anderson Imbert– quienes, aun no siendo «psicologistas» en el sentido con que Husserl utilizaba este término, defienden la importancia de la psicología en el estudio de la obra literaria de su autor, frente a los fenomenólogos –Roman Ingarden, Moritz Geigen, Emil Steiger *et alii*– quienes consideran el cuento –también por extensión, la novela y otros géneros literarios– como una estructura de significaciones ajenas a la estructura anímica del autor (Anderson Imbert, 1996: 254).

Las piezas artísticas de Paul Bowles, tanto las literarias como las musicales, se benefician enormemente de su contacto con el acervo cultural de civilizaciones «menos sofisticadas» que la propia. Muchos de sus relatos de ficción e incluso muchas de sus composiciones musicales se nutren de la conciencia mítica de pueblos «primitivos», de un conjunto de referencias legendarias que enriquecen enormemente no sólo su universo literario sino también nuestra concepción del artista ya que, como señala Suzanne Jones (1993: 185), una historia no es simplemente la representación del mundo real sino la visión que el artista posee de ese mundo. Así, los mundos exóticos reflejados en los relatos de Bowles se convirtieron en metafóricos escenarios de las particulares batallas que agitaron su tan atormentado espíritu y su obra literaria, y en el instrumento que le permitió exorcizar sus demonios internos. Para él, la escritura era «una manera supersticiosa de mantener el horror a raya, de alejar el mal» (Sawyer-Lauçanno, 1991: 276).

El conflicto entre su cultura originaria y el exotismo de la norteafricana o la latinoamericana –los dos mundos en los que se mueven los protagonistas de *The Delicate Prey and Other Stories* (1950)– resulta en la desintegración física o psíquica del individuo –muerte o locura. En unos textos donde el horror se convierte en el eje en torno al cual gira la fuerza creativa de su autor, la figura del narrador, puente entre escritor y lector, se convierte en elemento fundamental en la estructuración del discurso literario.

El narrador creado por Bowles en estos relatos reproduce mucho de su actitud vital. Se trata de un viajero que observa, que disfruta de sus percepciones o sufre con sus expe-

riencias, sin pretender alterarlas ni reflejar su subjetividad en los relatos. El narrador de Bowles es siempre distante y desapasionado, cronista de hechos reales impregnados de irrealidad. Sin embargo, esta frialdad narrativa no le impide plasmar con gran fuerza el horror de algunos de los aspectos más terribles de la cultura árabe. El análisis del narrador en «By the Water», «The Delicate Prey» y «A Distant Episode», relatos cuya acción se desarrolla en el norte de África y donde el terror resulta inherente a la línea argumental, contribuirá a reforzar esta idea.

«By the Water» sitúa al protagonista de la narración, el joven Amar, en una ciudad para él desconocida. La búsqueda de un lugar en el que descansar durante la noche precipita un desagradable altercado con Lazrag, el extraño y deforme individuo propietario del local en el que había decidido alojarse, altercado que lo obliga a abandonar el recinto apresuradamente. Amar, asustado, recibe la ayuda de un muchacho que lo conduce a casa de su abuelo con la intención de protegerlo de los secuaces de Lazrag. Una vez allí, ante la actitud hostil del anciano, se ven forzados a volver a las calles y, finalmente, a alejarse de la ciudad. Tras un breve viaje alcanzan el mar. Cuando se disponen a bañarse en sus aguas, la visión de un cangrejo evoca en Amar la imagen de Lazrag, aquella horrible criatura con una cabeza de dimensiones extraordinarias y un cuerpo pequeño, desprovisto de brazos o piernas. Esta horrible visión provoca una desgraciada caída en la que Amar se golpea la cabeza contra las rocas. El relato finaliza con el protagonista agonizando entre las olas de la orilla y su joven acompañante proclamando su valentía por haber conseguido ahuyentar al cangrejo.

Como ocurre en algunas otras de sus creaciones breves, «By the Water» evoca un universo onírico en el que los límites entre ficción y realidad resultan difícilmente discernibles; tal ambiente de irrealidad se encuentra estrechamente relacionado con el proceso creativo de la obra. Bowles definió este relato como un experimento de escritura automática: «Me senté sin ninguna idea previa en la cabeza, lo escribí sin “saber” lo que estaba escribiendo, y en un cierto punto me detuve, probablemente porque me sentía cansado físicamente, y a eso le llamé final» (Sawyer-Lauçanno, 1991: 254).

Estas palabras respondían a la necesidad del escritor de justificar la evidente simplicidad significativa del entramado de representaciones simbólicas con el que pretendía dotar al relato. Por un lado, la reiterada utilización de toda una serie de términos relacionados con el campo semántico de la oscuridad, en un intento de recrear el ambiente hostil en el que se mueve el protagonista, desvela las limitaciones creativas de un autor incapaz de vehicular un sistema metafórico coherente y original. Por otro lado, Bowles encuentra serias dificultades para resolver con éxito el uso de la metáfora animal como representación de malformaciones físicas o alteraciones espirituales. Así, la abierta descripción de la deforme figura de Lazrag como un cangrejo que se cierne amenazador sobre Amar desvela la desconfianza del autor en su propia capacidad para vehicular un sistema de referentes que desaten en el lector los mecanismos necesarios para la correcta interpretación del relato.

The creature's head was large; its body was small and it had no legs or arms. The lower part of the trunk ended in two flipper-like pieces of flesh. From the shoulders grew short pincers. It was a man [Lazrag]. («By the Water»: 271)

Amar looked down. Approaching him sideways was an enormous crab which had crawled out from a dark place in the rocks. He leapt back in terror, lost his balance, and fell heavily, striking his head against one of the great boulders. The boy stood perfectly still watching the animal make its cautious way toward Amar through the tips of the breaking waves. Amar lay without moving, rivulets of water and sand running down his face. As the crab reached his feet, the boy bounded into the air, and, in a voice made hoarse by desperation, screamed: «Lazrag!»

The crab scuttled swiftly behind the rock and disappeared. The boy's face became radiant. He rushed to Amar, lifted his head above a newly breaking wave, and slapped his cheeks excitedly.

«Amar! I made him go away!» he shouted. «I saved you!»

If he did not move, the pain was not too great. So Amar lay still, feeling the warm sunlight, the soft water washing over him, and the cool, sweet wind that came in from the sea. He also felt the boy trembling in his effort to hold his head above the waves, and he heard him saying many times over: «I saved you, Amar.» («By the Water»: 276)

Mucho más afortunada resulta, sin embargo, la selección de la voz narrativa que articula el texto. Como muchos otros de los protagonistas de sus relatos, Amar personifica la alienación del individuo en una tierra hostil. Así, la actitud objetiva y distante de un narrador que se acerca a los hechos con una frialdad narrativa propia de quien está describiendo un experimento científico enfatiza aún más el aislamiento y la soledad de un personaje que carece incluso de aliados en el universo literario al que pertenece, lo que refuerza de manera determinante los planteamientos nihilistas que impregnan la ficción de este autor (Hibbard, 2000: 156).

Los orígenes de «The Delicate Prey», la siguiente pieza de la que me voy a ocupar, se encuentran en una historia que Bowles oyó contar a un comandante militar en Timimoun (Sawyer-Lauçanno, 1991: 271). En este relato, Driss y sus dos tíos *filala*, vendedores de pieles en Tabelbala, se dirigen a Tessalit con la intención de comerciar con sus productos. En su peligrosa ruta por el desierto un individuo que dice ser *moungari* se une a ellos. Sus orígenes disipan totalmente cualquier atisbo de desconfianza ya que Moungar es un lugar santo en esta parte del mundo. Sin embargo, valiéndose de una ingeniosa treta, el recién llegado al grupo acaba con las vidas de los dos mercaderes adultos, así como la de su joven sobrino, no sin antes someter a este último a las más terribles torturas y sufrimientos: tras arrancarle sus órganos sexuales e introducirselos, mediante una incisión, en el estómago, acaba descargando todo su peso sobre su indefensa víctima y arrancándole la tráquea. Tras apropiarse de las mercancías de sus víctimas llega a la ciudad de Tessalit, donde, al intentar ponerlas a la venta, es descubierto por un anciano miembro *filala*, quien lo pone en conocimiento de las autoridades militares. El comandante de la población permite que sean los familiares de las víctimas los que se hagan cargo del *moungari* y éstos, llevados por su terrible sed de venganza, lo entierran vivo en el desierto: sólo su cabeza asoma por encima de la arena y las piedras que rodean su cuerpo.

Este relato contiene, en mi opinión, uno de los episodios más terribles de la narrativa breve norteamericana. He creído necesario reproducir este fragmento porque ejemplifica muy vívidamente la frialdad narrativa de la que se sirve Bowles para presentar el horror de culturas ajenas a la propia:

The man moved and surveyed the young body lying on the stones. He ran his finger along the razor's blade; a pleasant excitement took possession of him. He stepped over, looked down, and saw the sex that sprouted from the base of the belly. Not entirely conscious of what he was doing, he took it in one hand and brought his other arm down with the motion of a reaper wielding a sickle. It was swiftly severed. A round, dark hole was left, flush with the skin; he stared a moment, blankly. Driss was screaming. The muscles all over his body stood out, moved. Slowly the Mougari smiled, showing his teeth. He put his hand on the hard belly and smoothed the skin. Then he made a small vertical incision there, and using both hands, studiously stuffed the loose organ in until it disappeared. («The Delicate Prey»: 282)

Como este fragmento ha puesto claramente de manifiesto, el narrador se vale de un lenguaje adjetivamente aséptico, de un discurso desprovisto de comentarios evaluativos e interpretaciones explícitas, para ofrecernos una descripción fría y descarnada de un suceso terrible. De esta manera, se transfiere al lector la compleja tarea de la reconstrucción del hecho narrativo, ya que, como bien señala Wolfgang Iser (1978: 168), son las implicaciones y no las afirmaciones las que modelan y proporcionan valor significativo al relato. A través de una narración aparentemente distante y desapasionada Bowles nos transmite su particular percepción del horror que acompaña a una civilización que le es ajena. Su maestría a la hora de plasmar estéticamente este terror fue tal que autores como Tennessee Williams y Somerset Maugham encontraron este texto difícil de asimilar y le recomendaron no incluirlo en su primera colección de relatos. De hecho, aunque tanto éste como «Pages from Cold Point» fueron incluidos en la edición norteamericana de 1950, en Inglaterra no fueron publicados hasta 1968 (Sawyer-Lauçanno, 1991: 282).

En la misma línea se encuentra el relato «A Distant Episode». En esta narración, un profesor de lingüística decide regresar a Aïn Tadouirt —una población en la que diez años atrás había entablado amistad con Hassan Ramani, el dueño del café— con la intención de estudiar el dialecto magrebí. A su llegada a la localidad, se dirige a este establecimiento para visitar a su amigo y, allí, el actual encargado del local le comunica su fallecimiento. Tras solicitar información sobre dónde comprar cajas de ubres de camellos, el trabajador del café se ofrece a acompañarlo al asentamiento *reguibat*. Como ocurría en las narraciones anteriores, las tinieblas envuelven al protagonista en la travesía hacia su destino. Como justificación evidente de los sentimientos de desconfianza abrigados por el occidental, su acompañante acaba abandonándolo al borde de un abismo, donde resulta atacado por los perros de los *reguibat*. Tras ser objeto de los feroces ataques de sus canes, sus amos someten al occidental a las más crueles vejaciones y lo convierten en una especie de animal amaestrado para diversión de sus captores. Finalmente, el profesor es vendido a un habitante de la ciudad de Fogara. Será en la casa de este individuo, cuando en medio de una reunión, el sonido de la lengua árabe de uno de los asistentes propicie la estimulación de la aletargada conciencia del protagonista quien, a partir de ese momento, se negará a realizar las actuaciones para las que ha sido comprado. Furioso y sintiéndose víctima de un engaño, su nuevo propietario asesina al vendedor, siendo finalmente capturado por la policía y encerrado en prisión. El lingüista, compelido por la abrumadora fuerza del despertar de su conciencia, acaba así abandonando las opresivas paredes de la casa de su amo e internándose en el desierto.

Este relato, considerado por la crítica como uno de los más intensos de su producción (Sawyer-Lauçanno, 1991: 254), se constituye como el primero de toda una serie de

historias centradas en un tema que Bowles desarrollará posteriormente en su novela *The Sheltering Sky* (1949): el del occidental en tierra extraña, amenazado por la hostilidad de una civilización ajena a la propia. La alienación de la cultura dominante se convierte en eje fundamental de la literatura de Bowles. De hecho, como señala Ihab Hassan (1973: 77), Bowles se encuentra entre los primeros autores americanos que dan la espalda a la cultura americana, en particular, y a la occidental, en general, e inician una búsqueda de identidad en nuevos marcos socioculturales. El protagonista de esta narración se constituye en el ejemplo de una raza de exiliados voluntarios, alejados de su universo habitual, cuya búsqueda de identidad resulta en aniquilación —en este caso espiritual, aunque en muchos otros casos también sea física.

La vacuidad emocional y la desconexión ideológica que caracterizan las relaciones entre oriente y occidente, los dos mundos que se enfrentan en esta historia, se encuentran magistralmente metaforizadas en el distanciamiento psicológico que define a la voz narrativa. Así, la frialdad discursiva con la que el narrador da cuenta de los terribles efectos de la alienación del occidental en tierra extraña evoca con irónica agudeza la incommensurable distancia existente entre las culturas oriental y occidental y evidencia una concepción filosófica del mundo en la que lenguaje y racionalidad no ofrecen respuestas válidas.

En la actualidad, sorprende observar la relevancia de esta temática en una sociedad que se resiste a aceptar el reto de la interculturalidad. Así pues, estos relatos deberían ser utilizados como instrumento de reflexión en torno a la compleja problemática de las relaciones interculturales e interraciales en este contexto histórico contemporáneo en el que la tan potencialmente enriquecedora interacción de diferentes culturas se percibe como una terrible amenaza y la tan ansiada convivencia entre pueblos, como una trágica utopía.

### Referencias bibliográficas

- ANDERSON IMBERT, E. (1996) [1992]: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- AYALA, F. (1978): «Presencia y ausencia del autor» en SULLÀ, E. (ed.) (1996): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- BOWLES, P. (1968): *Pages from Cold Point and Other Stories*, London, Peter Owen.
- (1972) [1950]: *The Delicate Prey and Other Stories*, New York, The Ecco Press.
- (1990) [1949]: *The Sheltering Sky*, New York, Vintage.
- CAPONI, G. D. (1994): *Paul Bowles: Romantic Savage*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- CAPOTE, T. (1973) [1950]: *Local Color. The Dogs Bark: Public People and Private Places*, New York, Random House.
- HASSAN, I. (1973): *Contemporary American Literature 1945-1972. An Introduction*, New York, Frederick Ungar.
- HAWTHORNE, N. (1990) [1860]: *The Marble Faun*, London, Penguin.
- HEMINGWAY, E. (1954) [1926]: *The Sun Also Rises*, New York, Scribner.
- HIBBARD, A. (1993): *Paul Bowles: A Study of the Short Fiction*, New York, Macmillan.

- (2000): «Paul Bowles» en **GELFANT, B. H.** (ed.) (2000): *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*, New York, Columbia University Press. 154-158.
- HUGHES, L.** (1986) [1940]: *The Big Sea*, London, Pluto Press.
- ISER, W.** (1978): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge and Kegan Paul.
- JONES, S. W.** (1993): «Reading the Endings in Katherine Anne Porter's "Old Mortality"» en **HARBOUR, D.** (ed.) (1997): *Critical Essays on Katherine Anne Porter*, New York, G. K. Hall. 177-192.
- PATTESON, R. F.** (1987): *A World Outside: The Fiction of Paul Bowles*, Austin, University of Texas Press.
- PORTER, K. A.** (1985) [1930]: *Flowering Judas and Other Stories, Collected Stories*, London, Virago.
- SAWYER-LAUÇANNO, C.** (1991): *Paul Bowles. El espectador invisible*, Barcelona, Anagrama.
- SOTO-GARCÍA, I.** (2003): «Langston Hughes: The Poetics of Reciprocity» en **ORTELLS MONTÓN, E.; J. R. PRADO PÉREZ** (eds.) (2003): *Tendencias actuales en los estudios filológicos anglo-norteamericanos*, Castellón, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I. 109-125.
- STEWART, L. D.** (1974): *Paul Bowles: The Illumination of North Africa*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- WALTER, E.** (1957): «A Rainy Afternoon with Truman Capote» en **INGE, T.** (ed.) (1986): *Truman Capote: Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi. 33-37.