

La ciudad como espectáculo: lectura de *Pasajes*, poemas de Fernando Pérez-Villalón

Rodrigo CORDERO CORTÉS

Universidad Complutense de Madrid
cordero.rodriigo@gmail.com

RESUMEN

Pasajes propone una representación de la ciudad moderna que prosigue, a la vez que problematiza, la tradición de la poesía latinoamericana en su relación con las grandes urbes. El presente ensayo se centra en dos aspectos de esa representación: la polaridad que se establece entre los términos “interior” y “exterior” como marca del conflicto que opera entre el individuo y la ciudad, y la acción de los sentidos de la vista y del oído como puentes que permiten la comunicación entre esos dos lugares. A partir de ello, pretende describir el valor de la ciudad contemporánea considerada como “espectáculo”, y configurar algunos rasgos del o de los “pasajes” que prestan su nombre al libro, y que caracterizan, por decirlo así, la condición existencial del individuo urbano que aparece en los poemas.

Palabras clave: poesía chilena, ciudad, percepción sensorial, cotidianeidad, modernidad.

ABSTRACT

The representation of the modern city introduced by *Pasajes* simultaneously continues and problematizes the latin-american poetic tradition concerning large urban centers. The present essay focuses on two aspects of this representation: the polarity between “inside” and “outside” regarded as a sign of the conflict established between the urban dweller and the city, and the operation of vision and audition regarded as bridges which communicates those places. Therefore, the present essay attempts to describe the meaning of the contemporary city understood as “spectacle”, and to outline some traits of the “passage” or “passages” which give name to the book, in order to distinguish, so to speak, the existential condition of the urban dweller who appears on poems.

Keywords: Chilean poetry, city, sensual perception, dailyness, modernity.

Pasajes, publicado el año 2007, es el título del segundo libro de poemas de Fernando Pérez-Villalón (Santiago de Chile, 1975). El primero, *Voces, Versos, Movimientos* fue publicado en 2004.

Se puede decir (provisoriamente) que Pérez-Villalón pertenece a una “generación” de poetas chilenos nacidos con posterioridad al golpe de Estado y que han cumplido su mayoría de edad durante los primeros años de la democracia chilena, en la década de los noventa. Se trataría de poetas más o menos sofisticados, no tanto por el uso que hacen del lenguaje, sino más bien por la magnitud de las lecturas que han interiorizado y por la capacidad de conocer, reconocer y elegir su propia tradición en el ámbito de variadas literaturas. Por otra parte, se trataría de poetas que en su mayoría manejan diversos idiomas, han realizado o están realizando estudios de postgrado, preferentemente en el extranjero, o que al menos, tienen o han tenido la experiencia de vivir en grandes ciudades o metrópolis culturales contemporáneas.

En este contexto, puede que no resulte sorprendente que, entre las diversas lecturas o modos de acceso que convoca el libro *Pasajes*, una de ellas sea la de la representación de la gran ciudad contemporánea. A ello suma, por otra parte, que esta representación no es una novedad en el ámbito de la literatura latinoamericana, al menos a partir de Rubén Darío (vgr. sus *Peregrinaciones*), sólo por citar un caso emblemático.

Ligada siempre o casi siempre a la idea del viaje y, en este sentido, próxima al modelo europeo codificado durante los siglos XVIII y XIX, la representación latinoamericana de las grandes ciudades implicaría, sin embargo, un rasgo distintivo importante con respecto a ese mismo modelo. Como el propio Pérez-Villalón afirma en un ensayo, la particularidad del viaje del escritor latinoamericano consistiría en que su desplazamiento se produce “desde zonas no centrales”, en que se inicia “desde la periferia”, o en otras palabras, en que su punto de partida se caracteriza por la “precariedad”, de modo que “su viaje sería más centrípeto que excéntrico” (o exótico, añadiríamos nosotros). De ahí, consiguientemente, que su viaje cumpla en principio una “función formadora”, aunque esa misma pertenencia a zonas “culturalmente inestables”, a la vez que lo convertiría en un sujeto “más atento a las trampas del viaje” en cuanto que se “encerraría menos en esa caparazón de prejuicios que amenaza con volver imposible la experiencia de lo ajeno al europeo o norteamericano”, “al mismo tiempo haría vacilar la función formadora del viaje”, en cuanto a que el lugar de regreso aparece como inestable o imposible, lo cual redundaría en que “más que enriquecedor” [...], su viaje sería “por momentos puro exilio, total desolación y desamparo descentrante, desconcierto” (Pérez-Villalón 2004: 47).

La formulación de Pérez-Villalón es impecable en cuanto a la particularidad del viaje que el escritor latinoamericano realiza a las ciudades que configuran el centro o los centros de la civilización. No obstante, no estoy del todo seguro de la conveniencia de aplicar mecánicamente sus conclusiones a la lectura de *Pasajes*. Pienso sobre todo en aquello que, a mi juicio, constituye una de las principales cualidades del mismo; esto es, precisamente, el problematizar los lugares comunes que configuran la tradición literaria en su relación con la representación de las grandes ciudades.

El sujeto de los textos de Pérez-Villalón no es el viajero deslumbrado por la admiración de las grandes ciudades del “primer mundo”. No aparecen en sus poemas los grandes monumentos, ni los museos, ni ninguno de los objetos de deslumbramiento que configuran el viaje iniciático del latinoamericano que viaja a París o a Nueva York. Tampoco aparece la pretensión del turista –que ya no del viajero– de verlo todo, apropiárselo sin más y llevarlo a casa en reproducciones postales o fotográficas. Tampoco aparece el *flâneur* que deambula entre las multitudes, ni la figura del poeta que observa desde lo alto de su bohardilla las chimeneas y los campanarios, aspectos éstos que caracterizan la aparición de la gran ciudad en la poesía moderna, en la línea de Poe y de Baudelaire. Tampoco el poeta que “se cansa de ser hombre” y que anhela la vida provinciana (Neruda), ni el poeta que denuncia los “vicios del mundo moderno” (Nicanor Parra). La suya, en cambio, es por decirlo así, una representación indirecta y problemática de la ciudad, una representación que opera mediante indicios, metáforas y sinédoques. De hecho, la nominación, uno de los lugares verbales propios de la representación de la ciudad, apenas aparece en los poemas. Se trata, en efecto, de una ciudad que podría estar en cualquier parte (lo que, por cierto, rompe la polaridad entre un centro y una periferia).

Pasajes es un libro que reúne 38 poemas, que oscilan entre la descripción y la narración, y cuyo tono es el de un diálogo donde el sujeto que habla se desdobra, reflexiona consigo mismo, y donde literalmente observa cómo él mismo y su entorno se hacen y se deshacen, se reúnen y se disgregan. Los poemas más extensos no sobrepasan una página, y varios pueden ser leídos en pareja o como una serie de variaciones sobre el mismo tema que se llaman recíprocamente como un eco o una resonancia. Ninguno tiene título y el libro carece de índice, como si se hubiese querido mediante estos dos gestos dejar vía libre al desplazamiento del lector, no condicionar su lectura, con esos itinerarios y lugares que son el índice y los títulos de los poemas.

Existen, no obstante, algunas indicaciones. Una de ellas¹ es el colofón del libro, donde aparece la única mención a un lugar –o a unos lugares– y a una fecha en la totalidad del mismo². Ahí se nos dice que los poemas “fueron escritos entre agosto del 2004 y mayo del 2007, en las ciudades de Santiago (en un departamento de la Plaza Italia) y Nueva York (en Washington Heights y en Astoria)” (47). Aunque, como dijimos al comienzo, en general resulta difícil determinar qué poemas fueron escritos en o se refieren a Santiago de Chile y cuáles a Nueva York³.

En su reseña a propósito de la publicación de *Pasajes*, el crítico chileno Grínor Rojo comenta este colofón: “Fernando Pérez ha escrito el libro de un tránsito entre dos ciudades, según dice, y por eso el título que escoge, pero la verdad es que se trata más bien de un tránsito entre dos interiores. Las ciudades que nombra en el colo-

¹ Otra es el epígrafe que hace de umbral a la lectura de los poemas. Volveremos sobre él al final.

² Exceptuando una mención de pasada en un poema (Pérez-Villalón 2007: 31). En adelante, en las citas que corresponden a *Pasajes* sólo indicaremos el número de página.

³ Esta indeterminación aparece recogida textualmente en varios poemas, en los que el sujeto que habla no sabe en qué ciudad se encuentra (cfr. pp. 7, 12, 33).

fón son siempre un ‘afuera’ distante, que el poeta observa, cuando lo observa, desde un ‘adentro’ en el que se encuentra todo lo que de veras le importa, donde está todo lo que de veras le ocurre”. Y añade: “La ventana es el puente visual entre uno y otro lado [...]. El otro conector es el oído [...]. Y ese adentro no es muy grande, ni lo que pasa en él es especialmente importante [...]. Es como si este individuo estuviera en una batalla permanente, aunque asordada, con un exterior del que se defiende como gato de espaldas. Entre los sueños, que ‘en general los olvido en cuanto abro los ojos’, pero en los que insiste de todas maneras, y una vigilia hecha de rutinas pequeñas, la misma ayer, hoy, mañana, pareciera querer que se agote su historia” (Rojo 2007: E 23).

La ciudad, entonces, siempre es un afuera distante, pero nunca tan distante como para no ser percibido. De ahí la importancia de todas aquellas instancias que hacen de intersticio o pasaje entre uno y otro ámbito. Las ventanas, por supuesto, pero también las escaleras que conducen al individuo desde su piso a la calle, por ejemplo. De ahí también, como dice Rojo, la importancia de los sentidos de la vista y del oído como puentes que se tienden entre uno y otro lugar.

No obstante, debido precisamente a que el sujeto percibe la ciudad como una lejanía, parece que el sentido del oído predomina sobre el de la mirada. En otras palabras, la mirada nunca opera del todo en los poemas como la apertura de un campo de visión, sino que siempre parece haber algo que la obstaculiza (la oscuridad o la penumbra de la habitación, el marco de la ventana, ángulos imposibles, celosías, o bien, como la imagen de la portada del libro, un cristal por donde escurren gotas de lluvia). O mejor, quizá, precisamente porque la mirada en las grandes ciudades se topa con innumerables obstáculos, y porque la ciudad no se muestra siempre amigable, entonces, el oído puede percibir aquello que la mirada no puede ver, a la vez que permite percibir sin ser visto. El oído, por otra parte, a la vez que requiere del contrapunto del silencio⁴, suministra una percepción más receptiva a los matices con los que aparece la ciudad en su propia lejanía (pasos que se alejan por una escalera, ruidos de coches y de ambulancias que pasan, crujido de la cama del insomne); en cambio, la mirada suministra una percepción más directa y, por eso mismo, expone al sujeto que observa.

Este último aspecto me permite introducir otro matiz. El sujeto que aparece en los poemas, como acertadamente afirma Rojo, “está en una batalla permanente [...] con un exterior del que se defiende como gato de espaldas”; sin embargo, a mi juicio, ese sujeto al mismo tiempo experimenta una atracción hacia ese exterior, o bien, al menos, no puede dejar de referirse a él, de modo que el “pasaje” o los “pasajes” no sólo describirían el tránsito entre “dos interiores”, sino también entre el interior y el exterior. De ahí que la oposición entre el “interior” y el “exterior” resulte problemática y que se entable una suerte de conflicto entre los dos espacios en el que, por decirlo así, cada uno intenta imponer su propia ley sobre el otro. Desde este punto de vista, el “interior” (la habitación, la propia consciencia del individuo, su “alma

⁴ “[...] cada / sonido del edificio / y de la calle / resuena / contra el telón del silencio / del resto de la ciudad”, dice un poema (27). Para otras referencias al oído, *cf.* pp. 7, 18, 37.

en pena”)⁵ no es simplemente un lugar donde el sujeto pueda estar a salvo de lo exterior, un refugio en el que, por una decisión propia, pueda replegarse y evitar la intrusión de lo externo⁶, sino que también es o puede ser un lugar de desasosiego asfixiante, en el que el sujeto se percibe a sí mismo como “un pez que siente el lago / en torno suyo volverse una charca / un poco más estrecha cada día” (15).

Hay dos poemas que muestran bien este conflicto, este tránsito en que un lugar invade al otro y viceversa, y que en la medida en que tematizan la operación de la mirada de un *voyeur*, lo hacen más evidente. El primero dice así:

Al fondo de lo oscuro al otro lado / del tráfico escaso me miran / los ojos de alguien. Su sombra, / que no se mueve, una zona / más negra que el negro. No veo / su rostro pero siento la fijeza / con que se aferra a cada gesto mío. / Apago la luz y me aparto del vano / de la ventana entreabierta. Me quedo / luego tendida en la cama, harto rato despierta. (9)

El otro dice así:

Espío la ventana iluminada / del edificio de al frente. Detrás / de las cortinas una mujer sola / pasa, ocupada en alguna tarea / que no distingo (no sé si cocina, / hace el aseo o discute con alguien / sentado en la zona de fuera del marco / de la ventana). Se saca el chaleco. / Mira hacia mí, me pregunto si puede / diferenciar mi figura del fondo de sombra / desde el que la miro. Me muevo, ella abre / el vidrio y regresa a su ir y venir, ahora mira / de vez en cuando la luz azulada / de una televisión, supongo. Desabrocha / botones de su blusa, apaga algo / y corre la cortina. Yo me quedo / un rato mirando el cuadrado más claro que el muro, / por si una silueta aparece. Pero es / el final de la pieza. No aplaudo. Me aparto / del vano y enciendo la televisión. (22)

Se podría decir que más que del conflicto entre un interior y un exterior, en estos poemas se habla acerca del conflicto entre dos interiores, esto es, los dos espacios cerrados de las habitaciones. Y, efectivamente, se trata aquí de una mirada que sale fuera de los límites de la habitación (la ventana) para dirigirse a otra habitación –otra habitación al otro lado de la calle, la cual, en consecuencia, hace de mediación–. En el primer poema, entre paréntesis, hay algo de inquietante en esos ojos que miran los ojos del sujeto que mira y que, sin embargo, parecen no pertenecer a un cuerpo, sino a la “sombra” de alguien indeterminado. Aquí, como dijimos antes, la del individuo es una mirada que no ve, pero que está sometida, por decirlo así, a la ley que impone la mirada del otro. En el conflicto de las miradas, el *voyeur* que es el individuo que habla resulta vencido por la dominación que ejerce la mirada de otro *voyeur*, por-

⁵ “Alma en pena”, es decir, literalmente, según la Academia: “la que padece en el purgatorio”, “alma errante, sin reposo definitivo”, “persona que anda sola, triste y melancólica”; pero también, en su uso coloquial, “alma sin cuerpo” o, “en búsqueda de un cuerpo”, es decir, contrapunto de la imagen simbólica que cierra el libro (en la edición publicada en *Festina lente*) que muestra una mariposa (alma) cargando en viaje ascendente a un cangrejo (cuerpo). *Cfr.* poema p. 26, citado más adelante.

⁶ Tomo esta expresión de la reseña de *Pasajes* por Mónica A. Ríos (Ríos 2007).

que, por decirlo así, la ley del *voyeur* es mirar sin ser visto. La derrota se traduce en esa “fijeza / con que se aferra a cada gesto mío” que convierte al sujeto observado –su cuerpo– en espectáculo.

El segundo poema propone la escena inversa. Ahora es el sujeto que habla quien mira sin ser visto. La ley que impone la mirada aparece enfatizada al comienzo del poema por el uso del verbo “espíar” y, luego, por los versos que dicen “me pregunto si puede / diferenciar mi figura del fondo de sombra / desde el que la miro”. En este poema, a diferencia del anterior, la condición espectacular que adopta el cuerpo del sujeto observado –sus gestos– resulta muchísimo más evidente, no sólo por el escenario que suministra el marco de la ventana y las cortinas que operan como telón, sino sobre todo por lo explícito de los versos finales: “Yo me quedo / un rato mirando el cuadrado más claro que el muro, / por si una silueta aparece. Pero es / el final de la pieza. No aplaudo. Me aparto / del vano y enciendo la televisión”⁷.

Lo que me interesa subrayar aquí es que el “exterior” con que se identifica la ciudad y contra el cual el individuo “se defiende como gato de espaldas” se traduce también en “exterioridad”, es decir, en “apariciencia”, en “artificio”, o bien, en mera “corporalidad”, incluso en “piel”. En otras palabras, el valor espectacular que hace de la ciudad un escenario se traduce primeramente en su condición de lugar donde se mira y donde se es mirado; pero sobre todo en la imposición que recae sobre el individuo en cuanto al aprendizaje y el desempeño de un papel que le parece ajeno, extraño, el papel de un “personaje” que no “cuadra”, que no “calza”, que no resulta coherente y que no termina de adecuarse del todo a su cuerpo⁸. Así, por ejemplo, en uno de los poemas que “definen” la ciudad:

La ciudad es real, sólo / ella. Sus calles y / los habitantes que pueblan / sus calles, los signos / que vibran en muros / vitrinas avisos ventanas veredas / y los movimientos del aire, / las ondas que indican la temperatura, / mi falta de tacto constante, mis / torpes intentos por a- / costumbrarme a la música nueva / que me lleva a sitios / donde nunca he estado, que me da permiso / para pretenderme un nuevo personaje, / me presta otra piel y a la vez / me prohíbe calzar con mi cuerpo, / me vuelve un actor vulnerable / que olvida sus líneas en la escena clave: / “el principiante en el aprendizaje / de un nuevo idioma lo traduce todo a / su lengua materna. Pero una vez que asimila el espíritu / del nuevo idioma se puede expresar libremente / cuando se orienta en él sin recurrir / al viejo, y olvida su lengua nativa en / el uso del nuevo”. (25)

Este poema que presenta en la enumeración del comienzo la única referencia a lo que podría ser una representación tópica de la ciudad (calles, habitantes, vitrinas, avisos), presenta asimismo la única circunstancia (creo) en que el sujeto se reconoce explícitamente como un extranjero, y resulta ser en esa calidad –al menos, primeramente– que es un actor en un escenario. Esa es la escena clave, es decir, la ciu-

⁷ Cabría preguntarse, en todo caso, por qué en ambos poemas el sujeto observado es femenino mientras que el observador es masculino. Queda para otra ocasión.

⁸ Esta inadecuación corporal se repite en varios poemas (cfr. pp. 7, 26, 31, 38).

dad como lugar de apropiación de lo ajeno, o mejor, como lugar en que lo ajeno se apropia del individuo hasta el punto de hacerle olvidar lo que había sido antes. Lo ajeno, por cierto, se traduce inmediatamente en la incomodidad o en la inadecuación del idioma, pero sobre todo en una incomodidad con respecto a ese otro idioma que el propio cuerpo se ve obligado a adoptar –su gestualidad–, y que el sujeto reconoce como “impuesto”, es decir, como “impostura”. La ciudad, entonces, transforma al individuo, le impone un nuevo idioma que inscribe sus trazos sobre su cuerpo, sobre su piel, sobre sus gestos.

Ciudades son sombras, son voces / que invaden tu vientre, / son olas que contra tu playa revientan, / arenas que inventan un nuevo paisaje en tu piel, / son papel en que escriben tus pasos / y son a la vez el pincel que transforma la tela que soy / en un cuadro distinto, son cera que, / cuando se acerca la llama, se vuelve figuras / (no, no una figura, sino sólo formas, las manchas / que el mundo produce en el muro de nuestra memoria). (13)

Se trataría, en todo caso, como aparece en el poema que sigue a continuación, de una cuestión de costumbramiento, de la conformación de una nueva rutina, de la búsqueda de nuevos hábitos.

La cosa / no es preocuparse demasiado. El cuerpo / termina por hallar todos los días / la misma ruta que recorrió ayer / y que recorrerá mañana, corresponde / que sea así. Pero aunque corresponde / tú te preguntas si no es esta casa / por la que te paseas la que ayer / te parecía tan tuya, no es cosa / de urgirse, para nada, pero hay días / en que uno se pregunta por qué el cuerpo, / constante compañero, este, mi cuerpo / parece irse borrando, corresponde / apenas al que fue. En esos días / paseas, alma en pena, por la casa, / ni dónde vas, quién eres, ni qué cosa / estás buscando sabes. Pero ayer, / está clara la cosa, ayer, mañana, / tu cuerpo volverá, hoy corresponde / que te extravíes por la casa. Hay días... (26)

En este sentido, quizá se podría decir que la conformación de una nueva rutina, la búsqueda de nuevos hábitos, es una de las “tácticas” que utiliza el sujeto para enfrentarse a la inadecuación que lo amenaza desde afuera; tal vez un poco a la manera de una “invención de lo cotidiano” o de una “práctica del hacer” que, según De Certeau, colaborarían en la configuración de un espacio a partir de una nueva ritualidad (De Certeau 1990: 42-43). Por ejemplo:

Las siete con cuarenta y cinco, preparo / el desayuno mecánicamente: / la taza de café (no muy caliente), / tostadas, mantequilla, me separo / por medio de estos ritos del extraño / que anoche fui, y que ahora está presente / sólo en fragmentos, imágenes, puente / entre la noche y el día, / peldaño / de una escalera por la que descendiendo / al fondo de este día que comienza / cargado de un tenaz presentimiento: / anuncio de quizás qué extraordinarios sucesos / que no registra la prensa, / íntimos triunfos, / secretos brumarios⁹. (29)

⁹ Este poema decisivo está emparentado con otros dos que aparecen en las páginas 38 y 41.

No es seguro, en todo caso, que esta “táctica” tenga resultado. Lo que sí resulta claro es que estos gestos mecánicos y automáticos, lejos de implicar una crítica a la despersonalización de la vida en las grandes ciudades, parecen más bien reivindicar el valor de la rutina como donación de sentido, como configuración de un nuevo ritmo vital, como táctica que conforma un espacio que permite la incorporación coherente de un sujeto disgregado en fragmentos¹⁰.

De ser así, el sujeto podría postular una reconciliación con la ciudad. Y no porque sustituya su “exterioridad” por una nueva interioridad, más permanente, reforzada por el hábito, sino porque asumiría más o menos resignadamente las condiciones –la ley– que la exterioridad de la ciudad le impone a esa otra exterioridad que es el cuerpo; es decir, el sujeto asumiría el personaje que la ciudad le impone con todo lo que ello implica de artificio y de apariencia transitoria. “No vas a durar, todo cede” dice ese sujeto al final de un poema (23). O bien, hacia el final del libro otro poema parece aludir a esa suerte de resignación a la que está sometido el sujeto urbano:

Una ciudad extranjera es un libro, / las calles son páginas llenas de signos, son / versos escritos en un alfabeto / que no conocemos, son un laberinto / de líneas que forman figuras confusas, siluetas / de un teatro de sombras. Los rostros / que en ella te miran (tu paso perplejo / delata fácilmente al principiante) / son líneas párrafos indescifrables, / manual de instrucciones / para una máquina que no consigues / hacer funcionar. El semáforo dice / que sigas caminando. Le haces caso. (42)

Pasajes, entonces, alude inmediatamente al tránsito entre dos ciudades (Santiago de Chile y Nueva York). En este sentido, uno podría pensar incluso en los billetes aéreos que permiten que el sujeto se traslade. Sin embargo, esta explicación se queda corta, porque el título del libro parece aludir a una experiencia más amplia, en la que el sujeto urbano está entregado continuamente a una situación de riesgo y de incomodidad, a un “pasaje” que, como decía el autor al principio, es “por momentos puro exilio”.

En este sentido, dado que la representación de la ciudad que aparece en los poemas no puede entenderse desligada de la idea del viaje, resulta sintomático que en el libro apenas aparezca ya no sólo la nominación del lugar de origen y del lugar de llegada, sino tampoco ninguna despedida, ninguna bienvenida, ningún arribo, como si la extrañeza que refiere el sujeto fuera sin duda la del extranjero; pero asimismo, como si cupiera preguntarse acaso si ese sujeto no sería extranjero en cualquier lugar, en cualquier ciudad.

¹⁰ Otra táctica sería la escritura: “Curioso: por momentos todo calza. / Todo parece intenso y coherente, / o de una incoherencia que no duele. / En cambio, en cuanto uno se confía, / todo se triza y agrieta, se cubre / de redes ansiosas que te dificultan / los movimientos de ese minueto / que algunos minutos atrás te sentías bailar, poco a / poco te vas resignando, renuncias / al vértigo al que ayer te abandonabas / y agachas la cabeza nuevamente. // Es sólo luego, cuando reconstruyes / la escena en tu cabeza, en esa zona / adjunta a tu cabeza, pero afuera / (pienso en la página) que los momentos / dispersos adquieren de nuevo, ya puestos / en perspectiva, compuestos, esa coherencia / que, en suma, ahora ya no te parece / tan deslumbrante: hubieras preferido / que los cosiera cuando transcurrían, / ahora de poco te sirve” (14).

La ciudad, consiguientemente, no sería sólo Santiago de Chile o Nueva York, sino que sería siempre otra. Una ciudad, en principio, desprovista de la cualidad de origen y de destino, pero también de las cualidades de centro y de periferia, tanto como de las cualidades que convierten una ciudad concreta en foco de atracción, si ya no del viajero, tampoco del turista.

Ni origen ni destino, “pasajes” alude a la transitoriedad, a la transitoriedad a secas, por decirlo así, al límite que separa las oposiciones entre los términos “dentro” y “afuera”, “aquí” y “allá”, “centro” y “periferia”, “mirar” y “ser mirado”, lo “propio” y lo “ajeno”; todos ellos, términos cuyos límites se desplazan y se hacen permeables cuando lo que importa resulta ser, precisamente, el desplazamiento que se da entre ellos.

Esa sensación de riesgo, de incomodidad y de inadecuación que experimenta el sujeto urbano es, precisamente, la marca de ese continuo desplazamiento. O, al revés, ese desplazamiento resulta ser, precisamente, el resorte de la sensación de riesgo y de incomodidad, porque, al impedir toda permanencia, ese desplazamiento revela que el sujeto urbano está sometido a la ley que le impone la ciudad, la cual aparece como pura exterioridad, como apariencia, como espectáculo que amenaza la identidad del individuo en el preciso momento en que amenaza con someter su cuerpo a un saber que no maneja, al aprendizaje de una gestualidad que le resulta extraña, y que pone a prueba la disgregación de ese sujeto.

En última instancia, se puede decir que el título *Pasajes* no remite tanto al colofón que cierra el libro, como al epígrafe con que se abre, al umbral con que se inicia su lectura, a ese “poner a prueba”, el cual, a su vez, remite a una experiencia originaria en la conformación de la identidad del sujeto moderno: “Je ne peins pas l'être. Je peins le passage” (“No pinto el ser. Pinto el paso”). La frase es de Montaigne¹¹ y, a juicio de Jean Starobinski, alude a la paradoja irresoluble que describe, por una parte, el rechazo a una realidad que se muestra únicamente como apariencia transitoria, y, por otra, al empeño sostenido del sujeto por entregarse a la escritura –nuevo artificio– como único medio de oponerse a la disgregación de la identidad personal y de recobrar la coherencia tanto de la ejecución de sus propios actos como del mundo que lo rodea.

La clave del gesto de Montaigne –y del de Pérez-Villalón– estaría, entonces, en que la representación que hace de sí –su retrato– asumiría los rasgos de su propia fragmentación; no en cuanto a una identidad sustancial e inmutable, sino en cuanto

¹¹ La cita completa dice: “El mundo no es sino perenne agitación. Muévase todo sin cesar [...]. La misma constancia no es sino movimiento más lento. No puedo asegurar mi tema. Va confuso y vacilante con embriaguez natural. Tómololo en ese punto tal y como está en el instante en el que me ocupo de él. No pinto el ser. Pinto el paso: no el paso de una edad a otra, o, como dice el pueblo, de siete años en siete años, sino día a día, minuto a minuto. He de adaptar mi historia al momento. Podré cambiar dentro de poco no sólo de fortuna sino también de intención. Es un registro de diversos y cambiantes hechos y de ideas indecisas cuando no contrarias; ya sea porque soy otro yo mismo, ya porque considere los temas por otras circunstancias y en otros aspectos. El caso es que quizá me contradiga, mas la verdad, como decía Demades, no la contradigo. Si mi alma pudiera asentarse, dejaría de probar y decidiríame; mas está siempre aprendiendo y poniéndose a prueba” (Montaigne 1987: 26-27).

a una identidad contingente que se asume a partir del reconocimiento de su propia corporalidad como existencia sujeta al cambio.

BIBLIOGRAFÍA

- DE CERTEAU, Michel (1990): *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*. París: Gallimard.
- MONTAIGNE, Michel de (1987): *Ensayos*. Traducción de M.^a Dolores Picazo y Almudena Montojo. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ-VILLALÓN, Fernando (2004): “Variaciones sobre el viaje (dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún)”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 64: pp. 47-72.
- (2007): *Pasajes*. Santiago de Chile: Festina Lente.
- RÍOS, Mónica A., “Tanteando el interior para poder salir” [en línea]. En: *Sobre Libros*, 3 de octubre de 2007. En: <http://www.sobrelibros.cl/content/view/358/3/> [Consulta: 21 de mayo de 2008].
- ROJO, Grínor (2007): “Poesía de la interioridad”. *Suplemento Artes y Letras de El Mercurio*, 30 de septiembre de 2007: E 23.
- STAROBINSKI, Jean: *Montaigne in motion*. Traducción de Arthur Goldhammer. Chicago: The Chicago University Press.