

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“*THE SHELTERING SKY*: UN ESTUDIO SOBRE LA NOVELA DE PAUL BOWLES Y SU ADAPTACIÓN CINEMATográfica DE BERNARDO BERTOLUCCI, DESDE LA PERSPECTIVA NARRATOLógica Y EL SESGO ORIENTALISTA”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN LETRAS MODERNAS

Presenta

JORDI MARISCAL SERVITJE

Director

Dr. Diego Sheinbaum Lerner

Lectoras

Dra. Daniella Bettina Blejer Eder

Dra. Alethia Alfonso García

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
La perspectiva narratológica y el espacio practicado.....	8
Apuntes sobre el orientalismo.....	10
La otredad.....	14
Orientalismo norteamericano.....	15
Orientalismo en la literatura y el cine.....	16
2. <i>The Sheltering Sky</i> de Paul Bowles: análisis literario y sesgo orientalista.....	21
Paul Bowles, viajero y antropólogo.....	21
La escritura y la literatura en Bowles.....	27
El argumento de la novela.....	31
Análisis literario: una perspectiva narratológica.....	34
El narrador.....	34
Los personajes.....	39
El espacio.....	40
El tiempo.....	44
La estructura y otros aspectos.....	46
El sesgo orientalista en la novela.....	48
Orientalismo, viaje y otredad.....	48
Las miradas de los protagonistas y los personajes secundarios.....	52
El estereotipo de la sexualidad oriental.....	59
Los elementos de la naturaleza: señales del orientalismo y generadores de reflexión.....	61

El orientalismo en las novelas <i>Let it Come Down</i> y <i>The Spider's House</i>	69
3. <i>The Sheltering Sky</i> de Bernardo Bertolucci: perspectiva narratológica y sesgo orientalista.....	80
Bertolucci, lazos con la literatura y la adaptación de textos literarios en su carrera	
filmica.....	80
El encuentro entre Bertolucci y Bowles	89
Análisis de la adaptación cinematográfica de <i>The Sheltering Sky</i> desde una perspectiva narratológica.....	92
El narrador-director.....	92
Los personajes.....	96
El espacio.....	98
El tiempo.....	99
El sesgo orientalista en el filme.....	101
La representación del Otro y los estereotipos en el filme.....	101
El estereotipo de la sexualidad oriental.....	109
Contrastes entre Oriente y Occidente en <i>The Last Emperor</i> y <i>Little Buddha</i>	115
Comparación entre las novelas de Bowles sobre el norte de África y la Trilogía de Oriente de Bertolucci a partir del orientalismo.....	125
4. Conclusiones.....	130
Trabajos citados.....	138

1. Introducción

La literatura y el cine comparten una estrecha relación, ya que ha habido numerosas novelas que han sido llevadas a la gran pantalla. Uno de los mejores ejemplos de este vínculo se dio a finales del siglo XX entre la novela *The Sheltering Sky* (*El cielo protector*) de Paul Bowles y la película homónima de Bernardo Bertolucci.

Del afortunado encuentro entre estas obras dan fe los numerosos premios y el amplio reconocimiento que tanto el escritor como el cineasta obtuvieron a partir del estreno del filme, el cual reafirmó el prestigio de Bertolucci y permitió redescubrir a Bowles.

Desde entonces ha habido una serie de acercamientos críticos que han contribuido a la mejor comprensión de esta historia, que transcurre en África del Norte y cuyos protagonistas son un hombre y una mujer estadounidenses en plena crisis matrimonial. Dicha travesía puede ser analizada desde diversos enfoques, y ha generado una gran cantidad de reseñas y análisis.

El objetivo de este trabajo es interdisciplinario, ya que busca contribuir a la apreciación de dicho viaje literario y cinematográfico desde distintos enfoques teóricos que se complementan: la narratología de Gérard Genette, enriquecida con la aportación del historiador y filósofo Michel de Certeau sobre el espacio practicado, junto con el concepto de Orientalismo de Edward W. Said y la noción de Otredad que desarrollan Homi Bhabha y Daniel-Henri Pageaux desde la perspectiva de los estudios postcolonialistas. Sin embargo, quisiera resaltar que he puesto mayor énfasis en el estudio en cuanto al sesgo orientalista que se encuentra en distintos aspectos de la novela y en la adaptación cinematográfica; esto ocurre en el actuar y pensar de los protagonistas o incluso en temas como el estereotipo de la sexualidad en Oriente.

¿Por qué llevar a cabo una investigación sobre *The Sheltering Sky* desde estos enfoques? Antes de entrar en materia, quiero señalar que tengo aprecio al cine debido a mi formación

profesional como guionista y director: he escrito cinco guiones y he dirigido una película (*Canela*), la cual obtuvo el premio del jurado infantil del Festival Internacional de Cine de Toronto en 2013. Además, he realizado un par de cortometrajes y un documental. Por otra parte, en cuanto a la literatura de ficción, he escrito un libro de poemas, uno de cuentos y dos novelas.

Siempre he sentido fascinación por aquellas obras literarias que han sido adaptadas al cine. Pero mi interés por la investigación académica ha crecido a partir de mi ingreso en la maestría en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana. En este periodo he podido profundizar en el análisis de distintas obras literarias, lo cual me ha motivado a desarrollar esta investigación que une lo literario, lo cinematográfico y los estudios postcolonialistas.

¿Por qué trabajar con la obra de Bowles? Mi interés en este autor comenzó a mediados de los años noventa, cuando leí sus cuentos y ensayos de viaje. Fue también en esos años cuando leí *The Sheltering Sky*. Me cautivó enseguida; sentía las angustias y los deseos de los protagonistas como si los conociera plenamente y quedé fascinado por el viaje a través del desierto del Sahara. En ese entonces, jamás imaginé que dicha novela sería mi objeto de estudio. Al volverla a leer, me sumergí de nuevo en la piel de Port y Kit Moresby, la pareja protagónica.

Conmovidó otra vez por la escritura de Bowles, me propuse que ésta fuera la pieza de estudio de mi tesis de maestría. En mi memoria estaba la adaptación al cine realizada por Bernardo Bertolucci, con escenas emblemáticas como el paseo en bicicleta de Kit y Port, que culmina con el acto sexual en ese árido e imponente paisaje argelino. Recordaba las tomas del desierto del Sahara, los viajes en los atrofiados autobuses, los pequeños hoteles donde se hospedaban los Moresby y, en sí, la hermosa ambientación de los años cuarenta, que parece un viaje en el tiempo, tan realista como un documental, pero cargada de una historia fascinante y dramática. De nuevo vi la película y me volvió a seducir la cinematografía de Bertolucci, aunque ciertas tomas del desierto del Sahara me parecieron un poco artificiales, por el color demasiado

brillante de la arena, ya que habían sido realizadas con efectos especiales de entonces, a inicios de los años noventa.

Mi tesis comienza con algunos rasgos biográficos del novelista, continúa con el análisis narratológico de *The Sheltering Sky*, y rastrea las nociones de orientalismo y otredad en la obra literaria. En la segunda parte exploro algunos aspectos de la vida del cineasta, analizo su adaptación cinematográfica de la novela, también desde el punto de vista narratológico, y pongo en evidencia su mirada orientalista, la cual es manifiesta –entre otros rasgos– en la sexualidad oriental estereotipada por la visión de Occidente.

Para comprender los alcances del enfoque interdisciplinario de este trabajo, es preciso mencionar algunos aspectos de las biografías del novelista y el cineasta.

Es relevante conocer esta información debido a su influencia en la obra. Por ejemplo, el hecho de que Bowles fuera un incansable viajero y realizara numerosos trayectos con su esposa Jane Auer. Este interés por el viaje se refleja en la pareja protagónica Moresby que parte sin rumbo fijo ni límite de tiempo.

Como se verá posteriormente en detalle, tanto en la novela como en el filme es posible identificar los rastros de la ideología colonizadora por la manera en que los personajes se comportan respecto de los nativos. Para apuntalar esta investigación establezco un diálogo con algunos artículos y tesis relacionados con el tema, y que iré mencionando conforme se requiera.

Paul Bowles fue un destacado escritor y compositor musical del siglo XX y Bernardo Bertolucci, un director de numerosos y exitosos filmes. Me enfoco en la novela y película que ambos crearon en sus respectivos campos: *The Sheltering Sky*.

Para ampliar la comprensión de la misma, hago referencia a las varias novelas de Bowles que se desarrollan en el norte de África, específicamente en Marruecos y Argelia: la ya

mencionada *The Sheltering Sky* (1949), así como *Let it Come Down* (1952), y *The Spider's House* (1955).

Asimismo, es necesario mencionar la llamada Trilogía de Oriente de Bertolucci, en la que se inserta el filme que analizo, realizado en 1990, junto con *The Last Emperor* (1987) y *Little Buddha* (1993).

Paul Bowles nació en Nueva York, fue viajero desde joven y comenzó su vida artística componiendo partituras de música para obras de teatro y películas, siendo discípulo del compositor Aaron Copland. Después escribió textos de viaje, ensayos y su primera novela, precisamente *The Sheltering Sky*. Pasó más de la mitad de su vida en Tánger, pero siguió visitando diversos países, casi siempre por tierra o mar. Era un viajero incansable.

Por su parte, Bernardo Bertolucci, nació en Parma y comenzó a dirigir películas desde los veintiún años. Este director ha tenido una prolífica carrera, con premios tan importantes como el Óscar y otros muchos de reconocidos festivales, además de numerosos éxitos comerciales.

Al hablar sobre las vidas de Bowles y Bertolucci me interesa resaltar su visión creativa, las circunstancias que los llevaron a conocerse, cómo Bertolucci consigue rodar el filme y su decisión de incluir al escritor estadounidense en tres escenas.

Para apreciar en su justa medida los atributos estéticos de *The Sheltering Sky* decidí rastrear, tanto en la novela como en el filme, el funcionamiento del narrador, la construcción de los personajes y el manejo del tiempo. La narratología de Gérard Genette explica en buena medida la eficacia de ambas propuestas, y la visión de de Certeau sobre el espacio complementa el análisis.

Por último, exploro los vínculos entre las obras de ambos artistas a partir de la noción de orientalismo y la visión del Otro en lo que se refiere a las relaciones entre los personajes occidentales y orientales: en la conducta y las actitudes de los primeros se trasluce que

consideran natural que los segundos se les subordinen, y el punto de vista de los personajes occidentales prevalece.

Cabe señalar, sin embargo, que Bertolucci no sólo cuenta con protagonistas occidentales en su filmografía. En la aclamada *The Last Emperor*, sin ir más lejos, el protagonista es un personaje oriental: el emperador chino Pu Yi.

La perspectiva narratológica y el espacio practicado

Hay consenso en que *The Sheltering Sky* –tanto la novela como la película– son obras con importantes cualidades estéticas, independientemente de la ideología que se trasluce en el punto de vista de sus autores.

La narratología aporta algunos conceptos útiles para indagar en dónde reside tal valor estético. Los textos en los que me apoyo son *Figuras III* de Gérard Genette, *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel, *Las voces del relato* de Alberto Paredes y *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, de Robert Sandy, Sandy Flitterman-Lewis y Robert Burgoyne. A partir de éstos exploro el funcionamiento del narrador, así como la construcción de los personajes, el manejo del tiempo y el espacio en *The Sheltering Sky*.

Es fundamental resaltar el punto de vista a partir del cual se cuenta la historia. Señalaré, por el momento, que se trata de un narrador que fluctúa entre el omnisciente y *narrador con*, escrito en tercera persona en el caso de la novela, pero centrado en la mirada sobre todo de los dos protagonistas norteamericanos: Port y Kit Moresby. En cuanto a la película, el narrador también fluctúa entre la omnisciencia y los deslizamiento hacia la interioridad de los personajes principales.

Es importante señalar que, mientras en el libro el narrador es plenamente extradiegético, en la película es transformado en un narrador testigo o intradiegético, ya que Bertolucci incluye a Bowles como un personaje que, a su vez, observa a los personajes que creó y tiene una participación como *voice over*.

En la última escena del filme, en la cual se abundará posteriormente, el cineasta realiza una transformación más, al hacer que Bowles pase de ser narrador testigo a personaje de su propia invención, cuando interactúa con Kit al preguntarle si está perdida, lo cual dota al filme de una dimensión existencial insospechada.

En cuanto al manejo del tiempo, se explorará en los recursos escriturales y cinematográficos con que los autores provocan efectos de dilatación y aceleración, tales como el *rallentando* o la elipsis.

Para complementar el análisis recurro a *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau, cuya noción del espacio practicado puede aplicarse a la travesía de los personajes protagónicos de esta historia. Si bien para de Certeau “(...) la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (128), y los Moresby se desenvuelven en espacios no urbanos durante la mayor parte de su viaje, el concepto sigue siendo útil para el análisis. Se puede decir que en distintos pasajes de la novela y la película los lugares son practicados y se transforman gracias al recorrido que hacen los protagonistas. Estos espacios, por ejemplo, son las diversas calles de los pueblos, el árido paisaje durante el paseo en bicicleta, cerca de Boussif, la estancia en el cuartel militar donde Port enferma, o bien el desierto del Sahara que Kit recorre con la caravana luego de la muerte de Port. También analizo la función de los elementos de la naturaleza –el cielo, el desierto y la luna– como generadores de reflexión. Puntualizo la importancia que tienen en la obra y su relación con el estereotipo del norte de África, una suerte de Edén creado por el imaginario de Occidente.

Indudablemente, conforme los protagonistas avanzan en su viaje al desierto del Sahara su relación con el espacio y tiempo se va construyendo de una manera distinta. Por una parte es un camino hacia la pérdida de identidad personal de cada uno de ellos, léase como esa identidad de su ser y de sus rasgos occidentales, y por otra, a la descomposición de su relación.

Apuntes sobre el orientalismo

El discurso sobre el orientalismo ha cobrado relevancia en las últimas décadas, y tiene como su principal teórico al académico palestino Edward W. Said. En el presente trabajo profundizaré en diversos aspectos de su reconocida obra titulada, precisamente, *Orientalismo* y haré algunas referencias a otro de sus libros, *Cultura e imperialismo*, para relacionarlas con los pasajes de la novela y las escenas de la película *The Sheltering Sky* en los que se hace evidente la visión orientalista del escritor y el cineasta.

Said remarca el hecho de que las regiones geográficas que conocemos como Oriente y Occidente son creaciones humanas. También explica que, más allá del imaginario, la construcción de Oriente en la mentalidad de Occidente se debe a una serie de acciones prácticas. Entre éstas se encuentran los viajes y las expediciones a zonas específicas de África y Asia, junto con los escritos de los novelistas y los viajeros.

Sin duda, entre los hechos más determinantes de la historia universal se encuentran las conquistas. La enorme importancia de la de Egipto por Napoleón Bonaparte –que inició en 1798 y terminó en 1801– reside, pese a su brevedad, no en las victorias sobre los mamelucos, musulmanes que dominaron Egipto durante 700 años, sino en que dio lugar al estudio de la antigua cultura faraónica y a la creación de un discurso sobre Oriente, a través de los textos de los científicos, historiadores y artistas occidentales que desde entonces se ocuparon del tema.

Así, desde finales del siglo XVIII se fue elaborando la noción de Oriente a partir de las administraciones locales, los estudios académicos, lingüísticos, biológicos, históricos y culturales. Con el paso del tiempo, estas acciones prácticas fueron construyendo el discurso orientalista. Said lo aclara con precisión al señalar: “El orientalismo, pues, no es una fantasía que creó Europa acerca de Oriente, sino un cuerpo de teoría y práctica en el que, durante muchas generaciones, se ha realizado una inversión considerable” (Said, *Orientalismo* 26).

La expansión de los imperios europeos, sobre todo el británico y el francés, tuvieron su auge en el siglo XIX en amplias regiones de África y Asia. Para el presente estudio me referiré principalmente a la región del norte de África, cuya población en su mayoría es árabe y musulmana. Cabe señalar que en esa zona existe gran número de bereberes, si bien no se les menciona en *The Sheltering Sky*.

Me parece pertinente reflexionar acerca de los propósitos de los imperios europeos según la visión de Said:

Es una cierta voluntad o intención de comprender y, en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar lo que manifiestamente es un mundo diferente (alternativo o nuevo) es, sobre todo, un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político” (Said, *Orientalismo* 34).

Quiero hacer hincapié en los tres verbos que se enlistan en este párrafo: controlar, manipular e incorporar. Tras la lectura de las novelas de Bowles que analizo en la tesis, encontré personajes y discursos de los occidentales que viven y viajan por Oriente, en los cuales es notorio que consideran el control y la manipulación de estos pueblos como algo esencial. En particular, el imperio francés que controla a la población marroquí y argelina a través de su presencia militar con cuarteles distribuidos en la región. También por medio de su

administración pública y la divulgación de su idioma, el gobierno francés busca una suerte de control e incorporación de la población.

En una de las novelas a las que hago referencia en la tesis, *The Spider's House*, dicha visión de control se evidencia en la policía francesa que vigila a la población de Fez, y confronta a los manifestantes. También ésta aplica el toque de queda. El control es muy severo. Por su parte, en *The Sheltering Sky* se muestra en el punto de vista de los militares de los cuarteles de las zonas desérticas y, por supuesto, en el de los viajeros sin rumbo fijo como Port y Kit. Un ejemplo de ello es el comandante del puesto militar de Bou Noura, el teniente d'Armagnac, quien en los primeros tres años mostró interés en su cultura o costumbres, y luego dejó de pensar en ellos, únicamente preocupado por la paz o el control de su área. En cambio, en la otra novela a la que aludo, *Let it Come Down* es menos visible la presencia francesa militar o policíaca, ya que gran parte de la historia relata la vida de los expatriados que habitan en la zona internacional en Tánger.

Otro aspecto relevante que señala Said es que “el orientalismo es una realidad cultural y política, lo que significa que no existe en un espacio vacío carente de archivos...” (Said, *Orientalismo* 35). Comprendo esto en el sentido de que los escritores e intelectuales occidentales se han dedicado, incluso sin ser del todo conscientes, a la construcción de la visión oriental. Said afirma que “cualquier escritor que trate de Oriente (y esto es válido incluso para Homero) asume algún precedente oriental, algunos conocimientos previos de Oriente, conocimientos a los que hace referencia y en los que se apoya” (44). Estos conocimientos previos, en el caso de Bowles, son a través de sus viajes o sus referencias a Marruecos y Argelia; además de las casi cinco décadas que pasó en Tánger. Zoubida Hamdaoui, en su tesis doctoral, *Themes and Story-telling Strategies in Paul Bowles's North African Fiction*, apunta que es problemático hacer esta relación de vida y escritura para juzgar la obra. Ella enfatiza que no hay que centrarse en un solo

aspecto, como sería la residencia de Bowles en Tánger, aunque sean hechos reales, al igual que el hecho de que haya leído a los escritores existencialistas franceses.

Said abrió un debate académico sobre la visión y construcción de Oriente a partir de un Occidente europeo y estadounidense. Indica que el discurso orientalista ha sido empleado, sobre todo a partir del siglo XVIII y hasta mediados del XX, por los imperios británico y francés. De acuerdo con Said, “es un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental” (19). Este tipo de relación genera que Oriente forme parte de la civilización y cultura europea. Pero, ¿qué busca la “civilización” europea u occidental a través del orientalismo? Según Said, pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente. Se entiende que existen intereses de una región del mundo sobre otra; es decir, se construye una relación de poder y hegemonía de Occidente sobre Oriente.

Said señala que “el orientalismo es más valioso como signo del poder europeo-atlántico sobre Oriente que como discurso verídico sobre Oriente (que es lo que en su forma académica o erudita pretende ser)” (26). Y después añade que hay que intentar comprender el discurso orientalista. El autor palestino busca conocer y analizar ese entramado. Afirma que “no es una fantasía que creó Europa acerca de Oriente, sino un cuerpo de teoría y práctica en el que, durante muchas generaciones, se ha realizado una inversión considerable” (26). Esta inversión ha sido a través de la política, las leyes y normas, la economía, la historia y las ciencias sociales, y la presencia militar, y sobre todo a través de productos divulgadores de cultura tales como los textos literarios. Said afirma que hay un contenido político en aquellos que se desarrollan en Oriente y son escritos por occidentales.

Sin embargo, lo que sostengo es que los escritos que contienen rasgos de un discurso orientalista no siempre se producen de manera consciente. Tal es el caso de las piezas de Paul Bowles. En su tesis doctoral, Hamdaoui cita palabras del autor en las que argumenta que él buscó

escribir de manera realista y sin intención de hacer justicia o reivindicar a sus personajes. Entiendo que el estadounidense los dejó libres y no buscó crearles rasgos políticamente correctos, por lo cual en ocasiones parecen haber sido creados deliberadamente a partir del discurso orientalista.

La otredad

El otro aspecto que abordo, como ya señalé, es la otredad, una rama del orientalismo según mi consideración. Para ello, me apoyo en los textos ya mencionados: *El lugar de la cultura* de Homi K. Bhabha y “De la imagería cultural al imaginario”, de Daniel-Henri Pageaux. En este artículo se explica cómo al mirar al Otro se toma conciencia o se mira hacia uno mismo. En palabras del académico francés: “toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá” (103). Considero que esta toma de conciencia se da de forma inconsciente en los personajes principales. Para ilustrar esto, cito comentarios, acciones o pensamientos de Port, Kit e incluso Tunner, el amigo que viaja con ellos, cuando juzga despectivamente a los nativos que lo acompañan en un trayecto en autobús.

Con respecto a Homi K. Bhabha, éste reflexiona sobre la teoría de la cultura postcolonial en los llamados países del Tercer Mundo o los desfavorecidos. En especial, hago referencias al apartado de la creación de la identidad y los estereotipos. Cabe señalar que *El lugar de la cultura* es un texto posterior a la novela y a la obra de Said, pero aporta claves para explicar la identidad del Otro en la colonia francesa donde transcurre *The Sheltering Sky*.

Orientalismo norteamericano

Considero pertinente analizar el discurso norteamericano durante la creación de esta obra, ya que Bowles es oriundo de Estados Unidos, y por ello se pueden establecer vasos comunicantes entre estos asuntos. Sin embargo, es importante recordar que la publicación de *The Sheltering Sky* se dio en 1947, mientras que la tesis de Said se publicó en 1978.

Para ello tomaré como referencia el artículo de Brian T. Edwards: “Sheltering Screens: Paul Bowles and Foreign Relations”. Edwards explica las circunstancias y el pensamiento con el cual Estados Unidos miraba a Oriente, en la época que Bowles escribe la novela. En primer lugar, Edwards señala que la presencia militar de Estados Unidos en África durante la Segunda Guerra Mundial influyó en los nativos, ya que debido a ésta, llegaron a la región productos como los chicles o la Coca-Cola, entre muchos otros, y se extendieron palabras y expresiones populares como *OK* o *bye bye*. Después, al terminar la guerra, Estados Unidos ejecuta el plan Marshall, con el cual ayuda notoriamente a Francia. Esto se tradujo en una invasión de empresarios norteamericanos y, también, de viajeros a sus colonias. Me aventuro a suponer que estas circunstancias facilitaron el interés de Bowles por esta región y también el de los personajes de su novela; él se dejó seducir por esta región desde la década de 1930, cuando visitó Argel por primera vez; pero realmente conoce Tánger, en los cuarenta, después de la Segunda Guerra Mundial, ya que decide quedarse a vivir en esta ciudad. “It did not take me long to come to the conclusion that Tangier must be the place I wanted to be more than anywhere else” (Bowles, *Without Stopping* 274)¹.

Con respecto al orientalismo, Edwards reflexiona: “If we are to examine US Orientalism, whether in literary and cultural production or in political history, it follows then that we must do

¹ “No me tomó mucho tiempo llegar a la conclusión de que Tánger era el lugar donde quería estar, más que en cualquier otra parte” (Trad. mía).

so comparatively and extend Wall's thesis: that US thinking about North Africa was framed by French thinking about the Maghreb" (319)².

Estados Unidos realizó una intervención económica, pero respetó el marco colonial impuesto por los franceses. Sin embargo, la situación para Francia en sus colonias norafricanas no era fácil, ya que hubo numerosas manifestaciones y actos de resistencia contra el gobierno galo, que no tardó en tomar represalias. Entre 1945 y 1947 los franceses detuvieron y mataron a miles de personas en Argelia, Túnez y Marruecos. Con respecto a la postura estadounidense, Edwards cita al periodista Demarre Bess en 1949: "In theory, many Americans may still disapprove of the European colonial system. In practice, the US is reinforcing it" (23)³. En la novela, por ejemplo, los viajeros norteamericanos utilizan las instalaciones coloniales, pernoctando en los campamentos militares. Ellos no rechazan esas instituciones, aunque a veces critiquen a los franceses, como lo hace Port acerca del teniente D'Armagnac.

Orientalismo en la literatura y el cine

La mirada orientalista en la literatura puede rastrearse en numerosas obras generadas por autores provenientes de los países colonizadores. A continuación mencionaré algunas de estas obras e indicaré a grandes rasgos esta mirada.

Gustave Flaubert escribió *Salammô* (1862), una novela que transcurre en el siglo III A.C. durante una guerra en la ciudad fenicia de Cartago, la cual está cargada de exotismo oriental.

Flaubert realizó un viaje por Oriente, y gracias a ello y a sus lecturas quiso revitalizar esta región

² "Si examinamos el orientalismo de Estados Unidos, lo mismo en la literatura que en la producción cultural o en la historia política, lo que sigue es que debemos establecer comparaciones y extender la tesis de Wall: el pensamiento de Estados Unidos sobre África del norte equivale al de los franceses acerca del Magreb" (Trad. mía).

³ "En teoría, muchos americanos todavía pueden desaprobado el sistema europeo colonial. En la práctica, Estados Unidos lo está reforzando" (Trad. mía).

a través de su obra. Cito a Said: “Cartago en *Salambó* y los productos de la febril imaginación de San Antonio fueron los frutos auténticos de lo que Flaubert leyó en las fuentes (principalmente occidentales) sobre la religión, el arte de la guerra, los rituales y las sociedades orientales” (253). Por lo tanto, independientemente del viaje, el problema radica en que la mayoría de esas fuentes eran occidentales; Flaubert produjo en su texto literario un Oriente exótico a partir de la información generada desde Occidente.

Existen varios autores franceses e ingleses de los siglos XIX y XX con rasgos de sesgo orientalista. En algunas obras de estos occidentales, los personajes de raza blanca europea que habitan en las colonias aparecen como entes superiores. Éste es el caso de la novela *Kim* (1901) de Rudyard Kipling, en la que cuenta la historia de un chico blanco que termina trabajando como espía para el imperio británico en la India. Kim, el protagonista, es un niño huérfano de un soldado inglés que recibe una educación muy británica. Said señala: “Tal y como aparece en numerosos poemas, en novelas como *Kim*, en fórmulas y en tópicos, el hombre blanco de Kipling no es más que un personaje de ficción, pero como idea, persona y estilo de vida parece haber sido muy útil para muchos ingleses a lo largo de sus estancias en el extranjero” (302). Esta novela cumple fines de divulgación de una cultura dominadora.

Otro libro que recalca el poderío de los británicos en tierras colonizadas es *A Passage to India* (1924) de E.M. Forster, cuya adaptación cinematográfica comentaré posteriormente. En esta novela se recrea un microcosmos inglés en una pequeña población de India; sus habitantes suelen pasar su tiempo libre en un club exclusivo. Estos colonizadores ejercen el poder administrativo, militar y judicial sobre los nativos, siendo el personaje de un juez determinante en la historia.

Podría extenderme en citar otras obras como *Out of Africa* (1937) de la danesa Karen Blixen, cuyo pseudónimo es Isak Dinesen, pero lo que busco en este apartado es sólo resaltar en

términos generales la importancia de éstos y tantos libros que influyeron en los lectores europeos acerca de un discurso sobre Oriente.

Es aún más evidente la importancia que ha tenido la temática oriental en el cine, sobre todo en sus inicios. Para este breve apartado tomaré como referencia algunos ensayos del libro *Visions of the East. Orientalism in Film*, de los editores Matthew Bernstein y Gaylyn Studlar. Bernstein señala que entre 1910 y 1920 había entre cuatro y seis películas románticas y de acción realizadas en el norte de África. Hollywood tenía entonces una fascinación por esta región del planeta. En Estados Unidos y en Europa, directores y productores ejecutaron películas con carácter orientalista: uno de ellos fue el alemán Ernest Lubitsch en *Eyes of the Mummy* (1916) y *Loves of the Pharaoh* (1922). En las siguientes décadas del siglo pasado se siguieron produciendo varias películas con sesgo orientalista. Entre las norteamericanas destacan *Casablanca* (1942), *Arabian Nights* (1942), *Cleopatra* (1963) y *Raiders of the Lost Ark* (1981).

En la introducción del libro, Bernstein afirma que: “Orientalism in film represents what Said called ‘a marvelous instance of the interrelations between society, history, and textuality’ Yet, while Orientalism offers insights into films of the past century, it does not exhaust their meanings” (11)⁴. Me parece interesante esta aproximación a partir de la visión de Said, la cual destaca las interrelaciones del momento que vive la sociedad. Un ejemplo de ello es que, durante la guerra de las Malvinas, Inglaterra produjo el largometraje *A Passage to India* (1984), que muestra el poderío del imperio británico. También Francia produjo varias películas en los años veinte y treinta sobre el norte de África mientras gobernaba esa región. Existen numerosas obras artísticas relacionadas con la época y el discurso que reina en el país de origen. Pero éstas no se encuentran exentas de contradicciones. Bernstein se expresa: “Like all representational texts,

⁴ “El orientalismo en el cine representa lo que Said llamó ‘una maravillosa instancia de interrelaciones entre sociedad, historia y textualidad’. Sin embargo, mientras el orientalismo ofrece información de los filmes del siglo pasado, no agota sus significados” (Trad. mía).

Orientalist films sustain a measure of ideological contradiction and incoherence” (11)⁵. ¿Cuál es esta contradicción ideológica e incoherencia? Considero que a través de los estereotipos se desarrollan esas contradicciones. Por ejemplo, en *Raiders of the Lost Ark*, película en la cual Indiana Jones, profesor aventurero estadounidense, busca un arca sagrada en Egipto y lucha contra nazis y nativos árabes. La mayoría de los árabes son representados como personas poco fiables. El académico Bernstein comenta que no es casualidad que esta película protagonizada por Harrison Ford se produjera tres años después de que Edward Said publicara *Orientalismo*. Al referirse a la serie de películas sobre Indiana Jones, Ella Shohat –en su ensayo “Gender and Culture Empire” del mismo libro– señala cómo el “conocimiento” de Occidente rescata los vestigios de las antiguas civilizaciones. En efecto, es el antropólogo norteamericano Jones el que salva las piezas antiguas: un ídolo en las selvas de Sudamérica, o el Arca de la Alianza en Egipto. En estas películas se trata de redimir al hombre occidental en un entorno salvaje. Esto se logra en los dos filmes que Shohat comenta:

While Arabs in such films as *Lawrence of Arabia*, *Exodus* (1960) and *Raiders of the Lost Ark* are associated with images of underdevelopment, the Westerner, as the antithesis of the oriental desert, is associated with productive, creative pioneering, a masculine redeemer of the wilderness. (32)⁶

En ambas películas se muestra al héroe occidental como modelo. Tanto Lawrence de Arabia como el profesor Jones se aventuran en el salvaje desierto para ayudar a su país o rescatar

⁵ “Como todos los textos orientalistas, los filmes orientalistas sostienen una medida de contradicción ideológica y de incoherencia” (Trad. mía).

⁶ “Mientras que los árabes, en películas como *Lawrence de Arabia*, *Exodus* y *Cazadores del arca perdida* están asociados a imágenes de subdesarrollo, el occidental, como la antítesis del oriental del desierto, es asociado con el pionero productivo y creativo, un redentor masculino del yermo” (Trad. mía).

una pieza valiosa como el Arca de la Alianza. Y, ciertamente, se retrata a los árabes como personas subdesarrolladas. En *The Sheltering Sky* los árabes también son gente que ocupa puestos de servicios o bien están sumergidos en la pobreza. ¿Por qué Bowles, y por ende Bertolucci, retratan a árabes de escasos recursos? Podrían haber retratado algunos de mejor posición económica, sobre todo en los cafés de Orán. Pero tanto en la novela como en la película prevalece la presencia y la mirada del viajero occidental en cafés y hoteles a los que aparentemente solo él puede acceder.

2. *The Sheltering Sky* de Paul Bowles: análisis literario y sesgo orientalista

Bowles, viajero y antropólogo

Para Paul Bowles el viaje fue una manera de encontrarle sentido a la vida. Bowles nació en Nueva York en 1910 y murió en Tánger en 1999. Pero fue precisamente en Tánger, donde vivió la segunda mitad de su vida, ya que ahí mismo tenía su estancia fija; también recorrió Argelia, Marruecos, México, Guatemala, La India, Sir Lanka y Tailandia, entre otros países. Su medio de transporte fue terrestre o en barco. Sobre su modo de viajar, el escritor Paul Theroux, en la introducción del libro de Bowles *Travels*, detalla: “He is associated with one city, but he casually lets drop the fact that in six months of 1959 he traveled 25,000 miles –and what makes this extraordinary is that Bowles, who had a fear of flying, was traveling by ship and bus and train” (13)⁷. Bowles casi no usaba el avión, porque sufría miedo a volar y también seguramente porque disfrutaba viajar observando el paisaje por tierra o mar.

Es evidente que Bowles se sentía viajero y no turista, según su propia definición en *The Sheltering Sky*, y que por ello prefería hacer largos trayectos por tierra y por mar. Los personajes protagónicos de su novela, que parten de Estados Unidos en barco y luego recorren Argelia en autobús o tren, precisamente se definen a sí mismos como viajeros. Es notable la distinción que hace Port entre éste y el viajero:

He did not think of himself as a tourist, he was a traveler. The difference is partly one of time, he would explain. Whereas the tourist generally hurries back home at the end of a

⁷ “Se le asocia con una ciudad, pero él deja caer casualmente el hecho de que durante seis meses de 1959 viajó 25,000 millas –y lo que hace de esto un hecho extraordinario es que Bowles, quien tenía miedo a volar, viajaba en barco, autobús y tren” (Trad. mía).

few weeks or months, the traveler, belonging no more to one place than to the next, moves slowly, over periods of years, from one part of the earth to another. (6)⁸

Hay que señalar que Bowles tenía su casa en Tánger, pero pasaba largas temporadas recorriendo otros lugares, como el sureste asiático y la India, entre otros. Uno de sus lugares era el desierto del Sahara. Cito la siguiente reflexión:

Nowadays, if you like, you can leave Algiers in the morning by plane and be fairly well into the desert by evening, but the traveler who gives in to this temptation, like the reader of a mystery story who skips through the book to arrive at the solution quickly, deprives himself of most of the pleasure of the journey. (Bowles, *Travels* 87)⁹

Bowles se puede considerar como un viajero, en efecto, tanto por sus múltiples recorridos de un punto a otro del planeta como por los numerosos artículos que escribió sobre sus travesías, así como por las varias obras de ficción que creó, cuyas tramas transcurren en distintos países. Pero también se puede considerar como un antropólogo, por su inmersión en la cultura de regiones tan apartadas como Marruecos, México o Sri Lanka. María Porrás Sánchez, en su tesis, resalta la figura de Bowles como antropólogo cultural, debido a que describió y catalogó con acierto los rituales y creencias de la gente de Norte de África, en particular de Marruecos.

⁸ “No se consideraba un turista; era un viajero. La diferencia, explicaba, radica en parte en el tiempo. Mientras que el turista suele apresurarse por volver a casa al cabo de pocas semanas o de pocos meses, el viajero, que no pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza despacio, y durante años, de una parte de la tierra a otra” (*El cielo protector* 17).

⁹ “Hoy en día, si quieres, puedes partir de Argel en la mañana por avión y estar en el desierto por la tarde, pero el viajero que caiga en esta tentación, como el lector de una historia de misterio que salta a través del libro para llegar rápidamente a la solución, pierde la mayor parte del placer del viaje” (Trad. mía).

Hay que precisar, sin embargo, que si bien es destacable esta inquietud antropológica, es en su visión de las culturas que retrata donde se nota el sesgo orientalista de Bowles, que es lo que exploro en este trabajo. Él era un expatriado, y esta es una condición que no se puede ignorar. Si se hubiera instalado en una población donde la mayoría fueran nativos, quizá hubiera escrito otro tipo de novelas. Las que creó revelan ciertas características según el lugar y el momento de su escritura.

En orden cronológico, la primera, *The Sheltering Sky*, trata sobre unos viajeros que por primera vez pisan el norte de África, tienen una mirada virgen y se asombran ante los hábitos de los pueblos y sobre todo ante la naturaleza y el desierto. Esta mirada surge de los trayectos que Bowles hizo en 1947 por Argelia. La mirada antropológica se plasma mejor en la tercera parte de la novela, “The Sky”, cuando Kit recorre el desierto del Sahara conviviendo con una caravana de camelleros tuareg y, sobre todo, en la estancia en Tessalit cuando está encerrada. Ahí se aprecian los detalles de la vida cotidiana de un tuareg con sus tres esposas, sus costumbres, tales como portar las joyas obsequiadas por el marido al contraer matrimonio o el aspecto de un mercado, entre otras descripciones.

Considero que la segunda novela de Bowles, *The Spider’s House*, es donde se aprecia más al antropólogo cultural; es decir, el escritor se pone en los zapatos de un árabe, en este caso el personaje Amar, e intenta plasmar sus creencias en un momento álgido: el de las revueltas que llevarían a la postre a la independencia de Marruecos. En la tercera, *Let It Come Down*, se muestra la atmósfera de la comunidad de expatriados en Tánger, donde abundan las fiestas, el consumo de alcohol o de hachís, se lava dinero, y las conversaciones son banales. Ahí se dibuja un ambiente superficial y decadente. El protagonista, Dyar, es arrastrado por sus circunstancias, en una narración existencialista como señala Hamdaoui, al comparar a Dyar con Mersault, el

protagonista de *L'Étranger* de Camus. Concluyo que la vida del propio Bowles queda plasmada en las temáticas y maneras de abordar estas tres novelas.

Hay que señalar que, si a Bowles se le ha considerado un escritor antropólogo, esto se debe a su enorme curiosidad. Su deseo de conocer más sobre otras culturas lo llevó a recorrer lugares insólitos. Con respecto a ello, el novelista señala: “My curiosity about alien cultures was avid and obsessive. I had a placid belief that it was good for me to live in the midst of people whose motives I did not understand; this unreasoned conviction was clearly an attempt to legitimize my curiosity” (Bowles, *Without Stopping* 297).¹⁰ Tal curiosidad fue lo que lo llevó a escribir continuamente, además de novelas y cuentos, artículos de viaje. Entre esos artículos destacan aquellos publicados en *Holiday*, revista estadounidense de viajes, de 1946 a 1977, en la cual también colaboraron Jack Kerouac y Graham Greene, entre otros.

Con el fin de ilustrar con más precisión la mirada del Bowles antropólogo y viajero he elegido, de entre sus textos cortos de ficción, dos cuentos que transcurren en el norte de África: “The Delicate Prey” y “Tea on the Mountain”. En el primero se revela el interés antropológico del escritor por las costumbres de una comunidad del norte de África. La historia es impactante y narra el viaje de tres comerciantes árabes de la tribu Filala, población en Marruecos al sur de Melilla, que llevan pieles al pueblo de Tessalit. El argumento es el siguiente: los comerciantes deciden tomar un camino más corto, que desconocen, y en el trayecto encuentran un mougari, perteneciente a la tribu de una zona sagrada, a quien contratan como guía. Durante el viaje se detienen a cazar gacelas. Sin embargo, aquello resulta terrible, pues el mougari mata a cada uno de ellos y les roba las pieles. Después, el mougari llega a una población e intenta venderlas, pero algunos integrantes de la tribu filala sospechan y le avisan a la policía francesa. La policía los

¹⁰ “Mi curiosidad sobre las culturas extranjeras era ávida y obsesiva. Tenía la plácida creencia de que era bueno para mí vivir en medio de personas cuyos motivos desconocía; esta convicción irracional era un claro intento por legitimar mi curiosidad” (Trad. mía).

interroga, se percata de que miente y lo entrega a los filala. Estos deducen que el mougari ha matado a los tres mercaderes, por lo cual se lo llevan fuera del pueblo y lo entierran vivo, para que así muera. En este relato destaca la precisión en las descripciones de los usos y costumbres de las tribus de las que proceden los personajes, muy distintos de la manera en que los occidentales tratan estos asuntos.

En “Tea on the Mountain” el escenario es distinto, pero también es evidente la visión antropológica que retrata el actuar y pensar de dos adolescentes árabes, en contraposición con los de una estadounidense que está viviendo en Tánger. El cuento trata sobre Driss, quien vive en la zona internacional donde habitan los expatriados de Tánger. Lo interesante del relato es la interacción que existe entre esta joven extranjera y los dos nativos. Ella conoce a Midj y Ghazi, quienes la invitan a un picnic, pero le encargan que lleve la comida y bebida: jamón de cerdo y vino, alimentos prohibidos para los musulmanes. Sin embargo, ellos comen y beben con alegría. Midj se enamora de ella y, tras el picnic, la lleva a una pequeña habitación. Se levanta la camisa para mostrarle que su piel es blanca, le dice que tiene un hermano de ojos claros, que le gustan los ojos azules de ella. Menciona que la madre de su amigo Ghazi es una negra de Sudán. A la norteamericana de repente le atrae el rostro de Midj, pero esto cambia cuando él le revela que tiene relaciones sexuales con una niña de 12 años. Luego añade que podrían vivir juntos en Estados Unidos e ir de vez en cuando a Marruecos. Driss no muestra interés. Él la acompaña a su hotel y le entrega su tarjeta, que ella acaba tirando al suelo.

Lo que llama la atención de “Tea on the Mountain” son los comentarios de Midj, como si la piel blanca y los ojos claros fueran signos de una raza superior. También es de notarse el hecho de que Midj le muestre el abdomen a Driss para que ella vea el color de su piel; por supuesto, una piel que no ha sido bronceada por el sol. Esta valoración de la piel clara por sobre

la oscura es un rasgo de la colonización cultural cuyos efectos aún pueden notarse en Marruecos, al igual que en tantos otros países.

La obra de Bowles, pues, tiene una estrecha relación con el viaje. En la mayoría de sus historias los protagonistas viven desplazándose, como los del cuento “A Delicate Prey”. Pero el escritor no correspondía con el estereotipo del viajero bien vestido, de traje impecable y corbata, relajado y fumando un cigarro, como aparece en tantas fotos. Coincido con lo que Theroux señala: “... Bowles was far from the dandy-dilettante that he is sometimes perceived to be. In the 62 years they represent, from 1931-1993, Bowles was a serious and extremely hard-working writer, trying to make a living; for after the success of *The Sheltering Sky* (1948), his books were not brisk sellers” (Bowles, *Travels* 10).¹¹ Era un escritor serio, con una amplia obra sobre todo en cuanto a cuentos y artículos se refiere; que trabajó mucho para poderse mantener; por ello publicaba tantos artículos sobre sus viajes en publicaciones norteamericanas.

María Porrás Sánchez puntualiza que Bowles era un escritor de viajes y un orientalista sólo de manera parcial. Ella hace hincapié en que su parte cosmopolita, y sobre todo su imaginación, tuvieron la mayor importancia en su obra. Porrás Sánchez afirma: “The Cosmopolitan approach offers a way of overcoming the reductionism of postcolonial and Orientalist readings, opening Bowles’s work to new sensitivities and approaches” (7). No obstante, me parece que se pueden estudiar los aspectos del orientalismo que permean su escritura, y compararlos con los que se detectan en las filmaciones ambientadas en Oriente realizadas por Bertolucci.

¹¹ “... Bowles estaba lejos de ser el dandy dilettante, como a veces se le percibía. En los 62 años que se muestran (1931-1993), Bowles fue un escritor serio y extremadamente trabajador, intentando ganarse la vida [...]; después del éxito de *El cielo protector* (1948), sus libros no se vendieron tan vigorosamente” (Trad. mía).

Quiero traer a colación aquí el señalamiento de Zoubida Hamadouï sobre la mirada de muchos escritores o intelectuales acerca de África. “There is a delicate line between wanting to see the picturesque when one travels, and taking the stereotyped ‘Orientalist’ view that everything that is different in Africa is going to be inferior” (26).¹² Pero a pesar del sesgo orientalista y a veces denigrante en el trazo de varios personajes de las novelas de Bowles, no creo que él mismo quisiera calificar todo aquello diferente como inferior. Hay que recordar que contribuyó a la difusión del arte marroquí grabando música de la región, y escribió varios artículos sobre éste y otros aspectos culturales del país.¹³

La escritura y la literatura en Bowles

Bowles fue cuentista, novelista y compositor de piezas musicales. También, en su infancia y adolescencia, escribió poemas. Publicó cuatro novelas: *The Sheltering Sky*, *Let It Come Down*, *The Spider’s House* y *Up Above the World*. En esta tesis sólo abordaré las tres primeras novelas, las cuales se desarrollan en el norte de África, en Argelia y Marruecos.

El escritor norteamericano publicó 17 colecciones de cuentos, así como cinco libros de poemas. Además, compuso numerosas piezas de música para obras de teatro, películas, ballet y ópera. Un texto destacable que hace referencia a la música es *The Rif, to Music*, el cual inicia con la siguiente afirmación: “The most important single element in Morocco’s folk culture is its music” (92). En 1963 se imprimió una serie de textos bajo el título *Their Heads are Green and Their Hands are Blue*. Este libro trata sobre las tradiciones en Marruecos, incluye el texto

¹² “Hay una fina línea entre querer ver lo pintoresco cuando uno viaja, y adoptar la visión ‘orientalista’ de que todo lo que es diferente en África va a ser inferior” (Trad. mía).

¹³ Se puede escuchar esta música marroquí del CD que Bowles grabó en 1959 en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=I14WpqEj_aM

Baptism of Solitude, el cual destaca por sus maravillosas reflexiones sobre el desierto y el cielo del Sahara.

Las sucesivas etapas de la vida de este autor pueden detectarse en las obras que analizo. Durante un largo recorrido por el desierto del Sahara estuvo escribiendo su primera novela, que luego se titularía *The Sheltering Sky*. Al igual que él, la pareja protagónica Moresby estaba conformada por viajeros norteamericanos que se maravillaban por el desierto del norte de África. Las otras dos novelas que estudio con menor detalle, *Let it Come Down* y *The Spider's House*, fueron escritas cuando él era residente en Marruecos. Los protagonistas en ambas obras son expatriados norteamericanos. Bowles retrata la atmósfera en la que vivían los expatriados, tanto estadounidenses como europeos, en Tánger y en Fez.

Bowles fue un niño adelantado en la lectura y la escritura. A los dos años ya leía en voz alta las cajas de cereales; a los tres escribió su primera historia sobre un animal en dos páginas; y a los seis, estaba leyendo cuentos de Edgar Allan Poe. Cuando entró a la escuela era un chico solitario, que en los recreos no jugaba fútbol ni hablaba con los demás. Cabe mencionar que le gustaba la música, sobre todo el escuchar piezas clásicas del gramófono de su padre. Un día se compró unos discos de jazz, pero su padre lo descubrió oyéndolos y le prohibió usar el gramófono. Sin embargo, su pasión musical no disminuyó. Gracias a que su padre compró un piano para su madre, Bowles empezó a tomar clases de este instrumento una vez a la semana.

En 1928 Bowles ingresó a la Universidad de Virginia. Entonces le interesaba la poesía, sobre todo la obra de T.S. Eliot y la música de compositores como Prokofiev. Además de estudiar, siguió escribiendo y a los 17 publicó un poema en la revista *Transition*, que se imprimía en París y se distribuía en la hoy legendaria librería Shakespeare and Company del Barrio Latino.

En abril de 1929 dejó la universidad y se embarcó a París, en donde trabajó como telefonista en el periódico *The International Herald Tribune*. También fue cajero en un banco

donde se hacían cambios de divisas, pero tampoco duró en ese puesto. Para entonces conoció a la reconocida promotora literaria Gertrude Stein, quien, cuando leyó lo que escribía, le recomendó dedicarse a la composición musical en vez de la literatura. Él no estuvo de acuerdo con Stein, pero en los siguientes años siguió su consejo. Su tutor fue el famoso compositor Aaron Copland, con quien hizo un viaje a Argelia en 1931. Bowles estuvo poco tiempo en ese país, ya que sufrió tifoidea tipo A. Regresó a París y permaneció un tiempo ahí, internado en un hospital. En *Without Stopping* revela que en esa época no había medicamentos contra la tifoidea, que le daban baños fríos y le colocaban paquetes de hielo para disminuir la fiebre. Esa experiencia lo marcó profundamente y le ayudó, años más tarde, a retratar la agonía y la muerte de Port en *The Sheltering Sky*.

Tras curarse de esa enfermedad, recibió la visita de su madre, quien estuvo un tiempo con él en París. Apenas se fue, Bowles regresó a Argelia y recorrió varios lugares del país colonizado por los franceses. En dicho viaje conoció a personas que le inspirarían para crear otros personajes de *The Sheltering Sky*. Por ejemplo, en Ghardaïa recibió la ayuda de un comandante regional llamado Lieutenant d'Armagnac, quien le encontró una casa para hospedarse afuera de la población. En D'Armagnac se basa el personaje del militar que aparece en la novela, un hombre de férrea disciplina y que muestra ciertos prejuicios hacia los nativos.

Los padres de Bowles le insistieron en que regresara a Estados Unidos para continuar sus estudios, así que volvió a la Universidad de Virginia, pero sólo permaneció un semestre y volvió a París. Fue entonces cuando conoció al compositor Aaron Copland, de quien se volvió discípulo. Con Copland visitó Tánger. Bowles estaba fascinado con el norte de África, tanto con Argelia como con Marruecos, dos colonias francesas. En los años cuarenta, antes de establecerse en Tánger, hizo varios viajes a México, y leyó escritores en castellano como Adolfo Bioy Casares, Rafael Alberti y Jorge Luis Borges.

Un tiempo después de haberse instalado en Tánger, ya en los años cincuenta, invitó a algunos escritores de la generación Beat a visitarlo. William Burroughs escribió en un hotel de allí su conocida obra *Naked Lunch* y poco a poco estableció una amistad con Bowles. Allen Ginsberg, el autor del famoso poema *Howl*, también visitó la ciudad y llegó a conocerlo.

Aunque hay paralelos en cuanto al tema del viaje entre la novela de Jack Kerouac *On the Road* y *The Sheltering Sky*, no puede decirse que aquélla haya influido en ésta. Si bien en ambas historias los protagonistas viajan sin rumbo fijo, destino preestablecido ni fecha de regreso —en la de Kerouac atravesando los Estados Unidos—, el novelista *beatnik* la terminó de escribir en 1951, y la publicó hasta 1957. En cambio, la de Bowles transcurre en Argelia, una colonia francesa, y en una población de Mali; además, la terminó de escribir en 1949, año de su publicación. Por lo tanto, es imposible que la novela de Bowles haya sido influida por la de Kerouac.

Volviendo a los momentos decisivos en la vida de Bowles, en 1957 publicó el cuento “*The Frozen Fields*” en la revista *Harper’s Bazaar*, donde habla del maltrato que padeció a manos de su padre, como ya comenté. Pero fue hasta 1972 cuando publicó su autobiografía, *Without Stopping*. Los años posteriores a la muerte de su esposa vivió en Tánger y siguió escribiendo cuentos y artículos. En el verano de 1980 impartió un curso de escritura creativa organizado por la New York School of Visual Arts junto con la American School de Tánger. En dicho curso tuvo once alumnos, entre quienes se encontraba Rodrigo Rey Rosa, un joven guatemalteco que con el tiempo se volvería escritor y sobre todo amigo imprescindible de Bowles. Entonces Rey Rosas hablaba poco inglés, pero Bowles leía y hablaba español, y se volvió traductor de sus cuentos. En 1985 publicó un libro traducido por él titulado *The Beggar’s Knife*. Bowles siguió impartiendo este taller de escritura los siguientes tres veranos y lo disfrutaba mucho.

En 1990 asistió al rodaje de la película *The Sheltering Sky* de Bertolucci basada en su novela, en la cual participó en un pequeño pero significativo papel o cameo. El novelista se interpreta a sí mismo en el restaurante donde aparecen los personajes principales una vez instalados en el primer hotel de su trayecto; a mitad de la película sigue siendo un observador atento de las conductas de sus creaciones, y en la última escena, cuando Kit, interpretada por Debra Winger, entra a ese mismo establecimiento y se le acerca, él le hace una pregunta; cuando ella le responde, Bowles pronuncia unas frases memorables de su propio libro, que resumen su visión del mundo y otorgan un profundo significado a la trama. Más adelante citaré dichas frases, pero en términos generales tratan acerca de nuestra creencia de que la vida es como un pozo, ilimitado, y sin embargo, los momentos, como el observar la luna llena, sólo ocurren un determinado número de veces.

El argumento de la novela

The Sheltering Sky es la historia del matrimonio de norteamericanos Kit y Port Moresby, quienes viajan con su amigo Tunner por el norte de África a finales de la década de 1940. Los protagonistas desembarcan en el puerto de Orán, donde comienza su viaje. La pareja lleva diez años de casados y su relación se encuentra en una etapa de distanciamiento. Cada uno duerme en una habitación distinta del hotel. Port es un entusiasta del viaje, sobre todo por la idea de recorrer el desierto del Sahara, y Kit se mantiene un poco desinteresada.

La primera noche, Port sale a deambular por Orán. Entonces conoce a Smaïl, un árabe que le presenta a una bailarina y prostituta llamada Marhnia, quien vive en una tienda en las afueras de la ciudad. Port queda fascinado con esta mujer y, tras un encuentro de caricias y presumiblemente sexo, ella intenta robarle la cartera. Sin embargo, él se percata y huye de ahí de prisa con su cartera en mano. Lo persiguen Smaïl y otros árabes mientras él sube por una

inclinada pendiente hacia una antigua muralla. Port logra escaparse y llega, ya por la mañana, al hotel. Esa noche Kit ha estado en su cuarto reflexionado sobre su relación con él; incluso sospecha que en ese momento trama algo.

Port duerme el resto del día. Por la noche, baja al bar a tomar un jerez y ahí conoce a Eric Lyle, un australiano con pasaporte británico, que viaja con quien parece ser su madre. Luego se entera de que se trata de la relación de un joven con una mujer mayor. Eric le presume sus aventuras en África; su “madre” critica a los árabes e incluso a los franceses.

Los Moresby y Tunner cenan en el hotel. Al día siguiente inician su viaje al interior de Argelia, en dirección del pueblo llamado Boussif. Port se traslada en el coche de los Lyle mientras que Kit y Tunner viajan en tren. En el trayecto ella sucumbe a las atenciones de Tunner y a las botellas de champaña: acaba teniendo un romance con él. Una vez en Boussif, Port y Kit hacen un recorrido en bicicleta y tienen un momento sensual tumbados en una ladera de una montaña, lugar donde hay una vista espectacular.

Al día siguiente los tres parten en bus al pueblo de Aïn Krorfa. Ahí comen en el patio del hotel y se encuentran de nuevo a los Lyle. Los protagonistas no están muy contentos en esta población; Tunner decide irse con los Lyle a Messad, y Port y Kit se van en autobús a Bou Noura. Ya en este pueblo, por la noche Port sale a pasear y entra a un burdel, donde ve a unas prostitutas y las compara con Marhnia, pero concluye que ella es mucho más bella.

Port se percata de que ha perdido su pasaporte y cree que un nativo se lo ha robado. Habla con un teniente de la localidad, un francés de apellido D’Armagnac, quien le asegura que eso no es posible, ya que un pasaporte norteamericano no le sirve a un nativo. Más tarde, Port se percata de que le fue robado por Eric Lyle. Para entonces Port empieza a sentirse débil y con escalofríos; sin embargo, viajan a El Ga’a en autobús; al llegar ahí se encuentra con una epidemia de meningitis. Port está muy débil y tiene fiebre, así que él y Kit parten enseguida en

autobús a Sbâ. En este sitio se hospedan en un cuartel militar francés. Kit se entera de que su esposo sufre de tifoidea. En el cuartel, el capitán francés Broussad lo cuida con un tratamiento de pastillas para bajar la fiebre y sopa. Los Moresby tienen una charla en la que reflexionan sobre su relación. Mientras esto ocurre, afuera se desata una tormenta de arena.

Tunner los alcanza en Sbâ, pero cuando él llega la situación de Port es crítica y al poco tiempo muere en los brazos de su esposa. El narrador plasma una profunda reflexión sobre la muerte y el cielo protector en aquella noche: “Point of darkness and gateway to repose. Reach out, pierce the fine of the Sheltering Sky, take repose” (245).¹⁴ Esta cita es como un adiós, uniendo el cielo nocturno y el deceso del personaje.

Desolada, Kit abandona el cuartel y el pueblo de Sbâ sin avisar al capitán Broussad ni a Tunner. Esa noche pide alojamiento en la casa un comerciante del pueblo, alegando haber tenido un malentendido con su esposo. Antes del amanecer deja Sbâ, se topa con una caravana de camelleros y pide que la lleven con ellos. Así es como conoce a Belqassim, el tuareg jefe de la caravana, y viaja en el camello con él. Mientras tanto, Tunner acude a enterrar a Port en un pequeño cementerio católico cercano al cuartel.

Cuando se detienen en un oasis a descansar, Kit es obligada a tener sexo con Belqassim y un amigo mayor de él. La caravana atraviesa el desierto del Sahara y cuando se paran a reposar se repite este acto sexual; ella prefiere a Belqassim, y pronto pasa más tiempo con él. Cuando se acercan a una población, su amante le despoja de sus ropas y la viste como un hombre tuareg con turbante. Una vez que llegan a Tessalit, se instalan en la casa donde Belqassim vive con sus tres esposas. Para evitar que la descubran, la encierra en un cuarto. Durante el día, él la visita; comparten caricias y tienen relaciones sexuales. Sin embargo, la curiosidad y los celos de las tres esposas hacen que sea descubierta. Belqassim decide convertirla en su cuarta esposa; en una

¹⁴ “Punto de oscuridad y puerta del reposo. Extiende el brazo, perfora la fina tela del cielo protector, reposa” (Bowles, *El cielo protector* 261).

ceremonia nupcial les quita las joyas a ellas y se las entrega a Kit. Pasan los días y Belqassim no se presenta; Kit recibe en varias ocasiones un té con un ingrediente que le hace sentirse débil y le produce dolores de cabeza; entonces decide escaparse, les regresa las joyas a las esposas y éstas la ayudan a salir de la casa.

Llega al mercado del pueblo y es asediada por la gente. Amar, un hombre alto y de tez oscura, la lleva a un hotel y se queda con ella en un cuarto. Al día siguiente, Kit se despierta en un convento de monjas francesas; de esta manera se halla de vuelta a una vida con occidentales. El consulado norteamericano de Dakar organiza su traslado en avión hasta Orán. Estando en esa ciudad, poco antes de entrar al hotel donde posiblemente esté Tunner, sale del taxi, camina por las calles y no se sabe más de ella.

Análisis literario: una perspectiva narratológica

A continuación realizo el análisis literario de la novela *The Sheltering Sky*, tomando como referencia los textos de los autores que mencioné en la introducción: Genette, Pimentel, Paredes, Stam, Flitterman-Lewis y Burgoyne para el análisis narratológico, así como De Certeau en relación con el tema de los espacios.

El narrador

Comenzaré por el punto de vista del narrador. *The Sheltering Sky* es una obra escrita en estilo indirecto en tercera persona. El punto de vista es el de un narrador extradiegético, el cual conoce a fondo a los protagonistas: sus acciones, sus diálogos e incluso sus pensamientos. Cabe señalar que dicho conocimiento es únicamente sobre los protagonistas, ya que con respecto de la gente local sólo esboza algunos diálogos y sólo se adentra en la mente de sus protagonistas y un par de personajes más.

Al respecto señala Alberto Paredes: “La persona que cuenta la novela o el cuento no es propiamente el autor, sino aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario” (41). Sin embargo, se sabe que Bowles viajó por Marruecos y Argelia en los años treinta, lo cual tiene similitudes con los recorridos de sus protagonistas en *The Sheltering Sky*. Además, se casó en 1938 con Jane Auer, una mujer a quien se le ha encontrado semejanza con la protagonista, Kit, ya que ambas provienen de Nueva York y escriben novelas. Es importante conocer estos datos, pero para evaluar la obra en términos literarios considero que hay que dejarse llevar por la voz del narrador y quitarse de la mente el rostro del escritor norteamericano.

Es sumamente importante recalcar el punto de vista del narrador. Hay que tener claro que “el lector no puede obtener un conocimiento directo de los sucesos, sino que se mediatiza por el narrador-punto de vista” (Pimentel 44). Para comprender esta obra de ficción de Bowles hay que ubicar desde dónde se está mirando a los personajes; qué se busca decir de ellos; qué tan lejos o tan cerca nos encontramos de la situación narrada.

El narrador en tercer persona, de acuerdo con Alberto Paredes, “es el modo más seguro mediante el cual un autor se desentiende de su obra; se coloca virtualmente frente a los hechos y los describe [...] La obra se erige como un universo donde él está inmiscuido, a lo sumo es su cronista: contempla y refiere los sucedido” (46). Esto se aprecia en un sinnúmero de narradores, sin embargo: ¿qué distingue al de *The Sheltering Sky*? Se trata de un narrador *avec* o *narrador con*. Esto implica que “aunque mantiene su tercera persona pues diferencia su voz de las de los personajes, la posición que adopta para contar es la de uno de ellos (u, ocasionalmente, de varios)” (Paredes 51). Esta posición permite al lector conocer más a fondo los pensamientos y en qué se enfoca el personaje en el presente del relato. Por ejemplo Port está obsesionado con los elementos de la naturaleza, específicamente con el cielo, como si éste fuera una suerte de manto

que lo protege del exterior. Sobre el firmamento profundizaré posteriormente. Cabe señalar que el *narrador avec* se emplea para Port y Kit Moresby principalmente, aunque de manera breve con Tunner, su amigo norteamericano, y en dos ocasiones se ubica con los militares franceses: el teniente d'Armagnac y el capitán Broussard. Todos estos personajes son occidentales; por un lado los viajeros norteamericanos y, por otro, los colonizadores militares.

Ahora citaré fragmentos de *The Sheltering Sky* en donde se muestra la función del narrador. Desde el inicio de la novela, el narrador *avec* se ubica en la mirada de Port. Cuando en la primera página este protagonista despierta y abre los ojos, el lector puede sumergirse en su mente y percibir ese ronroneo que habita en su propio mundo, donde reina una particular tristeza sobre la vida. Enseguida, en ese preciso momento, Port observa el entorno del cuarto donde está hospedado en Orán. Describe el techo, el estrecho espacio, los colores de las paredes y el tono rojo y naranja de la ventana cerrada. Se siente en una atmósfera de opresión, más allá de su tristeza: “He yawned: there was no air in the room¹⁵” (4), como indica el texto.

También en las páginas iniciales, el lector descubre al otro personaje protagónico: Kit, la mujer de Port. El narrador entonces desplaza su punto de enfoque. Kit, tras su primera noche en Orán, se despierta sudando y sus sábanas se encuentran mojadas por el denso calor. Enseguida el narrador *avec* plantea algunos rasgos de ella, como la importancia que le otorga a sus propios presagios. A continuación cito un fragmento:

There were days when from the moment she came out of sleep, she could feel doom hanging over her head like a low rain cloud. Those were difficult days to live through, no to much

¹⁵ “Bostezo: no había aire en la habitación” (Bowles, *El cielo protector* 16)

because of the sensation of suspended disaster of which she was acutely conscious then, but because the customary smooth functioning of her system of omens was wholly upset (37).¹⁶

Estos presagios alcanzan tal grado que cuando ella se torcía un tobillo o se raspaba con un mueble era el augurio de ser un día desastroso o que no valía la pena salir de compras. Otro rasgo que plantea el narrador es su sexto sentido para sospechar sobre Port aquella noche en Orán, pues cree que ha tramando algo. Un presagio acertado, ya que él visita a Mahrnia y se aventura en la ciudad argelina hasta la madrugada.

Ahora quisiera destacar la visión del narrador en cuanto al sesgo orientalista, al elegir episodios con dichas características, como son los comentarios que emiten los Lyle, la pareja de australianos. Se trata de un par de occidentales –ella mayor que él– que viajan en un Mercedes por el norte de África. La señora Lyle califica a los niños de las calles de Orán como *little niggers*, fragmento cargado de racismo, el cual comentaré en otro apartado posteriormente. Además de los continuos comentarios despectivos de la señora Lyle, su pareja, el joven Eric, hace generalizaciones sobre África. Cuando Port conoce a Eric en el bar del hotel de Orán, éste considera África de manera homogénea y vaga. Todo el continente para él es en sí un lugar fascinante, y no hace una distinción entre regiones. Cuando Port le comenta haber visitado Dakar, Eric lo cataloga como un hoyo sucio. Al describir Dakar señala que es insignificante por ser un hoyo e indeseable por ser sucio. Port conoce más sobre los prejuicios de los Lyle cuando realiza un viaje con ellos en su Mercedes hacia la población de Boussif. La señora Lyle se burla de los árabes.

¹⁶ “Había días en que, apenas emergía del sueño, sentía un destino aciago suspendido sobre su cabeza como un nubarrón cargado de lluvia. Eran días difíciles de vivir, no tanto por la clara sensación de algún desastre inminente, sino porque el funcionamiento habitualmente fluido de su sistema de presagios que daba del todo trastocado” (Bowles, *El cielo protector* 49)

Otro aspecto sobre el narrador y el sesgo orientalista en *The Sheltering Sky*, es la percepción de los protagonistas de que el Norte de África es una región exótica. Esto ocurre conforme avanza la historia. Parecería que al adentrarse en lugares más remotos la fascinación de los Moresby por lo “exótico” crece en intensidad. Un fragmento que muestra esto, es cuando observan a un grupo de hombres montando camellos, Kit se sorprende, siente y piensa lo siguiente:

They held the reins proudly, their kohl-farded eyes were fierce above the draped indigo veils that hid their faces. For the first she felt a faint thrill of excitement. “It *is* rather wonderful,” she thought, “to be riding past such people of such people in the Atomic Age (191)¹⁷.”

Por medio de este pensamiento se entiende que Kit cree vivir en un mundo y tiempo altamente avanzado: la era atómica. Sin embargo, quisiera señalar que las diferencias de desarrollo que existían en los años cuarenta en el norte de África, también podrían haberse encontrado en esos mismos años en alguna alejada montaña de los Estados Unidos, donde habitaban tribus de indígenas nómadas o gente en condiciones rurales de pobreza. Más allá de esto, me interesa resaltar de dónde proviene Kit: se trata de una mujer de la metrópoli de Nueva York y de un país económicamente rico y recién convertido en líder del planeta, el cual ha ganado la Segunda Guerra Mundial y ha demostrado su supremacía tecnológica y militar con la bomba atómica.

Otro punto importante que deseo recalcar es que el narrador *avec* hace que el lector mire a través de los protagonistas convirtiéndose en lector-viajero. Conforme transcurre el viaje y la

¹⁷ “Llevaban las riendas con orgullo y sus ojos maquillados con *kohl* miraban con fiereza por encima de los pliegues del velo indigo que les ocultaba la cara. Por primera vez sintió un vago estremecimiento de excitación. <<Es casi fabuloso –pensó–, cruzarse con gente así en plena era atómica.>>” (Bowles, *El cielo protector* 205).

trama, el lector descubre lugares –poblaciones, paisajes y tradiciones–, como los rituales de la preparación del té o la interpretación de la música local. Sin embargo, el lector desconoce los sentimientos y pensamientos de los nativos al igual que los Moresby. El lector parece viajar con ese mismo desconocimiento de la región. Quizá la lectura de un marroquí o argelino sea distinta, y más aún si conoce los sitios específicos donde transcurre la novela.

Si el autor hubiera elegido escribir un texto polifónico, con riqueza de voces, el narrador se pudiera haber explayado con la visión de los nativos, como la de los meseros, los pasajeros o los choferes de los autobuses, entre otros. Sin embargo, considero que este camino narrativo representa un gran reto literario para el escritor, ya que requiere de un conocimiento amplio de las personas locales. A mi juicio, cuando Bowles escribió *The Sheltering Sky*, carecía de este conocimiento. Para entonces había sólo viajado en el norte de África pero no residido ahí, como lo hizo en los siguientes años. La comprensión de los nativos y sus costumbres las plasma en novelas posteriores como *The Spider's House*, con el personaje árabe de la ciudad de Fez: Amar. Sobre este texto profundizaré posteriormente. Por otra parte, si Bowles hubiera elegido narrar por medio de la polifonía hubiera perdido la focalización de los protagonistas, debido a que se trata de una novela sobre un viaje, y el autor eligió un narrador que sigue los pasos de Port y Kit, incluyendo sus prejuicios que, en ocasiones, muestran un sesgo orientalista.

Los personajes

Como lectores, es posible creer que los personajes son entes vivos, o, como apunta Paredes “en el hechizo de palabras centramos nuestra atención ” (120) en ellos. Ahora bien, ¿cómo se conoce a estos personajes? Según lo que señala Pimentel, en referencia al filósofo francés Gérard Genette “no es lo mismo transmitir información sobre la apariencia física, la gestualidad o los actos no verbales de un personaje que transmitir información sobre su ser y su hacer

discursivos” (70). En ello me gustaría profundizar porque, a través de su discurso, podemos conocer mejor a Port y Kit Moresby. Por su parte, Port busca enmendar la relación con su esposa Kit y a su vez se dirige hacia una pérdida de identidad, a una suerte de abismo. Este segundo camino de la historia es quizá más relevante. Desde las primeras líneas, el narrador exhibe el estado de su protagonista, como si no pudiera escapar de aquella tristeza: “There was the certitude of an infinite sadness at the core of his consciousness, but the sadness was reassuring, because it alone was familiar. He needed no further consolation” (3).¹⁸ Conforme avanza la historia, esta percepción se hace más evidente, sobre todo tras sus andadas en Orán y en Aïn Krorfa, donde conoce a unas prostitutas. En estos lugares, entabla conversación con la gente local, busca perderse, hacer el amor, o tomar té y simplemente observar, alejándose de sus conocidos: Tunner y por supuesto Kit. Ocurre más allá de la relación resquebrajada con su esposa, es irse despojando de su mundo conocido, su pasado. No es casualidad que Port pierda su pasaporte.

Kit, por su parte, hace lo mismo –incluso de manera más radical– tras la muerte de Port. Ella también se dirige a una pérdida de identidad. Dejando atrás su ropa occidental, colocándose un turbante, haciéndose pasar por un chico, hasta el grado de ser encerrada en Tessalit como si fuera un animal que se puede escapar y además no debe ser visto por la sociedad local.

El espacio

En este apartado primero me centraré en los espacios de la novela, siguiendo la teoría del filósofo e historiador francés Michel de Certeau, abordándolos como lugares practicados por los

¹⁸ “[...] existía en la médula de su conciencia la certeza de una tristeza infinita, pero era tranquilizadora porque era lo único que le resultaba familiar. No necesitaba otro consuelo” (Bowles, *El cielo protector* 15).

viajeros, sobre todo la pareja Moresby. Posteriormente haré una explicación sobre la función del tiempo en la novela.

Antes que nada, cabe mencionar que existen dos tipos de espacios en el análisis literario: externo e interno. El externo, tanto el construido por el hombre –los poblados de Argelia o la ciudad de Orán– como los espacios de la naturaleza: el desierto del Sahara o el valle árido donde Kit y Port, los protagonistas, pasean en bicicleta, cerca de la población de Boussif. Por otra parte, el espacio interno se centra en su memoria. Cito las sensaciones de Port, conforme avanza en su viaje: “The idea that each successive moment was deeper into the Sahara than he had been the moment before, that he was leaving behind all familiar things, this constant consideration kept him in a state of pleasurable agitation” (109).¹⁹

Es importante mencionar que existen otras miradas enriquecedoras sobre este asunto: la teoría de Michel de Certeau que estudia la relación del espacio con el caminante a través de los relatos. *La invención de lo cotidiano* cuenta con un capítulo titulado “Relatos de espacio”. Los personajes de *The Sheltering Sky* están en un continuo movimiento. Merodean por la ciudad, se internan en sus calles o utilizan los transportes: desde un tren, un autobús o un coche o hasta un camello.

Este trasladarse a pie o en algún medio de transporte, habla de una apropiación del espacio: espacio que aparece conforme los personajes se encuentran en distintos ámbitos. De Certeau afirma al respecto: “el mismo acto de caminar, en este caso de viajar, es un acto de apropiación. El andar parece, pues, encontrar una primera definición como espacio de enunciación” (110).

¹⁹“La idea de que cada segundo se adentraba un poco más en el Sahara, de que estaba dejando atrás las cosas familiares, lo mantenía en un estado de placentera inquietud”. (Bowles, *El cielo protector* 121)

De Certeau señala que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades, de lugares donde se pueda circular. Pero enfatiza en que existen las prohibiciones, muros que impiden que se pueda avanzar. Quisiera hacer dos reflexiones al respecto en relación con *The Sheltering Sky*. Por una parte, lo equivalente al muro es el monte escarpado –un lugar difícil de transitar– por donde escapa Port, subiendo con dificultad y siendo seguido por los amigos de la prostituta Marhnia. Por otra parte están los muros de ese espacio cerrado donde permanece Kit en Tessalit; atrapada y sin posibilidad de circular.

Señala De Certeau: “En el marco de la enunciación, el caminante constituye, con relación a su posición, un cerca y un lejos, un *aquí* y un *allá*” (111). Este *aquí* y *allá* es relativo para estos viajeros; en algunas ocasiones hacen referencias al *allá* que es Nueva York donde hay letrinas y comida sin moscas, y en otras ocasiones es el espectador o el lector quien ubica su posición con respecto de un pueblo u otro, siempre intentando ir más lejos. Sin embargo, este concepto de ir más lejos se diluye, ya que cuando Kit se embarca en la caravana de camelleros, el *aquí* y el *allá* es un presente incierto porque, por una parte, ella no desea volver a su mundo occidental y, por otra, no intercambia puntos de vista con nadie. Cito cómo se sentía Kit encerrada en el cuarto: “The limpid, burning sky each morning when she looked out the window from where she lay, repeated identically day after day, was part of an apparatus functioning without any relationship to her, a power that had gone on, leaving her behind” (295).²⁰

De Certeau explica que “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (128). Con ello quiere decir que todo relato contiene ‘viajeros’, quienes conforme avanza la narración van pisando, describiendo o sintiendo el lugar practicado. Además, el filósofo francés hace la distinción entre lugar y espacio: “Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones.

²⁰ “Cada mañana, el cielo diáfano y ardiente que veía por la ventana desde el lecho, día tras día, era parte de un mecanismo que funcionaba independientemente de ella, un poder que había seguido su propio camino, dejándola atrás” (Bowles, *El cielo protector* 311-312).

Implica una indicación de estabilidad” (129). En cambio “un espacio es un lugar practicado” (128), y explica, además, que una calle es definida por las intervenciones de los caminantes, es decir, de las personas que recorren esos lugares.

Los principales caminantes de esta historia: Port, Kit y Tunner, practican lugares que son pequeños pueblos en el interior de Argelia; recorren sus calles o se trasladan en autobús y tren. En cada pueblo que pisan practican un lugar, siguiendo la terminología de De Certeau, pero lo hacen a partir de su mirada occidental con sesgo orientalista. Buscan comida que se asemeje a la que ellos conocen, y la mayoría de sus alimentos los consiguen en los hoteles donde se hospedan. No se percibe un “practicar un lugar” en el sitio donde están; no van donde los nativos suelen ir. Quizá la excepción son los recorridos en autobuses o el sitio donde Port escucha música en el pueblo de El Ga’a. En cambio, en la novela de Bowles *The Spider’s House* sí se aprecia la práctica de un lugar local. Esto ocurre cuando los protagonistas consumen en un café en la ciudad de Fez. Pero en *The Sheltering Sky* los protagonistas son viajeros que mantienen distancia con los espacios. Sólo al final Kit logra practicar lugares de los nativos: en su recorrido por el desierto y en el cuarto de Tessalit que incluso se describe como una gran caja.

De Certeau establece una relación entre la descripción y el viaje. Señala que el viaje se crea ‘con otra parte’ geográfica o a partir de un ‘más allá’ cosmológico, y explica que la espacialidad se determina a través de las fronteras.

El describir es como tomar una fotografía de los objetos que se encuentran en el espacio. Sin embargo, en ese describir hay una mirada del espacio particular: sea la de un narrador o a través de diálogos y pensamientos de los personajes. De Certeau indica que la descripción “es, pues, fundadora de espacios” (135 y 136).

Quisiera destacar las relaciones existentes entre la teoría de los espacios de De Certeau y el orientalismo planteado por Said. En *The Sheltering Sky* los espacios parecen no tener dueño,

como el desierto del Sahara, aunque forma parte del protectorado del gobierno francés. Pero, ¿son realmente los franceses quienes practican este lugar tan vasto y poco frecuentado? A mi parecer quienes lo practican son los tuaregs, pues lo recorren continuamente en sus caravanas. Sin embargo, no sabemos qué piensan los tuaregs, ya que el narrador se centra en los pensamientos de los personajes occidentales; Kit es quien describe el desierto y no Belqassim u otro camellero. Se trata de una mirada occidental para describir las dunas, el oasis y el mismo cielo. A través de ese filtro, como lectores, conocemos el espacio.

El tiempo

Ahora me referiré al tiempo en la novela. En cuanto a la secuencia narrativa, el tiempo del discurso está construido de una manera cronológica, lineal. Sin embargo, hay escasos momentos de analepsis donde la pareja protagónica recuerda su relación antes del viaje por el norte de África.

El *tempo* que cuenta la novela es ágil y lento a veces, un *allegro ma non troppo*; por un lado, están en continuo movimiento, yendo de un pueblo a otro, como si los personajes nunca pudieran estar satisfechos, o bien, Kit viajando con los tuaregs por el desierto; y por otro lado, en este trasladarse existen varios momentos de reflexión de Port y Kit, que permiten sentir una pausa, un ritmo lento.

Luz Aurora Pimentel explica: “El lector tenderá a percibir como ‘lenta’ una narración en la cual abunden las pausas descriptivas [...] los resúmenes y las elipsis, por el contrario, darán al lector una impresión de ‘aceleración’ ” (50). Esto retrasa o adelanta el *tempo* narrativo. O como bien señala Genette “la elipsis es una simple aceleración del relato” (98). A continuación identifiqué algunos pasajes y unas escenas en las cuales se da la *aceleración* del tiempo y el *rallentando*. Cabe señalar que este último concepto ocurre en dos vertientes: la descripción o las

digresiones reflexivas. En la tercera y última parte del libro se da una clara aceleración: cuando Kit viaja en camello a través del desierto, cuyo largo recorrido de varios días condensa en algunas frases. Cito: “Mornings—the painful journey under the unbearable sun; afternoons—the soft hours beside Belqassim [...] and night—the setting forth under the now waning moon, toward other dunes and other plains, each more distant than the last and yet indistinguishable from it” (287)²¹. Aquí crea una sensación de prisa y de abarcar numerosos días de su viaje por el desierto. Sobre todo cuando está en un cuarto encerrada en Tessalit, cuando ve pasar cada día a través de una ventana. El tiempo toma una dimensión de repetición acelerada. En cambio el *rallentado* se da, en específico, al inicio de la novela. La primera noche en que los Moresby están en Orán. La caminata de Port por las calles estrechas y con pendiente de la ciudad; la descripción de la tienda con Marhnia. También las estancias en los primeros hoteles y pueblos. Parecería que de acuerdo al transcurrir de la historia empiezan a existir menos situaciones o descripciones características del *rellaentando*. En la descripción del pueblo Aïn Krorfa y sus alrededores se da el *rallentando*, como si quisieran detener el tiempo o verse sumergidos en la lentitud silenciosa de este apartado lugar cercano al desierto. Incluso es ahí, después de la descripción que hace el narrador de Aïn Krorfa que Port le pregunta a Kit si pueden ser felices ahí, pues él siente que el paisaje, que incluye un río, y el pueblo, todo el entorno en sí, le pertenece al igual que a los nativos. Algo que para entonces no le ocurre a Kit.

Una pregunta ineludible que se hace el lector: ¿En cuántos días o meses el viajero realiza su recorrido? Por un lado, el narrador no proporciona los datos y se podría hacer un cálculo muy vago para dar con el número de días. Lo que se infiere es que la tercera parte, “The Sky”, el viaje de Kit en camello y su estancia en Tessalit es de varias semanas o meses. Y la primera parte dura

²¹ “Las mañanas, el doloroso viaje bajo el sol intolerable; los crepúsculos, las suaves horas al lado de Belqassim...; las noches, la marcha bajo la luna, ahora menguante, hacia otras dunes y otras llanuras, casa una más lejana que la precedente y sin embargo indistinta de ésta” (Bowles, *El cielo protector* 303 y 304).

quizá alrededor de dos semanas. Por otro lado, los protagonistas de *The Sheltering Sky* no dan claves para responder a esta pregunta, ya que para ellos el tiempo es ilimitado. En esto se diferencian del turista. Tomo como ejemplo el pasaje en el que Port habla con Eric Lyle, un joven inglés que viaja con quien parece ser su madre. Port indica: “Oh, we’ve been planning to get the train tomorrow for Boussif, but we’re not in any hurry. So, we may wait until Thursday. The only way to travel, at least for us, is to go when you feel like going and stay where you feel like staying” (56).²² Esta referencia al tiempo y a la disposición me parece fundamental para comprender cómo viajan. En cambio, Eric y la señora Lyle tienen un automóvil y un itinerario que cumplir.

La estructura y otros aspectos

A continuación señalo la estructura de la novela, tanto externa como interna. En cuanto a la externa, está dividida en tres partes o libros, como indica la obra. El primero se titula “Tea in the Sahara” y contiene 17 capítulos, el segundo “The Earth’s Sharp Edge” abarca del 18 al 25 y termina con el tercero: “The Sky” del 26 al 30. La primera parte suma un poco más de la mitad del total de los capítulos de la novela.

La estructura interna es lineal; el narrador relata los hechos de manera cronológica. Cabe señalar que, en las dos primeras partes de la novela, la historia cuenta con etapas de inicio, desarrollo, clímax y desenlace. El desenlace de la segunda parte es la muerte de Port tras padecer la tifoidea; el desenlace de la tercera y última parte es la desaparición de Kit en Orán. Considero importante subrayar que la tercera parte, *The Sky*, se puede leer como una obra separada, con

²² “–Oh, tenemos planeado tomar un tren a Boussif mañana, pero no vamos con prisa. Así que a lo mejor esperaremos hasta el jueves. La única manera de viajar, para nosotros es marcharnos cuando tenemos ganas de marcharnos y quedarnos donde tenemos ganas de quedarnos” (Bowles, *El cielo protector* 68).

una estructura independiente. Inicia cuando Kit abandona el pueblo de Sbâ, donde su marido yace muerto en el cuartel, y parte con una caravana de camelleros tuareg que atraviesan el desierto del Sahara. El clímax de esta parte ocurre cuando ella está encerrada en un cuarto en Tessalit, Mali. Las preguntas que se podría hacer el lector en ese clímax son: ¿Cómo escapará del cuarto? ¿Qué harán con ella las tres esposas de Belqassim? ¿Continuará él siendo su amante por momentos, mientras ella sigue encerrada en una habitación semioscura?

Ahora quisiera hacer algunos comentarios sobre los hilos de acción, los cuales son las acciones relevantes de los personajes que permiten el avance de la trama. Uno de estos hilos es el viaje en tren que toman Kit y su amigo Tunner, pues este episodio profundiza más el distanciamiento que padece la pareja Moresby; Kit y Tunner tienen un *affaire* en el trayecto. Otro hilo de la acción es cuando Kit toma su maleta y parte del cuartel donde ha fallecido su esposo. Ella se incorpora al grupo de camelleros sin saber a dónde van y sin comprender su idioma. Al subirse al camello del líder de la caravana, su vida da un giro radical.

Por lo respecta a la trama, de acuerdo a Luz Aurora Pimentel: “constituye uno de los indicadores más importantes de la significación narrativa, ya que su orientación constituye una postura, un punto de vista sobre el mundo” (126). Este punto de vista surge de los viajeros occidentales, conforme se trasladan de un pueblo a otro. También aparece en el teniente francés D’Armagnac, el cual hace sus cavilaciones sobre Port y los nativos. Pero en la mayoría de casos el narrador centra la trama en Port y Kit Moresby, los personajes principales.

Uno de los elementos básicos es el hecho de que Kit, sobre todo en las dos primeras partes y de manera más visible en el filme, pasa tiempo maquillándose o arreglándose y le preocupa que no haya espejos en los hoteles. Sin embargo, en la tercera parte deja de hacerlo, sin que le importe su apariencia física.

En *The Sheltering Sky* hay abundantes metáforas, sobre todo con respecto a los paisajes. Aquí cito una: “The light of the moon was violent—walking along the white street in it was like being in the sunlight” (256).²³ También cuenta con algunas metonimias como la siguiente, que aparece antes de que los protagonistas lleguen en autobús a un pueblo argelino: “Even before Aïn Krorfa was in sight, the flies had made their presence known” (112).²⁴

Ahora apuntalaré los soportes simbólicos de la obra, tanto externos como internos. Los externos son tradicionales, pues no hay cursivas o espacios en blanco que llamen la atención. Solamente se observan epígrafes al inicio de cada una de las tres partes. En cuanto a los soportes internos, existen varios y destaca la presencia de las maletas. Éstas ocupan un amplio espacio en los pequeños cuartos de hotel y son mencionadas con regularidad: por su dificultad para cargarlas o para asegurarlas arriba de los autobuses. La maleta de Kit, que lleva en su odisea por el desierto arriba de un camello, es un soporte interno esencial. Y están los medios de transporte, que juegan un papel muy importante también: el tren, los autobuses, el coche de los Lyle, las bicicletas y, desde luego, los camellos. Asimismo, los elementos naturales son preponderantes en la historia: el cielo, la luna, el sol, los oasis, las dunas.

El sesgo orientalista en la novela

Orientalismo, viaje y otredad

El discurso orientalista presente en *The Sheltering Sky* ya ha sido discutido por varios estudiosos. Para ello tomo como referencia dos tesis doctorales recientes. Una es de 2013: la ya mencionada

²³ “La luz de la luna era violenta: recorrer la calle blanca era como andar bajo el sol” (Bowles, *El cielo protector* 271).

²⁴ “Incluso antes de que se vislumbrara Aïn Krorfa, las moscas ya habían dejado sentir su presencia” (Bowles, *El cielo protector* 123).

Themes and Story-telling Strategies in Paul Bowles's North African Fiction de Zoubida Hamdaoui, de la Universidad de Granada, y otra de 2016: *Orientalismos: exilio, alteridad y cultura árabe en la obra de Paul Bowles*, de María Porras Sánchez, de la Universidad Complutense de Madrid. Acudo al análisis de estas dos tesis no sólo para discutir el orientalismo sino también para indagar otros aspectos de Bowles como escritor de viajes y antropólogo.

Porras Sánchez, en su tesis escrita en inglés, se pregunta si Bowles fue un escritor orientalista. La académica española señala: “I tried to analyze his work from a purely Orientalist perspective but I saw the result was inconclusive, that it did not grasp and could not explain the multiple aspects and layers in Bowles’s” (5).²⁵ Coincido en que esta obra no sólo puede analizarse desde la perspectiva orientalista, sino bajo otras lupas, como las que indica Porras Sánchez: el existencialismo, la antropología, o la simple mirada del viajero occidental. Sin embargo, ella cuestiona cuando la obra únicamente se analiza a partir del orientalismo o de la antropología. “Both Orientalism and anthropology were a dead end and failed to unify Bowles’s. And it saddened me to see how pessimistic these readings could be, how reductive they were compared to the power of Bowles’s imagination” (Porras Sánchez 7).²⁶

Este argumento es atendible; sin embargo, no estoy de acuerdo del todo en que un análisis desde el orientalismo sea un camino sin salida; porque esta teoría puede ser más profunda y sacar a la luz aspectos importantes de la novela, como las acciones y reflexiones de los personajes cargados por un discurso occidental; considerando, siempre, que su lugar de origen es la enorme urbe de Nueva York. También hay que entender que Bowles logró tener una mirada más amplia

²⁵ “Intenté analizar su trabajo desde una perspectiva puramente orientalista pero vi que el resultado era poco concluyente, que no podía comprender ni explicar los múltiples aspectos y capas de Bowles” (Trad. mía).

²⁶ “Tanto el orientalismo como la antropología eran un callejón sin salida y fallaban en unificar a Bowles. Y me daba tristeza ver qué pesimistas eran estas lecturas, qué reduccionistas eran en comparación con el poder de la imaginación de Bowles” (Trad. mía).

al pasar más tiempo en Tánger. Esto es distinto en sus siguientes dos novelas, *Let It Come Down* y *The Spider's House*, en las que retrata, respectivamente, el mundo de los expatriados y la vida de un nativo de Fez llamado Amar.

Un aspecto importante sobre el orientalismo en la literatura es su relación con la actualidad política y sus múltiples discursos. Me parecen pertinentes las palabras de Said al respecto: “Con demasiada frecuencia, se supone que la literatura y la cultura son inconscientes política e históricamente. Yo siempre he creído lo contrario, y este estudio me ha convencido (y espero que les suceda lo mismo a mis colegas literarios) de que la sociedad y la cultura literaria solo se pueden comprender y analizar juntas” (53).

Ahora quisiera analizar a Bowles como escritor de viajes. Porras Sánchez argumenta que Bowles no lo fue, sino que fue más bien una persona que echó raíces en el país en el que vivió la última parte de su vida, y cuyas costumbres conoció a profundidad. Ciertamente, los años vividos en Tánger avalan su conocimiento de la cultura local, pero insisto de nuevo en que, a mi parecer –y tras leer su autobiografía–, él fue más cercano al ambiente de los expatriados. Sin embargo, fue una persona muy interesada en la cultura marroquí; tradujo cuentos de autores locales y promovió la música del país; de hecho grabó en 1959 varias piezas marroquíes que quedaron registradas en la Biblioteca del Congreso en Washington D.C. Porras Sánchez explica que Bowles fue un expatriado que conocía el idioma árabe y las tradiciones locales, e incluso era constantemente entrevistado por medios de comunicación occidentales al respecto. En sí, él era un punto de referencia para conocer Marruecos; era una puerta para los periodistas occidentales que buscaban escribir de este nuevo país, sobre su situación política y social, así como sobre sus rasgos culturales. También fue una puerta al país, en los años cincuenta, para los escritores de la generación Beat, como Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs, quien escribió en Tánger su novela más reconocida: *Naked Lunch*.

Quisiera regresar a reflexionar sobre el concepto de escritor de viajes de Bowles, que ha sido señalado por otros estudiosos de su obra. La tesis doctoral de Zoubida Hamdaoui inicia con un inciso titulado “*Life-writing and Travel-writing*”. En este apartado profundiza sobre la llegada de Bowles a Marruecos, y luego señala, en referencia a su autobiografía, algunos países donde este autor estuvo y escribió, como México. Ciertamente se trata de un escritor de viajes, pues sus cuentos y las tres novelas que analizo en esta tesis hablan sobre lugares que él visitó. Su obra está sustentada por su observación, su conocimiento del lugar y de los nativos; en contra parte, cito el ejemplo de Emilio Salgari, quien apenas viajó por el mar Adriático, vivió en Italia y no conoció los lugares de Asia donde transcurren sus novelas. Por cierto, cabe mencionar que su protagonista era el pirata Sandokán: un príncipe de Borneo que luchaba contra el colonialismo británico tras ser despojado de su trono. Por ello, para esta investigación, he preferido enfocarme en el orientalismo, ya que el concepto del viaje en Bowles ha sido ampliamente estudiado.

Para profundizar en el tema del viaje, es preciso abordar a su vez el tema de la otredad, como una rama que se desprende del orientalismo. Para ello me apoyo en lo que señala Daniel-Henri Pageaux: “Yo ‘miro’ al Otro; pero la imagen del Otro también trasmite una cierta imagen de mí mismo” (105). Al hacer la descripción del Otro, con sus juicios o simplemente señalando ciertas cosas, el protagonista está colocando parte de sí mismo. En la tercera parte de *The Sheltering Sky*, cuando Kit está con Belqassim, se comprende esta relación; ‘mirar’ al Otro, un hombre cautivador, sensual, enigmático, que cuenta con un turbante que le cubre el rostro y sólo permite ver su mirada, despierta el deseo de ella, el perderse en un mundo desconocido, el de los tuareg: siempre cubiertos, lejos de la vista de los demás, ocultos tras su idioma y sus costumbres. En palabras de Pageaux: “la imagen del Otro revela las relaciones que establezco entre el mundo (espacio original y extranjero) y yo” (106). Ésa es la relación que establece Kit durante todo ese trayecto por el desierto con Belqassim: una suerte de sensualidad, pero a la vez hermetismo, ya

que él –al igual que ella– no intenta ir más allá de las caricias y el acto sexual. Incluso Kit acaba mimetizándose al vestirse como hombre, llevando un turbante que le rodea la cabeza, al igual que él.

La mirada de los protagonistas y los personajes secundarios

A continuación analizo fragmentos en los que los protagonistas de *The Sheltering Sky* muestran destellos del discurso orientalista, juzgando a los nativos del norte de África. Para el análisis me respaldo en textos como *El lugar de la cultura* de Homi K. Bhabha y *Orientalismo* de Edward Said.

Para ello estudio el fragmento donde, poco después de llegar a Orán, Port camina por las calles del puerto. Cabe mencionar que la historia transcurre a finales de los años cuarenta; entonces Orán era una colonia francesa, y es hasta 1962 cuando obtuvo su independencia y pasó a formar parte de Argelia. En este primer paseo de Port por la ciudad, el norteamericano reflexiona sobre los nativos árabes. Cito el pensamiento de dicho personaje: “How friendly are they? Their faces are masks. They all look a thousand years old. What little energy they have is only the blind, mass desire to live, since no one of them eats enough to give him his own personal force” (14).²⁷

Port cataloga a la gente como unos miserables hambrientos, cuyos rostros, además, son semejantes a los de los ancianos. Lo más sorprendente es que describe sus caras como si fueran máscaras. Esta desconfianza hacia el Otro, al oriundo de la región, se verá a lo largo de la novela, sobre todo de parte de Port. En cambio, su mujer, Kit, está más abierta al Otro y no lo juzga de

²⁷ “¿Serán amistosos? Sus rostros son máscaras. Todos parecen tener mil años. La poca energía que tienen no es más que el ciego deseo de vivir, común a las masas, ya que ninguno de ellos come lo suficiente para adquirir fuerza propia” (Bowles, *El cielo protector* 26).

manera frontal; por ende, es capaz de emprender una aventura en el desierto con un grupo de camelleros sin hablar su idioma y sin conocer su destino.

En el siguiente fragmento muestro la segunda impresión de Port tras observar a los nativos de Orán, cuando se cuestiona su presencia en medio de ellos.

“But what do they think of me? Probably nothing. Would one of them help me if I were to have an accident? Or would I lie here in the street until the police found me? What motive could any one of them have for helping me? They have no religion left. Are they Moslems or Christians? They don't know. They know money, and when they get it, all they want is to eat”. (14–15)²⁸

Los desacredita como si carecieran de conocimiento; afirma que ni ellos mismos saben si son musulmanes o cristianos, y los condena señalando que sólo les interesa el dinero para poder comer, como si fueran animales salvajes. Esta última frase de Port es lapidaria. Minimiza al Otro, como si se tratase de una persona sin cultura e incapaz de reflexionar. Agrupa a los habitantes de Orán en una masa difusa sin rostro, como pordioseros. Port representa el viajero occidental cuyo imaginario sobre el oriental lo hace considerarlo un ser inferior, sumido en la pobreza económica y cultural.

Encuentro pertinente la reflexión de Said, con respecto a esta óptica sesgada que se hacía en el siglo XIX y se puede aplicar al pensamiento de Port, un viajero de mediados del XX. “Lo oriental se asociaba a ciertos elementos de la sociedad occidental (como los delincuentes, los

²⁸“Pero ¿qué piensan de mí? Seguramente nada. ¿Me ayudaría alguno si tuviera un accidente? ¿O me quedaría tumbado aquí en la calle hasta que me encontrara la policía? ¿Qué motivo podría tener alguno de ellos para ayudarme? No les queda ninguna religión. ¿Son musulmanes o cristianos? No lo saben. Saben del dinero y, cuando lo consiguen, lo único que quieren es comer” (Bowles, *El cielo protector* 26).

locos, las mujeres y los pobres) que tenían una identidad que podríamos definir como lamentablemente ajena” (Said, *Orientalismo* 278-279).

Me pregunto si Bowles concibió conscientemente este pensamiento de su personaje neoyorkino o si él, en esos primeros años recorriendo Argelia y Marruecos, tenía la mentalidad repleta de los prejuicios propios de un occidental de clase media, blanco, como el que Said señala: “Un occidental blanco de clase media cree en su prerrogativa humana, no solo para manipular el mundo no blanco, sino también para poseerlo simplemente porque por definición <<él>> no es tan humano como <<nosotros>> lo somos” (155).

Port refleja este sentimiento de superioridad al referirse a los nativos en las calles de Orán. Al considerar que no comen suficiente para tener fuerza los deshumaniza y los cataloga a todos por igual. Crea un estereotipo. Cabe señalar qué es un estereotipo según la definición de Homi K. Bhabha: “El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada” (100). Es decir, a través de la mirada de Port, el narrador ha creado una falsa representación. Sin duda, en Orán hay árabes necesitados económicamente y hambrientos: pero decir que desconocen su religión o que su único deseo es el dinero, es representar de manera falsa a un número indefinido de transeúntes. Por otra parte, Said hace algunas generalizaciones sobre Occidente y Oriente. “Occidente es el agente, Oriente el paciente, Occidente es el espectador, el juez y el jurado de todas las facetas del comportamiento oriental” (Said, *Orientalismo* 155). En *The Sheltering Sky* se puede observar este punto de vista: Port es el espectador y al mismo tiempo el juez que está juzgando a los nativos sin conocerlos. ¿En cuántas obras literarias escritas durante el periodo colonial este tipo de visiones han sido empleadas en personajes occidentales? Hay que recordar *A Passage to India* de E.M. Forster. El autor inglés conoció ese país en pleno apogeo del imperio británico y terminó de escribir la novela en 1924. La obra resalta los prejuicios de los británicos que ocupan puestos administrativos y políticos,

mientras que los indios, musulmanes e hindúes son segregados de esos puestos y de los clubes, sitios exclusivos para gente de raza blanca europea. La premisa de *A Passage to India* se centra en las falsas acusaciones de acoso sexual en las cuevas de Marabar que la británica Adela Questad hace contra el doctor Aziz. Este hecho desencadena la detención de Aziz, su juicio y una serie de confrontaciones entre los colonizadores y los colonizados.

Otro aspecto a considerar, dentro del marco del orientalismo, es la función de los colonizados y los colonizadores. Para este análisis tomo como referencia al teórico tunecino Albert Memmi en su libro *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*. Memmi señala: “Nous en revenons toujours au racisme, qui est bien une substantification, au profit de l'accusateur, d'un trait réel ou imaginaire de l'accusé” (101).²⁹ En ese esquema colonial no importa si es imaginaria la acusación. La palabra de quien acusa, la británica blanca Questad, tiene mayor valor que la del musulmán Aziz, aunque al final de la historia ella se retracte: el daño moral está hecho.

En *The Sheltering Sky* el narrador también ha creado un sujeto colonizado: Smaïl, el chico árabe de las calles de Orán a quien Port conoce en su primera noche. Smaïl es el Otro, un ser necesitado, urgido de dinero, que además es poco fiable. El narrador exhibe la cautela y las dudas de Port sobre Smaïl, reflejando ese miedo inconsciente ante el estereotipo del árabe. El colonizado es un ser carente para el colonizador, en este caso un viajero occidental como Port. En palabras de Memmi: “Le colonisé n'existe pas selon le mythe colonialiste, mais il est tout de même reconnaissable. Être d'oppression, il est fatalement un être de carence” (135).³⁰

Estas reflexiones sobre el Otro, el colonizado, y el sesgo orientalista que marco aquí no

²⁹ “Regresamos siempre al racismo, una sustantivación, en beneficio del acusador, de una característica real o imaginaria del acusado” (Trad. mía).

³⁰ “El colonizado no existe según el mito colonialista, pero de cualquier manera es reconocible. Un ser de la opresión, es fatalmente un ser de la carencia” (Trad. mía).

son todas compartidas por estudiosos de la obra de Bowles, pero es innegable cómo recurre al cliché de la sexualidad en Oriente, de manera desenfrenada y salvaje. Algo que ha sido empleado en textos de varios escritores europeos, como Baudelaire, Flaubert, Gide y Conrad.

La desconfianza es un elemento preponderante en el personaje de Port. Desde los primeros instantes se siente atraído por Marhnia, la prostituta oriental, pero el idioma distinto y otros aspectos lo hacen desconfiar. “Port was intrigued by the girl, but the language barrier annoyed him, and he was even more irritated by the fact that Smaïl and she could converse together in his presence” (29).³¹ El hecho de que hable en árabe, un idioma incomprensible para él, le genera desconfianza, pero jamás se plantea aprenderlo. Además, siente envidia de que Smaïl hable con ella. La desconfianza mezclada con el deseo es el centro de ese pasaje de la novela. Pero no sólo Port desconfía; también Kit, su mujer. Ambos se sienten aislados y no pueden acceder a la cultura de los nativos, ni a sus pensamientos; es como si tratara de personas de otro planeta. Cito un diálogo entre los esposos:

Kit was startled. “Happy? Happy? How do you mean?”

“Do you think you’ll like it?”

“Oh, I don’t know!” she said, with an edge of annoyance in her voice. “How can I tell? It’s impossible to get into their lives, and know what they’re really thinking”. (121–122)³²

³¹ “Port estaba intrigado por la chica, pero la barrera lingüística lo molestaba, y lo irritaba todavía más el hecho de que Smaïl y ella pudieran conversar entre ellos en su presencia” (Bowles, *El cielo protector* 41).

³² “Kit se sobresaltó.
–¿Feliz? ¿Feliz? ¿A qué te refieres?
–¿Crees que te gustaría?
–Ay, ¡no sé! –dijo ella, con un dejo de irritación en la voz–. ¿Cómo puedo saberlo? Es imposible penetrar en sus vidas y saber qué piensan realmente” (Bowles, *El cielo protector* 133).

Parece que hay una barrera invisible entre los viajeros occidentales y los nativos; sin embargo, como ya he mencionado, los protagonistas no intentan establecer un diálogo con la gente del lugar.

Quisiera hacer énfasis en algunos de los aspectos que muestran el orientalismo de *The Sheltering Sky*. Como ya he demostrado, en esta novela, a diferencia de otras posteriores, Bowles sí plasma elementos de ese discurso. En primer lugar están las observaciones de Port sobre los nativos de Orán, cargadas de prejuicios; los califica de ignorantes que desconocen su propia religión y sólo desean dinero o comida; en segundo lugar, su gran desconfianza hacia el Otro. Según mi criterio, ésta es una visible ignorancia de los personajes.

¿Será que Bowles carecía de una mirada más profunda, o simplemente quiso mostrar el estereotipo del norteamericano viajero de finales de los años cuarenta? Si Said describiera a Port diría que ha creado de los argelinos una identidad lamentablemente ajena. El autor de *Orientalismo* advierte que el occidental no llega a ver igual de humano al Otro. Resalta la idea del estereotipo como una falsa representación de una realidad dada, de acuerdo con la cita del académico Bhabha. Hay falsas representaciones en la mirada de Port. Esto también puede vincularse con la relación entre los conceptos de colonizador y colonizado. A pesar de que los protagonistas no sean colonizadores, utilizan sus instalaciones: hoteles o campamentos militares. Uno de los puntos más relevantes es que en esta historia no se aprecia, fuera del viaje de Kit con Belqassim, un verdadero encuentro entre occidentales y orientales. Sólo existen reflexiones cargadas de prejuicios y escasos encuentros. Finalmente, el último punto que deseo señalar es el enorme deseo sexual del occidental hacia el oriental, que se traduce en el sexo violento de Balqassim o el prohibido y sensual de la bailarina y prostituta Marhnia.

A continuación me referiré a las visiones de los personajes secundarios sobre los nativos, y en la tercera parte de la tesis analizaré la mirada de los protagónicos. Los mejores referentes

son Eric y Mrs. Lyle, una pareja de australianos que recorre en coche el norte de África. Ellos emiten varios comentarios con sesgo despectivo y generalizador, en específico, Mrs. Lyle, una señora mayor. Cito una de sus críticas a los árabes: “Those filthy Arabs have done their work here, the same as everywhere else” (66)³³. O cuando dice: “ ‘The Arabs!’ cried Mrs. Lyle. ‘They’re a stinking, low race of people with nothing to do in life but spy on others. How else do you think they live?’ ” (66)³⁴.

Los describe como sucios y ociosos, palabras que suele emplear el colonizador para referirse a los nativos. En otra ocasión, Mrs. Lyle nombra a unos niños de la calle: *little niggers*. Cito un diálogo, después de que Port le pregunta qué les dijo a los niños desde la ventana de su coche; ella contesta:

“I’m driving those thriving little niggers away from my car.”

“But what are you saying to them? Is it Arabic?”

“It’s French,” she said, “and it means get out”. (120)³⁵

Mrs. Lyle quiere alejarse de los niños como si fueran moscas u otros insectos que la estuvieran molestando. Además, emplea la palabra *nigger*, adjetivo de orden racista. También el racismo se observa cuando el colonizado, el Otro, es considerado un ser inferior que hay que alejar. Quizá esos niños simplemente tenían curiosidad de ver un coche de ese tipo o deseaban

³³ “Esos árabes asquerosos han hecho su trabajo aquí como en todas partes”. (Bowles, *El cielo protector* 78).

³⁴ “–¡Los árabes! –exclamó Mrs. Lyle–. Son gente apestosa y de raza inferior que no tiene otra ocupación en la vida que espiar a los demás. ¿Cómo cree usted que viven si no?” (Bowles, *El cielo protector* 79).

³⁵ “–Estoy alejando de mi coche a esos negritos ladrones.
–Pero ¿qué les dice? ¿Es árabe?
–Es francés –dijo–. Significia <<fuera>>.” (Bowles, *El cielo protector* 131)

una moneda, algo recurrente en quienes viven en situación de pobreza, de desigualdad. Pero otra cosa es calificarlos despectivamente de *little niggers*.

Otro personaje secundario que hace comentarios denigrantes es Tunner, el amigo de los Moresby. Tras regresar de viaje en autobús y reencontrarse con sus amigos, califica a los nativos de simios y perezosos porque se tardan en cambiar una llanta del autobús. Les dice a Kit y a Port: “... God, what a trip from Bou Noura! Three blowouts on the way, and these monkeys think changing a tire should always take a couple of hours at least” (240 y 241).³⁶

Llamarlos monos es una de las denigraciones más severas para el ser humano, ya que esos mamíferos, en cierta medida, representan a personas vagas y carentes de inteligencia. También Tunner enfatiza que suelen tardarse muchas horas en cambiar una llanta y no piensan. Pero hay que preguntarse si esta ineficacia es un calificativo displicente o si él no comprende la concepción del tiempo de las personas del norte de África en aquella época.

El estereotipo de la sexualidad oriental

El estereotipo de la sexualidad en Oriente ha estado presente en muchas obras creadas por occidentales. Para esto Said alude al británico Edward William Lane: “Oriente parecía ofender el decoro sexual; todo en Oriente –o al menos en el Oriente egipcio de Lane– rezumaba peligro sexual y suponía una amenaza para la higiene y a la decencia doméstica debido a una excesiva <<libertad para el contacto sexual>>[...]” (Said, *Orientalismo* 230). La sexualidad en el Oriente de África del norte, Port se encuentra en plena noche, en una tienda con la prostituta Marhnia, que se puede interpretar como un peligro sexual donde fluyen deseo y miedo a la vez.

³⁶ “...¡Dios, qué viaje de Bou Noura! Tres ponchaduras de llanta en el camino, y esos simios piensan que cambiar una llanta siempre debe tomar un par de horas por lo menos”. (Bowles, *El cielo protector* 255)

El estereotipo de la sexualidad se refleja a través de la prostitución de mujeres árabes y el deseo desenfrenado del norteamericano. Yosefa Loshitzky, en un ensayo sobre el filme y la novela, también resalta este aspecto: “Paul Bowles’s *The Sheltering Sky*, like Pasolini’s *Arabian Nights*, embodies all the old colonialist projections concerning the imaginary Arab Sexuality” (116)³⁷. En la novela existen dos aproximaciones al imaginario oriental sobre el erotismo y la sexualidad: el caso masculino y el femenino. Sobre el femenino hago referencia al pasaje en que Kit tiene relaciones sexuales violentas con el camellero Belqassim. “Kit’s ‘rape’ in the novel by the imaginary Tuareg Belqassim follows the tradition of colonial Orientalist discourse in its representation of the Other’s sexual prowess[...].” (Loshitzky 116)³⁸. El Otro representa el valor sexual. Loshitzky lo explica acertadamente al señalar que Kit perdió la cabeza por Belqassim y esto se tradujo en una victoria de la raza de piel oscura sobre la decadencia blanca. En sí es el imaginario de un hombre sexual vigoroso haciendo el acto a una mujer “blanca” fascinada con él y que se deja casi “violar” sin poner resistencia.

En el caso masculino, es Port quien tiene un encuentro erótico con una prostituta. La desconfianza se manifiesta con Marhnia. Existe una idealización en Marhnia que forma parte del discurso orientalista, de un hombre occidental sobre una mujer de Oriente. Cito un pasaje de la novela: “Her voice was always grave, her voice hushed but pleasantly modulated. It seemed to Port that she was much more like a young nun than a café dancer” (29–30).³⁹ Este imaginario

³⁷ “*The Sheltering Sky* de Paul Bowles, como *Arabian Nights* de Pasolini, encarna todas las viejas proyecciones coloniales concernientes al imaginario de la sexualidad árabe” (Trad. mía).

³⁸ “La ‘violación’ de Kit en la novela por el imaginario tuareg Belqassim sigue la tradición del discurso colonial orientalista en la representación del valor sexual del Otro” (Trad. mía).

³⁹ “Sus respuestas eran siempre graves, la voz queda pero agradablemente modulada. A Port le pareció que tenía más aspecto de monja que de bailarina de café” (Bowles, *El cielo protector* 42).

incluye describirla como una monja que ha sido llevada del desierto y manipulada por personas como Smaïl. Sin embargo, él continúa desconfiando: “They lay on the couch together. She was very beautiful, very docile, very understanding, and still he didn’t trust her” (33).⁴⁰ Es una ambigüedad: atracción y desconfianza al mismo tiempo. El juego se viene abajo cuando, tras estar juntos, ella le esconde la cartera, pero él la recupera y parte de la tienda corriendo a toda velocidad.

Los elementos de la naturaleza: señales del orientalismo y generadores de reflexión

En el siguiente apartado pretendo mostrar cómo, a lo largo de la trama de *The Sheltering Sky*, la observación y el diálogo sobre los elementos naturales ocasionan reflexiones de los protagonistas y en algunos casos son detonadores de cambios. También haré hincapié en que estos elementos reproducen la imagen de un paraíso sustentado en el discurso orientalista.

Los objetos de la naturaleza aparecen en momentos de duda o tras un conflicto, o bien son apreciados por tres vías: a través de las acciones de los personajes, de sus pensamientos o en los diálogos entre ellos. Los elementos que he elegido por su recurrencia son el desierto, el cielo y, en menor medida, la luna.

El mismo escritor de la novela los considera importantes. En una entrevista recopilada en el libro *Confesiones de escritores, narradores 2*, se le pregunta a Bowles si las locaciones exóticas son secundarias. Él responde: “El traslado de personajes a esas locaciones suele actuar como catalizador o detonador; sin eso no habría acción, así que yo no diría que las locaciones son secundarias” (80). Esta explicación del autor coincide con mi propuesta de que los espacios son detonadores de cambios tanto al observarlos –sea el cielo, la luna o el desierto–, como al interactuar con ellos.

⁴⁰ “Se tumbaron en el diván. Era muy hermosa, muy dócil, muy comprensiva, aunque Port seguía sin fiarse” (Bowles, *El cielo protector* 46).

Para Bowles el contacto con el desierto genera sensaciones especiales. Desde que el novelista llegó al Sahara sintió una atracción por el paisaje. En el texto *Baptism of Solitude* lo describe a detalle:

Immediately when you arrive in the Sahara, for the first or the tenth time, you notice the stillness. An incredible, absolute silence prevails outside the towns; and within, even in busy places like the markets, there is a hushed quality in the air, as if the quiet were a conscious force which, resenting the intrusion of sound, minimizes and disperses sound straightway. (Bowles, *Travels* 75)⁴¹

Aquí existen dos aspectos que Bowles percibe del Sahara: la quietud y el silencio, semejante a una capa que cubre el paisaje, erradicando los ruidos. El autor también lo describe como una fuerza de la conciencia.

La interacción de Kit con el desierto se da en varias ocasiones; desde que viaja con Port: “As the morning passed, the landscape took on a gaiety and softness that were not quite like anything Kit had ever seen. Suddenly she realized that it was because in good part sand had replaced rock” (191).⁴² Otra referencia de Kit sobre la vastedad del desierto y el silencio es la siguiente: “Even as she stood in the window she was struck with the silence of the place. She could have thought there was not a living being within a thousand miles. The famous silence of

⁴¹ “Inmediatamente cuando llegas al Sahara, por primera o la décima vez, notas la quietud. Un increíble silencio absoluto prevalece afuera de los pueblos; y dentro, incluso en los lugares concurridos como los mercados, hay una cualidad callada en el aire, como si el silencio fuera una fuerza consciente que resiente la intrusión de los sonidos, que minimiza y dispersa el sonido enseguida” (Trad. mía).

⁴² “A medida que avanzaba la mañana, el paisaje iba adquiriendo una alegría y una suavidad que Kit no había visto jamás. De pronto se percató de que aquello se debía a que las rocas habían sido sustituidas en gran parte por arena (Bowles, *El cielo protector* 204).

the Sahara” (209).⁴³ Este fragmento coincide con el comentario de Bowles sobre el silencio del Sahara. El autor norteamericano comenta en su libro *Travels* sobre el tamaño del desierto, que comprende un área mayor a la de los Estados Unidos: “The Sahara is a continent within a continent – a skeleton, if you like, but still a separate entity from the rest of Africa which surrounds it. It has its own mountain ranges, rivers, lakes and forests, but they are largely vestigial” (Bowles, *Travels* 79).⁴⁴

Lo que leemos, y sobre todo lo que vemos en el filme, no son bosques, ni lagos; apenas unas cuantas montañas pequeñas. En la película están presentes, como ya señalé, las dunas de arena del desierto y un amplio cielo de una pureza de azul poco creíble.

¿*The Sheltering Sky* crea un entorno semejante a un paraíso? Edward Said señala cómo este edén cristiano está plasmado en el discurso orientalista. En sus palabras: “En la geografía de la mente, por tanto, se producía una oscilación con respecto a Oriente, a veces era un mundo antiguo al que se volvía, como al Edén o al Paraíso, para establecer allí una nueva visión de lo antiguo [...]” (Said, *Orientalismo* 91). Este concepto de Edén es retomado por Bowles y Bertolucci.

El novelista norteamericano hace una descripción del oasis, de la hermosura de ese Edén en su libro de viajes: “To stroll in a Saharan oasis is rather like taking a walk through a well-kept Eden. The alleys are clean, bordered on each side by hand-patted mud walls, not too high to

⁴³ “Quedó sorprendido por el silencio del lugar, aún al lado de la ventana. Se hubiera dicho que no había un alma viviente en mil kilómetros a la redonda. El famoso silencio del Sahara” (Bowles, *El cielo protector* 223).

⁴⁴ “El Sahara es un continente dentro de un continente –un esqueleto, si tú quieres, pero todavía una entidad separada del resto de África que lo rodea. Tiene sus propias cadenas de montañas, ríos, lagos y bosques, pero son en gran parte vestigios” (Trad. mía).

prevent you from seeing the riot of verdure within” (Bowles, *Travels* 82).⁴⁵ El autor idealiza el desierto y la relación que tienen los nativos con éste, en especial los tuareg. También idealiza el desierto en ese mismo libro de viajes: “Once he has been under the spell of the vast, luminous, silent country, no other place is quite strong enough for him [...]” (90).⁴⁶

En *The Sheltering Sky* el imaginario del desierto del discurso orientalista recae, por ejemplo, en el pensamiento de Kit, cuando avanza montada en un camello y sujeta por el tuareg. Cito el pasaje: “She raised no problem for herself; she was content to be relaxed and to see the soft unvaried landscape going by” (282).⁴⁷ También se muestra maravillada por estos elementos naturales señalando que ve al cielo, el sol y la arena mientras va avanzando. La monotonía se repite, como la mañana y el sol inaguantable... y por la noche se aprecia la luna y las dunas.

Kit, viendo el paisaje homogéneo del desierto, se cuestiona si está muerta. Me llama la atención el vínculo entre desierto y muerte. Hay una monotonía en la belleza y quizá una suerte de paraíso, como el que menciona Said. La naturaleza como paisaje uniforme me recuerda al texto de Octavio Paz *Vislumbres de la India*, cuando el poeta y diplomático navegaba rumbo a Bombay y, divisando el mar, menciona que la naturaleza también puede ser aburrida.

En cuanto al cielo del Sahara, Bowles lo califica como: “Solid and luminous, it is always the focal point of the landscape” (75)⁴⁸. Es tal la importancia del cielo en la obra, tan numerosas sus referencias, que el título de su primera novela lo incluye. En su autobiografía *Without*

⁴⁵ “Pasear en un oasis del Sahara es como dar una caminata en un Edén bien cuidado. Las veredas son limpias, bordeadas por paredes de adobe hechas con las palmas de las manos, no demasiado altas para evitar que veas el alboroto verde del interior” (Trad. mía).

⁴⁶ “Una vez que él ha estado bajo el hechizo de este país tan vasto, luminoso y silencioso, no hay otro sitio que sea suficientemente fuerte para él [...]” (Trad. mía).

⁴⁷ “No se planteaba problemas; se contentaba con estar relajada y ver pasar el paisaje suave y monótono” (Bowles, *El cielo protector* 298).

⁴⁸ “Sólido y luminoso, siempre es el punto focal del paisaje” (Trad. mía).

Stopping, Bowles comenta sobre el origen del título *The Sheltering Sky*. Explica que poco antes de la Primera Guerra Mundial había una canción popular llamada *Down Among the Sheltering Palms*, la cual le ayudó para dar con el título. En sus palabras: “It was not the banal melody which fascinated me, but the strange word “sheltering”. What did the palm trees shelter people from, and how sure could they be of such protection?” (Bowles, *Travels* 275).⁴⁹

De acuerdo al *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier: “El cielo es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar. El sólo hecho de estar elevado, de hallarse en lo alto, equivale a ser poderoso...” (281). En los siguientes párrafos señalaré momentos en la novela donde el cielo ejerce cierto poder, como si fuera un elemento sagrado, tal como señala Chevalier. También tiene algo de inalcanzable, sobre todo cuando el firmamento, en la oscuridad, tiñe un mundo infinito e incógnito. Para muchas religiones es un elemento de referencia y un símbolo sagrado.

El firmamento es un referente en las reflexiones de los personajes de *The Sheltering Sky*. Port y Kit lo observan numerosas veces. En una de esas ocasiones, Port alude al cielo como si se tratase de un ser superior. Esto ocurre en las afueras de Orán, durante la noche, cuando divisa la Vía Láctea. Después, cuando se encuentra con Smail, quien lo invita a conocer a una bailarina-prostituta, Port clava los ojos en el cielo como si tuviera que consultar con él su decisión. “Port thought a long time, looked up at the sky, down into the garden, and all around the terrace before answering: ‘Yes. Let’s go. Now.’” (24).⁵⁰

⁴⁹ “No era la melodía banal lo que me había fascinado, sino la extraña palabra ‘protector’. ¿De qué protegían las palmeras a la gente, y qué tan seguros podían estar de esa protección?” (Trad. mía).

⁵⁰ “Port pensó largo rato, alzó la vista al cielo, la bajó al jardín y la paseó por la terraza antes de contestar:

–Sí. Vamos. Ahora” (Bowles, *El cielo protector* 36).

Otro momento puntual de la relación entre el firmamento y Port ocurre al final del quinto capítulo. Tras escaparse de la tienda donde Marhnia intenta robarle la cartera, y cuando ya está a salvo de la persecución de Smaïl, el viajero mira hacia el cielo como si ése fuera un lugar seguro. “It was perfectly quiet. The sky was white. Occasionally he stood up carefully and peered out. And so it was that when the sun came up he looked between two oleanders and saw it reflected red across the miles of glittering salt sebkha that lay between him and the mountains” (36).⁵¹ Esta descripción, entre la noche y el alba, es un lapso de quietud, de respiro para el perturbado Port. El cielo en dicha región también es un paraíso, podría aventurarme a señalar siguiendo el hilo orientalista.

Ahora analizaré el cielo del Sahara como un detonador en la relación de la pareja Moresby. Tomo como ejemplo la escena donde van en bicicleta rumbo a una montaña. Se sientan sobre unas rocas en un momento romántico. Él recuesta su cabeza sobre los muslos de ella, quien le comienza a acariciar el pelo. Entonces inicia el siguiente diálogo:

“ ‘You know,’ said Port, and his voice sounded unreal, as voices are likely to do after a long pause in an utterly silent spot, the sky here’s very strange. I often have the sensation when I look at it that it’s a solid thing up there, protecting us from what’s behind.’

Kit shuddered slightly as she said: ‘From what’s behind?’

‘Yes.’

‘But what is behind?’ Her voice was very small.

⁵¹ “El silencio era total. El cielo era blanco. De vez en cuando se levantaba con cuidado y miraba sigilosamente. Y fue así como, al salir el sol, miró entre dos adelfas, y vio que toda la inmensa y centelleante *sebkha* de sal que se extendía entre él y las montañas se teñía de rojo” (Bowles, *El cielo protector* 48 y 49).

‘Nothing, I suppose. Just darkness. Absolute night.’ ” (100–101)⁵²

¿Qué significa que el cielo los está protegiendo? ¿Protegiendo de la inseguridad del entorno? ¿Del resquebrajamiento de su relación? Hay que señalar que este encuentro ocurre después del viaje en tren que Tunner y Kit hicieron juntos. Otro significado posible es que esa forma en que se encuentra detrás de la oscuridad, ese infinito que está detrás del cielo, es la muerte. Quizá es un presagio del lugar donde acabará Port tras caer enfermo de tifoidea.

Ahora citaré otro momento de la historia, donde Port también establece una relación con el firmamento. Port tiene una discusión sobre la búsqueda de su pasaporte con el teniente francés d’Armagnac, cuya forma de actuar encuentra desagradable. Después camina por la calle de Bou Noura y establece contacto con el cielo: “He did not want to face the intense sky, too blue to be real” (165).⁵³ Parece que le teme; es como si lo estuviera juzgando.

Otro ejemplo de esta relación con este elemento natural ocurre el mismo día, en un hotel de Bou Noura, cuando Port y Kit tienen una discusión sobre su matrimonio. Se trata de una conversación poco agradable. Kit le pide a Port que se olvide del asunto y se duerma, pero él se asoma en la ventana, y como si hubiera encontrado un aliado en las rocas y el cielo. Reflexiona: “He would have said that as he looked at them, the rocks and the sky ceased being themselves,

⁵² “–Sabes –dijo Port, y su voz sonó irreal, como suelen sonar las voces tras una larga pausa en un lugar totalmente silencioso–, el cielo aquí es muy extraño. Cuando lo miro, a menudo tengo la sensación de que es algo sólido, allá arriba, que nos protege de lo que hay detrás.

Kit se estremeció ligeramente.

–¿De lo que hay detrás?

–Sí.

–Pero ¿qué hay detrás? –la voz de Kit era muy tenue.

–Nada, supongo. Sólo oscuridad. Noche absoluta” (Bowles, *El cielo protector* 112-113).

⁵³ “No quería ver el cielo intenso, irreal de tan azul [...]” (Bowles, *El cielo protector* 177).

that in the act of passing into his consciousness, they became impure. It was slight consolation to be able to say to himself: ‘I am stronger than they’ ” (173).⁵⁴

Este fragmento parece mostrar una lucha del personaje con unos objetos naturales: las rocas y el cielo. Se podría entender que primero estos lo absuelven, comprenden sus comentarios un tanto agresivos hacia Kit. Las palabras que Port empleó antes con ella fueron las siguientes: “ ‘I know why I’m disgusted,’ he called after her. ‘It’s something I ate. Ten years ago’ ” (172).⁵⁵ Precisamente diez años atrás contrajeron matrimonio, y ahora parece que ese acto le repele. El cielo y las rocas entran en su conciencia y se vuelven impuros; al grado de que finalmente batalla con ellos y él se considera más fuerte. El narrador está personalizando a estos objetos de la naturaleza, como si les diera vida. En cierta manera, es un diálogo interno del protagonista, a través de la voz del narrador, lo cual se da en varios momentos de la novela. Es decir, el cielo es un referente, como el desierto o la luna, en menor medida.

De los tres elementos naturales que aparecen en la novela, la luna es el que menos presencia tiene. Sin embargo, su referencia es eminente y en el discurso orientalista, tanto en novelas como en pinturas o imágenes, aparece este elemento. De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos*, la luna “... por una parte, está privada de luz propia y no es más que un reflejo del sol; por otra parte, pasa por fases diferentes y cambia de forma” (658). Con respecto a esto último, existe un momento en que Kit observa la luna con detenimiento: “The new moon had slipped behind the earth’s sharp edge, Here in the desert, even more than at sea, she had the impression that she was on the top of a great table, that the horizon was the brink of space”

⁵⁴ “Le parecía que ante su mirada las rocas y el cielo dejaban de ser lo que eran, que en el acto de pasar a su conciencia se volvían impuros. Era un magro consuelo ser capaz de decirse a sí mismo: <<Soy más fuerte que ellos>>” (Bowles, *El cielo protector* 186).

⁵⁵ “–Sé por qué estoy asqueado –exclamó Port–. Es algo que comí. Hace diez años” (Bowles, *El cielo protector* 185).

(186)⁵⁶. Este satélite aparece en la gran mesa que es el desierto como un elemento más. El desierto es el borde del espacio; aquello que conduce hacia lo infinito. Cuando Kit, en la tercera parte, recorre el desierto con los camelleros, espera la luna como si fuera un objeto esencial en el paisaje. “There Belqassim was seated, a dark form in the center of a white rug, facing the side of the sky where it was apparent that the moon would shortly rise” (285)⁵⁷.

Una referencia distinta de la luna se presenta cuando Port está convaleciente y reflexiona en que los humanos creemos que la vida es como un pozo inacabable, pero las cosas solamente ocurren un cierto número de veces y se pregunta cuántas veces podremos ver la luna; se responde que quizá veinte, y sin embargo todo parece ilimitado. Esta reflexión es la misma que, como ya señalé, hace Bowles en la escena final del filme. La considero profunda, ya que le otorga un valor de bello e ilimitado a ese planeta, como si el acto de observar fuera único. Como dice Aiche Ziyane en su artículo: “This unfolding drama of Port’s existential self-interrogation is striking evidence that Port’s quest reveals his inner perception of the meaning of life” (155).⁵⁸ Esta reflexión sobre cuántas veces más verá la luna es como comprender la finitud de la vida.

El orientalismo en las novelas *Let it Come Down* y *The Spider’s House*

En este apartado desarrollo el argumento de *Let it Come Down* (1952) y *The Spider’s House* (1954), y señalo la otredad y el orientalismo en ambas novelas. Para ello me apoyaré, como lo he

⁵⁶ “La luna creciente se había deslizado detrás del borde cortante de la tierra. Allí en el desierto, aún más que en el mar, tuvo la impresión de que estaba en lo alto de una gran mesa, que el horizonte era el borde del espacio” (Bowles, *El cielo protector* 199).

⁵⁷ “Allí estaba sentado Belqassim, una forma oscura en el centro de una alfombra blanca, mirando el lugar del cielo donde pronto aparecería la luna” (Bowles, *El cielo protector* 301).

⁵⁸ “Este despliegue del drama del autocuestionamiento existencial de Port es una evidencia notable que la búsqueda de Port revela su percepción interna del significado de la vida” (Trad. mía).

venido haciendo, en *Orientalismo* de Edward Said y en el artículo de Pageaux “De la imaginaria cultural al imaginario”.

Antes de iniciar, quisiera recalcar algunas diferencias de estas novelas con *The Sheltering Sky*. Tanto *Let it Come Down* como *The Spider's House* narran la vida de personas que viven en Marruecos durante el dominio francés y, en cambio, los personajes de *The Sheltering Sky*, Kit y Port Moresby, son viajeros en movimiento y sin destino fijo.

Las dos novelas que menciono no son meramente obras del género de viaje. Los personajes están asentados viviendo en Tánger o en Fez y no tienen previsto un trayecto. Por diversas circunstancias, los protagónicos de ambas novelas deben moverse; por una parte, en *Let it Come Down*, Nelson Dyar -un norteamericano que vive en la *International Zone* de Tánger- debe salir de la ciudad porque se lleva un dinero que no le pertenece; es decir, va huyendo. Y en *The Spider's House*, Stenham debe salir de Fez tras las protestas y enfrentamientos entre la gente local y la policía francesa. Por estas razones es difícil señalar que se trate de novelas de viaje; son más bien textos donde se relacionan los extranjeros asentados con la gente local.

Otra diferencia es que en *The Spider's House* se plantea una mirada acerca de los nativos sin sesgo occidental, sobre todo en el personaje relevante y co-protagónico: el marroquí adolescente Amar.

Quisiera señalar un concepto que las tres novelas comparten: la tragedia. Zoubida Hamdaoui, en su tesis doctoral, concluye que las tres historias son trágicas. “Also, they are *inexorably* tragic, that is, the protagonists are singled out to have tragic lives and endings, with no hope of any reprieve. Part of their tragedy is that they make mistakes” (Hamdaoui 106)⁵⁹. Dyar comete varios errores trágicos: en primer lugar, involucrarse en negocios ilícitos como el

⁵⁹ “También, ellos son *inexorablemente* trágicos; esto es, los protagonistas están destinados a tener vidas y finales trágicos, sin ninguna esperanza de indulto. Parte de su tragedia es que cometen errores”.

blanqueo de dinero. Esto lo pone en una difícil situación cuando llega tarde al banco con una suma importante de dinero y no puede cambiarlo por una divisa distinta. Desesperado, huye de Tánger y entra en una suerte de aventura en la zona de Marruecos controlada por España. Además, empieza a consumir bastante hachis, lo cual al final le incita a cometer el error más trágico: asesinar a Thami, el amigo marroquí que lo ayudó a salir de Tánger. Se entiende que el viaje es una manera de huir, un escape. Asimismo, en *The Spider's House* el protagonista Stenham huye de Fez ante las revueltas independistas que ocurren en la ciudad. Se puede comprender que el viaje (o el escape como tal) y la tragedia están unidos en las obras de Bowles; esto es visible en la muerte de Thami en la obra referida, o la de Port en *The Sheltering Sky* a causa de la tifoidea.

Let it Come Down es la historia de Nelson Dyar, un norteamericano que ha trabajado durante diez años en un banco de Nueva York. Su amigo y compatriota Jack Wilcox se dedica a negocios turbios como el lavado de dinero y lo invita a Tánger para que le ayude en su agencia. Dyar es un personaje de reflexiones poco profundas y se deja llevar por los acontecimientos.

Cuando está en Tánger se mezcla en las fiestas de los expatriados. Ahí conoce a mucha gente, tanto de la clase social alta marroquí, como los hermanos Beidaoui, como europeos y norteamericanos residentes en la zona internacional. Sin embargo, su primera relación sexual es con una prostituta de bajos recursos. Ella se llama Hadija y él se encuentra entusiasmado con ella, tal como Port con Marhnia en *The Sheltering Sky*. En otra fiesta conoce a Nadia Jouvenon, una rusa que le propone que obtenga cierta información a cambio de dinero. Luego descubre que Jouvenon trabaja como espía.

También se hace amigo de Thami, uno de los hermanos Beidaoui. Con él fuma la pipa de kif, y se emborracha en las fiestas. El desenlace es interesante ya que Hamdaoui argumenta que Dyar es un humano con una doble personalidad porque Dyar quería matar a la personalidad del

observador, del juicioso e intelectual, con la cual identifica a Thami. Este grave error ocasiona un desenlace violento y enloquecedor, ya que Dyar le clava un clavo en la frente a Thami.

Hamdaoui señala que ese asesinato es semejante al que comete Yael contra el general cananeo Sísara en el Antiguo Testamento. Aquel desenlace es una suerte de trampa, porque Yael acepta a Sísara, lo cuida y le da de beber, pero cuando se duerme lo mata clavándole una estaca en la sien. Esta traición se asemeja a la de Dyar, pero el norteamericano comete su delito en un estado alterado a causa de las drogas.

Hamdaoui propone otra interesante comparación sobre el desenlace. Hace referencia a *L'Étranger* de Albert Camus, donde el protagonista, Meursault, mata a un árabe sin justificación. Lo mismo le ocurre a Dyar: mata sin razón alguna. Me parece curioso que ambos personajes tengan un nombre similar a la palabra muerte. *Meurs* significa morir en francés y Dyar se acerca a la palabra *die*, morir, en inglés. Ambos personajes muestran desprecio por la vida, como si lo que buscaran es la autodestrucción o la muerte misma. Dyar lo hace a través de las drogas y del robo y fuga con el dinero, el cual ni siquiera gasta. Y Meursault, durante el juicio, no muestra interés en defenderse del asesinato del árabe ni manifiesta tristeza ante el jurado por la muerte de su madre.

En cuanto al orientalismo, cabe señalar que Dyar mantiene una postura de distancia con respecto al Otro, al marroquí, a pesar de entablar una amistad con Thami. Esto no quiere decir que realice comentarios denigrantes todo el tiempo, como sí lo hacen varios personajes secundarios de *The Sheltering Sky*. Incluso, Dyar mantiene una actitud de poco interés hacia el Otro. En una reseña de *The New York Times*, publicada en 1952, Robert Gorham Davis comenta sobre el desasosiego de los personajes de esta novela de Bowles, sobre todo de Dyar:

We are expected to believe that these rootless, purposeless, irresponsible Americans, cut off from their own pasts and the traditions of their own country, and exposed to the worst

aspects of a totally alien civilization which they have no real desire to understand, are somehow demonstrating the meaninglessness of modern life, the impossibility of creativity, the impossibility of love. The evidence is insufficient, especially when we have only the blank eyes of a Dyar to see it through (s/n)⁶⁰.

Sí: en cierta medida, la mirada de Dyar es la de aquel sin deseos de conocer al Otro. A pesar de establecer contacto con el marroquí Thami, no hay muestras de empatía. Thami, por su parte, quiere obtener dinero de él. ¿Cómo es posible que Thami, viniendo de una familia de clase alta desee el dinero? ¿O es un *outcast* de su propia familia, a quien no quieren darle dinero porque se lo gasta, sea en drogas u otra cosa? Probablemente la respuesta es esta última. Además, el autor entra en el juego común de que los nativos, los Otros, están interesados en los occidentales sólo por su dinero. Thami quiere hacer trampas y quedarse con una alta comisión, pidiéndole más dinero a Dyar para pagarle a la persona que los lleva en una embarcación. Se proyecta aquí el estereotipo del árabe interesado solamente en el dinero. Este personaje se asemeja al nativo que trabaja en las oficinas de Transports Généraux, de los autobuses, en *The Sheltering Sky*, pues al principio le dice a Port que no hay asiente disponible para ir en autobús a El Ga'a. Pero Port insiste ofreciendo una mayor cantidad de dinero y consigue dos boletos. Este pasaje en el filme es una escena un tanto violenta ya que Port, de manera prepotente, le empieza a arrojar billetes al empleado de la oficina.

Por su parte, Dyar se muestra desconfiado de Thami, un sentimiento que también brota en Port hacia Smaïl, el árabe de Orán que le presenta a Marhnia. En aquel pasaje de *The Sheltering*

⁶⁰ “Se espera que creamos que estos americanos sin raíces, sin propósitos e irresponsables, que cortan con sus propios pasados y con las tradiciones de su propio país, y que se exponen a los peores aspectos de una civilización ajena a la cual no tienen un real deseo de entender, están de cierta manera demostrando la falta de sentido de la vida moderna, la imposibilidad de la creatividad, la imposibilidad del amor. La evidencia es insuficiente, especialmente cuando solo tenemos los ojos en blanco de un Dyar para ver” (Trad. mía).

Sky, Smaïl logra convencerlo de conocer la prostituta, a la que él sólo considera como bailarina. Port desconfía de Smaïl, pero acaba cediendo.

Un aspecto importante a considerar es la manera en que los personajes occidentales denigran a los orientales, comparándolos con animales. Tano Dyar compara al Otro con un simio, al igual que lo hace Tunner en *The Sheltering Sky*, como ya he señalado. Cito el pasaje de *Let It Come Down* en donde Dyar tiene este pensamiento, cuando va con la prostituta Hadija y encuentran a otras que emiten gritos de felicidad y se juntan en grupos de manera erótica: “Dyar was horrified and incensed. ‘Like monkeys’, he thought, and automatically looked down for a stone to fling into their midst” (94).⁶¹

Este personaje no solamente discrimina al Otro, sino que con anterioridad señala que la sociedad marroquí carece de leyes. El narrador, consciente o inconscientemente, afirma que: “Every day in Tangier several new companies were formed, most of them with the intention of evading the laws of one country or another, and every day approximately the same number failed” (147).⁶² Seguramente algunas de estas compañías tienen empleados extranjeros, pero esto indica que la evasión de leyes es muy común. Por eso Dyar trabaja para su amigo en una agencia que blanquea dinero, y no están preocupados de que el gobierno los vaya a castigar.

The Spider’s House, la tercera novela de Bowles, ocurre en 1954. Desde la escritura de su primera novela *The Sheltering Sky* (1947) habían ocurrido varios cambios importantes en el norte de África y sobre todo en Marruecos. En 1953 el aclamado sultán Muhammed V de Marruecos es destituido por el gobierno francés y se exilia en Madagascar. Esto, sin duda, causa un malestar general y aumenta las protestas en el país. Al mismo tiempo gana fuerza el partido

⁶¹ “Dyar estaba horrorizado y enojado. “Como monos”, pensó, y automáticamente miró hacia abajo buscando una piedra para arrojárselas en medio” (Trad. mía).

⁶² “Cada día en Tánger se creaban nuevas compañías, la mayoría de ellas con la intención de evadir las leyes de un país u otro, y cada día el mismo número de ellas quebraban” (Trad. mía).

nacionalista llamado Istiqlal, cuyos miembros tienen un papel importante en las manifestaciones y conversaciones que se dan en torno al personaje marroquí de *The Spider's House*.

La trama de esta novela se lleva a cabo en la hermosa y pequeña ciudad medieval de Fez, donde hay revueltas y los extranjeros que la habitan piensan irse. Los personajes principales son John Stenham, un novelista norteamericano que lleva viviendo varios años en el país, y Amar, un joven árabe musulmán de unos 15 años, que no asiste al colegio, vagabundea por la ciudad y vive con un padre muy religioso. Lo interesante de esta novela es el contraste entre ambos protagonistas; por un lado se trata de un norteamericano que escribe y que, en cierto sentido, es escéptico ante la turbulencia política del momento y ante el partido nacionalista Istiqlal, pues él admira el Marruecos antiguo; por otra parte está Amar, que considera como enemigos a los franceses y quiere ser partícipe de este movimiento independentista, al grado de tener vínculos con los insurgentes.

En *The Spider's House* la otredad se puede analizar desde dos vertientes. Por un lado está la otredad vista por un “oriental”, el joven Amar, y, por otra, la de los norteamericanos Stenham y Lee. Este contraste plasma dos ideologías políticas: Stenham no se interesa tanto por la independencia marroquí y Amar sí desea que su país se independice. Sin embargo, ambos viven con cierta distancia frente a los hechos. Stenham se interesa más por la norteamericana Lee y Amar por tener dinero de manera fácil, ya que vagabundea sin asistir a la escuela o trabajar.

Comentaré sobre la primera parte de la novela. Amar emite generalizaciones sobre los colonizadores franceses, y sobre los dos norteamericanos. Estas opiniones vagas quizá muestran que él no ha salido de Fez y sus alrededores y ha tenido pocas conversaciones con occidentales; además, es iletrado y sus amigos árabes también son poco cultivados. Pero ofrece observaciones precisas; por ejemplo, la ocasión en que mira maravillado a los soldados franceses desfilando en Fez. “They were all enemies, of course –he did not lose sight of that fact– but they looked

admirably impressive in their uniforms, massed this way around the periphery of the square, and they had various models of guns with them which he had not seen before. It was decidedly worth seeing” (153).⁶³ Esta fascinación por los militares cambia más tarde en la narración, cuando opina que los franceses en Marruecos son unos salvajes torturadores. Los mete en un mismo saco a todos. Cito los fragmentos:

Visions of torture flitted across his mind. They put you between vises and turned the screws until your bones cracked. They covered the floor of your cell with pails full of slippery soap and then smashed bottles it, then they made you had pieces of glass sticking out of you all around, like the top of a wall. They horsewhipped you, burned you with acids, starved you, made you curse Allah, put strange poisons into you with needles, so that you went crazy and answered whatever questions they asked you. (127)⁶⁴

Stenham también critica el sistema colonial sin imaginar que se cometen torturas. En cambio, tiene una mirada más abierta sobre los marroquíes. En el prólogo, se aprecia su manera de juzgar menos sesgada: “Secretly he was convinced that the Moroccans were much like any other people, that the differences were barely those of ritual and gesture [...]” (6).⁶⁵ Recalco la palabra “secretly”, secretamente, como si no pudiera expresar abiertamente esto. Stenham

⁶³ “Eran todos enemigos, por supuesto –él no perdía de vista ese hecho– pero se veían admirablemente impresionantes en sus uniformes, agrupados alrededor del perímetro de la plaza, y tenían armas de modelos que él no había visto antes” (Trad. mía).

⁶⁴ “Visiones de torturas danzaron a través de su mente. Te ponían entre dos tenazas y giraban los tornillos hasta que los huesos se te tronaban. Cubrían el piso de tu celda con cubos llenos de jabón resbaladizo y después rompían botellas sobre él, pedazos de vidrio a todo tu alrededor, como la parte de arriba de una pared. Te azotaban, te quemaban con ácidos, te mataban de hambre, te hacían maldecir a Alá, te ponían extraños venenosen con agujas, por lo que te volvías loco y contestabas cualquier pregunta que te hicieran” (Trad. mía).

⁶⁵ “Él estaba convencido en secreto que los marroquíes eran muy similares a cualquier persona, que las diferencias eran apenas aquellas del ritual y el gesto [...]” (Trad. mía).

incluso critica a quienes eran pro franceses, como su amigo norteamericano Moss. Este tipo de personajes ofrecen una versión reduccionista de la necesidad de que unos dominen sobre otros. Said afirma al respecto: “El razonamiento reducido a su forma más simple era claro, preciso y fácil de comprender: hay occidentales y hay orientales. Los primeros dominan, los segundos deben ser dominados” (Said, *Orientalismo* 59).

Stenham desea que los marroquíes conserven sus tradiciones. Incluso tiene un especial aprecio por los bereberes: “The only people with whom he could sympathize were those who remained outside the struggle: the Berber peasants, who merely wanted to continue with the life to which they were accustomed, and whose opinion counted for nothing” (167).⁶⁶ Stenham simpatiza con quienes coinciden con sus opiniones, y en su mente yace un Marruecos de postal, semejante al anhelo de los turistas de la actualidad. Es decir, unos habitantes vestidos con chilabas y con babuchas, y las mujeres portando el caftán.

El discurso en torno a la otredad de los personajes protagónicos occidentales ocurre en momentos específicos de la novela. Me refiero al pasaje en que Lee y Stenham están en un monte admirando la vista de Fez. Lee hace la siguiente apreciación: “It’s very, very strange and disturbing, this place,” she was saying, as if to herself. “I don’t quite see how you can stay in it. It would be like being constantly under the influence of some drug, to live here” (186).⁶⁷ Ahí, en el monte se encuentran un establecimiento al que entran a tomar un té. Ella no entiende por qué no hay ventanas y él le contesta:

⁶⁶ “Las únicas personas con quienes él podía simpatizar eran aquellos que permanecían fuera de la lucha: los campesiones bereberes, quienes simplemente querían continuar con la vida a la cual estaban acostumbrados, y cuyas opiniones no contaban para nada” (Trad. mía).

⁶⁷ “Es muy, muy extraño y perturbador este lugar”, dijo como para sí misma. “No veo cómo puedes estar aquí. Vivir aquí ha de ser como estar permanentemente bajo el influjo de alguna droga.” (Trad. mía).

“Any building is a refuge, something to get inside of and really *feel* inside, and that means it has to be dark. They hate windows. It’s only when they’ve shut themselves in that they can relax. The whole world outside is hostile and dangerous.”

“They can’t be that primitive,” she objected. (186)⁶⁸

Es interesante la apreciación de Stenham acerca de que los nativos consideran peligroso el espacio afuera de sus casas. Quizá para él, como occidental, los lugares públicos en Marruecos son peligrosos y ese comentario es una proyección propia. O bien los lugares privados, sus casas que carecen de ventanas, son sitios donde se sienten seguros, sin ser vigilados por los franceses.

Lee, quien se interesa por las tradiciones del país, juzga duramente a sus habitantes al considerarlos primitivos: es decir, atrasados en comparación con los occidentales, por el hecho de no tener ventanas. No toma en cuenta que quizá el no tener aberturas se deba a que así mantienen frescas las casas o a que no deseen ser observados.

Bhabha explica que el sistema colonial crea un concepto del Otro, aquel que ha sido colonizado. Él señala en *El lugar de la cultura*: “En consecuencia, pese al ‘juego’ en el sistema colonial que es crucial en su ejercicio del poder, el discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un ‘otro’ y sin embargo enteramente conocible y visible” (96).

Este Otro, conocible y visible como apunta Bhabha, se puede identificar en las novelas de Bowles, sobre todo en los estereotipos de nativos como Smaïl en *The Sheltering Sky* y Amar en *The Spider’s House*. Considero importante entender la forma en que se da el concepto de la Otredad. La construcción del Otro está sustentada en temas culturales, históricos y raciales, y es, en cierta medida, una suerte de condena que se repite sobre el sujeto. Sin embargo, esta otredad

⁶⁸“...Cualquier edificio es un refugio, algo en lo que estar adentro y realmente sentirse adentro, y esto significa estar en la oscuridad. Ellos odian las ventanas. Es solamente cuando ellos se encierran cuando pueden relajarse. El mundo entero afuera es hostil y peligroso. ‘Ellos no pueden ser tan primitivos’, ella objetó” (Trad. mía).

también la vivió Bowles en carne propia. Por sus rasgos físicos –tez blanca, ojos claros y pelo rubio– siempre era visto como El Otro. Esto lo explica en su autobiografía *Without Stopping*: “Even with my past practice of pretending not to exist, I could not do it in Morocco. A stranger as blond as I was all too evident. I wanted to see whatever was happening continue exactly as if I were not there” (131).⁶⁹

El dilema de la mirada sobre el Otro, por lo tanto, se ve reflejado en su obra. Es común que un personaje occidental esté reflexionando o juzgando al Otro. Considero que, como Bowles vivió tantos años en Marruecos, pudo contrastar las diferencias con Nueva York, ciudad donde residía: las tradiciones, el idioma, la religión, el paisaje y el clima. No es casualidad que en sus primeros años escribiera con tanta dedicación tres novelas que ocurrían en esta región; quizá buscaba entender esas diferencias que menciono, o tal vez el escribir surgía como una necesidad de comprender, de expresarse en palabras, de plasmar lo que veía, sentía e imaginaba.

⁶⁹ “Incluso con mi antigua práctica de pretender pasar desapercibido, no lo podía hacer en Marruecos. Siendo un extranjero rubio como era, yo era demasiado evidente. Yo quería ver cualquier cosa que ocurriera exactamente como si yo no estuviera ahí” (Trad. mía).

3. *The Sheltering Sky* de Bernardo Bertolucci: perspectiva narratológica y sesgo orientalista

Bertolucci, lazos con la literatura y la adaptación de textos literarios en su carrera fílmica

El director de cine Bernardo Bertolucci ha tenido una estrecha relación con la literatura. Por una parte durante su juventud escribió poesía, llegó a publicarla e incluso ganó un premio. Quisiera resaltar que lo importante para esta tesis, es que a su edad adulta hizo adaptaciones cinematográficas de obras literarias de reconocidos escritores, entre ellos Alberto Moravia con la novela *Il conformista* (1970). Por eso, cuando llega el momento de adaptar la novela de Bowles *The Sheltering Sky* era 1990 y el cineasta ya contaba con experiencia en ese tipo de trabajos.

En estas líneas quisiera mencionar brevemente algunos rasgos de su biografía. Nació el 16 de marzo de 1941 en Parma, ciudad en la región de Emilia Romagna. Habitó con su familia en una casa de campo a las afueras de Parma. Las vivencias en ese lugar influyeron posteriormente en las historias de sus películas, sobre todo en el largometraje *Novecento*, cuya trama ocurre en la campiña italiana. De aquel entorno él conoció las maneras de alimentar a los animales y las matanzas de éstos. Debido a ello, años después, filmó *La morte del maiale*, donde muestra la aniquilación de un cerdo, escena que también recreó para *Novecento*.

Sólo tuvo un hermano, seis años menor que él, de nombre Giuseppe, quien también fue guionista y director de cine. Trabajó en pocos filmes y no alcanzó un amplio reconocimiento. Bernardo Bertolucci ha estado dos veces casado: la primera con la actriz Adriana Asti y la segunda, a partir de 1990, con Clare Peploe.

Bertolucci cuenta con una amplia carrera cinematográfica, que incluye 25 obras dirigidas entre películas y documentales. Hay filmes reconocidos como *The Last Tango in Paris* o *Stealing Beauty*. Sin embargo, para los fines de esta tesis me enfoco en *The Sheltering Sky* y analizo otras dos películas que comparten el tema de Oriente: *The Last Emperor* y *Little Buddha*.

La carrera de este cineasta, se puede decir, comenzó desde su niñez, ya que recibió una influencia cinematográfica en casa. Esto se debe a que su padre, Attilio Bertolucci, además de ser poeta era crítico de cine y escribía reseñas fílmicas para el diario *Gazzeta di Parma*. Llevaba al cine a su hijo desde que éste tenía seis años. De esa manera su hijo comenzó a conocer este arte al cual dedicaría su vida entera. Claretta Micheletti, estudiosa de la obra del cineasta, cuenta lo que hacía el infante tras asistir a las proyecciones de cine: “Back from the movies, Bernardo played with his friends, the children of the farmers; not surprisingly, he acted the part of director, making the other children repeat the situations he had just seen in the film” (Micheletti 2).⁷⁰ En aquellos años de su infancia, disfrutaba mirar películas estadounidenses de acción donde aparecían vaqueros o militares. Vivir en la campiña e ir continuamente al cine lo marcó profundamente.

Cuando Bertolucci contaba con 12 años, su familia se mudó a Roma y fue así como empezó a estudiar en el Liceo Classico, una escuela donde se desarrolló en áreas como la literatura, el arte y la filosofía. Su primera prueba como director la hizo durante un viaje a las montañas del norte del país. Entonces filmó un cortometraje de diez minutos empleando una cámara de 16 milímetros. La historia se titula *La teleferica* y muestra a algunos niños del campo buscando un teleférico. En ella actuaron su hermano Giuseppe y dos de sus primos. Giuseppina Sapio cuenta sobre la importancia que tuvo para la obra el mudarse de la campiña parmesana a la ciudad de Roma. En sus palabras: “Le passage du rythme de la champagne à celui de la capitale a certainement scandé une nouvelle sensibilité visuelle, imprégnée des anciens souvenirs de Parme” (Sapio 7). Esto se ve reflejado, posteriormente, en filmes como *Novecento (1900)*, donde se retrata a los terratenientes y los campesinos.

⁷⁰ “De regreso del cine, Bernardo jugaba con sus amigos, los hijos de los granjeros; no es de sorprender que él actuara la parte del director, haciendo que los otros niños repitieran las situaciones que él acababa de ver en la película” (Trad. mía).

Un afortunado acontecimiento, sin duda, fue conocer de joven al cineasta Pier Paolo Pasolini, amigo de su padre. Gracias a este encuentro, trabajó como asistente en *Accattone*, la primera película que dirigió aquél. Al igual que Bertolucci, Pasolini se dedicó a la poesía y al cine. Este realizador llevó una vida repleta de emociones; escribió novelas sobre jóvenes y niños de la calle en Roma, con quienes jugaba fútbol, conversaba e incluso llegó a tener relaciones sexuales. También escribió guiones.

Accattone es un filme de suma importancia para la carrera de estos dos directores emblemáticos, ya que al ser novatos en el set, aprendieron sobre la marcha los aspectos técnicos de su oficio. Bertolucci recuerda este rodaje con gran emotividad, pues, según él, cada toma era como si fuera la primera que se hacía en el mundo. El cineasta afirma: “It was like the birth of language. For me it was like assisting at the birth of cinema. *Accatone* showed me that cinema is true poetic language”. (Micheletti 7)⁷¹. También le llamó la atención que Pasolini no estuviera refiriéndose a otros filmes: “He invented film making” (7). Este comentario de Bertolucci lo considero oportuno, ya que por lo general los directores hacen referencias a otras películas para dar a entender lo que requiere a los integrantes del equipo que trabaja con él, tales como el personal de fotografía, vestuario o diseño de producción.

Cuando Bertolucci tenía veintiún años su vida cambió. Era 1962, año trascendente para él. Por una parte, publicó su primer libro de poesía con éxito, y por otra, dirigió su primera película: *La commare secca (La cosecha estéril)*, la cual se presentó en el festival de cine de Venecia. En una entrevista en video, el director explica en qué se apoyó para realizar el filme. “I had a great need to lean on my literary background. So I felt that the right thing to do was to give myself

⁷¹ “Era como el nacimiento del lenguaje. Para mí era como asistir al nacimiento del cine. *Accatone* me enseñó que el cine es un verdadero lenguaje poético” (Trad. mía).

over to moments of lyricism” (Nouclare)⁷². El lenguaje poético de *La commare secca* se aprecia en diversas escenas; por ejemplo, al inicio, cuando unos pequeños papeles vuelan sobre un puente y luego caen en un terreno baldío a un costado del río Tevere en Roma, lugar donde yace el cuerpo de una mujer, quien después se sabe que es una prostituta que ha sido asesinada. Bertolucci y el experimentado guionista Sergio Cetti realizaron el guión basándose en la novela de Pasolini. Una vez terminado el texto, el productor citó a Bertolucci en su oficina y le propuso dirigir el filme. Sorprendido, el joven cineasta, con apenas 21 años, contestó que sí. Se encontraba emocionado; sin embargo, en sus adentros lo consumían los nervios. El primer día de rodaje se percató de ser el más joven del set.

Cabe señalar que Bertolucci no estudió nunca cine de manera formal. Cuando filmó *La commare secca*, apenas cursaba el segundo año en la universidad de Roma, donde estudiaba literatura moderna. A pesar de su inexperiencia, el resultado fue bueno. En una entrevista sostiene que lo importante para dirigir es tener talento e inspiración. “I have never even been able to make a still photograph. To make a film it is not necessary to know anything technical at all. It will come with time. Technical skill can be learned, inspiration and talent cannot” (Micheletti 3)⁷³. Conuerdo con esta visión del cineasta, pues los aspectos técnicos se pueden aprender sobre la marcha y, en cambio el talento –indispensable para la creación– no puede ser enseñado.

La commare secca narra la historia de un interrogatorio en una comisaría de Roma a cuatro sospechosos del asesinato de una prostituta. La mayoría de estos presuntos culpables son gente de bajos recursos; uno de ellos es un ladrón de poca monta y, otro, un joven soldado que en

⁷² “Tenía una gran necesidad de respaldarme en mi pasado literario. Por lo tanto, sentía que lo correcto que tenía que hacer era entregarme a momentos de lirismo” (Trad. mía).

su tiempo libre pasea por Roma sin destino fijo y acaba durmiéndose en una banca del parque próximo a donde se comete el asesinato.

En gran medida esta película está filmada con la cámara en mano; es decir, siempre se encuentra en movimiento y existen pocos encuadres fijos. Entre ellos, los planos estáticos durante los interrogatorios en la comisaría. La cámara en mano es una diferencia sustancial con respecto a la visión de Pasolini, ya que en *Acattonne* predominan los encuadres fijos, como si fueran pinturas antiguas de artistas toscanos. Bertolucci estaba consciente de crear su propio estilo y empleó todas sus energías para lograrlo. En una entrevista en YouTube del video de Cuore nucleare, el cineasta italiano afirma: “From a screenplay that I wrote for someone else, I was doing everything to bring the film back closer to myself. The setting characters and story remained Pasolini’s, but the approach to the story was mine”⁷⁴. La cámara en movimiento que emplearon los cineastas franceses de la *Nouvelle vague* –corriente a la que pertenecieron, entre otros, François Truffaut y Jean-Luc Godard– es un recurso que Bertolucci supo emplear con acierto. Al aplicar esta técnica en *La commare secca* creó la sensación de que los sospechosos se encuentran en un estado de agitación tal como el de una huida, o bajo la amenaza de que algo grave puede ocurrir. El filme está en blanco y negro; cuenta con una iluminación puntual sobre objetos o personajes, lo cual produce una atmósfera intrigante y a la vez hermosa, sobre todo en las escenas nocturnas del parque. Una de estas bellas escenas es, por ejemplo, cuando la prostituta atraviesa la glorieta donde aparece un enorme letrero de Campari iluminado, mientras la sigue su cliente, el rubio que porta zuecos, y de quien posteriormente se sabrá que es el asesino.

Bertolucci compara su *ópera prima* con la estructura del filme *Rashomon* de Kurosawa. Pero lo que lo llevó definitivamente a ser cineasta fue ver *La Dolce Vita* (1960) de Federico

⁷⁴ “De un guión que escribí para alguien más, yo estaba haciendo todo lo posible de hacer la película más cercana a mí. Los personajes y la historia del escenario se quedaron con Pasolini, pero la aproximación a la historia era mía” (Trad. mía).

Fellini. El director italiano confiesa: “C’est en regardant *La Dolce Vita* que j’ai compris que je pouvais passer du rêve à l’action, à la vérité, à la réalité” (Sapio 25).⁷⁵ Él creía que en su primer filme, con el movimiento y ciertas tomas, podía crear poesía con la cámara. La crítica italiana juzgó la película a partir de una influencia pasoliniana, algo que intentó evadir Bertolucci, quien, como he señalado, buscó crear su propio estilo. Micheletti considera que en “*The Grim Reaper*, while Bertolucci already shows his strong personal touch, he has not quite yanked Rome from Pasolini, whose view of Rome permeates the film” (11).⁷⁶ Coincido con esta afirmación, ya que a pesar de buscar su estilo en el constante movimiento de cámara, en *La commare secca* se aprecia una perspectiva de la Roma de Pasolini. Se muestra el río Tevere, sus puentes y los barrios bajos, al igual que en *Accattone*. De esta manera visualiza una ciudad de los marginados y ladronzuelos de poca monta.

En 1964 filmó *Prima della rivoluzione*, (*Antes de la revolución*) en Parma y la llevó a Cannes. Esto ocurrió durante el movimiento de la *Nouvelle vague*, y fue muy bien recibida por la crítica francesa, pero los periodistas italianos fueron duros. En el filme actuaba Adriana Asti, una actriz con gran experiencia de teatro y Francesco Barilli, quien nunca había actuado. Sobre esta película el director señala: “El problema estribaba, por lo tanto, en crear el encuadre en torno a una actriz con mucha experiencia y un chico tímido, típico de Parma” (Ungari y Ranvaud 44).

Uno de los puntos que Bertolucci aprecia de la cinematografía es que le permite encontrarse en una dimensión más humana. “On the other hand, film has given me a different solidity, humanly as well; it has made me discover a new dimensión, has made me leave an

⁷⁵ “Fue al ver *La Dolce Vita* que yo entendí que podía pasar del sueño a la acción, a la verdad, a la realidad” (Trad. mía).

⁷⁶ “(en) ... *La commare secca* (*La cosecha estéril*), mientras Bertolucci muestra su fuerte toque personal, no se ha arrancado todavía la Roma de Pasolini, cuya visión de Roma permea el filme” (Trad. mía).

adolescence too prolonged, carried on too far ahead in years” (Gerard 25).⁷⁷ Cabe señalar que este comentario data de 1966; aún faltaban años para que produjera sus obras maestras.

Para Bertolucci otro de sus referentes ha sido el director Jean Luc Godard. Esta influencia se nota en otro de los filmes que realizó, el documental *La via del petrolio* (*La vía del petróleo*) para la televisión italiana. Por otro lado, escribió junto con Dario Argento el guión de *Once Upon a Time in the West* (1968) de Sergio Leone. Una trama interesante sobre la venganza de un hombre llamado Armónica, interpretado por Charles Bronson, contra un jefe de una banda de maleantes llamado Frank. Cuenta con escenas características de los *westerns*, como la inicial, cuando tres bandoleros de Frank esperan la llegada de un tren; por medio de los *close ups* de estos pistoleros, se siente la tensión del asalto que van a cometer; pero cuando llega el tren, sorpresivamente aparece Armónica, quien los reta y acaba con ellos.

Otro de los filmes que dirigió fue *Partner*, en 1968, el cual está basada en la novela de Dostoievski titulada *El doble*, en el que relata la vida de un profesor que hace teatro. “Mientras rodaba *Partner* tenía mucha envidia de Godard, que conseguía hacer dos o tres películas en un año y avanzar con mucha rapidez” (Ungari y Ranvaud 51). Bertolucci, un cineasta muy productivo, lamentaba haber pasado cuatro años sin filmar. “Se pierde toda naturalidad y se da una importancia enorme y desproporcionada a todo lo que se hace. Cada encuadre me hacía sufrir como si me estuviera jugando la vida” (Ungari y Ranvaud 51). A lo largo de su carrera siempre ha estado metido en un proyecto cinematográfico y preparando otro.

En sus películas, Bertolucci suele abordar la relación de pareja, y en muchas de éstas aparecen espejos. “Les vitres accentuent les triangles affectifs, leur usage redouble ultérieurement l’ambigüité d’une des matrices du cinéma de Bertolucci, résumé dans l’idée

⁷⁷ “Por otra parte, el cine me ha dado una solidaridad diferente, también humanamente; me ha hecho descubrir una nueva dimensión, me ha hecho olvidarme de una adolescencia demasiado prolongada, llevada demasiado lejos a través de los años” (Trad. mía).

d'être regardé lorsque l'on regarde" (Sapio 41).⁷⁸ Los espejos, los vidrios o las cortinas, son elementos que emplea el cineasta italiano. Tal es el caso de *Il conformista*, donde las cortinas y los espejos juegan un papel importante en su estética y en mostrar la mirada de los actores: el deseo de observarse o sentirse observados. Por ejemplo en la escena en que la esposa de Quadri baila ballet en una sala rodeada de espejos en París. O el departamento donde hay un espejo que apenas se aprecia en *The Last Tango in Paris*, ahí, donde Paul (Marlon Brando) y Jeanne (María Schneider) tienen relaciones sexuales apasionadas. En *The Sheltering Sky* hay una referencia a los espejos, o más bien a su ausencia: Kit se molesta porque en los pequeños hoteles donde se hospedan no existen tales objetos; ella no puede ver su propia imagen. Me parece contundente cuando se expresa sobre el séptimo arte: "Our lives are made of sequences, like sequences are made of shots. So cinema is like life" (Gerard, Kline y Sklarew 225).⁷⁹

Además de destacar su carrera fílmica, quiero hacer énfasis en el lado menos conocido de Bertolucci: el amor a la literatura, y en particular a la poesía. Considero que este amor por la literatura lo acercó, sin duda, a dirigir *The Sheltering Sky* en la gran pantalla. Desde muy joven dedicaba mucho tiempo a la lectura y escribía poemas; incluso publicó un libro de poesía titulado: *In cerca del mistero (En búsqueda del misterio)*, con el cual llegó a ganar un certamen literario: el Premio Viareggio a la Opera Prima. Fue durante esos años un asiduo lector de poesía. Admiraba y leía los poemas de García Lorca, Dylan Thomas, T. S. Eliot, Rimbaud y Baudelaire. Además fue un gran lector de las novelas de Proust. En una entrevista compara la poesía con el cine. "When I wrote poetry it was poetry entirely based on remembrance on the past. On the

⁷⁸ "Los vidros acentúan los triángulos afectivos, su uso redobla ulteriormente la ambigüedad de uno de las matrices del cine de Bertolucci, resumida en la idea de ser visto mientras uno ve" (Trad. mía).

⁷⁹ "Nuestras vidas están hechas de secuencias, como las secuencias están hechas de tomas. Entonces el cine es como la vida" (Trad. mía).

other hand, film has made me discover that there is the future, where poetry is always a reconstruction of past moments.” (Gerard, Kline y Sklarew 25).⁸⁰ Conuerdo en que la poesía es una reconstrucción o un anhelo del pasado; sin embargo, el cine puede tomar ese mismo sentido, cuando se muestran historias que reflejan el anhelo o los recuerdos, especialmente en los argumentos sobre familias. La poesía influyó fuertemente en la obra de Bertolucci; sobre todo en su primera película *La commare secca*, donde hay escenas bellas, pausadas, reflexivas, que pueden llamarse poéticas: por ejemplo, los papeles volando en el terreno baldío del inicio del filme, o las tomas nocturnas, inquietantes y hermosas, en el parque donde ocurre el crimen.

El aspecto más conocido de Bertolucci es que realizó varias adaptaciones cinematográficas, además de la que es objeto de este trabajo. Mucho tiempo antes, en 1968, dirigió *Partner*, basada en la novela de Dostoievski *El doble*, como mencioné anteriormente. Dos años después dirigió *The Spider's Stratagem*, para el cual crea un laberinto en un pequeño pueblo del norte de Italia. En la creación de dicho filme estuvo influido por el laberinto del que habla Borges en su cuento “Tema del traidor y del héroe”, donde relata la historia de Ryan, quien está investigando en Irlanda las extrañas coincidencias de la muerte del conspirador Kilpatrick con la de Julio César, tantos siglos atrás. A grandes rasgos, en *The Spider's Stratagem* el joven Athos Magnani llega a Tara, un pequeño pueblo, durante el fascismo italiano. En ese lugar asesinaron a su padre, quien es adorado como un héroe. Athos investiga las razones de la muerte de su padre y descubre que había difamado a sus amigos, quienes conspiraban para asesinar a Mussolini.

Otra película del cineasta, basada en una novela, es *Il conformista*. El filme es una adaptación de un libro del mismo nombre del escritor italiano Alberto Moravia. Es la historia de Marcello Clerici, un agente secreto del fascismo mussoliniano, quien viaja a París a matar a un

⁸⁰ “Cuando escribí poesía era poesía que se basaba enteramente en los recuerdos del pasado. Por otro lado, el cine me ha hecho descubrir que existe el futuro, mientras que la poesía es siempre la reconstrucción de momentos del pasado” (Trad. mía).

profesor suyo que realiza actividades contra el régimen italiano, de nombre Quadri. Marcello viaja con su prometida Giulia, una bella mujer romana de clase burguesa, y hay un enredo amoroso con la mujer de Quadri. También se percibe la frialdad de Marcello, sumergido en las creencias del régimen fascista. Los planos amplios en las oficinas de gobierno, como si las personas fueran diminutas, entre otras escenas, muestran a través de la pantalla la rigidez del régimen. Los diálogos del mismo Marcello son escuetos y duros: siempre con esa doble vida, ocultándole a su mujer su trabajo de asesino del gobierno. Para esta investigación vi la película y leí la novela. En el prólogo de la obra traducida al español, Ana María Moix destaca lo siguiente: “Sentirse parte integrante de la masa significa para Marcello, sentirse protegido, acompañado en sus vicios y defectos, que comparte con los demás” (11). Este Marcello era un niño solitario perteneciente a una familia burguesa, que, al entrar en la adultez, se embarca en el sistema fascista, encontrando una ideología que lo protege.

El encuentro entre Bertolucci y Bowles

Varios amigos de Bertolucci, entre ellos su colega el guionista Mark Peploe, le habían recomendado leer *The Sheltering Sky*. Pero fue hasta el rodaje de *The Last Emperor* cuando leyó la novela y quedó sorprendido. Fabian Gerard, en 1990, le preguntó cuál fue la primera impresión del libro y él respondió con una palabra: sufrimiento. Después el cineasta añadió:

At a certain point in the story, Port walks out onto a sloping plain from which you sense that there is simply no return. I identified so strongly with Port during his agony that I suffered physical pains I had never felt before. It was an overwhelming emotion that I couldn't explain. Confronting that emotion by making the film was the only way of exorcising it. (Gerard, Kline y Sklarew 201)

La historia de infelicidad en la pareja, pero sobre todo el sufrimiento del marido, Port, quien muere de tifoidea, causó conmoción en el cineasta italiano. Bertolucci contactó a Bowles para conocerlo, a pesar de que el escritor norteamericano había vendido los derechos del filme tiempo atrás. Le escribió y no recibió respuesta. De cualquier forma, fue a Tánger y logró conocerlo. Su primera impresión del novelista neoyorkino fue la de un hombre elegante pasado de moda. Bertolucci señala al respecto:

He seemed physically fragile, but somehow also a man of iron. Invulnerable. Once his cover was blown, Paul seemed to me to be revealed as intimately delinquent, almost without restraints. That's his particular fascination. In the depths of the liquid blue gaze of this cautious eighty-years-old man lurks one of the wildes natures you could imagine. (Gerard, Kline y Sklarew 201)⁸¹

Sin duda, Bowles era un escritor enigmático, un hombre fuerte cuya mirada poseía una fuerza especial. El director de cine lo introdujo en tres escenas del filme: al inicio, sentado dentro de un café de Orán, en un restaurante del hotel en un poblado; en una escena intermedia, y al final de la historia, en el mismo café de Orán, donde repite algunas frases esenciales de la novela. En las tres escenas está observándolo todo con sus ojos azules, muy atento y sin parpadear. La decisión de involucrarlo la tomó Bertolucci poco antes de iniciar el rodaje. Así lo explica: “The ‘literature’ was totally absent. Together with Mark, I decided to insert Paul into the film.

⁸¹ “Parecía físicamente frágil, pero de alguna manera también como un hombre de hierro. Invulnerable. Una vez desvanecida su fachada, Paul se me reveló íntimamente como un delincuente casi sin restricciones. Esta es su fascinación particular. En las profundidades de la mirada azul líquida de este hombre precavido de ochenta años acecha una de las naturalezas más salvajes que pudieras imaginar” (Trad. mía).

Through the physical presence of the novel's writer, we would represent the literature itself" (Gerard, Kline y Sklarew 202).⁸²

Quisiera detenerme en la escena final en el café en Orán. Kit entra decidida al local y se topa con Bowles, quien le pregunta si está perdida; ella responde que sí. Entonces se escucha en *voice off* al escritor repitiendo un diálogo de Port sobre la fugacidad de la vida: "because we don't know, we get to think of life as an inexhaustible well. Yet everything happens only a certain number of times, and very small number really [...]"⁸³ Continúa cuestionándose sobre las veces que uno se acuerda de las tardes de la infancia y calcula que quizá cuatro o cinco, y sobre cuántas veces uno verá la luna llena y concluye: "Perhaps twenty. And yet it all seems limitless" (248).⁸⁴ Me parece una forma bella de terminar el filme incluir la idea de que mucha gente percibe la vida como ilimitada, mientras que las situaciones ocurren sólo un determinado número de veces.

A continuación me refiero a aspectos importantes sobre la ejecución del largometraje. Por ejemplo, el director encontró un paralelo entre la pareja formada por Port y Kit y la de Scott y Zelda Fitzgerald, en la novela *The Beautiful and Damned*. Pero en dicha novela, publicada en 1922, los personajes se llaman Anthony Patch y Gloria Gilbert, obviamente inspirados en la vida del propio autor estadounidense Scott Fitzgerald y su esposa. Las parejas, en ambas novelas, viven un matrimonio tormentoso, repleto de dramatismo, con continuas peleas y momentos de pasión. Además, en ambas el viaje es un elemento esencial; en *The Beautiful and Damned* los

⁸² "La 'literatura' estaba totalmente ausente. Junto con Mark, decidí insertar a Paul en el filme. Por medio de la presencia física del escritor de la novela, pudimos representar a la literatura en sí misma" (Trad. mía).

⁸³ "... porque no sabemos, pensamos que la vida es un bien inagotable. Sin embargo, las cosas sólo ocurren un cierto número de veces, y en un número muy pequeño realmente..." (Trad. mía).

⁸⁴ "Tal vez veinte. Y sin embargo, todo parece ilimitado" (Trad. mía).

esposos visitan París y la Riviera francesa, mientras que en *The Sheltering Sky* recorren Orán y algunas pequeñas poblaciones de Argelia. Además de conocer a Bowles y del incidente del robo de su cartera, hubo otro aspecto que motivó al cineasta a filmar esta historia: el tema de la pareja que se ama pero que ya no es feliz. Al respecto, Bertolucci afirma lo siguiente:

Port and Kit love each other, but they know that they are not going to succeed ever again in being happy together. To love without being happy. Love as a mutual blackmail that unites two people, each of whom is aware of the absence of happiness [...] and their journey across the desert is an effort to patch up a relationship that's shattered into a thousand pieces. (Gerard, Kline y Sklarew 204)⁸⁵

Esta infelicidad es como una piedra pesada que cargan sobre sus espaldas; los rostros de los personajes muestran una tristeza profunda, como un río hondo que transcurre entre dos montañas. A grandes rasgos, Debra Wigner, de tanto apropiarse del personaje de Kit, se olvida de ella misma y parece estar siempre angustiada; John Malkovich, que interpreta a Port, mira y actúa con pesimismo y desilusión. En ambos casos se respira una tristeza compartida.

Análisis de la adaptación cinematográfica de *The Sheltering Sky* desde una perspectiva narratológica

El narrador-director

El narrador en el cine varía según la propuesta cinematográfica, pero por lo común se trata de un narrador omnisciente. Éste cumple la función principal que determina el punto de vista en la

⁸⁵ “Port y Kit se aman mutuamente, pero saben que no van a lograr jamás volver a estar felices juntos. Amar sin ser felices. El amor como un chantaje mutuo que une a dos personas, cada una de las cuales está consciente de la ausencia de la felicidad... y su viaje a través del desierto es un esfuerzo para arreglar una relación que se ha roto en mil pedazos” (Trad. mía).

puesta en escena. En la teoría del relato cinematográfico el punto de vista es entendido “como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional” (Stam, Flitterman-Lewis y Burgoyne 106). Esa visión que domina una secuencia por lo general está en manos del director, como si éste fuera quien narra la historia a partir de un guión. El guión es una suerte de esquema de lo que ocurrirá o el equivalente al plano de una casa a punto de construir.

En el caso de la película *The Sheltering Sky* contamos con lo que en narratología se denomina *narrador avec* o *con*. La cámara se ubica desde el punto de vista de Port y de Kit en un gran número de escenas. Uno de los dilemas en la crítica cinematográfica es que se le otorga un lugar de privilegio a quien controla el punto de vista, ya que éste tiene una ventaja técnica sobre los demás personajes y el espectador recibe esta perspectiva sin tener otra opción.

En el filme esto se aprecia claramente, ya que se centra en Port y en Kit. En cambio, en la novela hay dos breves episodios en donde está enfocada en los militares franceses: el teniente D’Armegnac y el capitán Broussad. Sin embargo, prevalece la mirada occidental sobre la historia, como el eje narratológico.

Pero además de ser un *narrador avec*, en ciertas escenas el punto de vista toma distancia de los dos protagonistas; esto ocurre cuando se quiere realizar una aceleración del tiempo y se muestran paisajes a través de paneos y tomas lentas. Me extenderé sobre este asunto en el apartado acerca del tiempo en la película.

La relevancia del punto de vista en la narrativa cinematográfica obedece a varias razones. Según Stam, Flitterman-Lewis y Burgoyne: “El control del punto de vista es el medio más poderoso para inducir una especie de respuesta imaginaria por parte del espectador, <<que sitúa>> al espectador por medio de dirigir al que mira a través de mecanismos visuales tales

como el plano con punto de vista y el montaje plano/contra-plano para dibujar un nexo muy estrecho entre el espectador y el texto” (109).

Las decisiones que toma el director para encuadrar o crear plano contra plano, entre otras, producen una narrativa de la historia. Esto se aprecia en la primeras escenas en que el *narrador avec* se encuentra con Port en su deambular por Orán. Lo que nos lleva a preguntarnos quién ve la escena: ¿Port o el narrador?; pero, ¿cuál narrador en específico?

Bertolucci cuenta esta historia que ocurrió a finales de los años cuarenta desde su perspectiva de inicios de los noventa; pero no sólo es un narrador en tercera persona o un *narrador avec*, sino también hay un narrador homodiegético. Es decir, el mismo escritor Paul Bowles narra a partir de una *voice over* en tres escenas, lo cual señalaré posteriormente en el apartado de personajes.

Cito de nuevo a Stam, Flitterman-Lewis y Burgoyne: “Mediante la reformulación del punto de vista en términos de focalización, Genette restringe el término, al nivel de los personajes y de las acciones: hace regresar la cuestión del punto de vista al problema básico de <<quién ve>>.” (111). Lo interesante del cine es que hay ciertas contradicciones al momento de contar. Me parece oportuno reflexionar sobre aquello que apunta el libro en cuanto al narrador cinematográfico: “... nosotros podemos estar seguros de que una serie de imágenes es capaz de contar una historia y de que el relato visual existe, aunque no somos siempre capaces de decir quién realiza la labor de contar” (115).

De acuerdo a lo que expliqué, este juego de “quién ve” es sumamente atractivo en el filme *The Sheltering Sky*. La focalización es un concepto que también quisiera analizar para esta película, la cual puede ser fijada o variable. Los autores de *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* explican como “variable, lo que sucede cuando la focalización se desplaza en el interior de una escena o una

película de un personaje a otro...” (113). Esto ocurre en *The Sheltering Sky*, pues no es una focalización fijada en un solo personaje; está con Kit y con Port, y se desplaza incluso en muy pocas escenas con Tunner, como cuando él está en el cementerio velando la tumba de su amigo. Existen otras maneras de focalización para, a través del movimiento de cámara, entrar en la mente del personaje o por medio de los cambios de iluminación. Para ello, el libro destaca el filme *Il conformista* del propio Bertolucci, en el cual se dan cambios de iluminación, pasando de cálidos naranjas a verdes azulados porque “aquí la iluminación <<predice>> la impotencia de Marcelo, y expresa la falsedad de su aparente obsesión sexual” (114), siendo este un personaje-focalizador. En *The Sheltering Sky*, en el fuerte francés ubicado en Sbâ, cuando Port agoniza de tifoidea, el cielo se pinta de un azul frío, distante, como si aquello fuera la antesala de la muerte. Es una suerte de aviso en la propuesta del director.

En la narratología fílmica existe otro concepto que me parece adecuado para esta investigación: la ocularización. Para ello hay que comprender que “la focalización se refiere a aquello que un personaje sabe; la ocularización indica la relación entre lo que la cámara muestra y lo que un personaje ve” (116). Luego se divide en la interna, como si la cámara ocupara el ojo del personaje, y la externa donde “el campo de visión está situado fuera del propio personaje” (116). Éste es un elemento distinto a la narrativa, es un aspecto propio del cine. Por ejemplo, cuando Kit sale del cuarto, donde estuvo encerrada en Tessalit, y mira a las mujeres de la casa de Belqassim: como espectadores estamos sumidos en la mirada de ella. La cámara ocupa su ojo. Así se genera esta sensación de ser observada, pues ella mira cada rostro de las mujeres o niños que la esperaban afuera con inquietud. Éste es un recurso maravilloso del cine, con el que la novela no cuenta, pues es instantáneo, sin un narrador interlocutor, sin palabras que requieran del uso de la interpretación o imaginación para visualizar aquello.

Los personajes

Los personajes están caracterizados de acuerdo a la novela. Kit es una mujer joven, de pelo corto, que gusta verse en un espejo, arreglarse, y es interpretada por Debra Winger; y Port, bajo el actor John Malkovich, es un hombre que suele usar trajes, vestido como una suerte de *dandy*. Existen similitudes físicas entre ellos y Paul Bowles y su esposa Jane Auer. Al inicio de la película sabemos, por medio de un diálogo entre Port y el agente aduanal en Orán que su esposa, Kit, es escritora, y que él es compositor de música. Esto indudablemente está relacionado con la vida de Paul Bowles y de su esposa Jane Auer. Jane fue una escritora de una sola novela: *Two Serious Ladies* y él un compositor de música. En la primera parte de la década de 1940, Bowles se dedicó a componer partituras para obras de teatro o musicales. Entre ellas destacan *Twelfth Night* y *Watch on the Rhine* y el musical *Liberty Jones*. De estas obras obtenía ganancias, es decir, regalías, que le permitieron seguir viajando.

El otro tema que se plasma en el filme, incluso más que en la novela, por la repetición de escenas, es la apertura de las relaciones sexuales con otras parejas o aventuras, por así decirlo. Entre Auer y Bowles había un mutuo acuerdo de pasar tiempo con otros amigos e incluso de tener relaciones sexuales con otras personas. La biógrafa del escritor estadounidense Spencer Carr señala sobre esto: “Before their marriage, Bowles and Jane had agreed that each should be free to be with other people, even sexually, yet their commitment to each other was far stronger than either could have imagined” (185).⁸⁶ Esta consideración es importante, debido a que en *The Sheltering Sky* se muestra una relación de apertura sexual de la pareja Moresby. Port visita prostitutas y Kit tiene un *affaire* con su amigo Tunner. Ambos llevan a cabo esas infidelidades, y se entiende que no representan un problema para ellos, aunque no se lo comuniquen. Por otra

⁸⁶ “Antes del matrimonio, Bowles y Jane acordaron que cada uno era libre de estar con otras personas, incluso sexualmente, aunque su compromiso mutuo era más fuerte de lo que ellos pudieran haber imaginado” (Trad. mía).

parte, los protagonistas viven cierta independencia al dormir en cuartos separados, algo que se recalca en varias escenas del filme y que, incluso, Tunner cuestiona al inicio y le da pie para seducir a Kit. Habría que preguntarse si durante la relación de Bowles con Auer ellos dormían también en recámaras distintas.

Ahora quisiera abordar a los personajes desde la perspectiva de la narración cinematográfica. Stam y sus colegas hacen hincapié en el concepto el personaje narrador. En *The Sheltering Sky*, en la primera parte, se aprecia a Port ejecutando esta función. Hay un *voice over*, en la primera toma, cuando está sudando acostado, en un close up, y después entra en escena su llegada al puerto de Orán. En ese momento se lleva a cabo el desembarque de sus maletas, en un sitio vacío donde hay unas inmensas grúas; y donde salen de la nada decenas de niños, como si fueran un rebaño de borregos. Incluso enseguida aparece un rebaño, con una extrema “coincidencia” entre los niños y los borregos que denotan, desde el inicio, un sesgo orientalista.

Como mencioné anteriormente en el rubro de narrador, Bowles se convierte en el filme en un personaje narrador. Cito el libro de Stam y sus colegas: “Si el personaje-narrador aparece como un personaje en su propia historia, recibe el nombre de narrador homodiegético” (120). El caso aplica para Bowles, quien figura como un personaje en la historia, pero subrayo que el escritor norteamericano aparece como un simple observador en dos ocasiones y sólo con una interacción con uno de los personajes al final de la película. La primera escena con su presencia es al inicio del filme, cuando Port, Kit y Tunner están en un café en Orán. Ahí, Bowles está sentado en una mesa y observa cómo Kit se enfada con su marido y se dirige a los baños; entonces, se escucha la *voice over* de Bowles como si fuera un narrador que supiera todo acerca de la vida de la pareja. Cito la voz del escritor: “Rather to make any effort to ease their own small tension between them. She was determined to be intransigent about everything. It could

come about now or later that much awaited reunion, but it must be all his doing”.⁸⁷ Además, parece predecir lo que sucederá, lo que en este caso sería una prolepsis; es decir, una anticipación. Pero vuelve hacerse presente en el restaurante del hotel, ahí mismo, en Orán, durante una cena otra vez con una *voice over*. También en esa escena, Kit se molesta con su marido, se pone de pie y se retira. Como espectador, uno pensaría que este personaje narrador se volvería hacer presente a lo largo de la película, pero no aparece sino hasta la última escena, cuando se dirige directamente a Kit preguntándole si está perdida y se extiende con un comentario sobre la irreplicable de los momentos en la vida. El personaje narrador de Bowles es un elemento importante en la película que lo distingue de la novela.

El espacio

Los espacios en el filme juegan un papel distinto de acuerdo a las escenas y los momentos de la trama. Parecería que se tratara de dos películas distintas. Una cuando Port, Kit y Tunner recorren los distintos pueblos y los paisajes áridos. Y otra, cuando Kit viaja con Belqassim y otros camelleros por el desierto del Sahara. En la primera parte, se muestran las poblaciones, los hoteles y sus agobiantes cuartos, de escasa decoración y siempre recreando esa sensación de calor; además se retratan los transportes, sea el tren, el autobús o el Mercedes blanco de los Lyle. La mirada o el punto de vista sobre los espacios está puesta con relación a los viajeros occidentales y sus necesidades primarias de confort: el cuarto del hotel o el restaurante. Parecería que nada más existe, pues no hay una escena de una casa de los nativos; algo que sí ocurre, aunque una sola vez, en la novela: la casa de un comerciante de Sbâ, donde se aloja Kit. Y todo lo miran desde la ventana del autobús o al llegar a cualquier pueblo con cierta distancia... pero

⁸⁷ “En vez de tratar de suavizar las pequeñas tensiones entre ellos, ella estaba resuelta a ser intransigente por todo. La tan esperada reunión podría llegar ahora o más tarde, pero sería obra sólo de él” (Trad. *The Sheltering Sky* DVD).

esto está estrechamente ligado al objetivo del viaje: avanzar, perderse, pero con esa contradicción de no relacionarse con la cultura y la gente local... una aproximación con sesgo orientalista.

En lo que sería la segunda parte de la historia, cuando Kit viaja con los camelleros por el desierto del Sahara, los espacios son más vastos. La cámara juega con paneos y amplias tomas. La naturaleza lo abarca todo: las dunas, el sol y las noches dotadas de una inmensa luna. Pero quiero resaltar que los espacios cerrados de los pueblos, junto con el desierto, retratan de súbito una historia más apegada a la forma de un documental. Bertolucci, sin duda, se fascinó por el desierto y sus pueblos de barro, además de las tradiciones y la música de la región.

Como en el caso de la novela, la reflexión de Michel de Certeau sobre los espacios practicados es pertinente al analizar el filme. Los personajes, al recorrer los diversos lugares en cada secuencia van configurándolos y dándoles sentido. Esto es evidente, por ejemplo, cuando Port y Kit van en bicicleta rumbo a la montaña donde hacen el amor y pronuncian el diálogo que da origen al título de la obra y que resume su sentido.

Tanto en la novela como en la película, esta escena es fundamental y el espacio practicado –el camino de tierra, la planicie, la inmensidad del cielo al que aluden, el suelo arenoso convertido en un lecho mediante su acto carnal– pone en primer plano la importancia de la apropiación que realizan los personajes, tal como hace notar De Certeau.

El tiempo

A continuación me referiré al tiempo en el filme. De acuerdo con Genette, existen tres tipos de manejo temporal. El de la historia o diégesis, la cual sigue el orden natural de los acontecimientos. Es decir, el tiempo que dura el viaje de Port y Kit. Después está el tiempo del

relato, en el cual el autor, en este caso el director, crea el orden. Y por último, el tiempo de la narración.

El primero se refiere al orden cronológico de la historia, que se puede deducir en la relectura de la novela, pero no en la película. Por lo que toca al tiempo del relato, corresponde a la manera en que lo organiza el cineasta, y que difiere de la novela en momentos clave: el inicio de la historia en el filme es la llegada a Orán, cuando desembarcan; como espectadores, no llegamos a conocer cómo fue su trayecto a lo largo del océano Atlántico ni tampoco cómo era su vida en Nueva York. La película termina con la desaparición de Kit en la ciudad de Orán, cuando entra al café, el mismo del inicio del filme, y se topa con Paul Bowles.

El tercer manejo temporal, en el caso del filme, implica el momento en que el espectador ve la obra. Por ejemplo, yo leí la novela cuando tenía 23 o 24 años, y también por entonces vi la película. En la actualidad, veintidós años después, miro la película o leo la obra con ojos distintos: la percepción, por el bagaje de vida, es distinta y se pueden apreciar detalles que entonces desconocía. Incluso, por mi experiencia en las relaciones de pareja, puedo comprender con mayor profundidad lo que padecen los Moresby: el distanciamiento entre ellos.

Existen varios conceptos que detalla Genette, sin embargo como el objetivo de este trabajo está más enfocado en el orientalismo, sólo mencionaré algunos, aquellos que considero más pertinentes para comprender las diferencias de la narración cinematográfica y la novela. En la película no existen analepsis, o flashbacks, escenas del pasado que cuenten la historia previa; en cambio, hay una prolepsis evidente cuando Bowles, convertido en narrador testigo, predice lo que ocurrirá después con la pareja protagónica. Asimismo, Port habla de los presagios de Kit, algo que solía ocurrirle en Nueva York antes de su viaje.

Un par de recursos importantes en la película son el *rallentando* y la aceleración del *tempo*. Al principio, el primer día y la primera noche en Orán ocurren de manera lenta. La escena

de llegada, las conversaciones en los cuartos, el café, el paseo de Port por la ciudad, la cena en el hotel... aquel día o dos días son sumamente lentos, como si el director-autor quisiera mostrarnos más de los personajes, pero conforme avanza la historia, ésta se acelera. Más, incluso, que la novela. Pero sobre todo se hace uso de la aceleración en la parte del viaje de Kit por el Sahara. Tomas lentas de la caravanas de día y de noche, tomas del campamento por la noche, una tras otra, paradójicamente producen un efecto de elipsis, al resumir el paso del tiempo. Además, en este punto la historia carece de diálogos y los días se suman al tiempo que el espectador, al igual que Kit –quien desconoce el idioma que hablan los tuareg– se deja llevar sin oponer resistencia, y así pierde también la noción del tiempo. En cambio, una vez que la encuentran unas monjas occidentales, su regreso a Orán, una ciudad “occidentalizada”, es súbito.

El sesgo orientalista en el filme

La representación del Otro y los estereotipos en el filme

En este apartado analizaré la otredad en relación con el orientalismo tal como se manifiesta en la película, al igual que lo hice con la novela. Me referiré a algunos artículos que han abordado el tema, una vez más a los textos académicos sobre orientalismo de Edward Said, y al análisis del discurso colonial de Homi Bhabha.

Como se vio anteriormente, Bhabha explica que en este discurso existe una fijeza para construir al Otro. Es decir, hay ciertos estereotipos que lo definen; los países colonizadores –en la mayoría de los casos– se centran en aspectos negativos para definir al Otro: es vago, poco práctico, desordenado e incluso inculto. En palabras de Bhabha:

Un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia del concepto de “fijeza” en la construcción ideológica de la otredad. La fijeza, como signo de la diferencia

cultural/histórica/racial, en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable, así como desorden, degeneración y repetición demoníaca” (s/n).

En la película, el trío de viajeros norteamericanos mantiene distancia con los nativos. Se encuentran, por así decirlo, como refugiados en sus hoteles y sólo entablan comunicación con otros viajeros occidentales. Cuando hablan con la gente local es únicamente por si requieren algo; tal como cuando Port está sufriendo escalofríos y mareos por la tifoidea que padece, y Kit pide ayuda a la gente. O como cuando Port agoniza mientras ordena a unos músicos que sigan tocando y les entrega dinero. El dinero para estos viajeros es una fuente de poder, porque dándolo pueden satisfacer sus deseos. Tomo como referencia la escena en la tienda de un pequeño poblado, en donde venden boletos de autobús; Port insiste en ir a El Ga'a pero el dependiente le responde que no hay lugar en el próximo vehículo; Port, entonces, literalmente le arroja billetes y logra convencerlo, aunque lo sujeta de la camisa de manera violenta, reclamándole: “Now is posible?”. Esta acción es de una arrogancia tremenda y, sin embargo, refleja el sentimiento de superioridad con respecto al Otro, situación que hoy en día puede verse, por ejemplo, cuando un prepotente millonario, político o artista reclama en un mostrador de aeropuerto.

Existen otras reflexiones sobre el estereotipo del Otro, entre ellas, la de la académica Homay King, en su libro *Lost in Translation: Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier*, en el cual analiza el orientalismo en el cine.

If the stereotype is a translation of the enigmatic signifier, its referent is not an actual people or place in the world but rather an interior kernel of psychical alterity—an aggregate of various enigmatic signifiers that one has received over the course of one's

life. Stereotypes, according to this model, would be products not just of bad-faith efforts to represent an other but also of an anxiety about an inextricable component of the self. (King 10)⁸⁸

Cuando se otorga continuamente significado al Otro, los estereotipos no son sólo productos de mala fe, sino de una ansiedad intrínseca de quien repite o crea el estereotipo. Es decir, el asunto del estereotipo está relacionado con la persona que crea el significado y no exclusivamente se trata de la repetición de significados.

King estudia también los elementos orientales en películas como *Chinatown* (1974) de Roman Polanski y *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott: dos reputados filmes. En *Blade Runner* aparecen elementos de Oriente, como los origamis que elabora con sus manos un vendedor en el mercado.

Enseguida expongo la postura del académico Tarek Shamma, que analiza el orientalismo en su artículo “Horror and likeness: the quest for the Self and the imagining of the Other in *The Sheltering Sky*”. En este texto argumenta que no sólo se debe mirar a la película bajo la perspectiva del orientalismo y que las relaciones coloniales o postcoloniales tampoco están intrínsecamente definidas por una etnología y geografía, sino por la falta de voluntad de encontrarse con el Otro en términos iguales. En sus palabras:

Rather, I attempt to place (post) colonial relations within a larger context, where relations of domination are not somehow intrinsic to specific ethnically and geographically defined settings, but are engendered by an unwillingness to meet the Other on equal terms, to

⁸⁸ “Si el estereotipo es la traducción del significante enigmático, su referente no es una persona o lugar actual en el mundo, sino el interior del núcleo de una alteridad física, un agregado de varios significantes enigmáticos que uno ha recibido a lo largo de su propia vida. Los estereotipos, de acuerdo a este modelo, serían productos no solamente de esfuerzos mal intencionados para representar a otro, sino también de una ansiedad acerca del componente inextricable del yo” (Trad. mía).

transcend beyond the initial, and, as it will be argued, inevitable fear of otherness into mutually enriching reciprocity. (Shamma 243)

Esta falta de voluntad constituye la reafirmación de la construcción del Otro. Creo, a su vez, que en *The Sheltering Sky* los personajes mediante sus acciones también demuestran esa carencia de voluntad. Se encuentran en cafés, hoteles y cuarteles militares de occidentales. A veces viajan en autobús o Port realiza un trayecto en el coche de los Lillys; pero incluso cuando hacen trayectos en autobús rodeados de nativos no establecen conversación con ellos. Esto es contrario a la conducta de los llamados mochileros, que suelen establecer pláticas con los otros pasajeros con quienes se encuentran en sus trayectos. La pregunta obvia acerca de esta incomunicación sería si el idioma es un impedimento. Sin embargo, no lo creo; más bien subrayo la falta de voluntad a la que se refiere Shamma.

Otro aspecto en el que Shamma reflexiona en su artículo es la parte psicológica de los protagonistas. “In fact, they obviously hope that this Oriental land (conquered and dominated as it is by a Western power) could provide them with answers to some deep-seated psychological dilemmas, presumably caused by their life in the West” (245).⁸⁹ Estos dilemas son los que vive la pareja Moresby. Se trata de la infelicidad que mencioné anteriormente y que Bertolucci sintió tras leer el libro. Falta de felicidad y sufrimiento son adjetivos que motivaron al cineasta italiano para este rodaje.

Pero me pregunto lo siguiente: ¿Por qué los Moresby han elegido viajar hasta el norte de África para resolver una situación conyugal? Quizá el viaje representa la oportunidad de hallar la felicidad en una tierra exótica y en el Otro también exótico, distinto.

⁸⁹ “De hecho, esperan obviamente que esta tierra oriental (conquistada y dominada por una potencia occidental) les pudiera proveer con respuestas a los dilemas psicológicos profundamente arraigados, presumiblemente causados por su vida en el Occidente” (Trad. mía).

Lo exótico sensual está, al igual que en el libro, representado a través de Marhnia, una prostituta sumamente bella con portentosos pechos. Ella coloca los pechos en el miembro viril de Port, y luego empieza a acariciarlo, como si lo estuviera masturbando. Esta escena es más erótica en el filme que en la novela. Se aprecia el rostro de Port, fascinado, mientras se deja llevar... hasta que descubre que Marhnia le intenta robar su cartera. Sin embargo, también se nota el miedo hacia al Otro, por ello Port toma tiempo para entregarse sexualmente a esta atractiva mujer. En este sentido se cumple el discurso colonial de atracción y repulsión. Shamma afirma: “The ambivalent nature of Port’s first interaction with the local people is grounded in the dialectic of attraction and repulsion, which often characterizes colonialist accounts of the Other” (246).⁹⁰

Port se topa con el Otro en los lugares con cierto peligro. Por un lado, la escena cuando está en las afueras de Oran, en un monte, divisando la ciudad nocturna; debajo de las escaleras hay basura tirada y dos perros callejeros copulando, escena inexistente en la novela y con la que el director se topó en el lugar. Por otro lado, la escena cuando Port está con la prostituta Marhnia en una tienda; tras estar acostados, besándose, ella intenta robarle la cartera, él la descubre y sale con la billetera. Marhnia entonces emite con la boca sonidos extraños, una suerte de alarma, para que los hombres afuera de la tienda persigan a Port. Estos corren detrás de él en un monte escarpado repleto de piedras y difícil de subir. Sin embargo, la siguiente escena es Port apareciendo agotado en el cuarto del hotel: se ha salvado. El peligro, en las afueras de Orán, ha quedado atrás: se da a entender que está en un barrio donde abundan occidentales, sobre todo franceses. “*The Sheltering Sky* is a profoundly literary novel, giving a lot of room for its characters’ thoughts. By its very nature, cinema has to leave a lot room for what happens. There

⁹⁰ “La naturaleza ambivalente de Port en la primera interacción con la gente local se basa en la dialéctica de la atracción y la repulsión, la cual a menudo caracteriza los relatos del Otro” (Trad. mía).

are some beautiful literary films like Wenders *Wings of Desire* [...]” (Gerard, Kline y Sklarew 201).⁹¹ Es correcto, la novela contiene mucho espacio para los pensamientos de los personajes y cuando se lleva al celuloide, los gestos y las acciones sustituyen esos estados de ánimo y reflexiones.

El Otro es representado en la película por personajes secundarios. Solamente el papel de Belqassim, el camellero y amante de Kit, tiene un papel preponderante. Para este papel Bertolucci eligió al actor francés Éric Vu-An, un bailarín y maestro de ballet. El director buscaba a una persona que representara al nómada tuareg. Bertolucci afirma por qué lo seleccionó: “Hiding beneath that turban is desire, the desirer and the desired—all at once. He is the man without a face and without a country. The true nomad” (Gerard, Kline y Sklarew 204).⁹²

Como lleva turbante y sólo muestra sus ojos, la mirada juega de forma seductora para conquistar a Kit. Es un juego de deseo que se aprecia en escenas nocturnas, cuando acampa la caravana. En esta parte de la historia, Bertolucci tuvo miedo de caer en el cliché: mostrar dunas, camellos y la luna llena. Tras hablar con los tuaregs descubrió que ellos rechazan la violación o cualquier violencia carnal. Por ello, a diferencia de la novela, produjo escenas donde existiera deseo entre ambas partes: el tuareg Belqassim y Kit, y en las que está ausente la violencia sexual. Incluso, tras hablar con los tuareg, aprendió que es un pueblo bereber básicamente matriarcal y que sería extraño que dos hombres se aprovecharan de una mujer. Él argumenta que:

In this sense the film is different from the book. The rapport between Belqassim and Kit is delicate, almost like something between a little boy and a women. What I was trying to

⁹¹“*El cielo protector* es una novela profundamente literaria, que da mucho espacio para los pensamientos de sus personajes. Por su propia naturaleza, el cine tiene que dejar mucho espacio para lo que ocurre. Hay películas literarias como *Las alas del deseo* de Wenders...” (Trad. mía).

⁹² “Escondido dentro del turbante está el deseo, el deseoso y el deseado, todos a la vez. Él es el hombre sin rostro y sin país. El verdadero nómada” (Trad. mía).

capture in the young man Belqassim was the same slightly ‘obscene’ innocence we see in the child who spies on them as they make love in the mud room. (Gerard, Kline y Sklarew 206)⁹³

Me parece que esta “licencia de adaptación” está bien realizada; sin embargo prevalece la visión del estereotipo del Sahara a través de elementos como turbantes, camellos y dunas; la película retrata el imaginario del mundo de los tuareg nómadas. En donde la película rompe con esa representación es en Agadez, una pequeña ciudad a donde arriba la caravana. Esta preciosa población de casas de adobe en Níger, cuenta con una mezquita dotada de una impresionante torre, también de adobe. El director filmó con acierto las oscuras, estrechas y laberínticas calles de Agadez. Se percibe la sensación de ser observado, como si hubiera miradas por doquiera asomándose en las calles peatonales; el mercado bullicioso es otro sitio que produce la atmósfera de una cultura diversa y lejana. Se agradece que el largometraje cuente con estas escenas “realistas”. Bertolucci reconoce que aquello fue filmado como documental. En la pantalla se ven una gran cantidad de moscas, posándose o revoloteando alrededor de piezas de carne de carnero, res y otros animales. El director ironiza al mencionar que no tuvieron que llevar las moscas, pues éstas ya estaban ahí.

Además, cabe señalar la escena en que la gente del mercado aturde y jalonea a Kit; ella agoniza e intenta zafarse. Kit es de pronto el Otro, el distinto, el extraño, atrapado en una remota ciudad del Sahara. Bertolucci, orgulloso, menciona que pidió esa acción, pues buscaba crear un ambiente salvaje que fuera el mejor para la cámara. Incluso señala que la actriz Debra Winger estuvo realmente asustada mientras la gente la jaloneaba y aturdía.

⁹³ “En este sentido el filme es diferente del libro. La relación entre Belqassim y Kit es delicada, casi como aquella entre un niño pequeño y una mujer. Lo que estaba intentando capturar en el joven Belqassim era la misma ligera inocencia ‘obscena’ que podemos ver en el niño que espía mientras ellos hacen el amor en un cuarto de adobe” (Trad. mía).

La gente del mercado es de raza oscura. Venden y compran verduras o carne; es una escena que conmueve porque está cargada de realismo. Esto difiere de algunos momentos de la última parte del filme, que muestra los clichés asociados con el desierto del Sahara: paisajes de luna enorme, cielo intensamente azul, dunas y una fila de camellos.

Tarek Shamma, en su ya mencionado artículo, profundiza en el hecho de que los viajeros buscan expandir su propio yo, enriquecer el propio conocimiento, pero a la vez tienen miedo a perder su identidad. Sí, los personajes buscan adentrarse cada vez más en sí mismos mientras se van adentrando en el Sahara, como en una búsqueda de su propio yo. Shamma apunta que “enhacing of the self is sometimes [...] painful and threatening” (247).⁹⁴ Esta búsqueda puede ser dolorosa, y, sin embargo, en ella pueden perder su identidad. El personaje que finalmente la pierde es Kit, al seguir la caravana de camelleros. En el filme esto se retrata de manera estupenda. Para ese momento ella ya carece de nombre e incluso se traviste a otro género, pues Belqassim la obliga a usar ropa de hombre y un turbante, a fin de que las demás personas de Agadez no vean su rostro femenino.

Al viajar en dichas condiciones, el internarse lejos de lo occidental que todavía existe en la ciudad portuaria de Orán, Kit se va liberando de lo que representa Occidente, como la maleta que todavía porta cuando se sube por primera vez al camello. La ropa queda atrás una vez que entra a Agadez.

Me parece que el viaje entero de Kit y Port es, en cierta manera, un viaje al fondo de ellos mismos, una especie de destrucción de la pareja, donde nada parece importar y donde el placer es escaso. Los protagonistas en el filme –se nota en sus miradas, en sus gestos–, la pasan mal en muchos momentos; por ejemplo, en la escena en la que toman una sopa repleta de moscas o en

⁹⁴ “Mejorar el propio yo es a veces doloroso y amenazante” (Trad. mía).

los trayectos en autobuses atrofiados, una vez más con moscas por doquiera, sufriendo un calor insoportable, o en medio el fuerte viento en El Ga'a. ¿Cómo se puede hablar de una mejora del Yo, en esas circunstancias y en un entorno ajeno, con otro idioma y sin las comodidades a las que están acostumbrados? Quizá otro tipo de viajeros podrían disfrutar esto, pero ellos son neoyorquinos con una escasa experiencia en viajes rudos.

El estereotipo de la sexualidad oriental

Bowles relata en su autobiografía *Without Stopping* que leyó en la revista *Time* una reseña de *The Sheltering Sky* en la que su novela era catalogada de *supersexy*. El escritor confiesa que se maravilló ante esa descripción. Para este apartado abordaré la relación entre sexualidad y orientalismo en el cine, tomando como base el texto de la académica iraquí Ella Shohat, y haré conexiones con la película y la novela *The Sheltering Sky*.

Ella Shohat en su artículo “Gender and Culture of Empire”, del libro *Visions of the East, Orientalism in Film*, explica que el discurso orientalista en el cine mira al mundo islámico como polígamo y al cristiano como monógamo, y, por ende, la cuestión de la expansión del Occidente se vuelve un tema acerca de la sexualidad. La académica también hace énfasis en el tratamiento de la violación y el deseo sexual en los antagonistas o nativos coloniales. Shohat señala: “while the white woman has to be lured, made captive, and virtually raped to awaken her repressed desire, the Arab/Black/Latin women are driven by a raging libido” (41).⁹⁵ El personaje Belqassim, el tuareg que lidera la caravana, es quien despierta ese deseo sexual reprimido en Kit; porque la escena sexual con Port es el acto de una pareja desilusionada y sumida en una profunda tristeza. Tampoco la escena con Tunner está marcada por el erotismo; más bien, a consecuencia

⁹⁵ “Mientras que la mujer blanca tiene que ser atraída, capturada y prácticamente violada para despertar su deseo reprimido, las mujeres árabes, negras y latinas son impulsadas por una furiosa libido” (Trad. mía).

de beber champaña, se percibe un estado de resignación de parte de Kit. Se deja seducir con pereza o con gestos de desahogo, pero sin sentido sensual; incluso las tomas son encuadres medianos del compartimento del tren; no existen tomas detalladas que generen una erotización en la mente del espectador.

Otro aspecto interesante que Shohat puntualiza en las películas con mirada orientalista es cuando la mujer u hombre de raza blanca son el centro de la narración. En sus palabras: “The chromatic sexual hierarchy in colonialist narrative, typical of Eurocentric racial conventions, has white women/men occupy the center of the narrative, with the white woman as the desired object of the male protagonists and antagonists” (41)⁹⁶. Ciertamente, en *The Sheltering Sky* los occidentales ocupan el centro de la trama; Kit se vuelve objeto de deseo de Port y de Tunner, pero también del camellero Belqassim.

En cuanto a la sexualidad en estas narraciones cinematográficas, Shohat expone una dicotomía caliente/frígida que establece axiomas interdependientes en las políticas del discurso colonialista. Mencionaré dos de los tres puntos que considero más pertinentes para ejemplificar esto: “(1) The sexual interaction of black/Arab men and white women can *only* involve rape (since white women, within this perspective, cannot possibly desire black man); (2) the sexual interaction of white men and black/arab women cannot involve rape (since black/Arab women are in perpetual heat and desire their white master)” (Shohat 42).⁹⁷ Al tomar como referencia el primer punto, en el filme existe deseo de la mujer blanca, Kit, hacia el árabe, Belqassim. Se ve

⁹⁶ “La jerarquía sexual en la narrativa colonialista, típicamente de las convenciones raciales eurocéntricas, tiene mujeres / hombres ocupando el centro de la narrativa, con la mujer blanca como el objeto de deseo de los protagonistas y antagonistas masculinos” (Trad. mía).

⁹⁷ “(1) La interacción sexual de los hombres negros/árabes y las mujeres blancas *solamente* puede involucrar la violación (ya que las mujeres blancas, bajo esta perspectiva, no pueden desear al hombre negro); (2) La interacción sexual de hombres blancos y mujeres negras/árabes no puede involucrar la violación (ya que las mujeres negras y árabes están en un perpetuo celo y deseo por su maestro blanco” (Trad. mía).

en su rostro, en el cruce del encuentro de miradas, cuando ella carga su maleta y se detiene y mira al hombre de turbante y hace un gesto para que la lleve. En el segundo punto, la mujer árabe, Marhnia, desea que el hombre blanco la posea sexualmente, aunque luego su propósito sea robarle.

Shohat señala que el manifestar de manera exótica y erótica al llamado Tercer Mundo es una manera de llevar a cabo fantasías sexuales de dominación. Sin duda, esto se aprecia en la escena de Port y Marhnia; Port tiene el dinero y el poder de dominación, pero la fantasía sexual recae en la hermosa bailarina y prostituta de cuerpo atractivo, cadera sensual y pechos asombrosos.

Además de *The Sheltering Sky*, *The Last Emperor* cuenta con escenas que muestran a las mujeres orientales como seductoras. En este último filme, la china Wen Hsiu intenta seducir a Pu Yi y también a su esposa Wan Jung, en un gesto lésbico; le acaricia la pierna y succiona el dedo de su pie: un juego de seducción y erotismo característico de otros filmes de Bertolucci, entre ellos *Last Tango in Paris*. Me parece interesante que el Occidente y su puritanismo permitan que se vea al Oriente desde una óptica de erotismo. Sobre esto Shohat apunta: “The Orient, like Latin America and Africa, thus is posited as the locus of eroticism by a puritanical society, and a film industry, hemmed in by a moralistic code” (48).⁹⁸

En la versión fílmica de *The Sheltering Sky*, Belqassim, el líder fuerte y sexualmente tempestuoso, tiene un rostro con rasgos femeninos. Esto me permite señalar el asunto del género en el cine, el cual Shohat indaga en su ensayo y apunta: “The exoticist films allow for subliminally transexual tropes. The phantasm of the Orient gives an outlet for a carnivalesque

⁹⁸ “El Oriente, al igual que Latinoamérica y África, se postula como el lugar del erotismo por una sociedad puritana, y una industria del cine, rodeada de un código moralista” (Trad. mía).

play with national and at times gender identities” (52).⁹⁹ Incluso la académica agrega en su artículo una fotografía de Lawrence de Arabia en la que señala el nombre de la película e indica que en ella hay un subtexto interracial homoerótico. Lawrence, con vestimenta oriental y turbante, se mezcla con la raza árabe creando esta imagen homoerótica. Belqassim y Lawrence de Arabia, dos personajes del desierto, portan turbantes y montan camellos; ambos poseen rostros de rasgos afilados que destellan erotismo, si bien uno es de tez morena y el otro es blanco.

Quisiera analizar ahora el papel de la conquista sexual en los filmes de visión orientalista. Shamma, en su artículo, expone: “Several critics have noted the sexual overtones that pervade many Orientalist accounts, where the exploration of the Oriental world is often equated with sexual conquest” (245).¹⁰⁰ La conquista sexual en *The Sheltering Sky*, por ejemplo, ocurre en un barrio marginado, en las afueras de Oran, donde vive Marhnia. Ahí Port explora al Otro (la prostituta Marhnia) en su propio ambiente, por medio de un trueque de dinero y sexo.

Edward Said apunta esta relación que se plasma en la obra de los escritores europeos. Hace referencia a Flaubert en el pasaje de *Madame Bovary* en que Emma y su amante, Frédéric Moreau, buscan un escape sexual basado en las historias de Oriente. Cito a Said con respecto a estos dos personajes:

[...] les llega fácilmente en sus sueños envuelto en clichés o modelos orientales: harenes, princesas, esclavos, velos, bailarines y bailarinas, sorbetes, ungüentos, etc. Este repertorio es familiar, no tanto porque nos recuerda los propios viajes de Flaubert y sus obsesiones

⁹⁹ “Las películas exoticistas permiten tropos subliminalmente transexuales. El fantasma del Oriente otorga una salida para un juego carnavalesco con identidades nacionales y, a veces, de género” (Trad. mía).

¹⁰⁰ “Varios críticos han anotado las implicaciones sexuales que invaden muchos relatos orientalistas, donde la exploración del mundo oriental a menudo se equipara con la conquista sexual” (Trad. mía).

con respecto a Oriente, sino que una vez más se hace una clara asociación entre Oriente y la licencia sexual. (Said, *Orientalismo* 259)

Esta idea de la bailarina y el velo también se puede ver retratada en la prostituta Marhnia en *The Sheltering Sky* y en su contraparte masculino, Belqassim, un hombre vigoroso con el rostro escondido en un turbante, el cual simboliza la intriga, el misterio y la sensualidad. Said apunta que tanto los escritores del siglo XIX -como Flaubert- como los del siglo XX –como Gide, Conrad y Maugham– deseaban vivir una sexualidad más libertina, la cual provenía de Oriente. Said afirma: “Lo que buscaban con frecuencia –correctamente, creo– era una sexualidad de diferente clase, quizá más libertina y menos cargada de pecado [...] (Said, *Orientalismo* 259)”. La sexualidad libertina se proyecta en el harén de Belqassim en su pueblo: además de tener cautiva a Kit en un cuarto, posee varias esposas, todas habitando en la misma casa. El sentido del pecado carece de importancia en esta novela y el filme retrata el sexo salvaje de Belqassim y Kit en un espacio reducido y semioscuro. Además, ella pasa horas esperándolo y tienen sexo en pleno día, en las horas menos previsibles, cuando a Belqassim le apetece, convirtiéndola a ella en una máquina del sexo, disponible siempre para su usuario. Cabe señalar que estos encuentros sexuales se realizan sin conversación: una fantasía para la mujer occidental y quizá para el hombre occidental deseoso de representar a Belqassim, olvidándose de la monogamia que rige en su mundo.

La mancuerna sexualidad-orientalismo también se puede representar en dos viajeros occidentales que se fascinan por un entorno exótico e impresionante. Un ejemplo es la escena exquisita de sexo en la que Kit y Port, arriba de un monte y en pleno atardecer, hacen el amor. La vista del rocoso valle es maravillosa; se percibe la inmensidad del paisaje en contraste con la

pequeñez de los seres humanos. Al final del acto tienen una conversación que denota tristeza y proyecta de nuevo que su relación está resquebrajada.

Me detengo para señalar una diferencia sustancial de esta escena del film con el mismo pasaje de la novela. La película aprovecha el hermoso paisaje para mostrar esta inmensidad; es una escena visualmente memorable, de lo mejor de la cinta. En tanto, la novela no muestra ese rasgo de belleza natural. Cabe señalar que el orientalismo está presente en ese paisaje sobrecogedor que deja boquiabierto al espectador: se trata de lo exótico y lo inmenso.

Said se pregunta: “¿Por qué parece que Oriente todavía sugiere no solamente la fecundidad, sino también la promesa (y la amenaza) sexual, una sensualidad infatigable, un deseo ilimitado y unas profundas energías generatrices?” (Said, *Orientalismo* 256).

Quisiera apuntar sobre el dilema de la sexualidad de los Moresby, más allá del orientalismo. Ambos duermen en cuartos separados y, por lo que se entiende, casi no tienen relaciones sexuales. Linda W. Wagner publica un ensayo en el que hace referencia a la caracterización de la mujer en la obra de Bowles y comenta sobre la sexualidad entre Port y Kit: “This is the ostensible dilemma of the novel: why Port, who vaguely loves his wife after their twelve years of marriage, does not take any action to make peace, does not join with her in any act, either sexual or intellectual” (17).¹⁰¹ Me parece exagerada la afirmación de que no hay acto sexual entre ellos. Otra cuestión es que haya un distanciamiento emocional tan grande que ni con el sexo sean capaces de unirse: se pueden intuir las sospechas de Port sobre la infidelidad de su esposa o la culpa de ella por haber tenido un encuentro sensual con Tunner en el tren.

¹⁰¹ “Esta es el dilemma ostensible de la novela: por qué Port, quien ama vagamente a su esposa después de un matrimonio de doce años, no toma ninguna acción para hacer las paces, no se une a ella en ningún acto, sea sexual o intelectual” (Trad. mía).

Contrastes entre Oriente y Occidente en *The Last Emperor* y *Little Buddha*

Las películas *The Last Emperor* y *Little Buddha* forman parte de la trilogía del cineasta Bernardo Bertolucci cuyo marco es Oriente, y que incluye a *The Sheltering Sky*. El filme más galardonado del director italiano ha sido *The Last Emperor*, el cual obtuvo nueve Óscares en 1988: mejor película, mejor dirección, mejor guión adaptado, diseño de arte, fotografía, vestuario, música, edición y sonido. Además, consiguió varios premios Globo y una gran cantidad de reconocimientos en Italia y otros países.

Para comprender por qué Bertolucci realizó esta película, hay que saber que él se interesaba en lo que ocurría en China. Le llamaba la atención el comunismo chino, sin el grado de fanatismo de algunos amigos suyos. Sin embargo, encontró en la vida de Pu Yi lo que buscaba para crear un filme. “El libro de Pu Yi me pareció la ocasión que estaba buscando. Quizá no sea literatura de calidad, pero es un apólogo moral y político que me conmueve, el viaje de un hombre de la oscuridad a la luz” (Ungari y Ranvaud 238). Para esta investigación he leído la autobiografía de Pu Yi, *The Last Manchu*, la cual me ha sido útil para establecer una comparación con la película. Me parece correcta esa apreciación de Bertolucci sobre el viaje de un hombre de la oscuridad a la luz, pues se trata de un personaje que tuvo una vida repleta de riquezas, siendo asistido por decenas y hasta centenas de ayudantes como pocas personas en la historia de la humanidad, hasta llegar a tener la profesión de jardinero y vivir de manera humilde. La oscuridad representa tal vez el ego de ser el centro de atención de sus asistentes, desde su infancia y adolescencia dentro de la Ciudad Prohibida hasta en Tianjin, donde habitó en una residencia lujosa.

La estudiosa de la obra del cineasta italiano, Claretta Micheletti Tonetti, describe la vida del emperador en la Ciudad Prohibida. “The city is like a theater giving the illusion of power to

an emperor who is in fact totally impotent; he is surrounded by hundreds of watchful eyes, scheming and controlling, while the performer plays his “divine” role” (204).¹⁰²

Bertolucci tiene una visión favorable sobre el emperador, como si éste fuera víctima de sus circunstancias. En cierta medida sí lo fue, ya que primero residió aislado en la Ciudad Prohibida y luego en una mansión en Manchuria. “Even in terms of the emperor’s sadism Bertolucci is kinder with Pu Yi. Again he sees him as a victim and expresses the emperor’s inadequacies in relation to the ambiguity of his psychological and historical position” (Micheletti 207). La película *The Last Emperor* data de 1987 y se centra, como señalé, en el libro autobiográfico del emperador Pu Yi titulado *The Last Manchu (Yo fui emperador de China)*. En el libro Pu Yi describe las etapas de su vida: infancia, adolescencia, estancia entre los eunucos en la Ciudad prohibida, exilio, etc. La película toma información del libro y crea una narrativa fílmica repleta de flashbacks. Llama la atención la interacción de Pu Yi con el tutor escocés Reginald Johnston, quien en el libro no ocupa un papel tan importante. El filme es una adaptación cercana al libro en cuanto a la temática; incluso el guión ganó un Oscar por su adaptación.

En *The Last Emperor* Bertolucci muestra un Oriente lujoso repleto de tradiciones, que gira en torno al emperador chino. Se trata, sin embargo, de un imperio que se encuentra en sus últimos años debido a los avances tecnológicos y socioculturales, como la creación de una república. La corte es una suerte de representación gubernamental aislada del exterior de la Ciudad Prohibida, en la urbe de Pekín. En la trama se muestra cómo el imperio y toda la historia giran en torno al emperador, por lo cual me parece importante reflexionar sobre el concepto de imperio. En el libro *Cultura e imperialismo*, Said argumenta: “El imperialismo es una

¹⁰² “La ciudad es como un teatro que da la ilusión del poder de un emperador que de hecho es totalmente impotente; él está rodeado de cientos de ojos vigilantes, intrigantes y controladores, mientras el intérprete juega su papel ‘divino’” (Trad. mía).

experiencia tan vasta y a la vez tan detallada respecto a dimensiones culturales decisivas, que debemos referirnos a territorios superpuestos, a historias entrecruzadas comunes a hombres y mujeres, a blancos y no blancos, a habitantes de las metrópolis y de las periferias, al pasado tanto como al presente y al futuro” (114).

En la película *The Last Emperor* existen historias superpuestas. Por una parte está la dinastía Manchu, con el último emperador Pu Yi, al mismo tiempo gobierna un presidente en la República China. El niño Pu Yi cree ser emperador, pero su hermano le hace notar que lo es sólo dentro de los muros de la Ciudad Prohibida. El pasado se encuentra en ese lugar aislado con rituales, vestimentas y apariencias físicas anacrónicas. Durante los años que permanece Pu Yi “encerrado” en la Ciudad Prohibida, se desatan guerras en el país entre los llamados señores de la guerra. También hay presencia de potencias extranjeras como la francesa y la inglesa, imperio que peleó en el siglo XIX las guerras del opio y a inicios del XX la de los bóxers.

¿Cuál es el imperio en este caso? ¿El de los ingleses y otras potencias extranjeras en territorio chino? ¿El imperio sustentado en la nueva república? O ¿el expansionismo japonés que ocupa el territorio del noreste de China, y quien después manipula como títere a Pu Yi, como emperador de Manchuria?

En esta película se aprecia un deseo de Bertolucci de retratar las costumbres, y los aspectos culturales, tanto de la atmósfera imperial como de los inicios del país comunista. En palabras del cineasta: “I tried to absorb the most that I could, and above all not to hide behind my Western cultural categories. I attempted to go to China forgetting as much as posible my neurosis, my European intelectual perversions” (Gerard, Kline y Sklarew 192).¹⁰³ Olvidarse del bagaje

¹⁰³ “Intenté absorber lo más que pude, y sobre todo no esconderme tras mis categorías culturales de Occidente. Intenté ir a China olvidándome lo más posible de mi neurosis, de mis perversiones intelectuales europeas” (Trad. mía).

europeo es difícil, ya que a través de la figura del tutor se plasma el sentimiento de superioridad británico occidental.

El otro aspecto al que quiero hacer referencia es cómo lo occidental representa la modernidad. La mirada de Pu Yi se deja seducir por todo lo occidental: la ropa –como los trajes y la corbata–, la apariencia física –el pelo corto–, los coches, el tenis, el baile y el canto en inglés. Incluso, también, el hacerse llamar Henry y nombrar a su primera esposa Elizabeth. Una escena en particular de esta “occidentalización” es cuando juega tenis en una de las plazas de la Ciudad Prohibida. Juega con sus dos esposas y un súbdito: todos vestidos de blanco, como debía ser entonces. Pero lo más sorprendente es que su juez o árbitro es el tutor Johnston, quien marca los puntos sentado en una silla alta. Este rol del tutor sugiere un sentido de superioridad. Johnston representa al imperio británico, a las normas del juego de tenis, a la modernidad; es el educador de Pu Yi, quien simboliza al Oriente. Los cuatro jugadores llevan ropas impecables, blancas, ellos en pantalón y ellas en falda, como si estuvieran jugando en Wimbledon, el torneo de tenis más antiguo.

Occidente se filtra a través de la educación que imparte el tutor, quien estudió en Oxford una maestría en arte. Parecería que Pu Yi quiere hacer todo lo que el tutor le muestra. Por ejemplo, reitera sus deseos de ir a Oxford a estudiar una carrera, aunque no especifica cuál. El emperador le dice al tutor: “Quiero una esposa moderna, Johnston, que hable inglés y francés y que pueda bailar el ‘quickstep’”.

El tutor desafía las tradiciones de la corte, como al permitir que le pongan anteojos, aunque no llevarlos sea algo necesario para el emperador. En palabras de Micheletti: “The British tutor seems to be the only one who cares about the young emperor and does not hesitate

to defy court rules and tradition when he realizes that Pu Yi needs glasses” (211).¹⁰⁴ Anteojos, bicicletas y coches: tres objetos que representan el “progreso” y son deseados por el personaje principal.

La narrativa cinematográfica también plasma a Oriente a través de los colores. Las escenas que ocurren en la Ciudad Prohibida se muestran en rojos y amarillos: tonos cálidos que representan antigüedad. “For example, his years in the palace are in ‘forbidden’ colors, the warmest colors, because it was both a protective womb for him, and a kind of prison. Then, the more we go into his story, the more we discover new colors, new chromatics [...]” (Micheletti 213).¹⁰⁵ Es cierto; en la etapa de la prisión china predominan el blanco y negro, y un verde opaco, creando una tonalidad fría, opresora. La parte más colorida es cuando Pu Yi vive rodeado de la comunidad occidental. Parecería que el relacionarse con europeos o norteamericanos se tradujera en una mayor gama de colores. En el cine, los tonos elegidos para la fotografía reproducen una atmósfera particular, y Bertolucci los emplea buscando crear ciertas sensaciones.

Micheletti considera que en las escenas en Manchuko o Manchuria, Bertolucci busca crear una atmósfera similar al nazismo. Ella señala que: “The colors of the film are now somber. In the Forbidden City we saw glittering reds and brilliant yellows” (218).¹⁰⁶ Y agrega: “The atmosphere at the court of Manchukuo is indeed the Asian version of Hitler’s last day in his

¹⁰⁴ “El tutor británico parece ser el único que se preocupa por el joven emperador y no duda en desafiar las reglas y la tradición de la corte cuando se percata de que Pu Yi necesita anteojos” (Trad. mía).

¹⁰⁵ “Por ejemplo, sus años en el palacio son colores ‘prohibidos’, los colores más cálidos, porque era a la vez un útero protector para él y una suerte de cárcel. Entonces, cuanto más nos adentramos en la historia, más descubrimos colores nuevos, nuevas cromáticas...” (Trad. mía).

¹⁰⁶ “Los colores de la película ahora son sombríos. En la Ciudad Prohibida vimos rojos resplandecientes y amarillos brillantes” (Trad. mía).

Berlin bunker” (219).¹⁰⁷ Considero acertada esta observación, ya que el director italiano juega con los colores para crear dicha atmósfera.

El Oriente también se muestra a través de la grandiosidad, concepto que ha empleado Bertolucci en varios filmes, incluso en los que no abarcan el discurso de Oriente. En una de sus primeras películas, *Il conformista*, muestra edificios gubernamentales en Roma durante fascismo: pasillos y *halls* enormes, y la amplia oficina de un ministro. En *1900* muestra una casa de campo muy grande, y, también en dicho filme, proyecta la escena de numerosos campesinos persiguiendo en el campo a un colaboracionista del fascismo para matarlo. En *The Last Emperor* Bertolucci recurre a lo monumental, como es el caso de la amplia plaza de la Ciudad Prohibida, y también presenta multitudes. Recorro al ejemplo de la escena avasalladora donde cientos de soldados y súbditos se postran ante el emperador, quien apenas es un niño de tres años que desea jugar y no comprende por qué tantas personas le hacen reverencias. Su deseo es lúdico, típico de un infante, por lo que cuando escucha el sonido de un grillo se acerca al súbdito que lo resguarda en un bote. El grillo representa lo pequeño y hermoso en medio de esa impactante escena en una plaza de la Ciudad Prohibida, y simboliza el deseo de salir, ser libre, algo a lo que el mismo emperador aspira.

Little Buddha es una película dirigida por Bernardo Bertolucci y producida en 1993, que cuenta con actores reconocidos como Keanu Reeves, interpretando a Buda, y Bridget Fonda como Lisa Conrad. La historia narra la vida de Jesse, un niño norteamericano considerado la reencarnación de un monje budista tibetano, y paralelamente se cuenta la vida del príncipe Siddhartha hasta su conversión en Buda.

En *Little Buddha* se presentan contrastes entre Oriente y Occidente; por un lado se muestra la creencia de los budistas tibetanos en la reencarnación y, por otro, la de los

¹⁰⁷ “La atmósfera de la corte de Manchuko era en efecto una versión asiática del último día de Hitler en su bunker berlinés” (Trad. mía).

occidentales, retratados en una familia de Seattle, que no comparte esa creencia. Sus historias se entrelazan cuando los budistas tibetanos de Seattle creen que un monje muy querido suyo ha reencarnado en un niño estadounidense de unos nueve años.

Esto me conduce a reflexionar sobre lo que propone Said acerca de las historias donde se mezclan o intercambian conocimientos y se entrecruzan, siendo de razas y culturas tan opuestas; esto lo plasma en su libro *Cultura e imperialismo* de la siguiente manera: "...si desde el principio reconocemos la existencia de historias masivamente entrecruzadas y complejas, pero no por eso menos superpuestas e interconectadas –de mujeres, de occidentales, de blancos, de estados nacionales y de culturas– no existiría una razón particular para conferir a cada una de ellas un estatuto ideal y esencialmente separado" (74). Este cruce de historias de culturas o maneras de pensar es lo que, en cierta manera, busca realizar Bertolucci. Tras leer el libro de Claretta Micheletti *Bernardo Bertolucci* de Twayne's Filmmakers Series, y analizar la película, concluyo que el director italiano busca construir puentes para comprender el Oriente budista y el Occidente moderno, materialista y frío, casi sin religión. En cuanto al Oriente budista destacan los personajes de los monjes y sobre todo el lama Norbu, quien es, por así decirlo, el guía de esta historia, ya que tiene como su última misión en la vida encontrar a los niños en quienes ha reencarnado el lama Dorje.

A su vez, el cineasta italiano profundiza de manera didáctica, casi como si su película fuera un documental histórico religioso, acerca de la vida del príncipe Siddhartha y su camino hacia la iluminación. Bertolucci cuenta esta famosa y venerada historia de manera visualmente atractiva, desde el nacimiento hasta su lucha contra Mara y las tentaciones internas. Para quienes desconocen cualquier aspecto de la vida de Buda, resulta interesante. Sin embargo, es como si un cineasta budista indio, chino o japonés retratara la historia de Jesús desde su nacimiento en Belén

hasta su crucifixión en el monte Calvario, a las afueras de Jerusalén. Quizá resulte llamativa, pero la vida de Siddhartha está contada de manera casi infantil en *Little Buddha*.

Lo que cuestiono es que los monjes budistas no le preguntan a Jesse ni a sus padres por sus creencias religiosas. Tal vez sea porque el budismo se considera más una filosofía de vida o una disciplina que una religión, como argumenta Borges en su estupenda conferencia sobre este tema, en la cual lo describe como yoga. Borges reflexiona: “¿Qué es la palabra yoga? Es la misma palabra que usamos cuando decimos yugo y que tiene su origen en el latín yugu. Un yugo, una disciplina que el hombre se impone” (2). El budismo sí podría considerarse una disciplina, ya que cualquier ser humano, sin importar su religión, puede alcanzar un estado de iluminación o el Nirvana.

Menciono a Jorge Luis Borges porque, además, se trata de un autor apreciado y citado por Bertolucci. En el libro de Micheletti, el cineasta italiano hace referencia a su obra: “Then there were some readings, for example, Borges’ book on Buddhism, or even a poem by Borges on reincarnation, which says, ‘The fish lives in the ocean, and the man in Agrigento remembers he was once that fish’ ” (246).¹⁰⁸ Bertolucci cree a su manera en la reencarnación, ya que considera que se reencarna a través del nacimiento de un hijo, de la escritura de un libro o durante los cambios por lo que pasa uno mismo a lo largo de la vida.

Ahora quisiera señalar un aspecto diferenciador de dos elementos en el cine de Bertolucci, que retratan Oriente y Occidente: los colores y los objetos. El manejo de las tonalidades para provocar diversos efectos es algo que también ejecutó en *The Last Emperor*: colores cálidos en la Ciudad Prohibida y colores oscuros en la prisión de Fushun. En *Little Buddha* Oriente está cargado de colores acogedores, en tonos rojos o naranjas, tanto en los monasterios budistas como

¹⁰⁸ “Luego hubo algunas lecturas, por ejemplo, el libro de Borges sobre el budismo, o incluso el poema de Borges sobre la reencarnación, el cual dice, ‘El pez vive en el océano, y el hombre en Agrigento recuerda que él fue una vez ese pez’” (Trad. mía).

en los pasajes de la historia de Siddhartha. En ella, incluso, se muestra el palacio de un dorado reluciente, como si cayera una fina capa de oro sobre la pantalla.

En cuanto a Occidente, Bertolucci representa a la ciudad de Seattle de color azul claro, creando un ambiente gélido, casi metálico. Y los objetos que muestran son los coches, el monorriel –símbolo de modernidad– y por supuesto los altos edificios. Así crea la sensación de una ciudad sin alma. Otro objeto que representa la modernidad es el *gameboy*, un juguete electrónico con el cual el niño Raju y varios nepalíes quedan maravillados. Hay un cliché que muestra que la modernidad no ha llegado a Nepal: el jeep destartado que se descompone cuando llegan a casa de la niña Gita.

Los personajes adultos de Oriente y Occidente se presentan de manera diametralmente opuesta. Dean, el padre de Jesse, siempre está serio, con el semblante rígido, y sus muestras de cariño hacia su hijo son parcas. Pero sufre una transformación: pasa de ser incrédulo a ver con buenos ojos a la religión budista y sus tradiciones. En este sentido, Oriente conquista a Occidente. En cambio, del lado oriental los personajes son sonrientes, risueños e incluso bromistas, como si la alegría se encontrara en Oriente. El protagonista monje Norbu es un sabio, que pronuncia con frecuencia frases profundas y se muestra siempre cariñoso y compasivo con los niños.

Los escenarios de los dos polos también son retratados con una intención particular. Me parece oportuna la reflexión de Micheletti acerca de estas representaciones de Bertolucci :

This is already clear at the beginning of the film, when in Nepal the camera shows us the front view of a wooden bridge whose beautiful architecture conveys a feeling of harmony with the surrounding nature. On the Western side, the first view of Seattle appearing to the Lamas en route to contact Jesse's parents is an almost cliché image of modern alienation: gray high ways, steely constructions, neurotic traffic, and a cement tunnel. (Micheletti 251-252).

Micheletti señala que en Seattle existe una mecanización de la vida y que los edificios parecen prisiones. Luego añade que esa parte de la ciudad, donde está la casa de Jesse, se encuentra repleta de cristales que crean una sensación de frío, vacío y tristeza. Estas sensaciones que se aprecian en la arquitectura contrastan con la alegría de los monjes. Bertolucci describe el vacío que existe en la casa de la siguiente manera: “The ‘emptiness’, which for a Buddhist is a basic concept, under Western eyes is not so much a goal to reach as a kind of condemnation for that family” (Gerard, Kline y Sklarew 219).¹⁰⁹ Después agrega que la soledad está en los tres miembros de esa familia. Es sumamente interesante que el vacío se plantee como soledad en los occidentales, los Conrad, con una carga negativa por su falta de comunicación y, en cambio, el vacío sea un concepto distinto entre los budistas, ya que es un camino deseado, un estado donde no existe el ego.

Otro punto a resaltar, que es en sí el eje del filme, es la reencarnación. Bertolucci presenta, basándose en el budismo, otra concepción del tiempo: los seres humanos pueden regresar a esta vida en otro cuerpo humano o en cualquier otro ser viviente. Jorge Luis Borges, en la citada conferencia sobre el budismo, comenta que para los occidentales es muy difícil comprender la reencarnación. Y señala en qué consiste el karma: “Lo que transmigra no es el alma, porque el budismo niega la existencia del alma, sino el karma, que es una suerte de organismo mental que transmigra infinitas veces” (Borges 8). Al hablar de karma se refiere a una estructura mental que vamos elaborando en nuestra vida a través de nuestros actos. Pero “cuando morimos, nace otro ser que hereda nuestro karma” (Borges 9).

La reencarnación en la historia comienza, incluso al inicio, en un cuento que Norbu les narra a los niños monjes en Bután. A grandes rasgos, el cuento habla sobre un sacerdote que

¹⁰⁹ “Este ‘vacío’, que para un budista es un concepto básico, bajo los ojos occidentales no es tanto un objetivo por alcanzar como una suerte de condena para esa familia” (Trad. mía).

quiere decapitar a una cabra, y ésta le dice que no lo haga porque ella ya ha reencarnado un número de veces antes como cabra, y aún antes como sacerdote.

Enseguida viene la escena del monje de Seattle, que en su sueño vislumbra al lama Dorje en jeans, en el terreno donde ahora yace una casa y que es donde se encuentra Jesse. Sin embargo, como ya se mencionó, la manera en que Bertolucci entiende la reencarnación es distinta, pues ocurre solamente a lo largo de la vida o a través del legado biológico.

Comparación entre las novelas de Bowles sobre el norte de África y la Trilogía de Oriente de Bertolucci a partir del orientalismo

En este apartado compararé y contrastaré las tres obras de Bertolucci que ocurren en Oriente con las novelas de Paul Bowles que tienen lugar en África del Norte. Los tres filmes de Bertolucci: *The Last Emperor*, *The Sheltering Sky* y *Little Buddha* tienen como común denominador que ocurren en Oriente. Para este apartado recurriré al libro de Giuseppina Sapio *Le cinéma de Bertolucci*, en el cual hace referencia a esta trilogía, la cual considera como una búsqueda de realización en *otra parte: en ailleurs*. Sapino profundiza en aquello que buscó el cineasta italiano en su trilogía: “on pourrait remarquer que’avec le déplacement du réalisateur dans des lieux complètement différents des espaces, clos des appartements parisiens ou des villes italiennes, la mise en scène aussi se métamorphose, comme à vouloir gommer le sens de dépaysement du cinéaste” (110).¹¹⁰

Me parece interesante que Sapio emplee la palabra *dépaysement* porque simboliza el sentirse lejos de las raíces, desarraigado; en el caso de Bertolucci se aleja del mundo europeo, sea

¹¹⁰ “Podríamos señalar que con el desplazamiento del director de cine por lugares completamente diferentes a los espacios cerrados de los apartamentos parisinos o de las ciudades italianas, la puesta en escena también sufre una metamorfosis, como si quisiera borrar la sensación de dejar atrás el lugar de origen del cineasta” (Trad. mía).

Roma, Parma o incluso París. Una persona en dicho estado se siente desposeída de su país de origen al estar expuesta a las costumbres, usos, aspectos culturales y apariencia física de los nativos. El mismo Bertolucci, cuando caminaba por las calles de Shanghai mientras realizaba *The Last Emperor*, reflexiona sobre esta sensación de *dépaysement*. Cito sus palabras: “Pris dans le fleuve des visages et des corps chinois, je ressentis l’extase de la différence, ce fut comme une nouvelle identité: une sensation difficile à traduire avec des mots” (Sapio 111).¹¹¹

La diferencia con el Otro es un descubrimiento para el director italiano: una suerte de felicidad. Se quedó anonadado ante las diferencias físicas y culturales de la población china. Fue ese éxtasis de la diferencia lo que condujo al cineasta a rodar en países de Oriente tan diversos: China, Marruecos y Nepal/Bután.

Durante los tres rodajes, Bertolucci tuvo una sensación de alejamiento, como si fuera un exiliado voluntario. Esta aproximación a una realidad ajena se asemeja a la mirada del niño curioso que abre mucho los ojos y pregunta por qué ocurren ciertas situaciones o por qué tal objeto es de tal manera.

La pasión por culturas tan diferentes la comparte con Paul Bowles. El escritor publicó numerosos cuentos que ocurren en naciones como México, Guatemala o Sri Lanka, si bien centró la mayoría de su obra en el norte de África, y de manera específica en Marruecos. Bertolucci, por su parte, al realizar su filmografía de Oriente recorre varios países: China en *The Last Emperor*; Marruecos y Níger en *The Sheltering Sky*; Estados Unidos, Nepal y Bután en *Little Buddha*.

Sapio comenta que el *jamais-vu* (lo nunca visto) se funde en el *déjà-vu* (lo visto) en *The Last Emperor*. Aplicar algo del país de origen en la propia obra es una manera de apropiarse del Otro y su entorno. Por ejemplo, Sapio subraya que en *The Last Emperor* se pueden observar los colores amarillos presentes en Parma, la ciudad natal del director italiano.

¹¹¹ “Atrapado en la corriente de rostros y de cuerpos chinos, sentí el éxtasis de la diferencia, como una nueva identidad: una sensación difícil de traducir en palabras” (Trad. mía).

Otro aspecto destacable en este filme, de acuerdo con Sapio, son las puertas de la Ciudad Prohibida, las cuales crean un efecto de muñeca rusa: abres una puerta y encuentras otra, logrando así un juego interminable. El papel de la puerta es importante porque para Pu Yi simboliza el acceso a la libertad; el mismo director se expresa al respecto: “Le mur est muet, tandis que la porte parle” (Sapio 112).¹¹² Las puertas hablan y, por ende, provocan que la trama avance o se detenga. Una escena memorable marca la angustia del emperador por salir; esto ocurre cuando los guardas le cierran el portón y él, enojado, arroja su ratón contra la puerta, matándolo al instante. Las puertas del palacio de los emperadores chinos, tanto como las puertas de la prisión de la China comunista, a la vez que encierran pueden dar paso a la liberación.

Además de estereotipos o un discurso orientalista en la obra de Bowles y Bertolucci, en ambos creadores existe un afán por retratar al Otro. Esto se lleva a cabo a través de las costumbres, los rituales, las vestimentas o las situaciones que atraviesan. Pero Bowles recurre para ellos a personajes extranjeros, sean viajeros o expatriados. En cambio, en la obra de Bertolucci los protagonistas, como Pu Yi o el lama Norbu, son de Oriente.

Otra diferencia radica en la edad de los artistas al realizar sus obras. Bowles escribió las tres novelas analizadas en este trabajo cuando atravesaba la mitad de su vida. *The Sheltering Sky* la realizó cuando tenía 37 años y se publicó dos años después, en 1949. A continuación le siguieron otras dos novelas: *Let it Come Down* (1952) y *The Spider's House* (1955). Esta última la produjo en sus primeros años en Marruecos.

En cambio, Bertolucci dirigió su Trilogía de Oriente en una edad más madura como realizador y para entonces había dirigido numerosas películas. Cabe recordar que él empezó como director en 1962, cuando apenas tenía 21 años, con *La commare secca*. El cineasta italiano,

¹¹² “El muro está mudo, mientras que la puerta habla” (Trad. mía).

cuando realizó su trilogía, ya había sido reconocido por su polémica obra *The Last Tango in Paris* (1972), con Marlon Brando como protagonista.

Así pues, cuando en 1987 Bertolucci filmó *The Last Emperor* ya contaba con una vasta experiencia, mientras que para Bowles *The Sheltering Sky* era su primera novela. Sin embargo, no se puede concluir que el valor de una obra sea de mejor calidad si el creador es mayor.

A mi parecer *La commare secca* es una excelente cinta, arriesgada pero sublime, donde se muestra el talento del joven director. Los planos realizados cámara en mano, la ambientación de las escenas nocturnas en un parque de Roma, donde se ejecuta el asesinato de la prostituta, y la manera de filmar a los sospechosos interrogados en la comisaria son muestra de ello. Es un filme de autor, a diferencias de las grandilocuentes *The Last Emperor* y *The Sheltering Sky*; largometrajes con numerosos extras y escenas de paisajes avasalladores, como los valles o el desierto del Sahara.

Retomando lo que señala Sapio, Bertolucci crea esta trilogía en su etapa madura: “Quand le défi de l’authorité paternelle à travers de l’expropriation cinématographique de Parme et Rome est dépassé et quand le désir d’un retour à la <<demeure obscure de mère>> s’est épuisé au sein de la métropole parisienne” (111).¹¹³ Para entonces el cineasta ha dejado atrás el desafío a la autoridad paterna. Desafío que se aprecia en *Il Conformista*, donde el régimen fascista ejerce poder sobre el protagonista. O bien en *1900*, donde se muestra la lucha de clases y la pérdida de poder de los terratenientes con la llegada del comunismo. Tanto el régimen fascista como los terratenientes pueden entenderse como símbolos de la autoridad paterna. En su Trilogía de Oriente, Bertolucci se preocupa más por los personajes y su desarrollo: Pu Yi, Port e incluso el niño Jesse. Cada uno consta de un arco en el que se aprecia la evolución del personaje.

¹¹³ “Cuando el desafío a la autoridad paternal a través de la expropiación cinematográfica de Parma y Roma ha pasado y cuando el deseo de un regreso a la ‘casa oscura de la madre’ se ha agotado en el seno de la metrópoli parisina” (Trad. mía).

Ahora resaltaré puntos en común de los dos creadores. He mencionado que ambos desarrollaron sus respectivas trilogías en Oriente y que establecieron contrastes e intercambios de posturas entre occidentales y orientales. Un claro ejemplo de esto es la relación del emperador con su tutor escocés en *The Last Emperor*; el tutor influye en él por medio de sus costumbres británicas: el pelo corto, la forma de vestir, el jugar tenis, andar en bicicleta e incluso el usar anteojos. Por ello se entiende que lo occidental, léase del imperio británico, representa la modernidad.

En la obra de Bowles también existe este intercambio. El caso más claro es la relación de Dyar con el marroquí Thami en *Let it Come Down*, donde los dos recorren el Marruecos ocupado por España. Sin embargo, nunca hay un sentido de camaradería. Prevalece la desconfianza de Dyar, al grado de que, bajo el efecto de las drogas, lo acaba matando de una manera surrealista, clavándole un clavo en la frente.

Otro aspecto que difiere entre estos dos creadores, es que en las obras de Bowles no existen amistades entre occidentales y orientales, como sí ocurre en las de Bertolucci. En las cintas del italiano existen encuentros amigables entre personas de las dos regiones. En *Little Buddha*, Jesse establece amistad con el niño nepalí Rayu y con la niña india Gita. Juegan y ríen de manera abierta, ingenua, transparente. También, más formalmente, se da una relación cordial e incluso al final amigable entre Pu Yi y su tutor en *The Last Emperor*.

4. Conclusiones

El concepto del orientalismo, entendiéndose como la construcción de un discurso imaginario y práctico sobre una región, una cultura y un pueblo en específico, se proyecta en la obra de Bowles, muy a pesar de que no sea su intención primaria. Al dialogar con dos tesis de reciente publicación que analizan las novelas del escritor norteamericano, rescato la señalización de María Porras Sánchez de no sólo mirar a través del lente orientalista la pieza de Bowles. Ella prefiere recalcar la imaginación del autor y sus cualidades de viajero y antropólogo, entre otras.

Me baso sobre todo en el trabajo de Said sobre el orientalismo. Quisiera sintetizar que este concepto es una realidad cultural y política, la cual ha sido creada por Occidente; sin embargo, comprendo que ha sido reproducida por el mismo Oriente. En un principio surge como discurso con la intención de comprender, pero rápidamente se muestra como un afán de controlar, manipular e incorporar. Este enfoque ocurre sobre todo en dos grandes imperios del siglo XIX y hasta mediados del XX: el británico y el francés. Ambos buscaron construir ese imaginario de Oriente para a su vez administrar, gobernar e incluso someter a la población.

Busqué profundizar en las relaciones coloniales de Francia, ya que es este país el que controlaba el norte de África, donde transcurre *The Sheltering Sky*. En *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Albert Memmi señala que el colonizado se crea a sí mismo a partir del colonizador y llega a legitimar la colonización; el colonizado acaba asumiéndose como tal; por más que cumpla cualquier función, no será más que un flojo: un *paresseux*. Éstos son algunos de los puntos en los que reflexioné, ampliamente ligados al orientalismo como ejecución práctica del imaginario orientalista. Aunque cabe señalar que el discurso orientalista es mucho más amplio, pues abarca la cultura y el imaginario sexual de Oriente y la literatura, entre otros aspectos.

Debido a que esta investigación es de un orden interdisciplinario, primero combiné en primer orden un estudio literario a partir de la narratología de Genette y, después, y con mayor profundidad, un análisis a partir de estudios postcoloniales como es el orientalismo y la otredad. En cuanto al estudio narratológico, encontré varios conceptos útiles para comprender el funcionamiento de la obra literaria y la fílmica. En primer lugar, la novela cuenta con un *narrador con (narrador avec)*, es decir que el narrador se ubica por momentos en la mente o la mirada de un personaje; esto ocurre básicamente con dos personajes: Kit y Port. Sin embargo, en la película existe la presencia de otro narrador: el homodiegético, que en este caso es el propio Bowles, y que participa con una *voice over* en dos escenas y al final, en la última escena de la película, interactúa con Kit.

En cuanto a los personajes se refiere, se puede decir que ambos (Kit y Port) en grandes partes del filme y de la novela son personajes narradores. Es más obvio en la cinta, con el llamado punto de vista. En Tessalit, cuando Kit sale del cuarto donde permaneció recluida la cámara se vuelve el ojo y esto nos muestra las reacciones de las mujeres y niños ante ella, una mujer occidental, que ellos antes creían que era un hombre. La narratología cinematográfica es muy rica, y la pregunta que prevalece, a la cual hace referencia Genette, es ¿quién ve? En la cinta se bascula entre el narrador omnisciente y el *narrador avec*. Cuando es omnisciente, este narrador se deleita con los paisajes mostrando el exterior de donde se hospedan los Moresby o proyectando escenas de otros personajes como la de Tunner frente a la tumba de Port en Sbâ. Para este apartado me fue útil el libro de Stam, Flitterman-Lewis y Burgoyne: *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, ya que analizan el concepto del narrador cinematográfico y su función en la obra, buscando conocer quién ve y sus implicaciones.

Además del análisis narratológico, descubrí que el espacio, bajo la teoría de Michel de Certeau, es un elemento importante en el desarrollo de esta historia. De acuerdo con De Certeau, los personajes, en el acto de caminar –y por ende de viajar– se apropian de los espacios, como le ocurre a los viajeros Moresby. Esta pareja de norteamericanos parece que se apropia de los pueblos alejados de lo urbano, o de los caminos sinuosos que recorren en distintos medios, como el tren, autobús e incluso en bicicleta, siendo éste último recorrido – cuando se pasean Kit y Port– una escena memorable y fundamental en el filme. También De Certeau menciona que siempre hay una referencia a un *aquí* y un *allá*; éste es un juego de comparación en el que los Moresby a veces caen, siendo el *allá* su natal Nueva York.

Otro elemento que considero importante en la obra literaria y fílmica es el tiempo, el cual estudié desde la perspectiva narratológica. Para el análisis del filme retomo los conceptos que Pimentel desarrolla a partir de Genette, tales como la aceleración del tiempo y el *rallentando*. Esto ocurre cuando la caravana avanza en las dunas, con tomas de día y de noche con escasos diálogos y acciones, que muestran el pasar del tiempo. En dichas escenas se puede aplicar el concepto de elipsis, pues la luna va cambiando de tamaño, como si acelerara el tiempo. A su vez, explico el concepto de *rallentando* que describe Genette, tanto el descriptivo como el digresivo. En el descriptivo están las tomas a detalle de las esposas de Belqassim y las vistas del valle donde Kit y Port tienen relaciones sexuales; mientras que el digresivo se muestra en tomas como la inicial: la cara de Port sudando, cuando abre los ojos y su mirada denota una intensa actividad mental y emocional, y enseguida vemos a los tres amigos desembarcando en Orán.

En esas tomas la acción exterior es mínima: en la primera, intuimos que Port está angustiado y, en la otra, él y su esposa expresan sus ideas sobre el viajero y el turista, que el narrador atribuye sólo a Port en el libro. El *rallentando* se nota en las escenas donde, moribundo

de tifoidea, es atendido por su esposa, quien lo cuida dándole de beber leche o sirviéndole cucharadas de sopa.

Retomo ahora lo que he encontrado en este estudio al desmenuzar los aspectos orientalistas y de la otredad en la principal novela y película de estudio: *The Sheltering Sky*. Creo que he logrado a grandes rasgos dos aportaciones.

En lo que respecta al orientalismo, apunto las relaciones de los protagonistas, la pareja Moresby, con los nativos; Port con la prostituta Marhnia y su encuentro sexual; Kit con Belqassim y su relación sexual en una larga travesía por el desierto del Sahara. Pero el punto clave es que no existe un intercambio profundo entre ellos y la gente local. Los Moresby y Tunner son viajeros que necesitan seguir avanzando; parece que tienen premura de ir de un pueblo a otro, como si ello fuera cumplir con una lista de lugares... y no hay esa sensación de letargo o de curiosidad por el entorno. Parece que no les preocupa comer lo mismo que los locales. Me llama la atención que Port se considere un viajero y no un turista, entre otras razones, por la cuestión del tiempo; él explica que un viajero se mueve lentamente. Esto se contradice con esa angustia de trasladarse rápido de pueblo en pueblo. Además, un viajero, sobre todo a partir del siglo XIX o XX, cuando hay una mayor comunicación entre países, a mi parecer, se interesa por las costumbres locales, como sería la comida, algo tan fundamental al pisar un lugar distinto. Además, se debería de interesar por la historia y por la cultura del entorno...

Por otra parte, he trabajado sobre el concepto de otredad. Me he enfocado en los aspectos de la construcción del Otro, el nativo, a partir de las visiones del narrador. El narrador asienta esto en los pensamientos, acciones y diálogos de sus personajes. ¿Qué significa el Otro? Sobre ello, Daniel-Henri Pageaux señala que en el Otro uno se ve a sí mismo. O quizá se pierde de sí mismo, como lo hizo Kit al encontrarse con Belqassim; parecería que su Yo se difuminó y encontró ese estar en un mundo distinto al suyo, sometida a una relación sexual apasionada y

salvaje, algo que en ese entonces no tenía con su marido. Además, este fusionarse con Belqassim y su entorno de la caravana, le hizo olvidar la muerte de Port.

Hay en los Moresby, aunque en distinta medida en cada uno, falta de voluntad de encontrar el otro en términos iguales, de acuerdo a Tarek Shamma en su artículo que analiza el orientalismo de la película de Bertolucci. El estar en una cultura tan distinta y lejana a la vez, permite reflexiones sobre la propia vida, como lo señala Shamma, y es esa infelicidad que encuentran los Moresby en su relación de pareja. A mi parecer, el viaje es un pretexto para estrechar esos lazos, que están debilitados, pero ellos acaban por distanciarse más. Incluso la enfermedad de Port es un intento de acercarse entre los Moresby, aunque ocurre demasiado tarde.

Tarek Shamma señala que los personajes están interesados en adentrarse en el desierto del Sahara, pero temen perder a su propia identidad, sobre todo Port, quien acaba perdiéndola con su propia muerte. Sin embargo, Kit también pierde su identidad al grado de no desear ser reconocida por su nombre al final de la historia y de no querer regresar al mundo occidental. El desierto representa al lugar donde, a través del viaje, los protagonistas pierden su identidad, la cual fue construida en un país occidental como Estados Unidos.

También están los objetos que los mantienen ligados a su lugar de origen y representan el Occidente. Éstos son las maletas, tanto en la novela como en el filme, que juegan un papel en la preservación de su identidad. En la novela se hacen continuas referencias a ellas, y en la película aparecen en primer plano, sea en un cuarto de hotel, en un pasillo o cuando las suben a la parte superior del autobús. Kit mantiene consigo su maleta en su travesía por el desierto, como su único contacto con occidente, ya que está únicamente rodeada de tuaregs, pero acaba perdiéndola.

Considero que el estereotipo es fundamental para entender la construcción del Otro en la mirada de los occidentales. Vuelvo a la cita de Homi Bhabha: “El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada” (100). El que sea una falsa

representación quizá se deba a que se carece de información para describir a la persona. Parecería, entonces, que ese déficit crea otra suerte de individuo. La cuestión en la que uno puede reflexionar es si el narrador está falto de dicho conocimiento, o si lo están los personajes, o bien el propio autor. La pregunta sustancial es si esto fue hecho deliberadamente. Sin embargo, hubiera sido esclarecedor haber inquirido al propio Bowles sobre ello, y también a Bertolucci.

Lo que resulta interesante es la manera en que Bowles llega a la construcción del Otro. Sus personajes en *The Sheltering Sky* en algunas ocasiones comparan su entorno con el actual: por ejemplo, Kit nota la falta de espejos en los hoteles. Ella quiere peinarse y arreglarse, pero lo debe hacer sin espejos. Aquello nunca le ocurriría en su natal Nueva York. Los nativos no necesitan de espejos. Además, soportan horas en autobuses atiborrados, sucios, polvorientos, con moscas... O incluso pueden comer una sopa con insectos. Otro ejemplo de cómo construyen la imagen del Otro es cuando Tunner, tras una ponchadura de llanta de su autobús y una larga espera, califica a los argelinos de simios porque se tardaron mucho en arreglar el problema. Los encuentros con “esta realidad” permiten a los occidentales construir al Otro, aunque sea displicentemente comparándolo con un animal, con la connotación de flojo y poco inteligente.

Para entender la otredad y el orientalismo, es importante rescatar la vida de Bowles como viajero y antropólogo, tal como lo configura María Porrás Sánchez: para ella, Bowles sí es un escritor de viajes porque se movió y conoció muchos lugares de Marruecos. Por mi parte considero que su primera novela, *The Sheltering Sky*, es la más cercana a un texto de viajes: continuamente se están trasladando de lugar. En cambio, *The Spider's House* y *Let it Come Down* me parecen más bien novelas sobre un determinado grupo de personas y un lugar: es decir, sobre los expatriados norteamericanos que viven en Fez y en Tánger.

Por último, me gustaría hacer énfasis en que, además de la literatura, el cine ha sido, desde sus inicios, un conducto masivo para crear el discurso orientalista. Aquello que Said llamó

interrelaciones entre sociedad, historia y textualidad en el retrato de Oriente se puede detectar en *Casablanca* y *Arabian Nights*, cintas estadounidenses de los años cuarenta. Me parece acertado lo que se señala en *Visions of the East. Orientalism in Film*. En ese texto se demuestra que en películas como *Raiders of the Lost Ark* hay múltiples incoherencias y en ellas se retrata a los árabes como gente poco fiable. En dicho libro, Ella Sohat indica que la antítesis de los árabes son los protagonistas occidentales como el profesor Indiana Jones, quienes representan a los redentores de un mundo salvaje.

Una de mis principales conclusiones es que no se puede encasillar únicamente la novela de Bowles y el filme de Bertolucci en el marco del orientalismo. Estas piezas comprenden otros aspectos que caracterizan en sí a una obra artística. Uno de ellos es la portentosa imaginación del escritor para introducirse en la mente de Kit y Port, recreando sus pensamientos, sentimientos, reflexiones sobre su existencia, su entorno o su relación en pareja, todo lo cual logra debido a su talento y a un diestro manejo del *narrador con*. Otro punto que recalco es la estructura y agilidad narrativa de esta novela; es una obra que podría catalogarse como una *page-turner* porque, entre otras cuestiones, el narrador mantiene la intriga amorosa, al principio de la pareja Moresby y su amigo Tunner, y posteriormente de Kit y Belqassim. Las cualidades literarias de Bowles, que pueden estudiarse desde la teoría literaria, son lo que pondera María Porrás Sánchez cuando recalca la capacidad imaginativa del autor estadounidense, fundamental para crear *The Sheltering Sky*, y que va más allá de su orientalismo.

Es verdad que, como escritor occidental, Bowles tenía una mirada colonizadora, pero no hay que olvidar que no realizó estudios formales en antropología, y que tuvo un gran interés en las culturas del norte de África, sobre todo en la literatura y la música marroquí –incluso recopiló y grabó diversas piezas en 1959–. Su relación con estas manifestaciones se dio a partir de su carácter de artista en relación con otros artistas, independientemente de la ideología.

En cuanto al filme, Bertolucci no deja de ser un cineasta occidental; tiende al exotismo, aunque como artista muestra su capacidad visual y auditiva transportando al espectador al Sahara y a sus hermosos pueblos, incluso al tan lejano Agadez, en Níger, a donde es llevada Kit por la caravana. El cineasta recrea el ambiente del mundo árabe argelino; aunque cabe señalar que, además de Argelia, la película fue filmada en Marruecos y Níger.

Finalmente, me gustaría regresar al tema de la identidad. Zinthia Gabriela Fuentes Peralta estudia en su tesina este tema con el enfoque de la pérdida. Fuentes señala que Port, al extraviar su pasaporte, tiene de manera inconsciente la intención de despojarse de su identidad; Kit, por su parte, lo hace al viajar con la caravana recorriendo el Sahara. Sin embargo, yo añado que esta pérdida de identidad de los protagonistas ocurre al mismo tiempo que hay una búsqueda del Yo a través del viaje o en el Otro. Esto ocurre a partir de encuentros con personas, culturas y entornos naturales tan distintos de su origen, que es Nueva York: por ejemplo, en el acto sexual que tiene Port con la nativa Marhnia en Orán, y en la visita a un burdel en un pueblo donde se toma un té y reflexiona sobre su vida, o cuando está delirando y pide a un grupo músicos locales que toquen sus tambores y otros instrumentos típicos marroquíes.

Por último, quisiera mencionar que este trabajo para mí fue un placer; *The Sheltering Sky* es la ficción de un viaje con una amplia riqueza literaria y fílmica que hoy en día sigue vigente, como ocurre con las obras artísticas que merecen perdurar. Fue un placer porque me sumergí en busca de rasgos del orientalismo a partir de tantos ángulos, destacando lo que otros estudiosos han aportado y lo que yo aprecié con mis ojos. Además, analicé las obras desde la perspectiva de la narratología, encontrando diferencias interesantes entre una cinta y una obra literaria: dos lenguajes distintos pero hermanados y complementarios. Sin duda, *The Sheltering Sky* seguirá siendo una ficción atractiva y un objeto de estudio estimulante para las generaciones venideras.

Trabajos citados

Bailey, Jeffrey. "Paul Bowles". *Confesiones de escritores. Narradores 2*. Reportajes de The Paris Review. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

Bernstein, Mathew y Gaylyn Studlar. *Visions of the East. Orientalism in Film*. New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1997.

Bertolucci, Bernardo, director. *Il conformista*. Actuaciones de Gastone Moschin, Stefania Sandrelli y Jean-Louis Trintignant. Paramount Pictures, 1970.

---. *La commare secca*. Actuaciones de Vincenzo Ciccora, Giancarlo De Rosa y Francesco Ruiu. Cineriz, 1962.

---. *Little Buddha*. Actuaciones de Bridget Fonda, Keanu Reeves, Ruocheng Ying y Alex Wiesendanger. Miramax Films, 1993.

---. *The Last Emperor*. Actuaciones de Joan Chen, John Lone y Peter O'Toole. Columbia Pictures, 1987.

---. *The Sheltering Sky*. Actuaciones de John Malkovich, Campbell Scott y Debra Winger. Warner Brothers, 1990.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Borges, Jorge Luis. "Tema del traidor y del héroe". *Artifícios y ficciones*. Web 17 de julio de 2017. Literatura.us, literatura.us/borges/tema.html

---. "El budismo". En: <http://southerncrossreview.org/48/borges-budismo.html>

Bowles, Paul. *Collected Stories 1939-1976*. Santa Barbara California: Black Sparrow Press, 1979.

---. *El cielo protector*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

---. *Let it Come Down*. Nueva York: Harper Perennial, 2006.

---. *The Sheltering Sky*. Nueva York: Vintage International, 1990.

- . *The Spider's House*. Nueva York: Harper Perennial, 2006.
- . *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*. Nueva York: Harper Perennial, 2003.
- . *Travels*. Nueva York: Harper Collins Publishers, 2011.
- . *Without Stopping*. Nueva York: Harper Perennial, 2006.
- Brisson, Thomas. "Pourquoi Said ? Une relecture socio-historique de la genèse d'un ouvrage".
Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient. París: Éditions Karthala, 2011.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Cuorenuclcare. "La Commare Secca-Intervista a Bernardo Bertolucci." *You Tube*, YouTube, 5
Ago. 2014, www.youtube.com/watch?v=T3GZyTiUANM
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad
Iberoamericana, 2000.
- Edwards, Brian T. "Sheltering Screens: Paul Bowles and Foreign Relations", *American Literary
History* 17 (2). Oxford University Press, 2005.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Ciudad de México: Tusquets Editores, 2016.
- Gerard, Fabien S., T. Jefferson Kline y Bruce H. Sklarew. *Bernardo Bertolucci Interviews*.
Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- Gorhna Davis, Robert. "A Relentless Drive Toward Doom". *The New York Times*. Marzo 2,
1952. www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/bowles-down.html?mcubz=3
- Hamdaoui, Zoubida. *Themes and Story-telling Strategies in Paul Bowles's North African Fiction*.
Universidad de Granada. Departamento de Filología inglesa y alemana. Universidad de
Granada: Granada, 2013. Web 21 junio de 2017.
- King, Homay. *Lost in Translation: Orientalism, Cinema, and the Enigmatic Signifier*. Duke
University Press. Edición de Kindle.
- Loshitzky, Yosefa. "The Tourist/Travel Gaze: Bertolucci and Bowles's *The Sheltering Sky*".

- East-West Film Journal*. Vol 7– 2. (110-137). Hawái: The East-West Center, 1993. Web. 23 Ene. 2017.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*. Barcelona: Gallimard, Folio Actuel. 2016.
- Micheletti Tonetti, Claretta. *Bernardo Bertolucci: The Cinema of Ambiguity*. Nueva York: Twayne Publishers, 1995.
- Moravia, Alberto, *El conformista*. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- Pageaux, Daniel-Henri. “De la imagería cultural al imaginario”. *Compendio de literatura comparada*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1994.
- Paz, Octavio. *Vislumbres de la India*. Ciudad de México: Seix Barral, 1991.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2014.
- Pu Yi, Henry y Paul Kramer. *The Last Manchu: The Autobiography of Henry Pu Yi, Last Emperor of China*. Nueva York: Skyhorse Publishing, 2010.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Ciudad de México: Debolsillo, 2016.
- . *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Sánchez Porrás, María. *Orientalismos: exilio, alteridad y cultura árabe en la obra de Paul Bowles*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Shamma, Tarek. “Horror and likeness: the quest for the Self and the imagining of the Other in The Sheltering Sky”. *Critical Arts & Unisa Press*. University of South Africa Press, Routledge, 25(2) 2011.
- Sapio, Giuseppina. *Le cinéma de Bernardo Bertolucci*. Middletown, Delaware: Éditions Universitaires Européenes, 2017.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.

Ungari, Enzo y Donald Ranvaud. *Bertolucci por Bertolucci*. Madrid: Plot, 1987.

Wagner, Linda W. "Paul Bowles and the Characterization of Women", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Volume 27, 1985 – Issue 1. Web. 12 de octubre de 2017.

Ziyane, Aicha. "Constrasting the Aesthetic with the Orientalist: A Comparative Study of Bowles and Bertolucci's *The Sheltering Sky/Skies*". *Arab World English Journal*. No2. Oct. 2014. (152-157). Web. 20 mar. 2017.