

LA SITUACIÓN DE DERIVA EN LA MARCHA HACIA NINGUNA PARTE DE TANIA FAVELA BUSTILLO

MTRO. PEDRO IGNACIO TAPIA LEÓN | UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

RESUMEN

En este ensayo se aborda la lectura de *La marcha hacia ninguna parte* de la poeta y ensayista mexicana Tania Favela Bustillo. La propuesta es indagar en una poética contemporánea – poco estudiada– que bordea lo experimental y que representa una apuesta arriesgada en la literatura latinoamericana actual. En una primera parte, se postula que este texto se posiciona desde una situación de deriva, tanto en su textualidad como en su polifonía, elementos claves que impulsan la búsqueda creativa de la escritora mexicana. En segundo lugar, se discute lo que implica esta deriva desde una visión psicogeográfica, a partir de la “Teoría de la deriva”, de Guy Debord, y como una indagación antihegemónica, desde el concepto de multiplicidad de Gilles Deleuze.

PALABRAS CLAVE: Tania Favela Bustillo, *La marcha hacia ninguna parte*, Teoría de la deriva, Guy Debord, multiplicidad, Gilles Deleuze.

ABSTRACT

This essay deals with the reading of *La marcha hacia ninguna parte* by Mexican poet and essayist Tania Favela Bustillo. The proposal is to investigate a contemporary poetics –scarcely studied– that border on the experimental and represents a risky bet in current Latin American literature. In the first part, it is postulated that this text is positioned from a situation of drift, both in its textuality and in its polyphony, key elements that drive the creative search of the Mexican writer. Secondly, it discusses what this drift implies from a psychogeographic viewpoint, based on Guy Debord’s “Theory of Drift”, and as an antihegemonic inquiry, based on Gilles Deleuze’s concept of multiplicity.

KEYWORDS: Tania Favela Bustillo, *La marcha hacia ninguna parte*, Theory of drift, Guy Debord, multiplicity, Gilles Deleuze.

UNA APROXIMACIÓN A LA ESCRITURA DE TANIA FAVELA BUSTILLO

La autora mexicana Tania Favela Bustillo tiene una obra escritural de variados acercamientos y ámbitos disciplinarios. Como poeta ha editado *Materia del camino* (Compañía, 2006), *Pequeños resquicios* (Textofilia, 2013), *La marcha hacia ninguna parte* (Komorebi Ediciones, 2018; hacia adelante *La marcha...*) y *La imagen rueda* (Libros de la Resistencia, 2022); como ensayista publicó *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía de José Watanabe* (Asociación Peruana Japonesa, 2018), *Remar a contracorriente: Cinco poéticas. Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz* (hacia adelante *Remar a contracorriente...*, Libros de la Resistencia, 2020) y *La trama ininterrumpida. Ensayos en torno a Hugo Gola* (Peregrinatur, 2022). Además, tradujo (junto a Jahel Leal) *En la tierra*, de Robert Creeley (Textofilia, 2008). Actualmente es académica de la Universidad Iberoamericana, en la Ciudad de México, donde imparte clases de literatura. Se entregan estos datos para dar a entender que se trata de una escritora/lectora versátil, con una pulsión creativa latente que alimenta con una disciplina diaria (como lo hacía también su maestro en poesía, el escritor argentino que se radicó en México, Hugo Gola, quien se levantaba en la madrugada y se entregaba al ejercicio de la lectura y escritura poética¹). A su vez, el oficio de Favela es de largo aliento, efectuando una

labor minuciosa. Es interesante que entre su primer poemario y *La marcha...* hayan transcurrido doce años; se trata, entonces, de una escritura pausada, sin premura.

Entre los autores/influencias que acompañaron la construcción de estos textos –y que Favela especifica hacia el final del libro– se encuentran Emilio Adolfo Westphalen, Olvido García Valdés, César Vallejo, João Cabral de Melo Neto, Blanca Varela, Mario Montalbeti, Paul Celan y Antonin Artaud, entre otros; lo que indica que sus conversaciones están ligadas con una tradición poética latinoamericana cercana a las primeras vanguardias y también neovanguardias, pero que a su vez se nutre de referentes contemporáneos de la literatura europea. No es casual que la poeta se refiera a esta constelación de autores, quienes representan un espectro lírico que conforman el tono de estos poemas.

SOBRE LA MARCHA HACIA NINGUNA PARTE

En primer término, habría que mencionar ciertos alcances sobre *La marcha...* Como se señaló, se trata de un poemario poco estudiado, publicado el año 2018 y que (esta es la propuesta) representa una obra arriesgada, que bordea lo experimental por las razones que se irán desgranando en este ensayo.

Para reflejar esta lectura, se presentan reflexiones que la misma autora dispone en

¹ Para conocer con mayor detalle el devenir diario del escritor argentino, se recomienda la lectura de *El rumor de lo real. Conversaciones con Hugo Gola* (Verdejo, 2018a), que reúne diálogos recogidos por el poeta y artista plástico mexicano, Luis Verdejo, quien compartió iluminadores encuentros cuando era su alumno en la Universidad Iberoamericana (aquí Gola da luces de estos ejercicios cotidianos que conformaron su oficio).

Remar a contracorriente..., donde indica ciertas claves de su oficio. También se dialoga con los fragmentos más significativos de este libro, los que se contrastan con algunas reseñas publicadas.

Es necesario señalar que Favela toma el título de su libro del poema 13 de *Resonancias renuentes*, del escritor argentino Hugo Gola. A continuación, se cita el epígrafe con que abre *La marcha...* (donde se encuentra dicho verso), ya que es muy clarificador de la búsqueda que emprende el hablante:

y siempre el sonido
de la lluvia
adentro afuera
la marcha hacia ninguna parte
la imagen rueda
por las piedras
las descubre
el horizonte inalcanzable
franja de luz lejana. (Favela, 2018, p. 5)

Este epígrafe representaría una de las claves de lectura. Parece una imagen cargada de simbolismo, pero que no se mueve. Como si esa marcha (hacia ninguna parte) no fuera más que quedarse quieto en la contemplación. El escritor y artista plástico mexicano Luis Verdejo menciona que Gola dedica este verso al cineasta húngaro Béla Tarr, inspirado en su película *Satántangó* (2018b), ya que en dicho filme la presencia de la lluvia es constante y se muestra ese “horizonte inalcanzable”.

La misma autora, en su ensayo “El rumor de lo real en *Resonancias renuentes* de Hugo Gola”, propone una tesis que puede relacionarse con su propio impulso escritural, y que se “entrelee” en *La marcha...*:

El despertar se da entonces gracias a esa vibración afectiva, por llamarla de alguna manera, y esa vibración es también la vibración sonora que recorre al poema, o la vibración de la imagen detenida en la pantalla; ambas muestran una forma distinta de percibir la duración del tiempo: un presente-presencia que vibra, insistente, concreto, abierto. Ahí está nuevamente esa materialidad, ese componente físico que se impone ante cualquier idea. El elemento afectivo, enlazado a la materialidad del poema, reclama la atención del lector, reclama incluso la apertura de sus sentidos. (Favela, 2020, pp. 26-27)

Se trataría entonces de un acto creativo que va deteniéndose en ese rumor de lo cotidiano, en donde literalmente busca asir ese flujo de imágenes que se manifiestan en sus instantes de atenta contemplación: abarcar y expandir el alcance de los sentidos para así captar lo extra-limítrofe del signo lingüístico.

De ahí que esta obra se proponga –en permanente estado de construcción– como un tejido polifónico, o, más bien, como una experiencia polisensorial, en donde el hablante poético sería un canal que recibe con los cinco sentidos, para devolverlos al lector de la misma manera. Y es esta intensa mezcla lo que genera el vértigo y sensación de deriva en el acto de lectura, en ese intento, a veces laberíntico, por captar lo que expresan estos

textos. Pero para abstraer ese rumor, quien lee debe hacer un esfuerzo por expandir su percepción hacia una amplia recepción de los signos lingüísticos que se presentan en *La marcha...* Es atractivo pensar lo que implicaría la acción de “una marcha hacia ninguna parte”, una búsqueda quizá por adentrarse –y arriesgarse– hacia un terreno extenso, pero en un intento que multiplica sus propias posibilidades.

Si se consideran estos puntos, se podría plantear así que este poemario se insinúa como una situación de deriva, donde se plasma la negación de una totalidad, o la imposibilidad de representarla, no solo en la manera en cómo están dispuestos los versos en la página², sino también en ese cúmulo, esa multiplicidad de sentidos que generan las voces entremezcladas. Así surge la pregunta, ¿de qué se trata aquí lo múltiple? Lee-mos una conjunción de voces, pero también de planos, perspectivas y texturas. El sujeto lírico apuesta por esta marcha sin una hoja de ruta, por una necesidad de extraviarse. Se trata de un acto creativo desde donde expresar, a través del lenguaje poético, la extrañeza e incertidumbre, velándose de forma constante el sentido.

Se mencionan ahora aspectos más específicos encontrados en los mismos textos. Un elemento que se repite constantemente

al leer estos poemas, son ciertas indicaciones, cortes, espacios, que se disponen entre paréntesis. Estos podrían aludir a algo fundamental, que tiene que ver con la mencionada búsqueda polifónica. Se cita un ejemplo: “Allá / río abajo / aquí (*adentro*) / otro río descende / otros ríos profundos y rápidos descienden / (*choque de piedras*)” (Favela, 2018, p. 9); estos paréntesis funcionan como ecos y proyecciones de voces, a las que se le entregan ese carácter expansivo.

También aparecen en *La marcha...* versos que disponen un espejo, donde una imagen parece reescribirse en la siguiente: “*El soñador se come las uñas de las palabras* (dice él) / el soñador es una caja vacía / un túnel que despierta es el soñador (dice) / un túnel despertando” (2018, p. 12). Así, el sujeto lírico utiliza este hipébaton como alguien que tantea, que cuestiona y duda a cada paso, pero que a su vez se muestra dispuesto a realizar o ser parte de ese estado de deriva.

Además, este libro tiene abundantes aproximaciones metapoéticas. Así, el hablante problematiza desde su textualidad. Es relevante que se refiera a la “forma” y “conciencia” del texto, como si ambas, enlazadas, fueran las que permiten cierto equilibrio; es decir, dicho hablante parece instalarse en esa tensión entre conciencia y forma: “Espero que se reconozca (dijo) (dije) / –pensando en el texto– /

2 Se trata de un poemario con versos extendidos, diagramados en una página apaisada, lo que genera una sensación de vértigo y de extrañeza, como si fuera un conjunto de ecos extraviándose en su reverberación. Felipe Cussen lo explica de la siguiente manera: “[L]a profusión de espacios intercalados, puntos suspensivos, comillas, guiones, barras, signos de exclamación, signos de interrogación, paréntesis redondos, paréntesis cuadrados. Varios de estos signos resuenan particularmente por la tipografía escogida, Australis, que les da un relieve distinto, por sobre las letras que rodean” (2018, párr. 2).

en la forma del texto / en la conciencia del texto” (2018, p. 14). Y ahonda esta idea con la reiteración de dos verbos: *pensar* y *decir*. Ahí se dispone una clave. Estos se encuentran usualmente en los cortes entre paréntesis. Respecto al verbo “pensar”, para esta escritura poética es como si estuviéramos al interior de la construcción, viendo cómo se hilan los versos/fragmentos. No se trata de una experiencia o representación lineal: el sujeto lírico va en atisbos, tanteando. De esta forma, se distancia de una supuesta lógica más racional, con y desde un develamiento poético que rompe con esa logicidad. Es como si fuera la reconstrucción de dicha experiencia, pero desde otro plano, una representación psíquica a la que se adhieren otras fuerzas, sueños, emociones. En cuanto al verbo “decir”, lo dicho pareciera que se inserta en un lugar más efímero, como un eco o intento que se pierde/borra al “decirlo”. Es así como el adentro y el afuera son relevantes y ambos espacios son puestos en tensión. Lo de afuera se oye, ¿se dice?; lo de adentro que se escucha y se reconstruye, ¿se piensa? Este trance/desplazamiento tendría que ver con la idea de una deriva psicogeográfica (que se profundizará más adelante). El hablante poético está enhebrando una geografía emocional con memorias fragmentarias.

Poco a poco, esta indagación se aproxima al carácter del habla; el sujeto lírico se pregunta: ¿desde dónde proviene? Así, aparece en reiteradas ocasiones la alusión a voces entremezcladas. Y es a partir de estas voces (en plural) desde donde se nombra. En ese sentido, a medida que se lee, pareciera que el sujeto lírico realiza un traslado constante

y tensionado entre lo uno y lo múltiple. Tal vez en esa tensión se puede hallar cierta forma a estos textos. No están contenidos en una dualidad, no se trata de lo uno o lo otro, más bien es un entremedio: “desde el vientre habló / desde el estómago / desde ahí habló / –desde ahí respira la voz– / las voces / desde ahí las voces / murmuran / –adentro– / resuenan / *lanzó un grito sin más*” (Favela, 2018, p. 16).

De esta manera se desenvuelve esta marcha, cuestionando y expandiendo las posibilidades. En otro verso asoma lo flexible, “la palabra es blanda” (2018, p. 17), que representa el espacio de construcción, escritura que es dúctil, con capacidad de abrirse. Es llamativa esta apertura del hablante poético, que se concibe como un reservorio para transmitir lenguaje.

Esta búsqueda contiene un intento por romper con lo uno, con ese “pequeño yo sobrecargado” (2018, p. 20). Aunque ahí resuena una paradoja del texto, al plasmarse una fisura que no apacigua ni cesa. Es como si el sujeto lírico constatará la mutabilidad y levedad de las palabras, constantemente expuestas a su transformación. En ese traslado desde lo uno a lo múltiple se produce una despersonalización y sugiere la interrogante: ¿quién habla, y para quién, en estos textos? Es un conjunto de voces que, a tientas, se van reuniendo, trastocando espacios y sentidos. De esta manera, ¿qué manifestaría el hablante en estos versos?: “otra vez (dicen que dijo la voz): que no cese –que no se rompa– / ese *hilo del hombre* (dijo) / el miedo sonaba quieto sonaba río sonaba piedras cayendo desde

lo alto / sonaba flores *para el oído* (dicen que dijo la voz) / taladrando hacia adentro” (2018, p. 21). Quizá señala que, en el flujo presente y en lo material, todo está expuesto a mutar; por lo que el lenguaje que represente dicha volubilidad debiera asimilarse a una deriva. Implicaría no develar esa *alguna parte*; esto podría referirse a un no-lugar³ (pensando la negación más como una ausencia/ ocultamiento que como un contrario). El acto de adentrarse a *lo vacío*, derivar por la aridez del desierto para reestablecer *un lugar otro*. No se trataría necesariamente de un escenario nuevo, sino más bien de un estado renovado. Y ese otro lugar en realidad ya no puede ser nombrado desde la unicidad, sino que a través de una multiplicidad. La deriva sería, entonces, esa forma *otra* de conocimiento. Existen variadas referencias que dialogan con esta idea, como por ejemplo la imagen del desierto⁴. Lo llamativo es que en *La marcha...* no se percibe una aridez. De ahí también lo expansivo de este intento, esa profusa concatenación de lugares, colores, voces y tonos que se entrecruzan, como un eco que se desplaza al rozarse con *un cuerpo otro*.

No hay que olvidarse que estamos al interior de una marcha, pero “al borde”; en ese sentido es atractivo este verso “esto, tan poco, que llamamos ida” (2018, p. 24); el poema no regresa sino que tatea, se mueve hacia

adelante, intuyendo que es un punto ciego que dice nada o muy poco. Los versos “no hay pensamiento exterior / ni blanco al que apuntar / el salto ha sido ciego” (2018, p. 28), podrían graficar lo que el hablante ha estado indagando en *La marcha...* ¿dónde ocurre el pensamiento?, ¿ocurre realmente o solo representa una cartografía donde se conjugan las conexiones sintácticas o semánticas? Además, el escenario es confuso y muchas veces no dice nada que se pueda abstraer de su mismo lenguaje.

El ejercicio del decir pareciera realizarse desde un adentro hacia un afuera, y en ese traspaso algo se pierde: “pero todo falta / ya nada da para decir / para decir del todo y de la parte / así nomás decir / así nomás decirlo de adentro para fuera” (2018, p. 35). ¿Qué se extravía?, tal vez la traducción, el traslado, el lenguaje lírico que nunca se completa ni cierra. El hablante problematiza y asume esta condición de imposibilidad de fijar lo que se enuncia, la tensión y el desplazamiento que produce esta yuxtaposición de planos en un escenario indeterminado. Relacionado a esto, cabría preguntarse qué representarían estos binarismos: “ver-decir, dices-te dices, borrosa-porosa”. En esta marcha también las palabras, los signos, se entremezclan y confunden.

3 Esto planteado desde una noción teórico-literaria. Ahora bien, podría vincularse con el concepto ampliamente desarrollado por el antropólogo francés Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Augé, 2000), en contraste con un hablante que plantea una problematización de lo que representa el lugar en el lenguaje poético, lo que abriría una reflexión hacia lo que significa el espacio desde esta concepción antropológica.

4 Es probable que la escritura de Favela esté influenciada por obras como *Fin desierto y otros poemas* (Komorebi Ediciones, 2018), del poeta peruano Mario Montalbetti (solo por mencionar una referencia cercana, ya que hay variadas alusiones al desierto y su uso en el lenguaje poético y en la literatura, pero que no se desarrollará, por ahora, en esta reflexión).

Por otra parte, se encuentran variadas referencias al sueño, lo onírico. No se podría encasillar a *La marcha...* como un texto surrealista, pero tiene ciertas cercanías a ese “nonsense”, o búsqueda profusa, sin sentido por momentos:

porque el sueño no suena
 el sueño sueña la voz que dice
 al fin en nuestros hombros erramos
 por el mundo
 al fin en nuestros hombros (dijo)
 errmos
 al fin nosotros erramos en el mundo
 al fin (dices) nuestros hombros cam
 nan livianos de su carga. (2018, p. 43)

Estos versos que al parecer aclaran algo o reiteran lo recién dicho, funcionan como un ripio, un salto o detenimiento rítmico, que genera una especie de mantra, y a medida que se dice/canta/manifiesta va volviéndose voluble; el sujeto lírico utiliza así estas reiteraciones para insistir en la relevancia de las figuras corales.

Uno de los textos claves de *La marcha...* se encuentra en la página 61, que refleja la propuesta del hablante poético del proceso de quiebre/transformación entre lo que está adentro y afuera. Al interior “todo tenía su nombre” (a pesar de que cambie su referencia); afuera en cambio es otro plano: los objetos ya no tienen el mismo nombre, lo que hace pensar en esta idea de multiplicidad:

La casa tenía nombre la llamaban ca-
 sa-casa nombraban cada cosa –al inte-
 rior– todo tenía nombre

[...] todos repetían los nombres infinitas
 veces [...]

(afuera) la calle cambiaba su nombre
 cada tanto la calle cambiaba su nombre y
 el puente ya no era puente [...] (ya no había
 qué nombrar) y el nombre perdió y el hom-
 bre perdió su propio nombre –su nombre
 propio– se derramó (dicen) en todas las
 alcantarillas. (2018, p. 61)

Cristian Gómez Olivares señala como uno de los motivos más recurrentes en este poemario la “desfamiliarización de la experiencia y del lenguaje”:

se nos reitera una de las ideas/motivos
 fundamentales de *La marcha hacia nin-
 guna parte*, como es el de la desfamiliar-
 ización de la experiencia y el lenguaje, o,
 mejor dicho, la desfamiliarización de la
 experiencia a través del lenguaje. (2020,
 párr. 6)

A su vez, son muy relevantes las preguntas que aparecen. A veces, devienen en recursos metapoéticos, pero en otras ocasiones forman parte de una indagación del mismo sujeto lírico. Por ejemplo: “qué se mueve a sí mismo?” (Favela, 2018, p. 65); no hay que olvidar que una marcha implica movimiento. Los objetos requieren de un motor, externo, artificial. En la poesía sería el lenguaje, pero impulsado por este hablante. Más abajo se señala “quién se mueve a sí mismo” (p. 65),

y, entonces, cómo se mueve el yo, o qué objeto tendría la capacidad de moverse por sí mismo. La fuerza que permite al sujeto y a las cosas desplazarse no es igual para uno como para otros. El sujeto tendría como motor principal de su desplazamiento la voluntad; se insiste entonces en la tensión entre sujeto y objeto.

También, en el texto de la página 66 está planteada la paradoja de ese ejercicio de leer-escribir/pensar-decir; el sujeto lírico muestra esto en los siguientes versos: “lee oscuridad / escribe claridad / tacha claridad / escribe oscuridad” (2018, p. 66); aparte de la clara alusión a ciertas dualidades como “oscuridad” y “claridad”, es llamativo que aparezca el verbo “tachar”: es necesario tachar, corregir, borrar, retroceder en el movimiento, en la marcha hacia o desde la oscuridad que se intuye, hasta la claridad que se escribe. Sin embargo, esa claridad vuelve a oscurecerse después del tachado.

Otros elementos primordiales son los adverbios de lugar entre paréntesis, como por ejemplo “(ahí)”, los que establecen una especie de guía/indicación al lector hacia algún punto/lugar, en un poemario donde lo que se vela es ese “lugar”.

El poema final tiene como epígrafe una aco-tación: “a 3 voces” (2018, p. 72), como si este debiera leerse con tres tonos distintos o por tres personas diversas, una señal del carácter polifónico de *La marcha...* Luego, es atractivo: “torbellino de labios / el sueño es real” (2018, p. 72), esa pluralidad desordenada y estruendosa que provoca esa imagen múlti-

ple de labios –de voces– se liga con “el sueño es real”, entregándole un carácter posible a lo onírico.

Y, probablemente, lo más llamativo es cómo cristaliza la obra de Favela: “[sobre las propias ruinas se alza el poema, en una perfecta indiferencia de sentido]” (2018, p. 72), que ofrece un cierre en su justa medida, en lo que ha sido la búsqueda, siendo fundamental ese “poema que se alza sobre sus propias ruinas”, como si la única posibilidad fuera resurgir desde estas, reescribir desde ahí.

Para ahondar en el ámbito teórico y crítico de este análisis, se propone que *La marcha...* se posiciona desde una situación de deriva. Para esto, se ampliará el diálogo a partir de la discusión con la “Teoría de la deriva” desarrollada por el filósofo y escritor francés Guy Debord; y, por otra parte, desde la indagación en el concepto de multiplicidad del filósofo Gilles Deleuze, que plantearía a esta escritura como una acción antihegemónica.

EL PENSAMIENTO PSICOGEOGRÁFICO Y EL AZAR EN DEBORD, Y LO ANTIHEGEMÓNICO EN DELEUZE

Guy Debord (1999) sugiere, en su “Teoría de la deriva”, una discusión relevante (desde un ámbito más antropológico y arquitectónico), en la que problematiza la situación del individuo contemporáneo desde su habitar en las grandes urbes, respecto a lo que produciría, por una parte, ese caos urbanístico, y por otra, el reducido espacio de las viviendas (además de su estética extravagante que no se condice con su principal función, que

es entregarle al ser humano un espacio con las condiciones básicas para su bienestar). Como respuesta a esta crisis, Debord propone la acción performativa de intervenir las concepciones y convenciones predeterminadas de la realidad, a través de un acto situacionista de transformar los esquemas o guiones preestablecidos que determinan el orden cotidiano.

Ahora bien, acercando esta teoría a *La marcha...* –y alejándose del ámbito arquitectónico–, se consideran como ejes de esta reflexión dos conceptos que el filósofo francés aborda al momento de pensar en la deriva; el primero, y principal, es lo que menciona como pensamiento psicogeográfico:

la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades. En este último aspecto, los datos que la ecología ha puesto en evidencia, aun siendo a priori muy limitados el espacio social que esta ciencia se plantea, no dejan de ser útiles para apoyar el pensamiento psicogeográfico. (1999, p. 1)

Por otra parte –y ligado a lo anterior–, es atractivo lo que Debord refiere respecto a la influencia del azar:

el azar juega en la deriva un papel tanto más importante cuanto menos asentada esté todavía la observación psicogeográfica. Pero la acción del azar es conservadora por naturaleza y tiende en un nuevo

marco, a reducir todo a la alternancia de una serie limitada de variantes y a la costumbre. (*Ibid.*)

[...] se puede decir que los azares de la deriva son esencialmente diferentes de los del paseo, pero que se corre el riesgo de que los primeros atractivos psicogeográficos que se descubren fijen al sujeto o al grupo que deriva alrededor de nuevos ejes recurrentes a los que todo les hace volver una y otra vez. (1999, p. 1)

Este concepto incidiría en el acto de escritura, ya que depende de esos vacíos que contiene lo azaroso. Quien escribe debiera confiar también en esas piezas que sugiere lo que no se puede controlar. Se piensa de esta manera en el territorio/la geografía de esta marcha que se extravía, que pareciera no tener fin o que no busca ese término. Por instantes se asemejan a palabras dispersas en un absurdo cartográfico cuyos límites se han disuelto. En ese extravío, el “afuera” se convierte en algo difuso, extraño a ratos, donde lo que se nombra ya no es lo que era y el objeto se transfigura. Esa deriva es lo inaprensible de una psicogeografía: “todo se fuga (así sin más) la realidad escurridiza” (Favela, 2018, p. 42).

En esta disposición de un recorrido/una marcha por una psicogeografía, el sujeto lírico intenta esbozar un mapa de experiencias imaginarias, tensionadas por ciertos elementos de lo real. En el poema de la página 58, se ingresa a un plano de esta *realidad*: “Ocho de la mañana con dos minutos –la noticia da exacta la hora– / ahora (dicen) 8 de la maña-

na con 2 minutos / –cielo lluvioso– / la nota roja / noticia roja en Veracruz / (dicen como si nada)” (2018, p. 58). Se trata de la segunda mención a una ciudad⁵, donde el texto está construido como una crónica poética, en una clara alusión a la caótica geografía asociada a las grandes urbes.

En un contexto de deriva también se pierden los puntos cardinales, el orden lógico, etc., por lo que se ingresa: “–por esa puerta trasera–” (2018, p. 67), se prefiere el camino de atrás, el sendero largo; y, además: “por tercera vez (así como si nada)” y “sin ser visto” (p. 67). Esto se asociaría a otra figura clave que es la anábasis: “en ese alejarse hacia adentro / –anábasis– / expedición y todo / soldados y todo / mar y mar y hacia adentro la tierra / ¿el hogar” (2018, p. 47), la que abarcaría ese sentido de deriva. A medida que uno se adentra, se van alejando y multiplicando los significados.

Por otra parte, en *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Gilles Deleuze plantea un concepto de multiplicidad que puede ayudar a leer el poemario:

La supresión de la oposición entre lo Uno y lo múltiple se hace a partir del momento en que Uno y múltiple dejan de ser adjetivos para dar lugar al sustantivo: no hay más que multiplicidades. En ese momento Uno y múltiple, al mismo tiempo que sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, pierden absolutamente todo sentido. (2005, p. 183).

Esta se podría considerar como un acto antihegemónico al intentar romper con lo homogéneo de la unicidad, de lo único, de esa verdad indisoluble; y, en contraste, apelar a un conocimiento múltiple, “decir es siempre decir algo en silencio” (Favela, 2018, p. 40). Expresa esa imposibilidad del lenguaje de representarse, donde el significado no es uno, sino que contiene múltiples perspectivas.

Es lúcido, por otra parte, cómo el sujeto lírico inserta cierta idea de animalidad. Esto podría relacionarse a lo múltiple, a lo colectivo, a lo compartido, o a ese otro nivel donde: “lo bestial nos da la medida” (2018, p. 55). Lo bestial es lo múltiple de lo material, la condición diversa de los elementos e impulsos desde lo animal, ecos desaprendidos de una hegemonía, gritos, onomatopeyas, alaridos. Y otra idea complementaria es: “esa lengua extranjera no dice nada” (*Ibid.*); ¿a qué lengua extranjera se refiere? La lengua extranjera quizá aluda a “el entendimiento es otro” (*Ibid.*).

En este acto de habla multiforme y sin un nivel hegemónico, se puede observar cierta horizontalidad de un lenguaje desjerarquizado, disuelto y fragmentado. Lengua que a medida que se dice y se pronuncia, construye, refleja un espacio que está abierto a las posibilidades. ¿Qué significaría “–la lengua está blindada–” (2018, p. 68)? Blindado es a lo que no se puede ingresar, romper o atravesar. En su multiforma, su multiverso, no es necesario quizá atravesarla, sino intentar comprenderla.

5 La primera, Hollywood, no es directamente la mención a una ciudad, pero sí a un barrio de Los Ángeles, California; esto se encuentra recién en la página 54 (es decir, bien avanzada la lectura). Lo atractivo es que son escasas las referencias a las ciudades o países, lo que no sería casual en esta indagación hacia ninguna parte.

Por último, esta alusión a un “no-yo” (2018, p. 70), que no había aparecido de forma tan tajante, pareciera ser la necesidad de diluir el yo en la palabra y su potencialidad de apertura. Desde esta perspectiva, se refiere al verso, que insiste en esa necesidad de desprender al yo de ese exceso de significantes y significados, para extender al lenguaje poético y su horizonte expresivo, sin jerarquías:

al fondo asoma un eco máscara tras máscara, un excedente palabras sobre palabras sobre palabras ras, sin piel, resuena lo inmediato (la serpiente se enrosca sobre sí misma) ahí sin piel surge la palabra: no-yo, no-yo, dice asoma el eco “todo comienza siempre por el principio” dice, repite, borroneando las comillas. (2018, p. 70)

A modo de conclusión, *La marcha...* representa una propuesta arriesgada, ya que no se trata de una lectura fácil. Tampoco es un texto particularmente hermético, sino que invita a leerse desde una postura en la que prevalezca más una atención a la sonoridad que al significado; por lo tanto, implica un lector más atento de poesía, que esté dispuesto a captar desde ahí su sentido. Además, bordea lo experimental, a pesar de que no se trata de un libro que se emparente con la poesía visual, por ejemplo, en donde el uso de recursos formales es más evidente⁶, pero sí, y considerando los elementos ya discutidos en este ensayo, es un texto que en su misma escritura, en su conformación, está expandiendo, una y otra vez las posibilidades que

ofrece el lenguaje poético.

En cuanto a la discusión con los textos críticos de Debord (1999) y Deleuze (2005), hasta cierto punto se podrían entender como teorías que responden a cuestiones más ligadas a lo antropológico, arquitectónico, sociológico y filosófico; aun así, fue pertinente utilizar los conceptos de deriva, psicogeografía, antihegemonía y multiplicidad, ya que sirvieron como un mapa de ruta –o ejes de reflexión–, para así ampliar los ámbitos de lectura.

Probablemente, resten varios aspectos que hacia el futuro se pueden abordar (como la mencionada imagen del desierto), o incluso asociar otras teorías críticas y autoras(es) que permitan desarrollar futuros análisis sobre *La marcha...*; sin embargo, se estima que las reflexiones expuestas en este ensayo otorgan distintas aproximaciones que, al menos, aportan a la discusión crítica de esta obra.

⁶ Existen variados ejemplos que se pueden mencionar de poesía visual: revisar la obra de autores como Joan Brossa o Nicanor Parra, específicamente en la construcción de sus artefactos poéticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Cussen, F. (2018). Preguntas para Tania Favela (texto leído para la presentación del libro, el 2 de agosto de 2018, en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile). *Letras en Línea*. <<https://letrasenlinea.uahurtado.cl/preguntas-para-tania-favela/>>
- Debord, G. (1999). *Teoría de la deriva*. Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Favela Bustillo, T. (2018). *La marcha hacia ninguna parte*. Valdivia: Komorebi Ediciones.
- _____. (2020). *Remar a contracorriente. Cinco poéticas*. Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz. Madrid: Libros de la Resistencia.
- García, I. (2018). Una fuerza para actuar. La marcha hacia ninguna parte de Tania Favela Bustillo. *Revista Poesía*. <http://poesia.uc.edu.ve/una-fuerza-para-actuar_ig/>
- Gómez Olivares, C. (2020). [Reseña] *La marcha hacia ninguna parte* de Tania Favela. *Revista Jámpster*. <<https://jampster.cl/resena-la-marcha-hacia-ninguna-parte-de-tania-favela/>>
- Marchant, J. (2018). Disponer un oído: *La marcha hacia ninguna parte* de Tania Favela. *Liberoamérica*. <<https://liberoamericamag.com/2018/08/04/disponer-un-oido-la-marcha-hacia-ninguna-parte-de-tania-favela/>>
- Quezada, V. (2018). [Aurícula – amnios – vasija. La marcha hacia ninguna parte de Tania Favela Bustillo]. *La Calle Passy 061*. <<https://www.lacallepassy061.cl/2018/08/auricula-amnios-vasija-la-marcha-hacia.html>>
- Verdejo, L. (2018a). *El rumor de lo real. Conversaciones con Hugo Gola*. D. F. México: Matadero.
- _____. (2018b). Sobre *La marcha hacia ninguna parte* de Tania Favela Bustillo. *Vallejo & Company*. <<https://www.vallejoandcompany.com/sobre-la-marcha-hacia-ninguna-parte-2018-de-tania-favela-bustillo/>>