

La mirada aérea de la *flâneuse*: el paisaje vertical en *Papeles falsos* y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli

The Flâneuse’s Aerial Gaze: The Vertical Landscape in Valeria Luiselli’s Papeles Falsos and “Swings of Harlem”¹

María Paz Oliver
(Universidad Adolfo Ibáñez)
maria.oliver@uai.cl

RESUMEN

Este artículo está enfocado en la representación de la mirada aérea y el paisaje vertical en dos textos de la escritora mexicana Valeria Luiselli. Ya sea a través de los mapas o la experiencia de viajar en avión, la perspectiva aérea evidenciaría la dificultad de representar un lugar y la posibilidad de crear un territorio ilusorio que complementa la dimensión horizontal de sus caminatas urbanas. La verticalidad del paisaje representado en los textos confronta la cotidianidad del paseo con una imagen abstracta mediada por la cultura visual de la vista aérea y el turismo. En la distancia reflexiva de la mirada vertical, la obra de Luiselli retoma la capacidad contemplativa y ensoñadora propia del desplazamiento a pie.

Palabras clave: Valeria Luiselli; *flâneuse*; verticalidad; paisaje aéreo; movilidad.

ABSTRACT

This article focuses on the representation of the aerial gaze and the vertical landscape in two works by the Mexican writer Valeria Luiselli. By referring maps or the experience of traveling by plane, the aerial perspective shows the difficulty of representing a place and the chance of creating an illusory territory that complements the horizontal dimension of her urban walks. The verticality of the landscape represented in the texts confronts the everyday nature of walking with an abstract image mediated by the visual culture of the aerial view and tourism. In the reflexive distance of the vertical gaze, Luiselli’s work highlights the contemplative and dreaming capacity of walking.

Keywords: Valeria Luiselli; *flâneuse*; verticality; aerial landscape; mobility.

¹ Este artículo es parte del proyecto de investigación Fondecyt de Iniciación (11180064) “Estéticas de la movilidad: la errancia en la literatura latinoamericana contemporánea sobre la migración”.

PAPELES falsos (2010), la primera obra publicada por la escritora mexicana Valeria Luiselli (1983), pareciera inaugurar buena parte de los temas por lo que transita su narrativa. Entre la crónica y el ensayo, en aquellos textos la escritura se despliega como la búsqueda de una identidad que, a lo largo de los paseos a pie y en bicicleta por Venecia y Ciudad de México, divaga en torno a la memoria de un paisaje urbano que se construye gracias al desplazamiento y al imaginario literario de la ciudad. Desde la errancia textual, la extrañeza del turista y la vida cotidiana del defeano, aquel registro reúne impresiones fragmentarias en torno a la vista aérea y la dimensión espacio-temporal de lugares cruzados por lecturas, caminatas y el paso de una modernidad renovadora. Como punto de partida para intercalar meditaciones sobre el plano horizontal y vertical de la ciudad, el movimiento urbano también está presente en la novela *Los ingrátidos* (2011), donde los recuerdos de la narradora de sus recorridos por las calles y el metro de Nueva York en busca del fantasma de Gilberto Owen, dialogan con las anotaciones de su vida en México². En *La historia de mis dientes* (2013), Luiselli crea una ficción donde la idea del mapa es trabajada desde la tradición literaria y el juego con el lenguaje; y en *Los niños perdidos* (2016), a través de la crónica, aborda el testimonio de los niños migrantes en Estados Unidos. Esta temática reaparece en *Lost Children Archive* (2019), una novela escrita en inglés que confirma la identidad cosmopolita de Luiselli³. Ya sea desde la ficción o el ensayo, el vínculo entre literatura y viaje es una constante en su obra, y es allí donde también un texto como “Swings of Harlem”, incluido en la compilación *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost* (2013), entra en sintonía con *Papeles falsos* al combinar el cuaderno de notas sobre sus andanzas por parques neoyorkinos con el mapa aéreo de Manhattan. La perspectiva de un paisaje urbano que surge en el encuentro entre el viaje y el

² Hasta el momento, esta es la obra más estudiada, ya sea desde el concepto de autoficción (González, Licata), la imagen del doble o lo fantasmal (Cardoso Nelky), la idea del pasaje (Pape) y la representación espacial (Raynor), tema que también Patrick O’Connor desarrolla en un artículo panorámico sobre la obra de Luiselli. *La historia de mis dientes*, por su parte, ha sido analizada desde la autobiografía y la deconstrucción del discurso literario (Amaro), y su relación con las prácticas de circulación (Ramírez Rojas).

³ Como hija de un diplomático mexicano, Valeria Luiselli ha tenido una vida itinerante entre México, Corea del Sur, Sudáfrica e India. Actualmente reside en Nueva York.

imaginario vertical de un territorio, en ambos textos, acentúa el poder y dominio de la percepción femenina —tradicionalmente ligados a la mirada masculina del *flâneur*— y, mediante la abstracción espacial, promueve la articulación de una serie de digresiones que se conectan con el movimiento del viaje.

La vista aérea

En *Aircraft* (1935), el ensayo fotográfico donde Le Corbusier reflexiona sobre su experiencia de sobrevolar el cielo sudamericano en 1929, a propósito de un viaje a Buenos Aires donde la compañía Aeropostal lo invitó a participar en sus nuevas rutas a Asunción⁴, y que también lo llevaría por Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro, la oportunidad de observar el territorio desde las alturas es descrita como una situación de dominio para penetrar en el corazón de la realidad, como si precisamente la distancia y protección del avión en movimiento le permitiera al ojo adoptar la mirada escudriñadora de un ave en busca de su presa (12). En *Précisions* (1930), las anotaciones del vuelo sobre los ríos Paraná y Paraguay, Le Corbusier igualmente subraya la capacidad penetradora de la vista aérea para leer la estructura del mapa como un “sistema nervioso eficaz” (19) desde el privilegio de una mirada suspendida en el tiempo, pero que a la vez reconfigura la percepción visual de la geografía. Volar, a fin de cuentas, posibilitaría una distancia crítica y reflexiva sobre el paisaje gracias a un movimiento, tan milagroso como fuera de control —al menos para los pasajeros—, que define una disposición en algún sentido análoga al estereotipo del *flâneur* parisino de fines del siglo XIX: en la simulada libertad del vuelo, la vista toma distancia frente a lo conocido, de manera que desde la admiración y el ensimismamiento de la mirada en “modo avión” se relea un paisaje. Así, aquel caminante símbolo de la movilidad y del ritmo del capitalismo en la ciudad, ya en un contexto posmoderno que progresivamente le quita espacios al caminante y fomenta otras formas de desplazamiento, se convierte en un *plâneur*⁵, un viajero

⁴ Sobre los viajes de Le Corbusier por América Latina, véase el libro *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965* (2012), de Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca.

⁵ Apoyándose en las ideas sobre el nomadismo planteadas por Rosi Braidotti (1994) y sobre la movilidad según Iain Chambers (1990), John Urry describe

representativo de un nomadismo transnacional desde donde la vista aérea en *Papeles falsos* y “Swings of Harlem”, de Valeria Luiselli, plantea un contrapunto para sus caminatas urbanas.

Mapas aéreos: Venecia y Ciudad de México

En “La habitación y media de Joseph Brodsky” y “Mancha de agua”, contenidos en *Papeles falsos*, Luiselli adopta la mirada desde arriba para describir el paisaje de Venecia y Ciudad de México. Siguiendo las pautas del turismo necrológico⁶, en el primer texto narra un viaje por Venecia en busca de la tumba de Joseph Brodsky en el cementerio San Michele, que combina una serie de digresiones sobre la obra del escritor ruso, el hecho de estar enterrado en el extranjero y el misterioso anonimato de las tumbas de los cementerios. En diálogo con *Marca de agua* (1992), el ensayo de Brodsky sobre su viaje por Venecia, Luiselli durante el paseo se detiene en la condición anónima de las tumbas, un tópico que recuerda la idea de perderse, en este caso entre una multitud fantasmal, tan propia de la experiencia de vagar por una ciudad extranjera. La *flâneuse* se enfrenta, así, al anonimato tanto de los nombres inscritos en las lápidas del cementerio como de su misma identidad, en una especie de huida hacia una zona desconocida o masa urbana irónicamente ausente que, tal como en el cuento de Poe, “El hombre de la multitud” (1840), la obliga a confundirse y mimetizarse con el paisaje. La situación de ser un extranjero en la ciudad, ya referida por Walter Benjamin para definir el estatuto del *flâneur* según se pierde en el flujo urbano y simboliza un cambio de época (45), Luiselli la traslada a la pregunta por una identidad lectora, por un sentido de la literatura como homenaje o necrología que transforma el paseo por el cementerio en una búsqueda del imaginario sobre una ciudad

el proceso del paso del viaje a pie, propio del *flâneur*, a una masificación de la vista aérea, o de la figura del *plâneur*, como un efecto de la acelerada movilidad del mundo globalizado y de un cambio en la percepción de los espacios que tendería a situarlos en un presente continuo (28). En este sentido, la obra de Luiselli permite ser leída desde el llamado *mobile turn* (Cresswell, Urry, Adey) como un caso donde el movimiento asume un valor estético propio de un contexto transnacional.

⁶ En esta línea se encontrarían, por ejemplo, las crónicas de Mariana Enriquez, *Alguien camina sobre tu tumba* (2014), que relatan sus viajes por una serie de cementerios alrededor del mundo.

asociada a un autor cuya biografía estuvo marcada por la extranjería. Aquellas caminatas turísticas dibujan, entonces, un mapa de lecturas —tal como sucede en otros textos recientes de autoras que describen sus paseos por ciudades vinculadas a la vida de escritores, como *Flâneuse* (2016), de Lauren Elkin, o *El complot de las damas muertas* (2015), de Jessa Crispin— que constantemente se confronta a la experiencia de recorrer un lugar, de medir esas expectativas previas, para finalmente entrar en la memoria de una ciudad que a la vez es puro imaginario: “Buscar una tumba en un cementerio es parecido a buscar un rostro desconocido entre la multitud [...] hay que leer las miradas de los desconocidos como se lee un epitafio, hasta encontrar la insignia precisa” (13).

La perspectiva aérea sugiere un contrapunto abstracto para intentar comprender ese imaginario compuesto de recuerdos y lecturas. En este sentido, el mapa en la obra de Luiselli mediaría como una forma de leer la relación entre la literatura y los discursos sobre la ciudad desde el recorrido turístico, como si fuera una invitación a descifrar la semántica de un lugar que sólo puede ser aprehendido a partir de la visión aérea: “Vista desde un avión, la isla del cementerio podría parecer un enorme libro de tapa dura” (15). En *Marca de agua*, Brodsky describe el mapa de Venecia como similar a la figura de dos peces:

En el mapa, esta ciudad tiene el aspecto de dos grandes pescados asados compartiendo una fuente, o quizás el de dos pinzas de langosta casi solapadas (Pasternak lo comparó con el de un croissant hinchado); pero no tiene norte, sur, este ni oeste; la única dirección que se puede seguir en ella es hacia los lados. Uno se siente rodeado de algas heladas, y cuanto más ansioso se pone tratando de orientarse, más se pierde (41).

En “Mancha de agua”, Luiselli compara esa silueta de pez con una rodilla fracturada, para añadir luego una breve reflexión sobre la fantasía de fijar una imagen de la ciudad por medio de los mapas: “ciertas cosas —un territorio, un mapa— eluden la observación directa, y a veces hace falta imaginar una analogía, una luz oblicua que ilumina el objeto escapadizo, para fijar por un instante aquello que se nos va” (31). En “La habitación y media de Joseph Brodsky” la interpretación de la ciudad, más que en imágenes, está basada en lecturas, tal como Benjamin lee París

leyendo a Baudelaire (Kohan 20), en una experiencia literaria de la ciudad que no se corresponde directamente con la vivencia de recorrerla. Quizás por eso la perspectiva aérea para Luiselli evidencia la incapacidad de descifrar o representar un lugar, y propone otra forma de entender la ciudad, o la posibilidad al menos de trazar un mapa cognitivo para situar al sujeto dentro de un sistema global de difícil aprehensión que, como señala Fredric Jameson, complicaría en general la percepción del hiperespacio posmoderno⁷. Si en *El arte de la fuga* (1996) Sergio Pitol expresa la dificultad para describir su experiencia de caminar por Venecia a partir del motivo simbólico de la miopía como un obstáculo también para lidiar con una extensa tradición literaria referida a la ciudad⁸, la Venecia de Luiselli pareciera haber perdido su identidad en ese mapa literario saturado de significados. Así como en un rostro que envejece el exceso de definición se contrarresta con la progresiva pérdida de la identidad, según recuerda Pitol del texto de Brodsky, la tendencia a representar Venecia con un énfasis en lo visual, que va desde el encandilamiento a la confusión espacial, termina por agotar y vaciar de sentido la propia mirada sobre la ciudad.

Alan Cobham, uno de los primeros aviadores dedicados a la fotografía aérea, se definía como un turista del aire que, al igual que el *flâneur*, disfrutaba de la libertad del avión para recorrer un paisaje impredecible (Derieu 199). Desde la visión panorámica de la vista de pájaro, el *plâneur* leería el territorio como un signo misterioso, según comenta Roland Barthes las descripciones aéreas de París realizadas por Victor Hugo y Jules Michelet, pues el paisaje se abriría como un mapa legible que define una nueva visión para “ver las cosas en su estructura” mediante una “abstracción concreta” (62). En ese deseo de leer un espacio, “Mancha de agua” toma la forma de un mapa sobre los ríos de

⁷ A partir de las ideas de Kevin Lynch en *The Image of the City* (1960), sobre la incapacidad de los individuos de representar el espacio posmoderno, Jameson señala que los mapas cognitivos permitirían definir un sentido del espacio dentro de un marco global: “Esto es exactamente lo que se requiere del mapa cognitivo, en el más estrecho marco de la vida cotidiana de la ciudad física: permitir una representación situacional por parte del sujeto individual de esa más vasta totalidad imposible de representar que es el conjunto de la estructura de la ciudad como un todo” (114).

⁸ Sobre la representación de Venecia en la literatura y, en particular, en la obra de Sergio Pitol, véase el artículo “Myopia and Dazzlement: Visions of Venice in Sergio Pitol” (2018), de Olivia Vázquez-Medina.

Ciudad de México. Luiselli se sirve del afán organizador de los mapas como una posibilidad para hacer legible un territorio, pero a la vez como un juego para la imaginación: “Necesitamos del plano abstracto, de la bondad de las dos dimensiones, para tejer y destejer recorridos posibles, planificar itinerarios, desdibujar rutas” (26). En la representación aérea de la superficie de un territorio, según comenta Jeff Malpas a propósito de las fotografías de Chan-fai Cheung reunidas en el libro *Earthscape* (2013), se accede a un campo desconocido que nos obliga a salir de nosotros mismos y adoptar el lugar del extranjero frente al paisaje. Pero, desde otra perspectiva, ese distanciamiento se puede leer a la vez como una forma de creación o apropiación espacial, como sucede en el arte aborigen australiano destinado a ser observado desde las alturas, según ejemplifica Malpas, y que se articula en torno a una forma de conocimiento que sería capaz de aprehender un lugar (“Views from a Plane”) y, en definitiva, redescubrirlo gracias a un reajuste espacial de la mirada.

En la distorsión espacio-temporal de la vista aérea, desde el anonimato de ese no lugar, el paisaje, así como se miniaturiza, potencia nuevos significados. La mirada totalizadora, de este modo, tendería a reconectar fragmentos, como completando un puzle, para reconocer y darle un orden a ese plano. El punto de partida para pensar la ciudad de México desde las alturas, según Luiselli, obedece a la distribución caótica de sus calles, a un desorden que prácticamente definiría el trazado urbano y que desde la aparente posición estática del avión cobraría cierto equilibrio. La vista aérea, por lo tanto, corrige la observación fragmentaria y dispersa de la megalópolis percibida por la caminante. Es allí donde la mirada cartográfica supondría una reorganización visual del territorio:

Todos los habitantes de la ciudad de México intuyen que si alguna vez hubo un trazo para ella fue, acaso, una insinuación, y que lo que ahora llaman los urbanistas ‘planificación urbana’ es pura nostalgia del futuro [...] Desde arriba, el mundo es inmenso pero asequible, como si fuera un mapa de sí mismo, una analogía más liviana y más fácil de aprehender (29).

El plano de la ciudad pareciera remitir a un espacio sin centro, a una mancha, tal como lo define Luiselli, que ni siquiera la *Guía Roji* podría reproducir (32). Siguiendo la idea tradicional

de que la caminata es una forma de apropiarse de un espacio y dotarlo de sentido (de Certeau, Solnit, Careri), el paseo aéreo de Luiselli piensa esa ausencia de punto de referencia como una oportunidad para descubrir la subjetividad de una visión ensoñadora que reordena la distribución espacial de la ciudad: “Es lugar común: la ciudad de México tiene que ser vista desde arriba. [...] También en un día claro, desde la ventanilla de un avión, la ciudad de México es casi comprensible, como una representación sencilla de sí misma, a escala de la imaginación humana” (33-4).

El paisaje vertical

En un contexto de acelerada movilidad, dislocación geográfica y pérdida de la identidad asociada a los lugares cotidianos, la experiencia de desplazarse en avión reinscribiría el ánimo del *flâneur* en un marco posmoderno donde la altura de la vista topográfica sintoniza con la relevancia que adquiere en estos tiempos la idea de espectáculo, ya propuesta por Guy Debord, para describir las dinámicas urbanas de la modernidad y la percepción visual mediada de las imágenes⁹. Según Davide Deriu, la abundancia de registros aéreos de la ciudad se relacionaría con la progresiva industrialización de la percepción y el predominio de la imagen para consolidar un modelo dentro de la llamada sociedad del espectáculo y la vigilancia que, como también desarrolla Jonathan Crary, tendería a fijar la hegemonía de la visión. El efecto mediador de los aparatos electrónicos y el transporte urbano en relación con la percepción espacio-temporal de la ciudad, generaría una visión simulada de lo hiperreal, o una capa de realidad signada por el flujo y la velocidad que, tal como Jean Baudrillard interpreta a partir de la obra J.G. Ballard, utiliza la máquina no tanto como una extensión del cuerpo, sino como un medio para leer la realidad de un presente que siempre se escapa¹⁰. De

⁹ Sobre la percepción de la arquitectura, y en particular los efectos mediadores de la tecnología (la fotografía y la televisión) y los medios de transporte (el tren, el automóvil y el avión), véase *Zoomscapes. Architecture in Motion and in Media* (2004), de Mitchell Schwarzer.

¹⁰ Al comienzo de su ensayo sobre *Crash*, Jean Baudrillard plantea esta idea: “From a classical (even cybernetic) perspective, technology is an extension of the body. It is the functional sophistication of a human organism that permits it to be equal to nature and to invest triumphally in nature” (111); y luego subraya el carácter mediador de la fotografía y de la máquina en general: “The

manera similar, Hito Steyerl entiende esta pérdida de la perspectiva horizontal o condición de caída libre como el efecto de una modernidad que en los últimos años se encuentra saturada por la cultura visual de la vista aérea, ya sea a través de Google Maps, cámaras de vigilancia o imágenes de la industria del entretenimiento, y que describiría una soberanía espacial de la verticalidad (24-7). En contraposición a lo horizontal, la imagen aérea entregaría una idea de poder y estabilidad delegada en un objeto mediador, una percepción, a fin de cuentas, externalizada y carente de una subjetividad corpórea, que en la obra de Luiselli más bien toma la forma de una búsqueda de un territorio ilusorio. Metafóricamente, la verticalidad apela a estructuras de poder y de clase, según Stephen Graham, que reorientan nuestra manera de vivir y entender el mundo en que vivimos¹¹, es decir, en lo vertical se cifraría una lectura crítica del mapa de dos dimensiones, y que para Luiselli implicaría conceptualizar una realidad tan cotidiana como simbólica. En esa verticalidad, la situación panóptica propuesta por Luiselli supone observar sin ser observado o, dicho de otra forma, sin exponer el cuerpo ante los otros, a través de una mirada incorpórea y protegida como la de las cámaras de vigilancia.

En “Swings of Harlem”, contenido en *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost*, un conjunto de textos, mapas y fotografías sobre los barrios de Nueva York —donde además colabora Geoff Dyer, Adam Thirlwell y Tao Lin, entre otros—, Luiselli combina la vista aérea del mapa de Manhattan con la escritura y el registro fotográfico de los paseos con su hija Maia por los parques de Harlem. Siguiendo el modelo de Google Maps, la perspectiva vertical del mapa de Luiselli enmarca un espacio cotidiano bajo la mirada abstracta y totalizadora del panorama aéreo, de manera que la subjetividad de sus anotaciones se complementa, además, con las variadas fotografías instantáneas que desde el aire incluyen una

photo is no more of a medium than technology or the body —all are simultaneous in a universe where the anticipation of the event coincides with its reproduction, indeed with its ‘real’ production. No more temporal depth either —just like the past, the future ceases to exist in turn” (117).

¹¹ El predominio de la verticalidad, para Stephen Graham, estaría directamente relacionado con el contexto neoliberal, la violenta estructuración jerárquica de las capas sociales y la mercantilización en todo ámbito de la vida humana (18-35).

cruz como objetivo, similar a un blanco militar, para ampliar en detalle el lugar exacto donde se encuentran los parques recorridos. El mapa, así, funciona como señal de vigilancia y control frente a la intimidad del cuaderno de notas que acompaña las fotografías, es decir, como una manera de regular y normar el espacio, y los modos en que estos se ocupan. La confrontación entre la libertad de la escritura cotidiana en torno a las caminatas por Nueva York y el espíritu objetivo del mapa fotográfico, resitúa el relato en otra perspectiva y relea la emotividad de aquellos textos desde un ojo mediado por la tecnología del *street view*. En esos múltiples modos de articular una narrativa cotidiana del paseo, el uso de la cámara Polaroid surge como un intento de capturar el presente y complementar la vista horizontal de la *flâneuse*. A diferencia de la fotografía digital, según sugiere la narradora en el texto que acompaña una fotografía del parque infantil Carmansville, la cámara Polaroid le otorgaría una materialidad al instante cotidiano o un orden legible, similar al acto de escritura: “Carrying a mechanical snatcher of instant happiness, instant boredom, instant nonchalance, instant self-awareness, allows me to look at things as if I were already writing them” (16). Gracias a su porosidad y cierto desenfoque, la instantánea pareciera reproducir la complejidad del movimiento con una verosimilitud que la perspectiva aérea perdería —al igual que la toma cinematográfica en comparación con la fotografía (Virilio 2-3)—, pues en esa visión la velocidad quedaría paralizada y suspendida en una imagen estática de lo urbano.

La idea de poder asociada a la vista vertical, que Michel de Certeau refiere a partir de la experiencia de subir a la cima del World Trade Center, se relacionaría con la llamada “ciudad concepto”, es decir, aquella planificada por los urbanistas y regulada por los sistemas de poder (104-6). El paisaje geométrico de la verticalidad, al modo de una revelación, por su mismo carácter de dominio sobre un nuevo territorio, le daría a la percepción visual un aspecto sublime que se aleja de la cotidianidad y relatividad de la mirada horizontal: “La ciudad-panorama es un simulacro ‘teórico’ (es decir, visual), en suma un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas” (105). En consonancia con la idea kantiana de lo sublime, la belleza del paisaje aéreo, gracias a aquella artificialidad de la experiencia del ascenso, así como emociona y convierte el

paisaje urbano en un simulacro o en una miniatura, podría ser fuente de admiración, melancolía u horror, de una vivencia, en resumen, desestabilizadora de la visión, pero que para Luiselli más bien se integra a la cotidianidad de sus paseos, como una visión de conjunto, donde la contingencia y trivialidad de las caminatas se incorpora a un universo inteligible.

Como un proceso de abstracción de la subjetividad de una imagen, o incluso del espíritu nostálgico de la percepción horizontal del paisaje, como aquella que Luiselli propone en “Dos calles y una banqueta”, la vista aérea en estos textos potenciaría la curiosidad de la mirada o un ánimo reflexivo tradicionalmente ligado a la caminata sin rumbo del *flâneur*. Sin embargo, frente a un desarrollo urbano que tiende a convertir el vagabundeo urbano en una práctica sospechosa asociada a la delincuencia (Macauley), la observación desde un medio de transporte pareciera devolverle al viajero la capacidad especulativa para desplegar divagaciones mentales dentro del agitado ritmo de la vida cotidiana. Alejada de toda interacción con otros cuerpos, la situación enunciativa de Luiselli mantiene la vista protegida y encapsulada. O al menos en el caso de las ciudades latinoamericanas, donde el lugar del peatón quedaría relegado a la marginalidad del desplazamiento circunstancial, la perspectiva vertical tomaría la forma de una vía de escape o un refugio que quiebra la cotidianidad y que, desde el turismo, retoma la capacidad contemplativa, propia del acto de caminar, ahora desde un lugar privilegiado:

Si en el pasado la caminata fue emblema del pensador, y si en algunas ciudades todavía se puede caminar pensando, poca relevancia tiene para el habitante de la ciudad de México. El peatón defecio lleva la ciudad a cuestras y está tan sumergido en la vorágine urbana que no puede contemplar más que lo que tiene inmediatamente frente a él (41).

El paseo en bicicleta, incluso, adoptaría el aire romántico de la caminata y la distancia protegida para reflexionar:

La velocidad de la bicicleta permite una forma particular de ver. La diferencia entre volar en avión, caminar y andar bicicleta es la misma que hay entre mirar a través del telescopio, el microscopio y la cámara de cine. El que va suspendido a medio metro del piso puede ver las cosas como a través de la cámara cinematográfica: tiene la posibilidad de demorarse en los detalles y la libertad de pasar por alto lo innecesario (41-2).

En esa libertad y seguridad del transporte, los trayectos del viaje en avión harían de la distancia un modo de conquistar un paisaje, de leer la ciudad como un texto que se reordena al ritmo de las meditaciones. Le Corbusier llama a este fenómeno la “ley del meandro” (*Precisiones* 21): los circuitos divisados desde el avión dialogarían con el trayecto sinuoso del pensamiento mientras se mira por la ventana, y así la imagen abstracta del mapa promueve la aparición de digresiones cuya forma armonizaría con el movimiento aéreo. Las digresiones serían signo de la libertad reflexiva de la mirada aérea, de su facultad para impulsar asociaciones mentales que quiebran el supuesto orden tanto de la articulación de las ideas como de la distribución del trazado urbano divisado por la ventana. El tono ensayístico de Luiselli recupera, de esta manera, el espíritu abierto del género para saltar de un tema a otro. Quizás por eso la mirada abarcadora de la vista aérea, al modo de un panóptico, alude a una experiencia de revelación, metafísica incluso según Nadar cuando describe sus primeros vuelos sobre París, donde las elucubraciones surgen desde la corporalidad estática suspendida en el aire, desde una máquina que, en definitiva, reemplaza el propio movimiento y complejiza las nociones de dentro/afuera entre el sujeto y el paisaje.

Ese lugar de enunciación protegido, tendiente a la abstracción, hace suya una imagen inmóvil y distante del paisaje, alejada de la sensorialidad interactiva del viaje a pie. Según construye un paisaje desde la verticalidad, el sujeto realiza una apropiación netamente visual, totalizadora y menos dinámica que desde una perspectiva horizontal, aunque en los textos de Luiselli esa pasividad se contrarresta con el potencial especulativo y ensoñador de una mirada vertical que así como todo lo ve, al modo de un panóptico, se aleja de lo puramente visual y va hacia lo teórico. A diferencia de la simple caminata, donde la actividad del cuerpo precisamente tendería a incentivar la especulación, según aborda Frédéric Gros en su ensayo sobre el vínculo entre la filosofía y el paseo a pie, en la vista aérea el desplazamiento sería reformulado gracias a una distancia que pone en suspenso la realidad espacio-temporal del plano, y que resiste en esa contemplación la neurosis propia del turista, simbolizada en el mapa digital que despliega el trayecto del avión, y cuya información sobre los lugares

y el tiempo recorrido para Luiselli desarma el sentido del viaje: “Ningún invento ha sido tan adverso al espíritu de los mapas como éste en donde se impone una trayectoria y no se pueden trazar rutas alternativas ni volver atrás. Un mapa es una abstracción espacial; imponerle una dimensión temporal —tenga la forma de un cronómetro o de un avión en miniatura— contradice su propósito mismo” (25).

Así, más que una actividad exclusivamente ligada a la movilidad urbana femenina desde la horizontalidad del plano, la figura de la *flâneuse* en los textos de Luiselli reflejaría una disposición mental para el vagabundeo y la ensoñación inmóvil, una errancia espacial y textual como signo de nuestros tiempos, que encuentra en la vista simulada y mediada por la tecnología, un paisaje virtual imaginario y la proyección de una verticalidad que define la vida diaria. Sin problematizar la perspectiva de género, Luiselli explora la posibilidad de mirar sin ser vista, tan propia del *flâneur*, como expresión de poder y soberanía, es decir, aquel lugar enunciativo típicamente masculino para develar las dinámicas urbanas y ser testigo, a fin de cuentas, de una época, es reelaborado desde una imagen ambigua e invisible que cuestiona a través de la verticalidad aérea las dimensiones del mapa en movimiento.

Bibliografía

Adey, Peter. *Mobility*. London/New York: Routledge, 2010.

Amaro, Lorena. “Autobiografía, fábula biográfica y deconstrucción del espacio literario en *La historia de mis dientes*, de Valeria Luiselli”. *Revista Laboratorio*, 16, 2017, Web.

Barthes, Roland. *La Torre Eiffel*. 1993. Trad. E. Folch González. Barcelona, Paidós, 2011.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. 1981. Trad. Sheila Faria Glazer. Michigan, The University of Michigan Press, 1994.

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. 1982. Trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid, Akal, 2013.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*. New York, Columbia University Press, 1994.

Brodsky, Joseph. *Marca de agua*. 1992. Trad. M. Gutiérrez. Madrid, Siruela, 2008.

Cardoso Nelky, Regina. “Fantasmas y socias en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli”. *Romance Notes*, 54, 2014, pp. 77-84.

Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. 2002. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

Chambers, Iain. *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*. London, Routledge, 1990.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA, MIT Press, 1990.

Cresswell, Tim. & P. Merriman (eds). *Geographies of mobilities: practices, places, subjects*. Farnham: Ashgate, 2011.

Crispin, Jessa. *El complot de las damas muertas*. 2015. Trad. E. Herrera. Barcelona, Alpha Decay, 2018.

de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. 1980. Trad. A. Pescador. México DF, Universidad Iberoamericana, 2000.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 1967. Trad. J.L. Pardo. Valencia, Pre-Textos, 2015.

Deriu, Davide. “The Ascent of the Modern *Planeur*: Aerial Images and Urban Imaginary in the 1920s”. *Imagining the City, Volume 1. The Art of Urban Living*, Christian Emden, Catherine Keen & David Robin Midgley (eds.), Oxford/ Berna/ Berlín/ Bruselas/ Frankfurt am Main/ Nueva York/ Viena, Peter Lang, 2006, pp. 189-211.

Elkin, Lauren. *Flâneuse*. Londres, Chatto & Windus, 2016.

Enriquez, Mariana. *Alguien camina sobre tu tumba*. 2014. Santiago, Montacerdos, 2018.

González Arce, Teresa. “Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingravidos* de Valeria Luiselli”. *Sincronía*, 69, 2016, pp. 254-268.

Graham, Stephen. *Vertical. The City from Satellites to Bunkers*. Londres/Nueva York, Verso, 2016.

Gros, Frédéric. *Andar. Una filosofía*. 2011. Trad. I. González-Gallarza. Madrid, Taurus, 2014.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capital avanzado*. 1991. Trad. J.L. Pardo. Barcelona, Paidós, 1995.

Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Madrid, Trotta, 2007.

Le Corbusier. *Aircraft*. 1935. Londres, Trefoil Publications, 1987.

Le Corbusier. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. 1930. Trad. J. Giralt. Barcelona, Apóstrofe, 1999.

Licata, Nicolas. “Ethos discursivo en *Papeles falsos* y *Los ingravidos* de Valeria Luiselli: ¿Hacia una postura radicante?”. *Nuevas Narrativas Mexicanas 3: Escrituras en transformación*, Marco Kunz y Cristina Mondragón (eds.), Barcelona, Linkgua, 2019, pp. 151-170.

Liernur, Jorge Francisco y Pablo Pschepiurca. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

Luiselli, Valeria. “Swings of Harlem”. *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost*, VV.AA., Londres, Visual Editions, 2013.

Luiselli, Valeria. *Historia de mis dientes*. México DF, Sexto Piso, 2013.

Luiselli, Valeria. *Los ingravidos*. México DF, Sexto Piso, 2011.

Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos*. México DF, Sexto Piso, 2016.

Luiselli, Valeria. *Lost Children Archive*. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

Luiselli, Valeria. *Papeles falsos*. 2010. Madrid, Sexto Piso, 2013.

Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, MA, The MIT Press, 1960.

Macauley, David. "Walking the city: An Essay on Peripatetic Practices and Politics". *Capitalism Nature Socialism*, 11, 2000, pp. 3-42.

Malpas, Jeff. "Views from a Plane: Surface, Place, and Image". Disponible en: <http://jeffmalpas.com/wp-content/uploads/2013/03/Views-from-a-plane-surface-place-and-image.pdf>

Nadar. *When I Was a Photographer*. 1900. Trad. E. Cavada y L. Theodoratou. Cambridge, MA, MIT Press, 2015.

O'Connor, Patrick. "Riding a Tandem Bicycle: Valeria Luiselli Maps the Sidewalks of Mexico City". *Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City*, Glen David Kuecker & Alejandro Puga (eds.), Lanham, Lexington Books, 2018, pp. 211-232.

Pape, Maria. "El pasaje como *modus operandi*: perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli". *Revista Chilena de Literatura*, 90, 2015, pp. 171-195.

Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. 1996. Barcelona, Anagrama, 2006.

Poe, Edgar Allan. "The Man of the Crowd". 1840. *Complete Stories and Poems*. Nueva York, Doubleday, 1966.

Ramírez Rojas, Marco. "La historia de mis dientes de Valeria Luiselli: el relato como mercancía, colección y propuesta de archivo". *Hispanófila*, 183, 2018, pp. 333-349.

Raynor, Cecily. "Place-Making in the Solitude of the City: Valeria Luiselli's *Los ingravidos*". *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*, González J., Robbins T. (eds.), Cham, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 137-151.

Schwarzer, Mitchell. *Zoomscapes. Architecture in Motion and in Media*. Nueva York, Princeton Architecture Press, 2004.

Solnit, Rebecca. *Wanderlust. Una historia del caminar*. 2001. Trad. A. Anwandter. Santiago, Hueders, 2015.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. 2012. Trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

Urry, John. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press, 2007.

Urry, John. *Sociology beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*. Londres y Nueva York, Routledge, 2000.

Vázquez-Medina, Olivia. "Myopia and Dazzlement: Visions of Venice in Sergio Pitol", *Bulletin of Spanish Studies* s/n, 2018, pp. 1-26.

Virilio, Paul. *The Vision Machine*. 1988. Trad. J. Rose. Bloomington & Indianápolis, Indiana University Press, 1994.

Recibido: 13 de abril de 2019. Revisado: 5 de junio de 2019. Publicado: 31 de julio de 2019. *Revista Letral*, n.º 22, 2019, pp. 13-29. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi22.9258>