

Javier Reverte: el viaje, la literatura y el libro¹

Julio Peñate Rivero

Universidad de Friburgo

Introducción

El viaje es una dimensión inherente a la historia de las diferentes sociedades humanas, que se han ido recomponiendo y desarrollando gracias a los desplazamientos y al intercambio que éstos han generado. La cultura occidental se ha enriquecido con las referencias transmitidas por múltiples documentos históricos, religiosos, literarios (la *Anábasis*, la *Biblia*, la *Odisea*) y otros cuyo estatuto ha evolucionado con los siglos, como *El libro de las maravillas* de Marco Polo, leído hoy más como discurso literario que como documento histórico. Esta dimensión también se halla firmemente arraigada en la literatura española (*Poema del Cid*, el *Lazarillo*, el *Quijote*) y cultivada con especial énfasis en los últimos siglos (Alarcón, Pardo Bazán, Galdós, Unamuno, Cela, Leguineche).

La gran cantidad de textos existentes, ficcionales o referenciales, en aumento constante, contrasta con la relativa escasez de estudios dedicados a un componente tan sistemático de la producción literaria, acaso precisamente por serlo: dado que su presencia es evidente, casi inevitable², resulta “innecesario” ocuparse de ella. Otra “evidencia” ampliamente compartida es que la temática del viaje ha dado, por lo general, textos de interés más bien secundario, no comparables con los de la literatura de creación. Sin embargo, y como debe ser regla en todo tipo de investigación (literaria, de ciencias humanas o de ciencias “duras”), el cuestionamiento de las evidencias constituye un requisito previo para el progreso del conocimiento. En cuanto a la primera (la presencia casi inevitable del viaje), basta precisar por ahora que no se pretende extender la reflexión a todo texto que contenga un desplazamiento de personajes sino a aquellos en los que el viaje constituya un elemento central, con influencia en sus protagonistas, en la acción y en el conjunto del discurso textual.

¹ Cfr, Julio Peñate Rivero (ed.): *Leer el viaje. Estudios sobre la obra de Javier Reverte*, Madrid, Visor, 2005, pp. 45-64.

² Ricardo Piglia lo ha resumido perfectamente: “En definitiva no hay más que libros de viaje o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?” en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 16.

Referente a la segunda, notemos que, por un lado, tal vez cae en una simplificación abusiva (retener como corpus de estudio sólo los libros no ficcionales, olvidando que el *Quijote* puede ser leído también en clave viajera) y, por otro, jerarquiza la calidad literaria poniendo la ficción como cima de la misma (con lo que buena parte de la poesía lírica debería ser catalogada como secundaria).

Para contribuir a avanzar por este inmenso y atractivo campo de estudio, empezamos hace algunos años una investigación cuyos primeros resultados se plasmaron en el volumen colectivo *Relato de viaje y literaturas hispánicas*³, resultado directo del congreso celebrado con el mismo nombre en la Universidad de Friburgo en mayo de 2004. Junto con una serie de elementos teóricos destinados al análisis textual, presentamos allí un amplio panorama de las letras hispánicas que demostraba el alcance del fenómeno desde la Edad Media hasta la actualidad. La etapa siguiente habría de ser el paso de la panorámica y de los conceptos generales al estudio de un “caso” concreto que permitiera profundizar, comprobar y matizar lo allí observado. El problema fundamental era la elección de un autor suficientemente representativo de nuestro campo de estudio, con una obra madurada y consistente y, a ser posible, dispuesto a colaborar en nuestra investigación respondiendo a las interrogaciones que se le formularan.

Javier Reverte se impuso enseguida como el autor idóneo para nuestro proyecto: en movimiento casi continuo desde su juventud, ha convertido el viajar en filosofía, arte y medio de vida. El viaje preside, de una forma o de otra, el conjunto de su producción literaria: tanto la modalidad textual más visible en este campo (la del relato de un viaje realmente efectuado a algún lugar del planeta) como la creación ficcional en la que el viaje y sus implicaciones se convierten en elemento dinámico esencial de la narración. Dentro de la ficción abarca igualmente obras en las que el viaje aparece en modalidades diferentes: llevado a cabo por los protagonistas (*Trilogía de Centroamérica*), ansiado pero sin realizarse (*Todos los sueños del mundo*, *Lord Paco*) o tratado, con el mismo fondo temático pero bajo forma diferente en la obra ficcional y en el relato de viaje (*La noche detenida* y *Bienvenidos al infierno*: en ambos casos, el drama de Sarajevo martirizado por la guerra). Añadamos que incluso la creación poética de Reverte (recogida en *Trazas de polizón*⁴) aparece en cierto modo guiada por la inquietud del viaje, tanto a nivel argumental como de problemática interna. Por otra parte, el rigor y la amplitud de su cultura viajera, presentes en cada una de sus publicaciones,

³ Peñate Rivero, Julio (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor Libros, 2004.

⁴ Reverte, Javier, *Trazas de polizón. Poesía: 1979-2004*, Barcelona, Plaza y Janés, 2005 (incluye también *Metrópoli* y *El volcán herido*).

manifiestan hasta qué punto su percepción del mundo es tributaria de los viajes realizados o leídos.

Por todo ello, no extraña que nuestro autor posea una visión (casi diríamos una “poética”) del viaje particularmente madurada según se puede percibir en sus diversos libros, artículos y entrevistas y con una coherencia admirable. Precisamente esta “poética” va a ser el asunto de las líneas siguientes: el objetivo no es repetir lo que Reverte dice en este mismo libro sino desarrollar algunos elementos allí presentes y ofrecerlos al lector de tal modo que perciba la continuidad y la coherencia del pensamiento literario del escritor, así como su inserción en nuestra problemática y el interés que presenta para avanzar en ella.

Digamos antes que Javier Reverte tiene el gran mérito, compartido con muy pocos escritores, de actualizar y de renovar la literatura de viajes en España: recordemos el rechazo editorial en 1994 de *El sueño de África*, motivado en parte porque “los libros de viaje no interesaban al lector de hoy”⁵. A partir de su publicación en 1996, y gracias en buena medida a la demanda de los lectores, la literatura viajera se afirma con múltiples novedades, reediciones, colecciones, premios, secciones en la prensa diaria, revistas y espacios televisivos: el libro de viajes no sólo interesa sino que se ha convertido en uno de los fenómenos editoriales más llamativos de nuestros días.

En el origen fue el viaje

Nos interesa aquí el viaje como condición inicial de la existencia del libro y también para distinguirlo de él: son dos entidades diferentes aunque en nuestro caso estrechamente ligadas. Por muy densa que sea, la primera puede darse perfectamente sin la segunda (ver a este propósito la colaboración de Jean-Paul Borel) y pertenece exclusivamente a su autor. Éste, convertido en escritor, puede darle forma gráfica a partir de su propia experiencia pero también (lo que en Reverte es particularmente visible) con materiales de diverso origen: cartografía, literatura, reportajes, guías, informaciones orales, etc. El público, por su parte, sólo lee el libro aunque, impregnado de su atmósfera, tenga la impresión de vivir el viaje mismo (y el mismo viaje que el escritor). Evidente en principio, esta diferencia de naturaleza se olvida con frecuencia incluso a la hora del análisis, de tal modo que, creyendo referirnos al

⁵ Reverte, Javier, *Cuaderno de África*, Barcelona, Areté, 2003, p. 9 (incluido en la edición de *Vagabundo en África*).

libro, de hecho hablamos del viaje. No obstante, esa distinción es capital puesto que, en cierto sentido, en ella reside el carácter literario del texto leído: en el modo como su autor ha compuesto un discurso narrativo en torno a la experiencia del viaje. Es por lo tanto necesario referirse primero a éste aunque, por supuesto, en relación con la obra a la que ha dado lugar.

El desplazamiento voluntario, la modalidad practicada por Reverte, corresponde quizás a la que genera el libro de viaje más característico: no está lastrada por exigencias vitales (el exilio para evitar la muerte) ni por obligaciones materiales (emigración económica), diplomáticas, comerciales, científicas u otras⁶. Esta variante es posiblemente la más abierta a los múltiples estímulos y vivencias que el trayecto es capaz de ofrecer, muchas veces de forma imprevista. Además, la disponibilidad del viajero propicia desvíos de la ruta inicial, prolongaciones del camino y vivencias inesperadas que pueden ser lo más enriquecedor del viaje y del libro al que eventualmente dé lugar: “Esa es la mejor sensación de libertad, por no decir la única: viajar por viajar, y no para llegar a un sitio”⁷. Ello no implica que se viaje sin ningún objetivo: de cualquier modo, se busca algo, por impreciso que sea y sin garantías de hallarlo⁸. En Javier Reverte, el punto de partida es una ilusión, un afán, una necesidad de cumplir un sueño: un acto de coherencia entre pensamiento y acción, lo que viene a ser la exigencia fundamental del ser humano, “la única obligación”, según afirma textualmente nuestro autor⁹.

A esa necesidad se une otra de orden más profundamente existencial: el viaje puede ser percibido como una forma de detener la muerte, no en el sentido de prolongar cuantitativamente la vida sino en el de colmarla de espacios, de personas, de sensaciones y de experiencias que la vuelven cualitativamente distinta y al menos dan la impresión de ganar tiempo a la muerte en nuestra lucha por detenerla. Esta convicción, que Reverte comparte con autores como Graham Greene o Paul Emil Victor¹⁰, la encontramos repetidamente en sus escritos y comentarios viajeros (ver su contribución a este libro) e incluso, de modo larvado pero persistente, en su obra poética recopilada en *Trazas de polizón*: irse vale siempre como

⁶ Las diferentes clases de viaje han dado origen a numerosas tipologías que parten esencialmente del corpus de relatos medieval. Suele servir de referencia la de Richard, Jean: *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 1981, pp. 15-36. Nos hemos ocupado de este punto en nuestro libro antes citado, pp. 22-24.

⁷ Reverte, Javier, *Vagabundo en África*, Barcelona, Suma de Letras, 2000, p. 199.

⁸ Reverte apunta hacia esta dirección cuando sostiene que “el viaje está hecho para aquellos que no intuyen muy bien hacia dónde se dirigen ni conocen con exactitud lo que buscan. Está hecho para los que saben que encontrar no es lo importante” (*El sueño de África*, Madrid, Alianza, Editorial, 2003, p. 31).

⁹ “Creo que la única obligación que tiene el hombre en esta tierra es realizar sus sueños” (*Ídem*, p. 19).

¹⁰ Para Greene, ver *Vagabundo en África*, ob. cit., pp. 117-118. Para Victor, *El sueño de África*, ob. cit., p. 172.

una alternativa, aunque sólo sea “para viajar en busca de la nada/a llenarla de rostros y de nombres”¹¹.

Según muestra otra “evidencia” convertida hoy en lugar común, ya no queda nada por descubrir en nuestra época, marcada por la globalización y la teórica posibilidad de acceso a cualquier rincón del planeta¹². Reverte, en cambio, justifica el viaje por el carácter irremplazable de la experiencia directa: para captar la realidad de un espacio determinado no basta con la simple lectura o con el ejercicio de un solo sentido (visión de un documental, audición de voces o de música); hace falta una vivencia personal, material, sensible. Nuestro cuerpo, como único soporte de nuestros sentidos, es insustituible para percibir toda la riqueza de emanaciones visuales, olfativas, táctiles, auditivas, gustativas, etc.¹³, que se desprenden del nuevo ámbito y que actúan conjuntamente sobre el viajero, generando en él sensaciones inéditas, múltiples y diversas (“El viaje es sobre todo un ejercicio sentimental”, nos dice Reverte en estas mismas páginas). Entendido así, como semillero de sentimientos y de sensaciones, el periplo contiene materiales artísticos inestimables que, llegado el caso, pueden desembocar en una obra literaria (pero todavía no estamos ahí). En resumen, viajamos literaria y sensualmente; por lo tanto, la experiencia del viaje personal no es comparable con la que se limita, estática y mediatizada por terceros, a una sola parte de los sentidos.

Ahora bien, viajar literariamente (imagen que Reverte toma de Bruce Chatwin), es decir, a partir de los libros de viajeros anteriores¹⁴, también implica cierta mediatización. A ello nuestro autor contesta que sus viajes intentan precisamente contrastar las lecturas previas con la propia experiencia, comprobar cómo se han impregnado los escritores del secreto de un lugar y cómo lo han traducido en sus textos. No se trata de buscar la adaptación idealista de la realidad a la imaginación sino de verificar cómo ésta ha captado aquella y la ha transmitido. Baste un ejemplo: si en *Vagabundo en África* admira la capacidad de Joseph Conrad para

¹¹ *Trazas de polizón*, ob. cit., p. 111.

¹² Esa “evidencia” recuerda la emitida en *Les Caractères* por Jean de La Bruyère sobre la saturación de temas en literatura y en el pensamiento en general: “Tout est dit, et l’on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu’il y a des hommes et qui pensent” (todo está dicho y llegamos demasiado tarde: hace más de siete mil años que los hombres existen y piensan). La obra de La Bruyère apareció por primera vez en 1688..

¹³ Ver, por ejemplo, a propósito del continente africano: “África siempre te penetra por los sentidos. No sólo por el olor, sino también por los ojos, cuando los dejas volar sobre horizontes que parecen no tener término.[...] Pero África es también el tacto áspero de los frutos y el calor húmedo de las manos que estrechas. Y es el sonido de músicas alegres y de voces en idiomas que desconoces [...] y es el sabor de la canela, de la pimienta del cardamomo y del mango. ¿Cómo explicarse África salvo a través de los sentidos?” (*Los caminos perdidos de África*, Barcelona, DeBolsillo, 2004, pp. 115-116).

¹⁴ “Yo cuando viajo, tengo que llevar detrás una emoción de cosas que he leído sobre el lugar. Si no hay detrás de mí una emoción poética para ir a ese lugar, no voy, no me interesa” (inicio del “Diálogo final con el autor”, recogido en este libro).

lograrlo, no duda en cuestionar las apreciaciones de Alberto Moravia a propósito de dicho continente¹⁵.

Esa doble apertura (a los textos y a su confrontación con la realidad) supone una posición decidida de reconocimiento del Otro, en oposición al etnocentrismo que lo considera como inexistente hasta que lo descubre, es decir, en cierto modo, “lo inventa”, y lo renominaliza, actitud habitual del explorador y del conquistador¹⁶. El viaje implica un ejercicio de alteridad a veces gozoso a veces exigente pero intenso y continuado. La atracción no se dirige sin embargo a cualquier Otro: en Reverte son más bien los humildes los que retienen la atención, según se observa en sus textos y en las ilustraciones que los acompañan. Tal vez se deba a que percibe en sus personas, oficios y actividades, manifestaciones admirables de decoro y dignidad humana, a pesar de las condiciones de vida en las que las circunstancias personales e históricas los han situado¹⁷.

Todavía en relación con este punto señalemos dos elementos; en primer lugar, la posibilidad de una comunicación privilegiada con el Otro, precisamente gracias al viaje: Reverte sostiene que con las gentes encontradas en el camino “el grado de comunicación suele ser tan intenso como breve, tan fugaz como hondo”¹⁸. Quizás el estar fuera de la cotidianidad habitual y, en particular, la certeza de no volver a encontrarse, ayudan a que las almas se desnuden más espontáneamente y se muestren con una autenticidad impensable entre interlocutores habituales. Por ello, aunque viajar físicamente solos es otra premisa de Reverte (por la libertad y la necesidad de contactos que implica), la soledad del viajero en realidad no existe, dada la calidad de relación que el viaje permite establecer. El segundo elemento es la confianza en el Otro, postulado también clave en nuestro autor¹⁹ y que de algún modo resulta necesario en la filosofía del viajero: lejos de estar naturalmente pervertido, el ser humano es básicamente positivo e incluso solidario ante la dificultad o ignorancia del extranjero y esto en cualquiera de las regiones visitadas (a un acto de solidaridad deberá Reverte haber salvado su vida navegando el río Congo, según narra en *Vagabundo en África*). Por supuesto que el respeto a la diferencia es clave en el comportamiento del viajero, aunque ésta no debe ocultar la unidad esencial de la colectividad humana: recordemos la confianza de la viajera inglesa

¹⁵ Cfr. pp. 178-179 y 258, de la edición antes citada.

¹⁶ Severamente criticada por Reverte a través de la historiadora francesa Anne Hugon (*El sueño de África*, ob. cit., p. 26).

¹⁷ En cuanto a las ilustraciones, lo dicho aquí se puede comprobar sobre todo en su libro *El ojo sentimental* (Barcelona, Seix Barral, 2003): el protagonismo de los afortunados es raro y suelen salir malparados (pp. 60-61 y 144-145). Ver, en cambio, las fotos y comentarios sobre actividades y oficios modestos (pp. 220-222 y 256-257).

¹⁸ *Cuaderno de África*, ob. cit., p. 27. Ver también *Los caminos perdidos*, p. 426 y *Vagabundo*, p. 302.

¹⁹ Cfr., por ejemplo, la primera pregunta sobre este tema en el citado “Diálogo final con el autor”.

citada en *El río de la desolación*: “Antes, cuando viajaba, procuraba fijarme en lo que me diferenciaba de los otros. Ahora, sólo me intereso en lo que nos parecemos”²⁰.

De este modo, viajar se convierte en una particular forma de conocimiento: permite, como pocas, adentrarse en las profundidades de la existencia. No olvidemos, sin embargo, que el periplo se alimenta de la lectura previa de grandes autores, acaso los más adecuados para comprender la realidad y cuya obra sigue siendo válida a lo largo del tiempo (complementariamente, una obra importante es aquella y sólo aquella que bucea con rigor en la realidad). Pero lo que destacaríamos aquí es la estimulante asociación que hace Reverte entre conocer, aventura y escritura: el proceso del conocimiento es una forma de aventura, puesto que supone internarse por caminos al menos parcialmente ignorados, sin seguridad de no perderse ni de llegar al final deseado. Ese proceso es también comparable con el de la creación literaria: por un lado, la búsqueda de la palabra o de la estructura adecuada a lo que se pretende decir con el riesgo de no encontrarla; por otro lado, la búsqueda, aún más problemática, de una claridad mayor en la percepción del mundo. El viaje también posee esa doble perspectiva: internarse físicamente por un determinado camino con el riesgo de equivocarse y, con la experiencia adquirida, ampliar el conocimiento de la realidad si el camino no ha sido errado. Vemos, pues, la relación, “casi natural”, entre aventura, viaje y escritura²¹, reunidos bajo el prisma del conocimiento. Precisemos que la aventura de viajar está muy lejos de la gratuidad de jugarse alegremente la vida; es algo bastante más serio y satisfactorio humanamente, resumido por Reverte en estos términos: “[...] consiste en ser capaz de vivir como un evento extraordinario la vida cotidiana de otras gentes en parajes lejanos a tu hogar”²².

Consecuencia final del viaje (y en cierto sentido, prueba de que se ha viajado) es el cambio que opera en quien lo realiza. Reverte insiste con frecuencia en este punto básico, que él vincula al primer gran viajero de la tradición occidental: “Los viajes nos cambian y Ulises fue el primer viajero que supo entenderlo”²³. No puede ser menos, dado que modifica nuestra visión del mundo y nuestra posición en él, convierte nuestras verdades absolutas en teorías relativas, detiene nuestro tiempo interior llenando la vida de experiencias y nos procura unas sensaciones de libertad que pocas veces la existencia llega a otorgar. El viaje es una forma

²⁰ Reverte, Javier, *El río de la desolación*, Barcelona, Areté, 2004, p. 73.

²¹ Reverte habla de ‘literatura’ pero refiriéndose más bien al proceso de creación literaria, por lo que nosotros interpretamos que ‘escritura’ puede convenir mejor a su pensamiento.

²² *Los caminos perdidos*, ob. cit., p. 20.

²³ Reverte, Javier, *Corazón de Ulises*, Barcelona, Suma de Letras, 2000, p. 244. Ver también toda la página 472 de *Vagabundo en África* en la edición citada.

incomparable de enriquecimiento interior que, por cierto, vuelve superflua la acumulación externa de pruebas de haber viajado: “Yo regreso siempre con el equipaje menos pesado que cuando partí”²⁴.

Después, la literatura

La visión del mundo que manifiesta Javier Reverte es tan desengañada como clara y terminante. Lo mismo se puede decir de la identidad del arte: “La existencia es puro caos y el arte no es, nada más ni tampoco nada menos, que un propósito de dar sentido a la vida”²⁵. La función del arte (y de la literatura como parte de él) no sólo es pertinente sino de algún modo necesaria como tentativa para comprender la existencia. Esa alta función artística la comparte la literatura con la tradición filosófica occidental. Resumiendo con brevedad los propósitos de Reverte a este respecto, la filosofía griega nace con la pretensión de Tales de Mileto de dar sentido al caos buscando la hipotética unidad que lo sustenta.

Es pues en la tradición clásica donde se inserta la gran literatura, investigando en el territorio que le es tal vez más propio: el de la condición del hombre (en su estatuto ontológico, inmutable, al que está condenado por el hecho de existir) y, de forma más concreta, el del misterio del alma humana y de su funcionamiento histórico. De ahí quizás el atractivo que Conrad ejerce sobre nuestro autor, en particular a través de *Corazón de tinieblas*, donde el personaje de Kurtz, culto y bárbaro al mismo tiempo, aparece como inquietante paradigma de la historia contemporánea y muestra la degradación que acecha al ser humano por muy alejado de ella que inicialmente pueda estar: “La gran literatura se asoma siempre a los abismos del alma aunque ponga en medio un paisaje”²⁶.

De ahí también otra constante en el pensamiento de Reverte: su concepción de la perplejidad como una de las características del hombre, acentuada en la sociedad actual, una vez desacreditadas las grandes teorías religiosas, políticas y económicas en que se había basado el optimismo de la modernidad. Como resultado de la historia reciente, el individuo se halla desorientado, sin referentes sólidos, sin seguridades en las que apoyarse... excepto tal vez en la literatura, que al menos trata de comprenderle dirigiéndose a todos sus sentidos, a su

²⁴ *Cuaderno de África*, ob. cit., p. 21 y la colaboración del autor en este libro.

²⁵ *Cuaderno de África*, ob. cit., p.22.

²⁶ *Vagabundo en África*, ob. cit., p. 53. Se puede consultar también nuestro ensayo en este libro sobre la relación entre Conrad y Reverte, ampliamente desarrollada en *Vagabundo*.

mente y a sus sentimientos, a su razón tanto como a su sensibilidad. Precisamente ése es el propósito esencial que confiesa tener nuestro autor en su colaboración en estas páginas: “comprender la existencia humana y explicarla a los otros, al mismo tiempo que me la explico a mí mismo”.

No se trata, por lo tanto, de una forma más o menos larvada de didactismo sino más bien de interacción simbólica mediante la creación literaria: escribiendo sobre los demás, se escribe en definitiva sobre sí mismo y la comprensión que resulta del acto de escribir es comunicable del autor al lector. Ello no obstante, Reverte no rehúye el alcance ético de la obra literaria, según afirma de manera inequívoca: “No concibo la literatura que no lleve en su interior un trasfondo que nos haga mejorar”²⁷. En una época de incertidumbres como la nuestra, la base de esa afirmación puede localizarse en su firme confianza en la capacidad del hombre para construir espacios de dignidad, incluso en las circunstancias más desfavorables (el autor lo ejemplifica de forma relevante en *La noche detenida*): esa nobleza fundamental es quizás uno de los pocos valores seguros que la historia ha confirmado. Y precisamente en este punto se encuentra quizás lo más significativo de la herencia griega considerada en su conjunto (arte y filosofía). La cita, aunque extensa, merece la pena:

*Es el noble empeño de todas las edades: buscar la alegría desde el escepticismo, desde la desesperanza; arrojarse a los caminos del dolor con el ánimo de la libertad y de la valentía; soñar una vida mejor desde la comprensión de que casi todo es indigno; indagar en el corazón de los hombres en busca de aquello que nos hace nobles, mientras nadamos en una sucia charca rodeados de otros hombres innobles. Ésa fue la gran tarea de la literatura y el pensamiento griegos, y ésa será siempre la tarea de la cultura de cualquier tiempo esperanzado*²⁸.

Relacionando ahora este apartado con el anterior (“En el origen fue el viaje”) conviene destacar cómo la escritura viene a ser la culminación del camino realizado: en el acto de escribir se concretiza ese estadio superior de formación humana que aporta el viaje. Sólo cuando se ha completado el trayecto se puede tener una visión global del mismo y asimilar su significación. Mientras se escribe sobre el recorrido, otro nuevo se realiza, ahora a través de la memoria y de la emoción. La afirmación siguiente podría aplicarse por extensión a todo

²⁷ Sérvulo González, J.: “Javier Reverte compara el lenguaje de la literatura y del cine”, *El País* (Madrid), 23 de agosto de 2005.

²⁸ *Corazón de Ulises*, ob. cit., p. 320.

auténtico viaje: “Quien visita África una larga temporada ya no es el mismo a su regreso. Y se siente empujado a escribir, como si escribir fuera la única forma de descargar la intensidad de sus emociones”²⁹. Esa última etapa recompone la experiencia anterior, interpretándola, sintetizándola, convirtiéndola en discurso artístico, y se termina solamente al concluir el texto que le da forma y sentido. De ese modo, el libro viene a ser la traducción literaria de una experiencia vital y, como toda traducción, aporta algo nuevo: una visión estructurada del trayecto recorrido y de sí mismo como actor de ese trayecto, modificado por él y también por el ejercicio gozoso y exigente de la escritura. Hablemos, pues, de ella.

Las dos nociones primordiales para la confección del texto, las que van a darle entidad literaria, son la imaginación y la organización. La primera es la herramienta intelectual que busca y encuentra soluciones para condensar, sintetizar y dar sentido a la masa enorme y desordenada de informaciones y de sensaciones que han golpeado la sensibilidad del escritor. La segunda es el resultado concreto de esa actividad, la forma que ha tomado en el texto: la multiplicidad se convierte en unidad esencial y el caos en orden y sentido, sentido dentro del texto que viene a ser una proposición de sentido para el mundo. Si se vence el desafío que implica llevar a cabo tal empresa, se ha logrado un obra artística, un texto auténticamente literario³⁰. He aquí algo fundamental en la poética revertiana ya que dicha empresa es común al texto ficcional (novelístico en su caso) y al referencial (el relato de un viaje efectivamente realizado): ambos son igualmente literatura, uno y otro no son “más que” variantes literarias³¹. Teniéndolo en cuenta empezamos a apreciar el mérito de los textos de Reverte (particularmente los referenciales) ya que, según se constata fácilmente en su lectura, parten al menos de cuatro tipos de material: los generados directamente por el propio recorrido, los documentos históricos y asociados (biografías, memorias, reportajes periodísticos, correspondencias), los literarios que habían procurado la emoción inicial incitadora del viaje (novelas, relatos de viaje, etc.) y otros pertenecientes al bagaje cultural propio, sin relación directa con el viaje pero que nutren espiritualmente a su autor (filosóficos, poéticos y literarios en general). Ese material, ingente y diverso, es seleccionado, sintetizado y distribuido a lo largo del discurso textual con las referencias bibliográficas pertinentes. Para organizar materialmente un texto de tal complejidad, el autor acude a una amplia paleta de

²⁹ *El sueño de África*, ob. cit., p. 351.

³⁰ Cfr. las diversas manifestaciones del autor en este sentido: en su colaboración escrita para este libro, en el “Diálogo final”, así como en *Los caminos perdidos*, ob. cit., p. 233.

³¹ Notemos que admitir esta tesis supone para el investigador admitir también la revisión de la historia literaria y de todos aquellos textos susceptibles de entrar en ella por esta puerta.

procedimientos, variables en cada obra, algunos de los cuales podemos presentar aquí a título de ejemplo:

– Combinación narrativa de la experiencia del propio viaje y de la historia (en sentido amplio: documentos históricos y literarios, esencialmente de los viajeros anteriores, literatos o no) leída sobre el territorio visitado. Formalmente, ello se logra mediante una alternancia -o fragmentación- sistemática de ambos discursos, que aparecen así trenzados a lo largo del texto con el concurso, además, de otro ingrediente común a ambos: las reflexiones del autor sobre lo que cuenta de su propio viaje o de las lecturas realizadas. Experiencia, historia y deliberación reunidas otorgan al texto la estructura unitaria que subyace bajo la multiplicidad de los elementos que lo componen.

– Juego de intrigas: el procedimiento anterior desemboca en una retención de la información y, por consiguiente, se convierte en generador de intriga narrativa. Pero ésta también es producida por otros recursos tales como la prolepsis, empleada sistemáticamente en *Vagabundo en África* y, con menor asiduidad aunque con notable eficacia, en obras como *El río de la desolación*, por ejemplo.

– Alternancia temporal: la combinación de textos se convierte de hecho en una alternancia de tiempos que actúa con tres variantes: el pasado reciente, el del viaje realizado por el autor; el pasado anterior, el de los documentos consultados relativos a historiadores y a otros viajeros; y el presente de la escritura, en el que suelen situarse las deliberaciones antes citadas, como leemos en la pág. 233 de *Los caminos perdidos de África*: “Repasando ahora las notas y mientras escribo el libro sobre aquel viaje, pienso [...]”.

– Combinación de discursos textuales múltiples: la narración (de las propias peripecias, de la historia pasada, de anécdotas varias), la descripción externa (lo que se percibe con los diferentes sentidos) e interna (la impresión interior de lo que se percibe externamente), el diálogo con los personajes que transitan por el texto en compañía del narrador y el discurso deliberativo ya citado.

– Seriación del viaje: Reverte no relata sólo su propia experiencia. La suya se inserta en una amplia serie de expediciones previas al mismo espacio, efectuadas por escritores,

exploradores, científicos, militares, etc. Introduciendo esos otros viajes, el suyo cobra perspectiva dentro del conjunto (de algún modo, justifica el interés de haberlo realizado) y transmite al lector una visión más amplia y matizada que la limitada a la del narrador como único viajero.

– Descentración discursiva: la gran cantidad de diálogos existente en los textos de Reverte funcionan, desde luego, como una estrategia que proporciona variedad, frescura, humor, etc., al texto pero sobre todo permite dar cauce a la voz del Otro y, como en el caso anterior, contribuye a la descentración de la perspectiva, aquí mediante el discurso directo de interlocutores locales o viajeros. Notemos también la presencia de otro recurso que permite la descentración: el humor aplicado por el narrador a sí mismo (recordemos la inolvidable anécdota del cuadro recibido en el colegio de Dongola (Sudán), narrada en los capítulos 12-14 de *Los caminos perdidos de África*).

– Reajustes estructurales: entra aquí todo “arreglo” consciente de los materiales que ofrece la realidad para que encajen mejor en la narración, para que el relato cobre coherencia y gane en eficacia cara al lector. Se trata principalmente de adiciones o de supresiones en diálogos y peripecias, de reducciones de varios hechos a uno, de modificaciones temporales, espaciales, de personajes, etc. El arreglo se ejerce sobre el material en sí mismo y en su articulación dentro del conjunto: “A veces hay que ajustar la realidad a la imaginación para aproximarse mejor a la verdad”, afirma el escritor³².

En definitiva, se utilizan sistemáticamente procedimientos de ficcionalización para contar una historia a partir del punto de vista que la preside (Reverte procura relativizarlo multiplicando las voces y mostrando claramente la individualidad, es decir, la subjetividad, de la suya). No sólo la frontera no es nítida entre novela (de viaje) y libro de viaje sino que no existe en cuanto tal: ambos pueden compartir un amplio territorio común hecho de procedimientos compositivos, anécdota narrativa, descripciones o personajes. Sin embargo, no basta leer algo como ficcional para que sea automáticamente incluido dentro del género novelístico. Hay elementos extratextuales que ayudan a situar la obra (la historia literaria, las instituciones culturales, la propia industria editorial) y también textuales: en el libro de viajes encontramos habitualmente la identidad entre autor, narrador y protagonista; el trayecto es

³² *El sueño de África*, ob. cit, p. 7.

presentado como real (apoyado incluso en documentos gráficos, ilustraciones, bibliografía, otras referencias); el viaje se da por terminado, presuponiendo la ida y la vuelta (es una de las condiciones del libro: se prepara y se publica una vez realizado el periplo, lo que implica la supervivencia de su protagonista); por ello, si la novela contiene (por lo general) el desenlace de una intriga, en el libro de viaje encontramos básicamente la conclusión de un recorrido; si la novela es un instrumento de investigación y de transmisión de conocimiento³³, el libro de viaje aporta más conocimientos (en el sentido de información); si la primera se centra en la interpretación de la realidad, el segundo se basa más bien en la exposición de un aspecto de ésta directamente experimentado por su autor; por ello mismo, si la convención implícita entre autor y lector se limita en la novela a una credulidad temporal, en el libro de viaje abarca también la de la fiabilidad de lo narrado. Así pues, no extraña que el propio Reverte acuda a la novela para desarrollar un asunto ya tratado en un relato de viaje: *La noche detenida* (2002) y *Bienvenidos al infierno* (1994) respectivamente,

¿Y por qué hacerlo de esta manera, por qué transformar en novela la realidad? Por una razón: porque muchos hombres y mujeres vivos no alcanzan a decirnos tan sólo por sí mismos cuanto oculta una historia verdadera; y por ello precisamos de personajes imaginarios que nos expliquen con mayor hondura la médula de la existencia humana. A veces, para aproximarse mejor a la verdad, es necesario recurrir a la ficción³⁴.

De lo anterior podemos retener la pertinencia de incluir en el mismo campo de estudio tanto novela como libro de viaje, la necesidad de tener no obstante en cuenta la especificidad de cada uno y la posibilidad de aplicar herramientas de análisis en gran medida comunes a ambos dada la “infraestructura” básica que los reúne. Consideremos ahora de manera rápida y sin duda incompleta los principales puntos de análisis sobre los que conviene fijar nuestra atención: Se trata de retomar una breve serie de dimensiones narrativas elementales que, puestas en relación con la obra de Javier Reverte, nos ayudarán a percibir cómo se integran sus textos en la literatura viajera y cómo la enriquecen en cada caso con la diversidad de su aportación.

³³ El consenso actual está bastante generalizado en este punto: la novela puede llegar más allá que la Historia o que la Filosofía investigando los enigmas de la condición humana. Para Milan Kundera (*Le rideau*, París, Gallimard, 2005), ésta es la única obligación moral de la novela: es inmoral la que no indague en alguna parcela de la existencia.

³⁴ *La noche detenida*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002, p. 11

El libro y la lectura

La anécdota narrativa

El componente argumental es imprescindible, aunque no suficiente, para considerar el texto como digno de ser estudiado dentro de nuestro campo. En este apartado cabe considerar, fundamentalmente, la existencia de un desplazamiento físico por parte del o de los protagonistas hacia un territorio total o parcialmente ignorado³⁵. Ello implica la sucesión de espacios atravesados y, con ella, el paso de lo conocido a lo desconocido (lugares, personas, situaciones). Esa transición es fuente de imprevistos, de tensiones y de intriga: el desplazamiento se convierte así, indirectamente, en un motor narrativo del relato. El otro motor puede ser el proyecto del viajero, proyecto más o menos preciso, variable en el transcurso del viaje según las ayudas u obstáculos encontrados y los diversos estímulos que el trayecto ofrezca. Durante el recorrido, el protagonista busca o es directamente confrontado a una gran cantidad de información, de fuentes diversas, que es transmitida al lector. La vuelta explicitada o sugerida, presente o problematizada, clausura normalmente el periplo (sobre todo en el libro de viajes).

En los textos de Reverte destacaríamos aquí dos puntos: por un lado, la enorme cantidad y diversidad de información recibida por el lector, perceptible en cualquiera de ellos, no sólo en los libros de viaje. No obstante, en las novelas, esa información es en parte presupuesta (la situación bélica en *La noche detenida* y en la trilogía centroamericana, las lecturas conradianas en *Lord Paco*), mientras que en los libros de viaje se presenta directamente. Por otro lado, la especial importancia que tiene la noción de lo imprevisto como ingrediente argumental y motor de la intriga: podemos decir que se trata de una categoría narrativa imprescindible en Reverte, sobre todo en los mismos libros de viaje (por ejemplo, interviene desde el comienzo y mueve buena parte de la trama en *Vagabundo en África*).

³⁵ El caso, tan conocido, de *Voyage autour de ma chambre* (1799), de Xavier de Maistre, gran viajero él mismo, es sin duda una variante extrema, cuyo interés principal puede ser el poner de relieve la importancia de la disposición receptiva del viajero para sacar provecho espiritual de su viaje. Nosotros aquí no consideramos aquello que *puede ser* sino más bien lo que *es* un componente de nuestro campo: los casos extremos o dudosos se estudian a partir de los centrales, que sirven de referencia. Ésta es la función que tienen para nosotros los textos de Javier Reverte.

La estructura general del discurso

El desplazamiento funciona como dinamizador general del relato por su orientación casi natural hacia lo desconocido. Pero interesa notar igualmente la capacidad englobante de una literatura que incorpora variantes genéricas tales como el relato epistolar, el diario, las memorias, la autobiografía, etc.) y disciplinas como la historia, la geografía, la antropología, o el periodismo) y también la habilidad para adaptarse o fusionarse con ellas (por ejemplo, en el admirable *Del Orinoco al Amazonas*, de Alejandro de Humboldt). Observemos, en tercer lugar, el particular ritmo del discurso textual, basado en la presencia de diferentes componentes textuales (descripción, narración, diálogo, *collages* diversos, reflexiones, ilustraciones, etc.) y en su discontinuidad al aparecer fragmentados y entrelazados unos con otros.

Todo esto se da en Reverte de manera paradigmática pero conviene insistir aquí en un elemento particular: las frecuentes deliberaciones que vienen destiladas sobre todo a lo largo de los libros de viaje. Por un lado, son de una gran diversidad (sobre obras literarias, textos históricos, personajes del pasado o del presente, lugares, ambientes, etc.); por otro, nos muestran el impacto del viaje en el viajero y, sobre todo, tienen con cierta frecuencia un carácter voluntariamente metatextual: son densas reflexiones sobre el propio libro y sobre las características de la literatura viajera que acercan al lector a la poética de Reverte y le ayudan a comprenderla.

Los actores del relato

La literatura viajera se presta particularmente bien a la afluencia de agentes narrativos con carácter protagónico o secundario, por lo que conviene detenerse en ellos para distinguir algunas de sus características. El principal es el viajero protagonista del libro, imbuido de una singular complejidad ya que reúne tres facetas en continua evolución, actor, receptor y reactor: es protagonista activo de la historia, pero recibe una innumerable cantidad de sensaciones, informaciones y vivencias que le hacen reaccionar frente a ellas e ir evolucionando como individuo. Este factor, la transformación parcial o total del protagonista, resulta capital en la literatura viajera: es sobre todo a través de él como se puede apreciar la trascendencia real del periplo. Para decirlo con brevedad: si no hay cambio, es como si no hubiera habido viaje. En Reverte, el fenómeno aparece de forma sistemática y manifiesta, ya

sea en las partes narrativas del texto o (sobre todo en los libros de viaje) en las cuñas deliberativas que acabamos de mencionar, dispersas a lo largo del libro aunque con mayor incidencia en las páginas iniciales (prólogos, comienzos) o finales, más aptas para el balance del periplo realizado.

Los compañeros de viaje son otro tipo de actores imprescindibles en el trayecto. Su presencia puede tener cierta continuidad o ser meramente transitoria. Cabe distinguir entre sus funciones “oficiales” (compañía, asociado, guía, servidor, intérprete...) y otras que pueden tener incluso mayor trascendencia: introductor, confidente, protector, etc. Nótese, en primer lugar, que nosotros situamos también en este grupo a los miembros de la colectividad local que ejercen esas funciones, por ejemplo, los diversos conductores del viajero de un lugar a otro. En segundo lugar, refiriéndonos ya a los textos de Reverte, la decidida preferencia por el viaje en solitario, considerado por el autor como más rentable humanamente, dado que obliga a prodigar el contacto con el otro (para avanzar por el camino, alimentarse, sobrevivir), a mantener una actitud de mayor receptividad, a practicar a fondo la inmersión en el ambiente local. En tercer lugar, y tanto en las novelas como en los libros de viaje, se prodiga la figura, secundaria pero de gran importancia para el protagonista, del valedor o protector: normalmente alguien del lugar visitado, conocedor de su funcionamiento (condición primordial), que protege al viajero, lo ayuda a salir de un mal paso o le evita caer en él. En su variante más elevada, es esencialmente desinteresado y actúa movido por bondad personal, por compasión o siguiendo una actitud corriente en la sociedad local. Puede ser también un agente narrativo múltiple: varios individuos desarrollando esta función en la misma obra, al mismo tiempo o sucesivamente. Se trata, por su calidad humana, de uno de los personajes más atractivos en el universo narrativo de Reverte y su papel llega a resultar decisivo para la progresión o la culminación del viaje.

La figura del narrador

Esta figura discursiva es particularmente fuerte en el relato viajero: se encarga, como es lo habitual en un narrador, de la transmisión general de la historia (seleccionando los materiales y la forma de exponerlos) pero, además, establece con el lector un pacto implícito o explícito sobre la veracidad de lo contado: debe contener una información verídica sobre el espacio visitado y sus habitantes (lo cual implica la realidad de ambos). El narrador funciona así como guía en un mundo normalmente desconocido para un lector que, sin otros medios

para obtener o verificar datos, acepta dejarse conducir por él. Si el libro en su conjunto, en cuanto obra literaria, aporta conocimiento, el narrador por su lado debe aportar también información.

En principio, esta característica, válida sobre todo para el libro de viaje, aparece en la novela de forma más bien atenuada. Reverte, en cambio, traslada este compromiso de información a los textos ficcionales (pensemos en las tres novelas centroamericanas o en *La noche detenida*), incorporando a ellos una gran cantidad de datos sobre lugares, acontecimientos, tipos de personajes, circunstancias históricas, formas de expresión, etc. Es ésta otra manifestación de la ósmosis existente entre textos ficcionales y referenciales, particularmente intensa en el caso de nuestro autor.

Observemos, además, que el narrador de Reverte asume una tarea capital en sus textos: es, en cierto modo, el responsable de la alteridad, el que hace presente al Otro no sólo refiriéndose a él sino, dándole la palabra con frecuencia para que manifieste, “sin intermediarios”, su identidad, su diferencia, su propia percepción de los demás (propios y extraños), su visión del mundo. El diálogo en discurso directo es uno de los procedimientos más exigentes para el autor (los personajes deben expresarse de acuerdo con su estatuto social y cultural si se pretende que sean creíbles) y probablemente uno de los más atractivos para el lector, dado el tono de frescura, de naturalidad y de fluidez que el narrador les imprime.

La acción y las peripecias narrativas

En este punto se podría decir que el relato viajero consiste en una acción única distribuida en escenarios múltiples. Si las peripecias son numerosas, su misión viene a ser la de jalonar una acción primordial: la progresión (o el mero deambular, como los “héroes” viajeros de Álvaro Mutis) del protagonista por un escenario y el impacto que éste y los personajes que lo pueblan ejercen sobre él. Es en esa relación triangular (protagonista, espacio, otros personajes) donde reside el principio activo que genera la acción del relato.

Se diría que esa “norma” general (unidad de acción, multiplicidad de espacios) está hecha para ser quebrada por Javier Reverte: primero, hace intervenir numerosas historias a través del narrador o de otros personajes; segundo, no duda en extraerlas de planos diegéticos diferentes: viaje personal (del propio narrador) y viajes referidos (leídos por el viajero), viajes reales y viajes ficcionales (los relatados en *Corazón de tinieblas*); y tercero, las presenta de manera alterna. Sin embargo, la unidad de fondo se mantiene gracias a que todas ellas están

vistas y contadas por el mismo narrador e incorporadas a su propio viaje: surgen a partir de la visita a un lugar determinado, de un contacto particular, de una sensación provocada por un espacio, un ambiente o una persona.

Añadamos que esta polifonía de voces no es exclusiva de sus libros de viaje; se encuentra igualmente en las diferentes novelas de nuestro autor: pobladas de numerosos personajes fuertes, claramente delineados, con su historia propia, constituyen una auténtica sorpresa para quien entra en contacto con ellos (empezando por el propio lector). Baste recordar la amplia galería que desfila por *La noche detenida* o, mucho más todavía, por la serie de la *Trilogía de Centroamérica*. Ese hormigueo incesante de actores procura una extraordinaria vitalidad al universo descrito en los textos, ya sean novelas o libros de viaje. En éstos el fenómeno es particularmente llamativo para el público habitual de libros de viaje, interesado sobre todo por la descripción de espacios grandiosos o exóticos: sería abusivo decir que los lugares no interesan al narrador revertiano (así lo muestran sus evocaciones de un desierto africano, de un parque natural o de cualquiera de los imponentes ríos navegados), pero es cierto que su atención, al igual que la del autor, se dirige esencialmente a los seres humanos que los pueblan. Pensemos en las ilustraciones que inserta en sus diferentes libros o, mejor aún, veamos uno de ellos, *El ojo sentimental*, compuesto de fotos hechas en los lugares visitados: de las 206 que contiene, sólo 12 son de paisajes de la naturaleza y otras 8 de arquitectura; el resto trata de personas individualizadas o bien de oficios, de ritos y de otras actividades humanas, según demuestran los comentarios de las fotos. El lector de Reverte no va a extasiarse *ante* la evocación de monumentos inertes; más bien va a vibrar de emoción o de sonrojo *con* el comportamiento de los seres de su especie.

La descripción y los sentidos

Dada su temática, la literatura de viajes concede una notable importancia a la descripción de lugares, gentes y ambientes. Lo hará de forma estática o dinámica (fija o desde el punto de vista del viajero en movimiento), iterativa o integrada (durante el camino o una vez concluido), distante o implicada, empática o peyorativa, entre otras variantes. La descripción tiene una función capital en el relato viajero: es uno de los modos privilegiados para mostrar cómo se asimila o no la novedad, la diferencia, el encuentro directo con la alteridad. Todo depende de qué y cómo se percibe el nuevo elemento (y cómo se es percibido por él), qué lenguaje se emplea para describirlo, la atención que se le presta, etc.

También se caracteriza el texto de viajes por el especial énfasis que concede a los sentidos: se trata posiblemente de una de las modalidades literarias en que sentidos y sensaciones, como medio directo de contacto con la novedad, tienen una presencia más continuada e intensa. Y no hablamos sólo de uno o dos sentidos: aunque la *vista* sea normalmente el privilegiado, los demás contribuyen de manera eficaz a elaborar la *visión* que de él construirá el sujeto. Los diferentes acentos y expresiones musicales, los olores perturbadores, el nuevo gusto de alimentos y bebidas, el tacto de objetos desconocidos: todo ello configura la imagen de los objetos y del medio en el que se insertan y cobran sentido.

Reverte aporta, también en este punto, su orientación particular: es fácilmente observable la presencia que en sus textos tienen los sentidos para describir espacios urbanos o naturales. Pero lo que interesa destacar es que, primero, el privilegio no va a la descripción externa, objetivante, sino a las sensaciones que genera en el narrador la percepción del objeto (por ejemplo, la de Nairobi en *El sueño de África*): se describen las propias sensaciones más bien que el objeto mismo, es decir, lo que se privilegia es la relación del observador con el/lo observado. Y segundo, esa descripción está con frecuencia insertada históricamente: del Zanzíbar actual se pasa enseguida al de su estremecedor pasado esclavista y el parque natural Frederik Selous (Tanzania), quizás el mayor de África, importa menos que la asombrosa biografía de quien le dio el nombre. El paisaje es una etapa en el tiempo y el objeto descrito es el último capítulo de su historia. El presente cobra sentido a través de ella o muestra su sinsentido. Así pues, la estrecha relación entre descripción, sensación e historia no sólo constituye un componente básico de la estructura discursiva de los textos de Reverte sino también de la visión que transmiten de la Historia.

Tiempo y espacio

Ya nos hemos referido anteriormente a estas dos dimensiones textuales y al tratamiento que reciben en la escritura de Javier Reverte. No obstante, conviene valorar aquí al espacio como generador de intriga, una característica central del relato viajero: baste pensar que la distancia implica discontinuidad geográfica y cultural, desconocimiento, riesgo y aventura. Avanzar por esa distancia prolongándola o, a veces, reduciéndola, como en el paradigmático retorno de Ulises, suele conllevar el mantenimiento cuando no el aumento de dicha intriga dado que supone una continua reactualización del desconocimiento, del misterio del otro o de la capacidad propia para superar los obstáculos del camino.

El espacio es, además, una auténtica máquina de inserción y de exclusión de personajes a partir de las peripecias que puede suscitar. En el caso de Reverte, la sucesión de nuevos lugares resulta primordial para la trama narrativa, dado el papel estelar que juega el personaje en sus textos y la gran cantidad que circula por ellos: la multiplicación de escenarios es la condición de su emergencia y de su posterior sustitución. Y esto no es todo: si recordamos lo dicho sobre la descripción como puente para evocar el pasado, podemos subrayar ahora que en Reverte el espacio se convierte de algún modo en tiempo: avanzar por él conduce a visitar su historia y, sobre todo, a ponerlo en relación directa con el presente, empresa que el autor suele acometer, explícita o implícitamente, en sus diversos textos pero que logra, diríamos que con singular exaltación, en *Corazón de Ulises*, trazando la línea de continuidad que nos une con la cultura clásica. Ello viene a decir que asistimos en su obra a un gran alarde de combinaciones temporales (entre tiempo del propio viaje, el pasado próximo y el más o menos lejano), combinaciones que recubren además diferentes planos: pasado histórico, pasado literario, pasado mítico (el de la colonización africana, el de los libros leídos, el de la tradición mitológica griega).

Otro aspecto de la dimensión temporal nos lo sugiere, como de pasada, el propio Javier Reverte, también en *Corazón de Ulises*, con estos sencillos términos: “En todo largo periplo hay un momento en que percibes que el viaje ha comenzado de veras, y no suele suceder al principio, sino cuando sientes que tu alma ha escapado definitivamente a la rutina, que ha huido de los hábitos de la vida cotidiana, de tu patria, en suma” (p. 119). Dicho de otro modo, para viajar no basta con la distancia espacial, hace falta también la temporal: un tiempo de impregnación de una realidad diferente, un tiempo que es en buena medida vivencia interior, un tiempo necesario para que empiece a operar la transformación interna del viajero, por leve que sea. En cierto sentido, el espacio precede al tiempo al procurar el desplazamiento; el tiempo, por su parte, viene a ser el que convierte el desplazamiento en viaje.

Apuntemos, para concluir estas reflexiones, que el juego temporal no es en Reverte un simple recurso de composición a fin de inyectar variedad y dinamismo al relato: muy al contrario, permite dar forma a la significación global de su obra, de la visión del mundo que se nos ofrece a través de ella y del afán renovado del autor por intentar organizar el caos de la existencia. La Historia y la Literatura son para él dos herramientas imprescindibles en una empresa tan aventurada y noble como ésta.