



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Número Monográfico
El viaje y sus discursos

En el cincuentenario de la
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

57 - 58

Enero - Diciembre 2008

Nuevas cartografías del libro de viajes contemporáneo: la cultura especular*

María RUBIO MARTÍN

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: *Este trabajo tiene como objetivo enfrentar algunas obras recientes, reconocidas por parte de la crítica como posmodernas, al paradigma tradicional que ha servido para defender la existencia del libro de viajes como género literario. Se trata de obras, como El Danubio de Claudio Magris o Breviario mediterráneo de Predrag Matvejević, a las que se sumarán después las reconocidas voces de Sergio Pitol, Ryszard Kapuscinski o Cees Nootboom, que en líneas generales plantean el viaje no tanto como descubrimiento sino como reconocimiento por parte de un viajero que desde una posición intelectual fruto de muchas lecturas, encuentros y desencuentros, analiza el mundo desde sus contradicciones. La reacción inmediata que se traslada a la escritura es la de privilegiar la experiencia personal, íntima e intransferible del viaje mediante su intelectualización inventando nuevas rutas sólo accesibles desde la cultura más profundamente arraigada.*

Palabras clave: *Libros de viaje contemporáneo - cartografía literaria - cultura especular.*

Abstract: *This essay is aimed to confront some recent works -considered as Post-modern ones by the critics- with the traditional paradigm that has been used for defending the existence of travel books as a literary genre. It deals with works such as Claudio Magris's The Danube, or Predrag Matvejević's Mediterranean Breviary, to which, later, some recognized voices such as Sergio Pitol, Ryszard Kapuscinski or Cees Nootboom were added. All these works expound travel not so much as a discovery but, instead, as a recognition on the part of the traveller who —from an intellectual position as a consequence of many readings, agreements and disagreements— analyses the whole world through its own contradictions. The immediate reaction being transferred to reading is to privilege the personal, intimate and untransferable experience of a journey by means of intellectualization and the invention of new routes only accessible through a more deeply rooted culture.*

Key-words: *Contemporaneous travel book - literary cartography - Specular Culture.*

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "El viaje en la literatura española contemporánea" (PAI08-0272-9913) Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha 2008-2011.

Si el libro de viajes se ha caracterizado por su ambigüedad genérica, nunca como hasta ahora esta condición se ha presentado y cumplido de manera tan clara y evidente. La reciente publicación de una serie ya significativa de obras de difícil o imposible clasificación, en las que el viaje aparece como elemento central, cuestiona de nuevo las posibilidades de un género que siempre se ha movido en terrenos fronterizos. No es ajena a esta realidad la situación en la que se encuentra una parte nada desdeñable de la producción literaria de finales del siglo XX y primeros años del XXI, y mucho menos algunas de las tendencias más significativas del arte contemporáneo que, lejos de perpetuarse en compartimentos estancos, ofrecen al público una inusitada amalgama de lenguajes y discursos artísticos que han llegado a quebrar las tradicionales clasificaciones y hasta el propio canon, como se ha evidenciado reiteradamente en los más recientes encuentros, ferias y eventos en los que se han sometido a análisis las nuevas producciones artísticas, muchas de las cuales escapan a todo intento de definición y clasificación a partir de los postulados tradicionales.

El libro de viajes como género literario no está al margen ni de estas tendencias ni de los vaivenes de modas, y esto lo ha sabido rentabilizar el mundo editorial; no en vano el libro de viajes ha actuado en muchas ocasiones como caja de resonancia de los intereses y preocupaciones de la época y de la sociedad. El interés actual por el género ha sido aprovechado por la industria editorial para dar salida a una serie de obras que reúnen en torno a un atractivo título, a veces demasiado artificial, una serie de textos fragmentarios, independientes y escritos en un principio con fines diversos. Muchas de estas obras, calificadas como originales, sugerentes e imprevisibles por la crítica, no dejan de ser la suma de textos escritos a lo largo de un periodo de tiempo, con una clara voluntad de estilo, en los que se intercalan crónicas viajeras con otros escritos como cuentos, relatos, memorias y breves ensayos, y que, gracias a un título apropiado y un prólogo elocuente y persuasivo, autor y editor consiguen dotar de unidad ante el lector. Uno de los elementos más potentes para alcanzar tal fin es precisamente el discurso argumentativo sobre el viaje que, utilizado como una de las metáforas más eficaces y versátiles de la cultura contemporánea, se constituye en el auténtico elemento vertebrador de la obra, más allá incluso del contenido de la misma.

No obstante, y a pesar de la dificultad y riesgo que entraña, se pueden perfilar dentro del conjunto de estas obras tres líneas claramente dominantes que fijan la relación entre viaje y literatura en las postrimerías del siglo XX. Por una parte hablaríamos de obras que utilizan el viaje como objeto de reflexión desde una estructura propia del ensayo; luego hablaríamos de obras narrativas en las que los personajes participan en alguna medida de experiencias viajeras con un alto nivel ficcional; y por último se situarían las obras objeto de este trabajo que representan lo que podría considerarse el libro de viajes contemporáneo.

Libros como *El viajero más lento* de Enrique Vila-Matas (1992), *El arte de la fuga*, de Sergio Pitol (1997), *Colección de arena* de Italo Calvino (1998), o *El esnobismo de las golondri-*

nas (2007) de Mauricio Wiesenthal, son propuestas indiscutibles de cómo desde un dominio claro y absoluto de la escritura literaria se puede cuestionar, hasta casi su negación, las posibilidades de los géneros literarios tradicionales. Todos ellos presentan serias dudas para ser aceptados como libros de viajes pero por otro lado contienen elementos muy reveladores que anuncian algunos de los factores determinantes del libro de viajes tradicional.

El escritor mexicano se aprovecha de los elementos de la fuga para presentar dentro de un orden recién establecido, muy próximo al caos para un lector inocente, una amalgama de textos en los que no se puede afirmar en ningún momento si la estructura dominante pertenece al género de la memoria, el diario, el ensayo o el libro de viajes. Intercalada, y como tema recurrente, una poética del viaje basada en la ecuación viajar-escribir, “actividades ambas marcadas por el azar”, fija uno de los rasgos comunes a todos los autores que se mencionarán en este trabajo: viajero y escritor sólo tienen la certeza de la partida [Pitol, 1997, 168].

En el caso de Italo Calvino, como “turista de la cultura”, en su prolongado recorrido por museos, excavaciones, jardines, siempre encuentra un objeto capaz de provocar la meditación e invitar a la reflexión, más allá de la intención descriptiva.

Vila-Matas, trasgresor en la forma y en el fondo, ridiculiza al amparo de Augusto Monterroso en *El viajero más lento* la preocupación de algunos escritores por dotar de unidad temática a la obra, y, en uno de los juegos irónicos con los que suele presionar al lector, hace una apología de la lentitud como única forma posible de levantarse contra la tiranía del *llegar*, como hará en numerosas ocasiones desde el ensayo Rafael Argullol, y defenderán la mayoría de nuestros escritores.

Mauricio Wiesenthal, defensor también de la voluptuosidad del tiempo lento, reconoce en las primeras páginas que su obra es un libro que habla de viajes pero no es un libro de viajes. Veintidós estancias envueltas en un tono elegíaco-melancólico-festivo-esnob y cínico¹, donde lo libresco se pone al servicio del recorrido geográfico y cultural, van tejiendo un entramado de voces que reclaman lugares, de lugares que despiertan recuerdos, y de recuerdos que devuelven a la vida personajes, escritores y viajeros que transitaron por esos mismos caminos. “Este es un libro —en palabras de Wiesenthal— parsimonioso, lento, oceánico, escrito como el vuelo de las golondrinas” [2007, 25].

Otro de los escritores cuya referencia es obligada, Cees Nooteboom, utiliza como línea argumental de sus libros de viajes, en concreto *El desvío a Santiago* (1993) y *Hotel nómada* (2002), la idea de que el viaje es una experiencia que no tiene fin y sólo hay que aprender a no temerla. Todas estas obras son sólo una muestra evidente de que, cuando parecía que, gracias al esfuerzo de numerosos estudiosos, se estaba en disposición de fijar las

¹“Sólo hay dos opciones para tener buena prensa: o morir o partir de viaje... Todo el mundo nos quiere mucho cuando nos morimos. Yo ya me he muerto una vez [...]. Vayamos pues de viaje; que morir es lo último que uno debe hacer en la vida. Si lo único de lo que estamos seguros es de que nos espera la muerte hay que aprender a reírse de las certidumbres.” [Wiesenthal, 2007, 21]

bases del género², aparecen nuevas obras que vienen a remover y cuestionar algunos de los principios ya asentados.

Este trabajo tiene como objetivo enfrentar algunas obras recientes, reconocidas por parte de la crítica como posmodernas, al paradigma tradicional que ha servido para defender la existencia del libro de viajes como género literario y que se ha construido a partir de la combinación de dos elementos necesarios: la narración de un viaje y la presencia de un narrador que es a la vez la persona que realiza el viaje y lo cuenta. A partir de esta fórmula las posibilidades son numerosas. En el caso que nos ocupa, el libro de viajes contemporáneo, comprende obras que en líneas generales plantean el viaje no tanto como descubrimiento sino como reconocimiento por parte de un viajero que desde una posición intelectual privilegiada fruto de muchas lecturas, encuentros y desencuentros, confronta el mundo desde sus contradicciones y desde esa posición lo describe. Como siempre ha sucedido, el viajero posmoderno realiza el viaje no sólo en compañía de cuantos le precedieron en la tarea, sino también de toda su enciclopedia cultural e intelectual, pero, a diferencia de éstos, como oportunamente señala Jorge Carrión, “por primera vez el marco semiótico está sobresaturado de textos y de lenguajes, de modo que la distancia irónica se convierte en una premisa inevitable de la inteligencia en movimiento” [2007, 33]. Distancia irónica que impone el escritor y que el lector debe salvar por medio de una lectura que cada vez más requiere de su participación.

1. La revisión del paradigma. Nueva poética del viaje.

Si se pudiera señalar un año en el que es claramente perceptible el punto de inflexión éste sería 1986, fecha de la publicación de *El Danubio* de Claudio Magris. Esta obra, que algunos recibieron como el anuncio de un género a caballo entre la novela, el ensayo y el libro de viajes, las memorias y la autobiografía, representa el cambio de rumbo en el género que encontrará continuación dos años después en el *Breviario mediterráneo* de Predrag Matvejevic. A estas obras se sumarán después las reconocidas voces de Sergio Pitol, Ryszard Kapuscinski o Cees Nooteboom, entre otros. A todos ellos les une una clara voluntad de explorar nuevos territorios y sentidos del viaje que van mucho más allá de lo que éste ha tenido de indagación y descubrimiento del exterior. Al viaje exterior le seguirá en estos casos otro de mayor calado, reconstruido desde la memoria a partir no sólo del recuerdo personal sino también de la historia, de la erudición, y de un personalísimo tratamiento del componente cultural que irá penetrando en el libro y que dilata la experiencia del viajero: “Uno —se aventura a escribir Sergio Pitol—, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno

²La bibliografía al respecto es muy extensa y no es el momento de referirme a ella. No obstante, además de la importante y temprana contribución de Sofía Carrizo Rueda al estudio del diseño del género [1997], me gustaría destacar algunos de los volúmenes colectivos más recientes que sin duda han centrado las líneas fundamentales de lo que puede considerarse una teoría del libro de viaje: Champeau (ed.) [2004], Lucena Giralda y Pimentel (eds.) [2006], Peñate Rivero (ed.) [2004] y Romero Tobar y Almarcegui (coords.) [2005].

es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas”. [1997, 22]³

La escritura desde la memoria y la cultura, y no desde la aventura, va a ser uno de los elementos clave en esta nueva propuesta del libro de viajes del que dependerá directamente el diseño del trayecto. La estructura clásica del viaje integrada por la *partida*, el *tránsito* y la *llegada* [Gasquet, 2006] va a ver alterada la proporción clásica de sus partes al ganar en presencia el *tránsito* en detrimento de la *partida* y la *llegada*:

“Al fin y al cabo, el viaje no empieza cuando nos ponemos en ruta ni acaba cuando alcanzamos el destino. En realidad empieza mucho antes y prácticamente no se acaba nunca porque la cinta de la memoria no deja de girar en nuestro interior por más tiempo que lleve nuestro cuerpo sin moverse de sitio. A fin de cuentas, lo que podríamos llamar “contagio de viaje” existe, y es, en el fondo, una enfermedad incurable.” [Kapuscinski, 2004, 94]

La importancia del recorrido coloca a éste por delante de la partida y de la llegada hasta casi anularlos, de ahí que el viajero raramente deje constancia de estos momentos iniciales y finales. Esto justifica en parte la arriesgada inclusión de títulos como *Tumbas de poetas y pensadores* (2007) de Cees Nooteboom dentro del género, donde el escritor holandés presenta su viaje inacabado por los cementerios de todo el mundo. El viaje en esta ocasión se monta sobre los sucesivos diálogos que el viajero ha entablado con sus “muertos amados”, tal y como Nooteboom llama a todos los escritores fallecidos cuyas últimas moradas ha ido visitando durante años, para verificar sus palabras y su inmortalidad, con la certeza de que “quien vaga por el reino de los muertos camina en la paradoja” [2007, 34].

Vivir la experiencia del viaje como proceso de conocimiento y autoconocimiento se radicaliza de manera muy acusada en algunos autores mediante la reivindicación de la memoria como el motor que construye el presente:

“La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. Hurga en los pozos ocultos y de ellos extrae visiones que, a diferencia de los sueños, son casi siempre placenteras. La memoria puede, a voluntad de su poseedor, teñirse de nostalgia, y la nostalgia sólo por excepción produce monstruos. La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos. Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos”. [Pitol, 1997, 54]

¡Todo es todas las cosas!, exclama Sergio Pitol a modo de proclama panteísta muy alejada de los intereses del viajero tradicional más preocupado por identificar y aislar lo

³En la misma línea se pronuncia Kapuscinski: “Eran viajes mucho más multidimensionales que aquel que realmente había hecho. Y al mismo tiempo descubrí que viajes semejantes se podían alargar, repetir y multiplicar leyendo libros, estudiando mapas, contemplando cuadros y fotografías. Más aún: que aventajaban a los real y materialmente hechos, pues en un viaje iconográfico uno se podía detener en cualquier lugar para observarlo con detenimiento, podía retroceder la imagen anterior, etc., cosas que en un viaje real a menudo quedan fuera de nuestro alcance por falta de tiempo y oportunidad.” [2004, 62]

diferente, ajeno y exótico. La memoria, que borra en muchas ocasiones las fronteras del tiempo, es también capaz de anular los límites espaciales creando un único espacio.

Que el viaje se encuentra ontológicamente vinculado a la escritura literaria pero también a la vida, como recuerda Rafael Argullol en una reciente entrevista y Claudio Magris a lo largo de sus libros de viajes, es una afirmación fácilmente constatable desde cualquier acercamiento a la historia de la literatura universal y que ha sido extensamente comentada y analizada por aficionados y especialistas. Otra cosa distinta es plantear, como hará después, el sentido e implicación de esa vinculación [Argullol-Almarcegui, 2007, 130]. Viaje y literatura se relacionan porque los dos muestran la vida desde su complejidad. Vivir, viajar, escribir: tres formas de una única experiencia que también está en la base de la nueva literatura caracterizada por la ruptura de las fronteras entre realidad y ficción, entre relato, ensayo y libro de viajes y de lo que son claro ejemplo muchas de las obras de Rafael Argullol, Enrique Vila-Matas o Sergio Pitol.

La identificación del viaje como forma de existencia, muy lejos ya de su carácter aventurero, nos sitúa en una concepción radicalmente diferente de la que parten los viajeros tradicionales y por lo tanto sus relatos. Así, frente al clásico viaje de estructura circular protagonizado por todos los Ulises que tarde o temprano regresan a su patria, Claudio Magris opone el viaje lineal cuyo desplazamiento rectilíneo sólo conduce “hacia un malvado infinito” [2005, 13-14]. Este hecho confirma un primer síntoma de cambio en el paradigma tradicional al diluirse significativamente las correspondientes marcas de itinerario, tiempo y espacio mediante las cuales se definía el viaje. Tiempo y espacio son coordenadas que se construyen desde la subjetividad del viajero pero siempre desde la confrontación con lo exterior de manera que, a pesar de lo que pudiera parecer a simple vista, se descarta como libro de viajes contemporáneo el viaje al interior:

“[...] yo diría que todo viaje es a través del interior si tú estás en condiciones de hacer un viaje exterior. En ese sentido, el puro viaje interior que queda en el interior puede desembocar en un solipsismo. El viaje exterior, que es la experiencia del contraste con el mundo, con lo que tienes alrededor, proporciona la materia prima que reelaboras como experiencia interior. En ese sentido, el viaje sucede continuamente. No quizá de la manera que tú prevés. Uno de los grandes atractivos del viaje es que lo que te proporciona no es tanto lo que habías previsto, sino aquello que se presenta, o que quizá tú estás predispuesto; pero no exactamente aquello que habías pensado. Esa dislocación de la experiencia me parece muy importante en todos los sentidos”. [Argullol, 2007]

El otro cambio afecta a la figura del viajero y su representación dentro de la obra. Los libros de viajes, guardianes de esta experiencia singular que es el viaje, han ido diseñando con el tiempo una serie de estrategias retóricas mediante las cuales el viajero —autor y protagonista absoluto del relato— daba fe de su encuentro con lo ajeno y diferente. De manera paulatina el lector se va a ir acostumbrando a la presencia menos explícita de un narrador que desde la lejanía del tiempo, y cada vez menos implicado personalmente en

la narración, se muestra sin embargo más comprometido con lo que narra y describe. A medida que van desapareciendo los marcadores lingüísticos del viajero, surgen nuevos recursos que potencian su presencia. Kapuscinski lo resuelve en sus *Viajes con Heródoto* transformando a éste en su *alter ego* y haciéndolo portador de sus experiencias y portavoz de sus ideas, resultando difícil en muchos momentos atribuir acciones y pensamientos a uno u otro. El viajero polaco duda de la naturaleza del personaje que desempeña el historiador griego en sus viajes. ¿Comerciante, diplomático, espía, turista? Es todas estas cosas y otras muchas. Heródoto, transformado ya en el nuevo viajero contemporáneo, como Kapuscinski, viaja para conocer el mundo y luego mostrarlo, y al igual que él, en cada viaje el mundo se multiplica y agiganta: “En una palabra, para Heródoto la multiculturalidad del mundo es un tejido vivo, palpitante, en que nada está dado ni defendido de una vez para siempre sino que no cesa de transformarse, de cambiar, de crear nuevas relaciones y nuevos contextos” [2004, 126].

Otro recurso que se potencia es el de la construcción del personaje desde la reflexión personal en torno al sentido del viaje en detrimento de su participación directa y explícita en el mismo. Son pocos los viajeros que renuncian a esta posibilidad. Pensar el viaje es una forma de escritura autorreferencial de la que el autor deja claras muestras en los prólogos y otros paratextos que por su importancia bien merecen un estudio aparte. El viajero se retrata en la medida en que profundiza en la experiencia del viaje siendo de esta manera muy frecuentes las reflexiones en torno al tema⁴. Este recurso está singularmente presente en los libros de Nootboom: “El auténtico viajero vive de su desgarramiento, de la tensión entre el volver-a-encontrar y el volver-a-dejar, y al mismo tiempo ese desgarramiento es la esencia de su vida, no pertenece a ninguna parte”. [1993, 322] Y en todos los autores se da una coincidencia al vincular esa experiencia con la incertidumbre, el desasosiego, la infinitud y hasta el misterio.

Habitado el lector a la presencia continuada de un viajero que le informaba puntualmente de los propósitos del viaje y del recorrido, que incluso llegaba a reclamar su atención mediante el uso de vocativos, ahora percibe cierto abandono en unos textos en los que autor y lector pierden sus marcas textuales. El viajero, al no tener una idea previa de los límites en los que se va a desarrollar el viaje, se lanza ciegamente hacia adelante, sin una conciencia clara ni del principio ni mucho menos del final. Se trata del viaje lineal que Claudio Magris define como un camino “hacia el descubrimiento de que no hay, ni puede haber un retorno” [2005, 14]. No se puede olvidar que detrás de este planteamien-

⁴Uno de los ejemplos más elocuentes de estos paratextos nos lo ofrece Saramago en su *Viaje a Portugal*: “Este *Viaje a Portugal* es una historia. Una historia de un viajero en el interior de un viaje que hizo, historia de un viaje que en sí transportó a un viajero, historia de viajero y viaje reunidos en una intencionada fusión de aquel que ve y de aquello que es visto, encuentro no siempre pacífico de subjetividades y objetividades. En consecuencia: choque y adecuación, reconocimiento y descubierta, confirmación y sorpresa. El viajero viajó por su país. Esto significa que viajó por dentro de sí mismo, por la cultura que lo formó y está formando, significa que fue, durante muchas semanas, un espejo que refleja imágenes exteriores, una vidriera transparente que luces y sombras atravesaron, una placa sensible que registró, en tránsito y proceso, las impresiones, las voces, el murmullo infinito de un pueblo”. [1995, 9]

to puede estar el deseo de establecer una diferenciación contundente respecto al turista, viajero del ocio y del consumo cuya única certeza es la del regreso seguro. Si el turista ha conseguido conquistar todas las tierras y arribar a todos los puertos, al viajero contemporáneo sólo le queda la capacidad de vivir el viaje desde la libertad e independencia, desde el riesgo y la probabilidad. El viaje para el turista es una sucesión de seguridades, para el viajero de posibilidades. El turista se enfrenta a la tiranía de los horarios e itinerarios; el viajero “es un anarquista conservador; un conservador que descubre el caos del mundo porque para comensurarlo usa un metro que desvela su fragilidad, su provisionalidad, su ambigüedad y su miseria”⁵ [*Ibidem*, 17].

Pero, ¿quién es este nuevo viajero? El viajero contemporáneo, como ciudadano, por elección o destino, ha fijado su residencia en un espacio de todos y de nadie, acostumbrándose con el tiempo al viaje como forma de vida; como intelectual, utiliza la cultura como medio de superar la barrera que divide el conservadurismo represivo y la reivindicación libertaria [Matvejevic, 1987, 10]; como escritor, defiende en todas sus obras, también en el libro de viajes, un firme compromiso intelectual y a veces político participando en los debates contemporáneos. Sus escritos alimentan desde los medios de comunicación y la literatura las conciencias y nunca ha rehuído la posibilidad de expresarse contra los totalitarismos, autoritarismos, fascismos pero también contra “el particularismo exasperado”. El diseño de un nuevo mapa (actividad antigua y nunca inocente que cultivaron numerosos viajeros) será una de las formas que el viajero contemporáneo tendrá de hacerse oír y defender sus creencias como intelectual.

2. Reconocimiento y reescritura. Las nuevas cartografías literarias.

En un momento en el que la ciencia y la técnica nos han permitido alcanzar un conocimiento exhaustivo de cuanto nos rodea, el viajero vuelve la mirada hacia sí mismo, desde donde verá el mundo. Las rutas se interiorizan a través de un diálogo permanente entre el yo del viajero y la realidad exterior que se somete a una constante revisión, lejos ya de la necesidad de describirla y aprehenderla. Por otra parte, el abaratamiento de los medios de comunicación y el acceso masivo al turismo ha popularizado hasta tal extremo el viaje que incluso los rincones más privados han sido invadidos y hasta casi profanados por hordas de turistas que indiscriminadamente han ido conquistando parcelas que el viajero había vivido y sentido desde la exclusividad para luego presentarlas ante el lector como trofeo/donación. Los contornos de lo Otro como algo diferente, ajeno —y objetivo deseado y anhelado del viajero clásico—, se han ido desvaneciendo hasta casi desaparecer. La reacción inmediata que se traslada a la escritura es la de privilegiar la experiencia personal, íntima e intransferible del viaje mediante su intelectualización inventan-

⁵ Wiesenthal profundiza en esta distinción desde el humor y la ironía en el capítulo que, continuando con el juego metafórico y el tono esnob de la obra, titula “Psicoanálisis de las golondrinas” [2007, 797-823] y dedica, fuera de ruta y a modo de *excursus*, a los viajes y a los viajeros.

do nuevas rutas y nuevos espacios sólo accesibles desde la cultura más profundamente arraigada.

Si los mapas, otra forma de escritura del mundo, se fueron trazando a partir de las aventuras por las cuales el hombre se ha ido desplazando ininterrumpidamente de un lugar a otro, ahora, cuando todo está descubierto, cuando ya se han reproducido a escala los espacios habitados, y se han definido los territorios del poder, una nueva cartografía evidencia otras formas de recorrer el mundo y de reescribirlo. Es de nuevo el viaje el que, como sucediera antes con los descubrimientos, reclama la necesidad de fijar sobre un papel los lugares del recorrido [Calvino, 1998, 21-22 y De Diego, 2008, 61]. Lo que sucede ahora es que el mapa geográfico ha dado paso a otras formas de representación que a través de esquemas de espacialización fantástica anuncian al lector no sólo nuevos espacios sino también nuevas formas de viajar alejadas incluso del desplazamiento físico del que habla Argullol citando a Novalis [Argullol, 2007, 135]. Las nuevas cartografías reflejan el sentido y la dimensión del viaje para el viajero posmoderno. Rótulos en torno al viaje como viaje infinito, viaje vertical, arte de la fuga o desvío no son nombres inocentes sino síntomas evidentes de una forma nueva de entender el viaje y sus significados que, una vez más, traducen el interés por el recorrido más allá del punto de salida o de llegada: “Quiero hacer otra vez este viaje —expresa Nootboom al final de su *Desvío a Santiago*—, y también sé que ahora tampoco mantendré la línea recta, que la palabra camino en mi caso nunca podrá significar otra cosa más que desvío, el laberinto eterno hecho por el propio viajero que siempre se deja tentar por un camino lateral, y por el camino lateral de ese camino lateral [...]”1993, 300]

Trasladado a la escritura, esto obliga a una transformación que repercute sobre la estructura misma de la obra y que afecta a todo el proceso de ficcionalización, comenzando, como es natural, por la determinación del referente y sus normas de funcionamiento, y terminando por la construcción del autor como personaje protagonista del relato del viaje. Si partimos de la base de que todo viaje entendido como desplazamiento implica necesariamente una estructura narrativa, el *cursus* narrativo del libro de viajes corresponderá al relato de un viaje realizado por el propio autor que será a su vez quien lo cuente de tal manera que la identidad plena entre el protagonista del viaje y el narrador implica un único sujeto de la enunciación.

Luis Alburquerque, en un intento de definir el género, concluye diciendo que éste “consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socio-culturales de la sociedad en la que se inscribe.” [2006, 86] Con independencia de la jerarquización en la disposición de la narración y descripción dentro del texto, la primera transgresión a esta definición oportunamente formulada que se presenta en las obras seleccionadas es que en ellas la realidad contemplada por el viajero, antes presentada únicamente desde la narración y descripción, y limitada a lo que el viajero ha visto y oído, más algunas refe-

rencias directas a lo que otros antes vieron y escucharon, aparece ahora ante el lector como un objeto visto desde múltiples ángulos evidenciando lo que el mundo tiene, para el viajero contemporáneo y posmoderno, de poliédrico, complejo e inquietante. La base ensayístico-argumentativa va ganando terreno sobre la descriptivo-narrativa como forma de singularizar el relato. La experiencia del viaje ya no se forja a partir de la visita a determinados lugares sino de los múltiples y sucesivos reencuentros a partir de los cuales el viajero, a lo largo de muchos años, reconstruye el espacio, adquiriendo éste una importancia tal que llega incluso a convertirse en verdadero protagonista. Dicho de otra manera, el referente de estas obras deja de ser únicamente un viaje realizado en un tiempo concreto con unos motivos particulares para ser la suma de sucesivos encuentros del viajero con un espacio, enriquecidos por las visiones que otros tuvieron antes que él, producidos en distintos momentos de su vida, y presentado bajo un tópico textual en cuya fórmula la acción no corresponde al *contar* o *describir* sino al *probar* o *demostrar*.

En una sucesión de sentencias intermitentes que parten de la idea de que el Mediterráneo no es sólo geografía ni historia⁶, Matvejevic va perfilando sus contornos llegando a convertirlo en su personaje a partir de elocuentes imágenes que bien podrían constituir en sí mismas un tratado retórico sobre la imagen literaria. El Mediterráneo es a la vez un enorme archivo y un sepulcro profundo, un coleccionista apasionado, una tentación eterna, o el mar terrestre [1987, 39, 42, 52].

El espacio, más que describirse, se piensa, se evoca y se reconfigura en la escritura a través de lo almacenado en la memoria que, como recuerda Argullol, no conoce orden, ni linealidad, sino que actúa de forma arbitraria, pero, no obstante, tiene un orden lógico extraordinario y vedado; la memoria olvida momentos empíricos extensos pero potencia otros más intensos [Argullol, 2007, 131] que se convierten en los núcleos de tensión narrativa.

Como afirma Sergio Pitol, cada viaje significa rectificaciones, ampliaciones, asombros, consagraciones y desacralizaciones [1997, 22] que en el relato son transformadas en elocuentes metáforas. África se aparece ante Kapuscinski como un océano y a la vez un planeta aparte, “todo un cosmos heterogéneo y de una riqueza extraordinaria” (1998, 7); un profundo sarcófago será el Mediterráneo para Matvejevic, en el que se conservan en estado latente los múltiples significados con los que el tiempo ha ido construyendo la historia de Occidente, y el viaje que Magris realiza a lo largo del Danubio, sobre el que hace planear desde Heráclito la figura interrogativa de la identidad, le pone ante los ojos una Europa central en toda su complejidad, variedad, riqueza y contradicción:

[...] es el río a lo largo del cual se encuentran, se cruzan y se mezclan gentes diversas, en lugar de ser, como el Rin, un místico guardián de la pureza de la estirpe. Es el río de Viena, de Bratislava, de Budapest, de Belgrado, de la Dacia, la cinta que atraviesa y ciñe,

⁶“Sus fronteras no están trazadas en el espacio ni en el tiempo. No vemos tampoco ningún criterio exacto para definir las. No son económicas ni históricas, ni estatales ni nacionales: se parecen a un círculo de tiza que se traza y borra continuamente, agrandado o reducido por olas y vientos, hazañas e inspiraciones.” [Matvejevic, 1987, 20]

de la misma manera que el océano ceñía el mundo griego, la Austria de los Hamburgo, que el mito y la ideología han convertido en símbolo de la *koimé* plural y supranacional, el imperio cuyo soberano se dirigía “a mis pueblos” y cuyo himno era cantado en once lenguas diferentes. El Danubio es la Mitteleuropa alemana-magiar-eslava-romanza-hebraica, polémicamente contrapuesta al Reich germánico, una ecumene “Hinternacional”, como la exaltaba en Praga Johannes Urzidil, un mundo “detrás de las naciones”. [1986, 26]

El resultado final será un nuevo mapa cuyo trazado está más próximo al laberinto que a los contornos convencionales pues su diseño, aunque parte del contacto directo del viajero con la realidad, no deja de ser un choque de culturas o una confrontación de ideas y culturas, y en muchos casos las dos a la vez:

“Estando en África, el europeo no ve más que una parte de ella: por lo general, ve tan sólo su capa exterior, que a menudo no es la más interesante, ni tampoco reviste mayor importancia. Su mirada se desliza por la superficie, sin penetrar en el interior, como si no creyese que detrás de cada cosa pudiera esconderse un misterio que, a un tiempo, se hallara encerrado en ella. Pero la cultura europea no nos ha preparado para semejantes viajes hacia el interior, hacia las fuentes de otros mundos y otras culturas.” [1998, 336]

3. Cronotopo: la cultura especular

Retomando parte de lo dicho hasta el momento, el libro de viajes contemporáneo refleja, como no había sucedido hasta el momento, al menos con la misma intensidad, los flujos discontinuos del conocimiento filtrados arbitrariamente por la memoria. Esta idea le ha servido a Rafael Argullol para diferenciar el libro de viajes clásico del contemporáneo a partir de la actuación de la memoria como elemento unificador. La idea, siendo oportuna, necesita completarse con otro elemento más que marca definitivamente las fronteras entre uno y otro. Se trata del uso de la cultura como elemento vertebrador del trazado del viaje y configurador del espacio. Grandes espacios físicos como el Mediterráneo, África o El Danubio, son transitados por los escritores no por las rutas convencionales sino a través de un diálogo silente que convoca a los espíritus del pasado y las voces del presente. Magris, en el prólogo al *Breviario mediterráneo* caracteriza al viajero actual como un auténtico *Ulises contemporáneo* “que debe vestir, más que la casaca del marinero, el batín, y aventurarse en una biblioteca en lugar de —o más que— entre islas perdidas; el Ulises actual debe ser experto en la lontananza del mito y el exilio de la naturaleza, debe ser explorador de la ausencia y el destierro de la vida verdadera”. [1987, 9]

Tradicionalmente la cultura libresca ha sido buena compañera del viajero. Desde los *periplos* griegos y las *riblas* árabes, pasando por el viaje ilustrado —cuando los jóvenes acomodados emprendían el *Grand Tour* arrastrando consigo bibliotecas enteras—, hasta bien entrado el siglo XIX, fecha en la que muchos especialistas fijan la consolidación del

género, una de las características del libro de viajes fue el recurso de la cita e incluso del plagio de autores y obras. Estos textos se iban incorporando a la narración del viaje enriqueciendo por simple yuxtaposición las numerosas descripciones hasta crear una amalgama artificial de voces indeterminadas a través de las cuales el viajero daba fe de cuanto veía e incluso de lo que no veía pero habían visto otros. El encuentro con los orígenes de la cultura ha sido el motor que puso en marcha el *Grand Tour*, y todavía hoy son muchos los viajeros que se mueven en busca del encuentro con el pasado.

Pero, si bien lo cultural como conjunto de saberes aprendidos por medio de las facultades intelectuales, depositados y difundidos tradicionalmente a través de los libros, ha sido el complemento más adecuado del *cursus descriptivo* del libro de viajes tradicional, no puede mantenerse tal afirmación para el libro de viajes contemporáneo, al menos en todos los casos. Cada vez más, y esto es válido también para otros géneros, el componente cultural actúa como una red que el escritor va tejiendo y que se convierte en la base del *cursus narrativo*. Dicha red, desde la que se imponen las nuevas rutas, está formada por los relatos de acontecimientos históricos, retratos de personajes especialmente vinculados a la literatura, evocaciones y vivencias personales, y descripciones de espacios urbanos y naturales —con predominio de los primeros— que el autor convoca y que se van entrelazando, a partir del juego especular. Sólo desde esta perspectiva pueden entenderse como libros de viajes obras tan dispares como *El Danubio*, *Breviario mediterráneo*, *Ébano*, *El viaje*, de Sergio Pitol, e incluso *El esnobismo de las golondrinas* de Mauricio Wiesenthal.

En el libro de viajes contemporáneo tiempo y espacio pasan a convertirse en unidades puramente intencionales que el viajero vive y siente desde el interior, desde sus experiencias pero también desde sus lecturas. Para Magris las unidades del tiempo son misteriosas y difícilmente mensurables. En *El Danubio* el tiempo “se adelgaza, se alarga, se contrae, forma grumos que parecen poder tocarse con la mano o se disuelve como bancos de niebla que se disipan y desvanecen en la nada; es como si tuviera muchas vías que se cruzan y se separan, sobre las cuales transcurre en direcciones diferentes y contrarias” [1986, 35]. Pitol afirma que “Todos los tiempos son en el fondo un tiempo único” [1997, 26]. Los límites del *Mare Nostrum* no son definibles en el espacio y, ni tan sólo en el tiempo, ni son estables sino que son irreducibles a la historia.

Este cambio tiene una consecuencia inmediata en la construcción del cronotopo, entendido como unidad creada a partir de la singular interdependencia que se produce en las obras entre las coordenadas espacio-temporales, y que, en el caso de las obras que nos ocupan, tiene repercusiones especialmente singulares llegando a convertirse en el personaje principal, como ya se insinuó en páginas anteriores, quitando incluso el protagonismo al propio viajero. El tiempo y espacio del libro de viajes sólo existen en la escritura y es el discurso el que reconfigura y convierte en nueva realidad definida desde la cultura, a partir de un juego de convergencias y antagonismos, semejanzas y diferencias, espacios como el Mediterráneo, el Danubio, España, Europa, o África:

“En todas las épocas, y en todas las zonas de la costa, registramos las contradicciones mediterráneas: por una parte, la claridad y la forma, la geometría y la lógica, la ley y la justicia, la ciencia y la poética, y por otra, todo lo que a esto se opone. Los libros sagrados de la reconciliación o del amor, y las cruzadas o el *yihad*. El espíritu ecuménico y el ostracismo fanático. La universalidad y la autarquía. El ágora y el laberinto o la *alétheia* —la verdad— y el enigma. La alegría dionisiaca y la piedra de Sísifo. Atenas y Esparta, Roma y los bárbaros. Los imperios de Oriente y de Occidente. La costa del Norte y del Sur. Europa y África. La cristiandad y el islam. Lo católico y lo ortodoxo. Las enseñanzas del Nazareno y la persecución de la diáspora judía. En el Mediterráneo, el Renacimiento no ha podido vencer la Edad Media”. [Matvejevic, 1987, 23]

Unas veces simulando el vuelo de las golondrinas, otras bajo la protección de Heródoto, o emulando a los navegantes griegos que en sus periplos trazaron el primer contorno del mundo conocido, o escuchando las voces de los escritores muertos que desde sus tumbas todavía tienen algo que decirnos, el viajero contemporáneo recorre el mundo, lo contempla, lo examina, lo analiza, se sorprende y se emociona, para luego, lejos de reduccionismos y simplificaciones, presentarlo ante lector desde sus contradicciones, grandezas y miserias; desde la belleza y fealdad, desde la diversidad y no desde la unidad.

Bibliografía

- ALBURQUERQUE, Luis, 2006, “Los ‘libros de viajes’ como género literario”, en Lucena Giraldo, Manuel y Pimentel, Juan (eds.) [2006], pp. 67-87.
- ARGULLOL, Rafael, 2007, www.elboomerang.com/blog-post/2/2938/rafael-argullol/al-aire-libre/
- ARGULLOL, Rafael y ALMARCEGUI, Patricia, 2007, “Viaje y literatura”, *Revista de Occidente*, 314-315, pp. 129-136.
- BELTRÁN, Rafael (ed.), 2002, *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, València: Publicacions de la Universitat de València.
- BELTRÁN, Luis y DUQUE GARCÍA, Ignacio (coords.) [2007]: *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*, Girona, Vitel.la.
- CALVINO, Ítalo, 1998, *Colección de arena*, Madrid: Siruela, 2001.
- CARRIÓN, Jorge, 2007, “Del viaje: penúltimas tendencias”, *Quimera. Revista de literatura*, 284/5, pp. 32-33.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, 1997, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- CHAMPEAU, Geneviève (ed.) [2004], *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid: Verbum.
- DE DIEGO, Estrella, 2008, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid: Siruela.
- GASQUET, Axel, 2006, “‘Bajo el cielo protector’. Hacia una sociología de la literatura de viajes”, en Lucena Giraldo, Manuel y Pimentel, Juan (eds.) [2006], pp. 31-66.
- LUCENA GIRALDO, Manuel y PIMENTEL, Juan (eds.) [2006]: *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MAGRIS, Claudio, 1986, *El Danubio*, Barcelona: Anagrama, 2004 (5ª ed.)
- MAGRIS, Claudio, 2005, *El infinito viajar*, Barcelona: Anagrama, 2008.
- MATVEJEVIC, Predrag, 1987, *Breviario mediterráneo*, Barcelona: Anagrama, 1991.
- NOOTEBOOM, Cees, 1993, *El desvío a Santiago*, Madrid: Siruela, 1998 (5ª ed.).
- NOOTEBOOM, Cees, 2002, *Hotel nómada*, Madrid: Siruela.
- NOOTEBOOM, Cees, 2007, *Tumbas de poetas y pensadores*, Madrid: Siruela.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, 1998, *Ébano*, Barcelona: Anagrama, 2007 (15ª ed.)
- KAPUSCINSKI, Ryszard, 2004, *Viajes con Heródoto*, Barcelona: Anagrama, 2006 (2ª ed.)
- PEÑATE RIVERO, Julio (ed.) [2004], *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid: Visor.
- PITOL, Sergio, 1997, *El arte de la fuga*, Barcelona: Anagrama, 2005 (2ª ed.)
- PITOL, Sergio, 2000, *El viaje*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- ROMERO TOBAR, Leonardo y ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (cords.) [2005], *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid: Akal.
- SARAMAGO, José, 1995, *Viaje a Portugal*, Madrid: Alfaguara.
- VILA-MATAS, Enrique, 1992, *El viajero más lento*, Barcelona: Anagrama.
- WIESENTHAL, Mauricio, 2007, *El esnobismo de las golondrinas*, Barcelona: Edhasa.