

Diaspore. Quaderni di ricerca 2

---

# Scritture plurali e viaggi temporali

a cura di  
Margherita Cannavacciuolo  
e Alberto Zava



**Edizioni**  
Ca' Foscari



---

Diaspore  
Quaderni di ricerca

---

---

## Diaspore. Quaderni di ricerca

### Direttrici

**Susanna Regazzoni** Università Ca' Foscari Venezia

**Ricciarda Ricorda** Università Ca' Foscari Venezia

### Comitato scientifico

**Shaul Bassi** Università Ca' Foscari Venezia

**Enric Bou** Università Ca' Foscari Venezia

**Luisa Campuzano** Universidad de La Habana

**Ilaria Crotti** Università Ca' Foscari Venezia

**Antonio Fernández Ferrer** Universidad de Alcalá de Henares, Madrid

**Rosella Mamoli Zorzi** Università Ca' Foscari Venezia

**Emilia Perassi** Università degli Studi di Milano

**Eduardo Ramos Izquierdo** Université de Paris IV Sorbonne, Institut d'Études Hispaniques

**Melita Richter** Università degli Studi di Trieste

**Daniela Rizzi** Università Ca' Foscari Venezia

**Silvana Serafin** Università di Udine

### Comitato di redazione

**Margherita Cannavacciuolo** Università Ca' Foscari Venezia

**Ludovica Paladini** Università Ca' Foscari Venezia

**Alberto Zava** Università Ca' Foscari Venezia

### Comitato di lettura

**Rosanna Benacchio** Università degli Studi di Padova

**Luis Fernando Beneduzi** Università Ca' Foscari Venezia

**Anna Boschetti** Università Ca' Foscari Venezia

**Silvia Camilotti** Università Ca' Foscari Venezia

**Alessandro Cinquegrani** Università Ca' Foscari Venezia

**Adriana Crolla** Universidad del Litoral, Santa Fe

**Biagio D'Angelo** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

**Monica Giachino** Università Ca' Foscari Venezia

**Marie Christine Jamet** Università Ca' Foscari Venezia

**Adriana de los Angeles Mancini** Universidad de Buenos Aires

**Pia Masiero** Università Ca' Foscari Venezia

**Maria del Valle Ojeda Calvo** Università Ca' Foscari Venezia

**Patrizio Rigobon** Università Ca' Foscari Venezia

**Michela Rusi** Università Ca' Foscari Venezia

**Alessandro Scarsella** Università Ca' Foscari Venezia

**María Carmen Simón Palmer** CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

**Alessandra Trevisan** Università Ca' Foscari Venezia

**Michela Vanon Alliata** Università Ca' Foscari Venezia

**Elisa Carolina Vian** Università Ca' Foscari Venezia

---

---

# Scritture plurali e viaggi temporali

a cura di

Margherita Cannavacciuolo e Alberto Zava



**Edizioni**  
Ca' Foscari

---

---

© 2013 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 1686  
30123 Venezia

[edizionicafoscari.unive.it](http://edizionicafoscari.unive.it)

ISBN 978-88-97735-43-4

---

- 
- 7 Prefazione  
RICCIARDA RICORDA
- 9 Introduzione  
MARGHERITA CANNAVACCIUOLO
- 15 Mitocrítica da literatura de viagem na contemporaneidade  
BIAGIO D'ANGELO
- 29 Veinte años de estudios sobre el viaje literario  
MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER
- 41 Nueva refutación del viaje en el tiempo  
Una lectura de *Utopía de un hombre que está cansado*  
GERARDO CENTENERA TAPIA
- 55 Narración y efecto de temporalidad  
en *La grande* de Juan José Saer  
ANDREA TORRES
- 69 Gina Lagorio: istantanees dell'Unione Sovietica,  
tra viaggio e memoria  
ALBERTO ZAVA
- 79 Alla ricerca delle radici, tra presente e passato  
*L'Isola Nuda* di Dunja Badnjević  
SILVIA CAMILOTTI
-

- 
- 89 *Una sombra ya pronto serás*  
Escrituras e imágenes de la carretera  
ROBERTA PREVITERA
- 101 *Los autonautas de la cosmopista*  
Relato a cuatro manos de un viaje atemporal y contrarreloj  
MATHILDE SILVEIRA
- 111 «Bienvenidos a ninguna parte»  
Viajes a no-lugares  
ENRIC BOU
- 137 Donne che camminano  
ELENA DAK
- 153 Notizie sugli autori
-



---

## Prefazione

Ricciarda Ricorda

È impossibile per l'uomo che se ne va per il mondo non mescolare la propria immaginazione alla visione della realtà. Si accusano i viaggiatori di mentire e di ingannare i lettori. No, non mentono, bensì guardano con il pensiero assai più che con lo sguardo.

GUY DE MAUPASSANT, *Venezia*

Il viaggio e la scrittura da un lato, il viaggio e il tempo dall'altro sono da sempre strettamente connessi: una lunghissima tradizione che parte dall'antichità e arriva ai giorni nostri collega l'esperienza del viaggiare all'esigenza di raccontarla, e lo testimonia il fatto che in tutte le lingue che abbiano una tradizione scritta si trovano testi in cui l'altrove fisico è tradotto in narrazione; la narrazione, a sua volta, si presta a essere indicata con la metafora del viaggio e le figure del viaggiatore e del narratore sono state spesso associate nel sentire popolare. D'altro canto, l'esperienza della mobilità nello spazio comporta anche la trasformazione del senso del tempo: mentre il movimento nel tempo si prospetta sul piano letterario come altrettanto suggestivo e produttivo di significato quanto quello nello spazio, lo spostamento territoriale può essere percepito come mezzo per evitare le implicazioni della temporalità, per stravolgerne la direzione fino a giungere alla dimensione del fantastico, ma anche per tentare di sfuggire, in ultima analisi, alla morte.

Il tema delle «scritture plurali» e dei «viaggi temporali» si propone allora come campo di indagine ricchissimo e sfaccettato, al cui interno si possono percorrere infiniti sentieri, incrociando una grande quantità di testi, intersecando prospettive diversificate, sperimentando originali modalità di scrittura, non evitando neppure aporie e aspetti problematici. Di una simile fecondità il secondo «quaderno di ricerca» della collana «Diaspore» dà ampio riscontro, declinando anche la dimensione diaspo-

rica in tale direzione: lo si può verificare nella pluralità degli interventi raccolti, che si muovono dal punto di vista geografico tra l'area delle letterature ispano-americane e quella italiana, per l'aspetto tipologico variano dalla rassegna diacronica alla riflessione metaletteraria e all'analisi di casi esemplari, e infine, per quanto riguarda l'arco cronologico, si concentrano in particolare sulla dimensione della contemporaneità.

È del resto proprio nel xx e nel xxi secolo che le intersezioni tra la prospettiva spaziale e quella temporale si moltiplicano, nell'esigenza di mantenere al racconto dell'esperienza odepórica una significatività che l'accrescimento delle opportunità di spostamento, la meccanizzazione dei mezzi di trasporto, la riduzione delle distanze, la facilità con cui è diventato possibile raggiungere qualsiasi meta hanno drasticamente messo in crisi, fino a far prevedere la «morte» del viaggio, a prospettare l'ipotesi che l'insieme di questi fattori debba determinarne la fine, paventata a suo tempo da Claude Lévi-Strauss che, in un celebre passo di *Tristi tropici* (1955), denunciava l'invasione di un turismo destinato a diffondere ovunque un unico modello di vita, a far scomparire l'ignoto e dunque a cancellare la funzione esplorativa e conoscitiva del viaggio medesimo e del racconto di viaggio.

Eppure, proprio l'aprirsi di questo vuoto, di questa insufficienza della descrizione tradizionale dello spazio sembra aver comportato la scoperta di nuove prospettive; gli scrittori hanno saputo infatti rinnovare la scrittura odepórica, contaminando di continuo la dimensione spaziale con quella temporale, dilatata e moltiplicata, identificando nuovi territori metaforici e rilanciandone la vitalità: sono proprio l'elasticità e la versatilità che da sempre le competono, la sua capacità di aprirsi a generi diversi e di mescolare realtà e invenzione, la sua disponibilità potenzialmente polifonica e plurale, a consentirle di ridare forza alla narrazione e a garantirle la possibilità di continuare a svolgere, anche nel nuovo millennio, con modalità rinnovate, la sua funzione conoscitiva.

---

## Introduzione

Margherita Cannavacciuolo

Il secondo volume della collana «Diaspore. Quaderni di ricerca», *Escrituras plurales y viajes temporales / Scritture plurali e viaggi temporali*, è il risultato dell'omonima giornata di studi svoltasi il 19 ottobre 2012 presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia, e ha visto la partecipazione di numerosi studiosi e ricercatori di fama internazionale che hanno dibattuto sul tema, ampliando, arricchendo e problematizzando le prospettive di ricerca. L'evento ha costituito il secondo incontro del seminario interuniversitario permanente *Escrituras plurales y viajes temporales / Écriture plurielles et voyages temporels* formalizzato nel dicembre 2011 tra il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati (sezione di Iberistica) dell'ateneo cafoscarino, nella persona della professoressa Susanna Regazzoni, e il Séminaire Amérique Latine (SAL) e il Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) dell'Université Sorbonne - Paris IV, nella persona del professor Eduardo Ramos-Izquierdo. Frutto della lunga collaborazione tra i due studiosi, il seminario nasce dal desiderio di indagare l'ampia e complessa relazione che intercorre tra tema odepórico e temporalità, come pure le scritture plurali nelle loro articolazioni discorsive nelle letterature ibero-americane. Il seminario prevede lo svolgimento di due giornate di studi internazionali annuali da tenersi in entrambi gli atenei. La prima si è svolta il 24 marzo 2012 presso l'Université Sorbonne - Paris IV, mentre la seconda, già menzionata, il 19 ottobre 2012 presso l'ateneo veneziano e una terza tappa del seminario si è svolta il 17 maggio 2013 nuovamente presso l'ateneo parigino.

Com'è noto, secondo Heidegger, il tempo non costituisce una cornice che si aggiunge alla vita, ma il modo in cui l'uomo - proiettandosi nel futuro per ripetere il passato nell'«ora» della situazione presente - dà senso alla sua esistenza. Passato, presente e avvenire costituiscono un fenomeno unitario, ove l'avvenire è il nostro essere noi stessi, il passato

---

l'esser gettati nel mondo, il presente è il «colpo d'occhio» sulla situazione. In questa struttura «temporalizzante», che è la struttura della decisione, si rileva un carattere costante della temporalità dell'esistenza, costituito dal «movimento» metaforico dell'uomo verso il futuro, indietro nel passato e «presso» la situazione.

Oltre a essere un elemento costitutivo l'ontologia del soggetto, il movimento è anche alla base dell'esperienza letteraria, in quanto, seguendo la formula cara a Victor Hugo, parlare di viaggio e di letteratura rappresenta di per sé una tautologia, concetto che appare ancora più significativo relativamente alle letterature ispano-americane, se si considera che queste prendono avvio, in epoca moderna, con un diario di viaggio - il *Diario del Primer Viaje* di Cristoforo Colombo - e che durante i tre secoli della Conquista e della Colonia, gran parte dei fondatori e scrittori della tradizione letteraria dell'America Ispanica sono stati viaggiatori alle Indie. In quel periodo, la letteratura di viaggio è associata alle cronache redatte da missionari e conquistatori, per vincolarsi successivamente alle esplorazioni antropologiche e scientifiche del XIX secolo. Il viaggio diviene, poi, uno dei temi centrali delle finzioni ispano-americane nel XX secolo, offrendosi come motivo ricorrente, per esempio, della *nueva novela histórica* latinoamericana e delle letterature di esilio e di migrazione.

Tuttavia le narrazioni odeporeiche dell'America Ispanica, teatro di un sincretismo *in primis* temporale, si fanno anche terreno di sperimentazione letteraria, in cui il viaggio nello spazio implica l'alterazione del tempo fisico, provocando l'accesso a una dimensione di sogno e di perturbante fantasia. Per citare solo alcuni tra i testi più significativi, il motivo del viaggio attraverso il tempo è centrale nel romanzo *Los pasos perdidos* di Alejo Carpentier, nei racconti *El buque suicidante* di Horacio Quiroga, *El inmortal* di Jorge Luis Borges, *El último viaje del buque fantasma* di Gabriel García Márquez, *La noche bocarriba* di Julio Cortázar, *Lanchitas* di José María Roa Bárcena, *Chac-Mool* di Carlos Fuentes, *Tanga para que se entretenga* e *Cuando volví de la Habana*, *Válgame Dios* di José Emilio Pacheco e *Correcciones en la trama del tiempo* di Sergio Gaut vel Hartman.

Alla luce dell'ecllettismo che li caratterizza, i testi di viaggio sono responsabili di attuare una trasgressione delle convenzioni e delle frontiere canoniche della letteratura. In quanto genere di frontiera, la letteratura odeporeica solleva una serie di questioni riguardanti la poetica letteraria che non si limitano unicamente a problematizzare il genere stesso, ma, al contrario, per la sua eterogeneità ampliano le frontiere della finzione letteraria.

È proprio a partire da questo ibridismo generico che prende avvio lo studio di Biagio D'Angelo *Mitocrítica da literatura de viagem na con-*

*temporaneidade*, che considera la «pericolosa complicità» tra viaggio e scrittura come causa e motore di una problematica riformulazione della definizione tradizionale di letteratura come finzione o come artificio. D'Angelo si occupa della relazione che la scrittura di viaggio instaura con il proprio limite: in quanto narrazione non tanto di una «storia», quanto di una storia «apparentemente vera», il racconto di viaggio rimanda continuamente all'insufficienza del proprio discorso. Nel tentativo di riscattare ed enfatizzare i movimenti della memoria, la scrittura di viaggio, da un lato, dichiara la necessità dello spazio letterario e, dall'altro, afferma l'inconsistenza di qualsiasi risposta di salvezza dai «naufrazi» della finzione. Adottando una prospettiva comparatista - che spazia da *Mongólia* di Bernardo Carvalho (2003) a *As naus* di António Lobo Antunes (1988) e *Foe* de J.M. Coetzee (1986) -, lo studio intraprende una mitocritica del mito del viaggio, o meglio del fallimento del mito nel senso più ampio di strumento ermeneutico dei fenomeni dell'esistenza e, in particolare, del viaggio.

*Veinte años de estudios sobre el viaje literario* di Carmen Simón Palmer traccia un percorso diacronico all'interno delle letterature di viaggio ibero-americane a partire dall'Età Media fino all'attualità, individuando le opere più rappresentative e indagando, in modo trasversale, le forme che la scrittura odepórica assume. La seconda parte dello studio offre un'ampia bibliografia critica sul tema, oltre a segnalare i principali congressi realizzati negli ultimi vent'anni sul tema odepórico, mostrando l'interesse sempre crescente della ricerca verso l'evoluzione del concetto di viaggio e delle problematiche generiche ad esso relazionate.

Dall'ambito ispanico, l'articolo di Gerardo Centenera *Nueva refutación del viaje en el tiempo. Una lectura de «Utopía de un hombre que está cansado»* ci introduce in quello ispano-americano e, in particolare, nell'universo filosofico-letterario borgiano ove la riflessione sul tempo primeggia. Adottando una prospettiva intertestuale, lo studio analizza il racconto *Utopía de un hombre que está cansado* (1974) di Jorge Luis Borges, in cui il protagonista, di ritorno a casa da una passeggiata, si ritrova a dialogare con il se stesso di migliaia di anni dopo. Il tema del *Doppelgänger*, ricorrente nell'opera dell'autore argentino, diviene motore e rappresentazione di una riflessione ontologica, in cui, in chiave idealista, l'identità di un uomo con tutti gli altri porta non solo alla negazione dell'individuo, ma del tempo stesso.

Anche nell'opera di Juan José Saer *La grande* (2005) è il ritorno il punto d'inizio di un gioco dentro e con il tempo, in quanto il discorso prende avvio dal ritorno del protagonista da un viaggio e si costruisce a partire dalla fusione tra tempo fisico o cronologico e psicologico. Allontanandosi da una lettura fenomenologica, il saggio di Andrea Torres *Narración y*

*efecto de temporalidad en «La grande» de Juan José Saer* indaga l'esperienza della temporalità come effetto della narrazione attraverso l'analisi dell'opera saeriana, in cui, all'interno di una sequenza temporale di sei giornate, il testo produce un effetto di temporalità frammentaria e dilatata in quanto la linea narrativa principale è costantemente interrotta dall'inserimento di procedimenti lirici che descrivono scene e ricordi o l'evocazione di percezioni. L'ibridazione di registro lirico e narrativo, così come la fusione tra discorso descrittivo e riflessivo, danno conto dell'esplorazione formale della temporalità della narrazione che accompagna l'indagine metafisica.

Di «viaggio multidimensionale» attraverso spazi e tempi distinti si occupa anche Alberto Zava, che analizza i taccuini dei due viaggi compiuti da Gina Lagorio in Unione Sovietica. Lo studio *Gina Lagorio: istantanee dell'Unione Sovietica, tra viaggio e memoria* approfondisce i meccanismi della costruzione dei *reportages* della scrittrice, giocati su un dinamico intreccio tra i piani spazio-temporali concreti dei due differenti contesti di viaggio - la cui semplice comparazione consente all'autrice un'esperienza che travalica la pura percezione del contesto presente - e il meccanismo della memoria - effettiva ed emozionale - che determina la moltiplicazione dei piani d'indagine. In tal senso gli itinerari di Gina Lagorio in Unione Sovietica, pienamente esemplificativi della personale interpretazione da parte della scrittrice dell'idea stessa del viaggio, si rivelano molto più come occasioni di riflessione che come segmenti di paesaggistica e ritrattistica circostanziale e dimostrano quanto la scrittura, avvalendosi allo stesso modo sia della presenza che dell'assenza, possa facilmente andare al di là della singolarità e della corrispondenza al dato.

Le funzioni e le applicazioni della memoria costituiscono il fulcro anche dell'analisi di Silvia Camilotti che, in *Alla ricerca delle radici: «L'Isola Nuda» di Dunja Badnjević*, interpreta in chiave di letteratura di viaggio il romanzo autobiografico della scrittrice nata a Belgrado ma che da decenni vive in Italia. Grazie all'intrecciarsi delle narrazioni dei due protagonisti - l'autrice e suo padre -, è possibile assistere a uno spaccato della storia di una generazione segnata dalle tragiche vicende della ex Jugoslavia; in un dinamico interscambio narrativo, il piano dell'autrice, in visita sull'isola che una volta era il campo di concentramento dove era stato rinchiuso il padre - vittima delle «epurazioni» di Tito dopo la rottura con l'Unione Sovietica nel 1948 - e che ora è meta turistica, e il diario dell'esperienza di prigionia, scritto dal padre stesso, scandiscono a più voci un viaggio tra il presente e il passato.

Spostando l'attenzione dalla memoria introspettiva alla Storia collettiva, «*Una sombra ya pronto serás*»: *escrituras e imágenes de la carretera*

di Roberta Previtiera analizza il romanzo *Una sombra ya pronto serás* (1990) dello scrittore argentino Osvaldo Soriano, esaminando l'utilizzo nel terreno letterario di convenzioni descrittive e narrative proprie del *road movie* al fine di offrire un ritratto della complessa situazione socio-politica dell'Argentina degli anni ottanta. Attraverso l'appropriazione di elementi caratteristici dell'universo semiotico cinematografico e della loro inversione parodica, Soriano opera una demistificazione dei concetti di modernità, mobilità e velocità associati al viaggio che, al contempo, veicola una critica metaforica del tempo storico argentino della post-dittatura e della difficile condizione esistenziale dei reduci dell'esilio.

È proprio uno dei templi della velocità, nonché simbolo di transitorietà, lo spazio scelto da Julio Cortázar e dalla moglie Carol Dunlop per giocare con il tempo. Scrittura a quattro mani e viaggio attraverso i tempi confluiscono nell'opera *Los autonautas de la cosmopista* (1983), diario di viaggio redatto dai due autori, oggetto dell'interessante articolo di Mathilde Silveira «*Los autonautas de la cosmopista*»: *relato a cuatro manos de un viaje atemporal y contrarreloj*. A partire dalla volontà di moltiplicare il tempo per trascenderlo, è proprio un *non-lieu* transitabile in otto ore, l'autostrada Parigi-Marsiglia, che diviene luogo prescelto per rallentare, ovvero spazio del viaggio che la coppia decide di compiere in 33 giorni. Al contempo, la volontà di «avanzare a ritroso» è esaltata dal viaggio nel viaggio che i due esploratori compiono attraverso la lettura dei racconti odeporici che li accompagna nelle loro tappe. Lo studio ben sottolinea, infine, come la distorsione temporale del viaggio si rifletta nel tempo frammentato della creazione, in quanto l'elaborazione del libro si realizza in due fasi posteriori al viaggio.

La consacrazione dei non-luoghi come spazi strategici di costruzione letteraria è materia dell'esautivo studio di Enric Bou «*Bienvenidos a ninguna parte*»: *viajes a no-lugares*, che chiude il volume con l'apertura a una nuova prospettiva teorica sul tema odeporico. La riformulazione del concetto di viaggio in epoca surmoderna viene analizzata dallo studioso in chiave psicogeografica all'interno di un *corpus* di opere pubblicate in ambito iberico e ispano-americano a cavallo tra XX e XXI secolo, in cui sono proprio questi luoghi privi di identità a divenire mete di viaggio. A partire dalla dissoluzione delle antiche dicotomie stasi/movimento, passivo/attivo, centro/periferia che caratterizzano le esperienze post-moderne di viaggio, è l'ossimorico concetto di deriva che pare fondare la scrittura odeporica del non-luogo, tanto al livello tematico quanto formale, e se ne costituisce come categoria di analisi critica. L'assenza di una rotta geografica prestabilita, non necessaria per un viaggiatore che non va da nessuna parte, implica al contempo il «lasciarsi andare» e, di contro, la minuziosa osservazione di dati altri, come quelli umani,

storici e sociologici. Il ribaltamento dell'esperienza del viaggio implica la risemantizzazione di un genere letterario ben consolidato, rilanciandolo verso sviluppi inaspettati e verso nuove letture del mondo.

A concludere il percorso del secondo volume di «Diaspore. Quaderni di ricerca» è il racconto di una duplice esperienza di nomadismo, un vero e proprio viaggio in una dimensione temporale «altra», estranea alla cultura occidentale: Elena Dak, nel suo *Donne che camminano*, ripercorre la propria partecipazione a una Carovana Tuareg nel deserto del Ténéré in Niger e rievoca quella di Robyn Davidson a una transumanza di pastori Rabari nel deserto del Thar in Gujarat. Due «scritture» virtuali che si svolgono sui terreni desertici, secondo i tempi lunghi di ogni orizzonte apparentemente sempre uguale a se stesso. Due diverse esperienze di nomadismo, particolare interpretazione del movimento diasporico, non di una «sola andata», ma costituito da una serie interminabile e ciclica di «sole andate».

Nei percorsi offerti attraverso i molteplici rapporti che le letterature odeporiche stabiliscono con il tempo, il viaggio diviene così concetto esplorato e, insieme, strumento per esplorare nuove relazioni con il tempo, il quale, a sua volta, si fa spazio abitato.



---

## Mitocrítica da literatura de viagem na contemporaneidade

Biagio D'Angelo

*ABSTRACT Literature and traveling were born together as a comparative «experience». The hybridism of traveling literature reformulates the traditional definition of literature as fiction or artifice. The travel texts are, in fact, responsible for transgressing the conventions and borders of the literary, hence, of a canonical and rigid idea of the literary genre. A border genre such as the traveling literature raises a set of questions about the literary poetics that do not limit itself to be a problematization of the genre itself. On the other hand, its hybridism broads the borders of literary fiction. In the traditional traveling literature, the narrator describes not so much a «history», but an «apparently true» story, which, in most cases, have lived in the first person. Thus, the reader abandons the fictional criteria or the choice of reading lies to change reaction. In this article, we consider traveling as an occasion for readers and travelers to reflect upon their identities.*

To travel consists in operating a profoundly unsettling inversion of one's identity: I become me via another. Depending on who is looking, the exotic is the other, or it is me.

TRINH MINH HA

Nômade desde os tempos mais remotos, o indivíduo sempre percebeu a necessidade de entregar a uma página o relato de suas viagens. Entre viagem e literatura se estabeleceu uma cumplicidade perigosa na qual se confundem biografias e ficções, histórias pessoais e mitologias reinventadas, experiências verdadeiras e sonhos impossíveis. Entretanto, o interesse da literatura é que é possível viajar sem se mover de seu próprio lugar.

Do ponto de vista antropológico o viajante e o escritor nascem, de certa maneira, juntos. Por definição, o viajante determina, deslocando-

-se, uma «distância». Ele tem uma morada própria, fixa, um lugar de estadia habitual, do qual, todavia, decide distanciar-se. Esta distância espacial apresenta também um «tempo» específico, limitado, e supõe uma espera de reaproximação. Curiosamente, a viagem é distanciamento do tempo: se trata de um distanciamento «temporal» do que é familiar e conhecido, de todo um conjunto material e «trans-objetual». De fato, a viagem se «escreve» para exercer e dar sentido à memória. Por isso, as formas privilegiadas da escrita de viagem coincidem com «as formas primárias da escrita».<sup>1</sup> Cartas e diários abundam na escrita odepórica, porque representam, emblematicamente, os modelos que permitem duração à viagem no sentido de uma experiência «transcrita». Com efeito, se a carta, de certa maneira, «anula» o recorrido, o caminho do viajante, procedendo, paradoxalmente ao contrário, o diário (seja ele pessoal ou «de bordo») funciona como «gravação» de um processo mnemônico. O diário também garante a transmissão e, ao mesmo tempo, a «duração» da experiência da viagem. Espaço e tempo são revocados, assim, respectivamente, na carta e no diário. A literatura os fixa, em sua dinâmica ficcional, no que poderíamos chamar «uma gestualidade eterna», na qual acontece um deslocamento milagroso: viajante e leitor revivem uma experiência similar, separada somente por uma temporalidade histórica que o processo da leitura reconstitui: se o narrador relata em um específico e particular «aqui» e «agora», o leitor «lerá» a viagem em um determinado e variável «aí» e «depois». A escrita de viagem visibiliza, assim, o deslocamento e questiona a imobilidade.

A literatura e a viagem nascem juntas como «experiência» comparatista. O hibridismo da literatura de viagem reformula a definição tradicional de literatura como ficção ou como artifício. Os textos de viagem são, de fato, responsáveis por transgredir as convenções e as fronteiras do literário, isto é, de uma idéia canônica e rígida do gênero literário. Para Pierre Brunel, a literatura comparada, no seu paradigma clássico, tem seu ponto culminante justamente na relação com a experiência autêntica ou fictícia da viagem.

Um gênero fronteiro como o relato de viagem levanta um conjunto de questionamentos sobre a poética literária que não se limita a ser exclusivamente uma problematização sobre o gênero mesmo. Ao contrário, seu hibridismo amplia as fronteiras imaginadas da ficção literária. No relato tradicional de viagem, o narrador descreve não tanto uma «história», quanto uma história «aparentemente verdadeira» que, na maioria dos casos, haveria vivido em primeira pessoa. O leitor abandona, assim,

---

1. Cfr. FOLENA, *Premessa*.

o critério ficcional ou a escolha de leitura de *mentiras* para mudar de reação: ele acredita no autor graças a um «pacto literário», evidenciado, há tempos, por Philippe Lejeune. A sedução provém de um processo de identificação entre o leitor e o eu textual que se dirige ao leitor desconhecido/ignoto. A viagem constitui uma ocasião de leitores e viajantes refletirem sobre suas identidades.

A literatura de viagem, como qualquer outra forma que se fixe no jogo liminar entre ficção e realidade, como, por exemplo, a autobiografia ou o diário, inflama a discussão sobre se tudo o que se apresenta como *littera*, ficção, *story*, possa efetivamente excluir a «intrusão» do real, e em que grau a *mimesis* participa da ambiguidade da escrita odepórica.

Escrever sobre a viagem não se reduz à descrição de explorações, de conquista e observação relacionada a certos lugares. O conceito de escrita vinculado ao de literatura de viagem vai mais além. Maria Alzira Seixo propõe pensar na escrita de viagem como configuração discursiva que interroga, hoje, os aspectos culturais e políticos do pós-colonialismo, especialmente o nomadismo, os acontecimentos migratórios, as novas configurações históricas.<sup>2</sup> Nessas páginas nos ocuparemos, brevemente, da relação que a escrita da viagem estabelece com o sentido de seu próprio limite e de sua morte. A própria escrita conhece e (re) conhece a si mesma como «insuficiência», como discurso apórico. Na procura de resgatar e enfatizar os movimentos da memória, a escrita de viagem declara, por um lado, a necessidade do espaço literário e, por outro, a inconsistência de qualquer resposta de salvação dos naufrágios ficcionais.

As propostas que aqui consideraremos se constituem como exemplos de uma mitocrítica da literatura de viagem. Mitocrítica – poderíamos dizer – do mito da viagem e, portanto, mitocrítica da falência do mito no sentido mais amplo de uma ferramenta explicativa dos fenômenos da existência e, também, mais particularmente, da viagem. Por isso invocamos a esplêndida poesia de Charles Baudelaire, *L'albatros*, em que o Poeta, ele também como uma ave, «vaste oiseau de mer» e «indolent compagnon de voyage», é impulsionado a seguir «le navire glissant sur les gouffres amères».

Nessa busca de um sentido à viagem como conhecimento, velejando «por glaucos patamares», os textos escolhidos – *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, *As naus*, de António Lobo Antunes (1988) e *Foe*, de J.M. Coetzee (1986) – representam os paradigmas discursivos das alterações que a literatura de viagem sofre em concomitância com o novo

---

2. Cfr. SEIXO (org.), *Travel Writing and Cultural Memory*.

mapeamento mundial pós-colonial e a memória cultural que a esta neo-geografização se relaciona.

Com *As naus*, Lobo Antunes escreve uma viagem de retorno. Não há nada de alegre e sereno nesse regresso à pátria. As naus trazem para Portugal os colonos que foram chamados a viver e colonizar os territórios de Angola. Anula-se, assim, o desejo de voltar a casa, que encontrou em Ulisses seu representante mais significativo. A viagem de volta é mais dramática e difícil do que a saída, cheia, talvez, de entusiasmo e de esperanças ridículas de novidades. As caravelas que se dirigem para o porto de Lisboa questionam a História: passado e presente são desafiados, e a viagem se transforma em um pesadelo kafkiano, grotesco, surreal. Se a viagem poderia permitir, como sua conclusão mais nobre, o autoconhecimento do sujeito, na proposta de Lobo Antunes, os viajantes (re)vivem a experiência da solidão e da exclusão. Os personagens, que simbolicamente se chamam com os nomes de grandes heróis lusitanos (Diogo Cão, Pedro Álvares Cabral e Luis Vaz de Camões, entre outros), são estrangeiros em pátria: sem documentos, sentem a realidade portuguesa terrivelmente estranha e alheia.

Salvados e libertos de naufrágios, mas agora confinados em uma espécie de sanatório, um após o outro ficam doentes até se decomporem, na mesma atmosfera malsã que impregna a capital. A viagem termina com uma derrota e uma pergunta, dois impasses que desvelam tragicamente a inutilidade da viagem e a violência «sobre si» de qualquer movimento em posse do outro: «Que fazer, agora? Ou antes: como refazer-se a si próprio numa situação nova, original, em cinco séculos de história volvida?».<sup>3</sup> A conclusão da viagem é o limite, isto é, a morte. Mediante os recursos paródicos e os deslocamentos temporais, Lobo Antunes descreve a especificidade da história portuguesa, que achou na viagem uma razão existencial e expansionista. As viagens se entrecruzam no romance de Lobo Antunes. A experiência das viagens para Oriente no século XVI é lida especularmente na fome «africana» do século XX. A partida de navegadores audazes e heróis nacionais, há cinco séculos atrás, se mistura num contínuo presente, feito de crença na glória do passado histórico. Assim, a chegada e a partida são, de certa forma, a mesma desilusão. O retorno das caravelas e das naus parece determinar a repetição cíclica e cínica da História. Agora, trata-se de um movimento de descolonização que é dolorido, porque parece ter acontecido desnecessariamente. As *naus* fala de um Portugal adormecido e que, tristemente, se repete nas escolhas, sem avançar. «O que resta de tantas viagens, descobertas,

3. Cfr. SERRÃO, *Temas da Cultura Portuguesa* II, p. 34.

partidas, naufrágios, epopeias e poetas é um grupo de tuberculosos que, sentados numa qualquer praia, olham o mar e esperam que dele venha a salvação nacional».<sup>4</sup>

O romance *Foe*, do escritor prêmio Nobel, J.M. Coetzee, pode ser definido como um naufrágio «sem naufrágio», um naufrágio «íntimo», um naufrágio que já aconteceu, mas que representa outro naufrágio no processo cíclico e misterioso da escrita pós-moderna. Para esse naufrágio duplo e até tríplice, Coetzee parte da reescrita de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, apresentando-nos, ao lado dos dois célebres personagens, Cruso e Sexta-Feira, uma mulher, Susan Barton, que, viajando à busca da filha raptada dois anos antes por um inglês, chega na ilha onde Cruso vive desde seu naufrágio fictício e real ao mesmo tempo (lembramos aqui que a história de Robinson Crusoe foi inspirada a Defoe pelas aventuras do marinheiro escocês Alexander Selkirk). Sexta-Feira é, emblematicamente, um servo afro-descendente, ao qual foi cortada a língua. O próprio novo Cruso, que necessitava, no romance fundador da épica robinsoniana, da escrita autobiográfica, agora, ao contrário, na reescrita de Coetzee, prefere não ter um diário, pois não se tem mais nada que possa ser digno de contar-se aos outros. A única lembrança que funciona como testemunho é o que se realizou como construção por mãos humanas (cabanas, muros, jardins) na ilha. A viagem só pode se constituir como naufrágio. O novo Cruso está doente, e é uma mulher que, pondo a salvo Sexta-feira, decide recolher as memórias da viagem e recontá-las para um escritor de profissão, Foe, justamente. Assim, a experiência da viagem torna-se uma dimensão alegórica da escrita: a viagem serve para explicitar o valor e o sentido da escrita, assim como o significado da existência e da importância da literatura como modelo de testemunho temporal. Ao mesmo tempo, o naufrágio é a condição necessária à literatura, e não um ponto de chegada. Se o naufrágio é morte, destruição, vida passada reduzida ao extremo, ele é a possibilidade de que a literatura possa representar uma estratégia (talvez ilusória) de salvação. Susan «salva» Sexta-feira e leva-o para Londres; porém ele sempre será escravo. Mudo, alguém deverá traduzir por ele. Será efetivamente a salvação dele? Ou uma nova prisão feita de outros naufrágios mais súbdolos? A viagem se move da ilha do Pacífico ao território urbano, multicultural. Mas é uma viagem feita, novamente, apenas de espera. A espera não é aqui apresentada em uma faceta positiva ou apaziguadora. Cruso espera o tempo inteiro para ser salvo da ilha onde naufragou. Agora, como ele mesmo revela em uma página perturbadora do romance de

4. Cfr. RAMOS, *A ficção de uma viagem de regresso à pátria*, p. 18.

Coetzee, espera ser libertado da história do naufrágio por meio de um livro. A narração inventada por Coetzee constitui, ao final, a mistificação de uma salvação impossível na existência. A literatura fica no dilema de narrar não tanto a verdade, quanto a significação das coisas, em uma viagem para salvar-se do naufrágio da in-significação.

Nesta vertente pós-colonial, mais especialmente vinculada a discursos geopolíticos, de territorialização e de modelos culturais dialogantes, a literatura de viagem se encontra indissolivelmente relacionada a uma suposta experiência do autor. Não importa que a viagem tenha sido verdadeiramente realizada. Talvez, mais que a metamorfose da viagem imaginária, é a experiência transmitida, comunicada na escrita, que ocupa, neste caso, um lugar tão preponderante que o texto se converte em uma possibilidade de viagem compartilhada, identificada. Daí sua «perigosidade», sua «pedagogia».

Como emerge das experiências de Camões, n'As *naus*, e de Susan, no romance de Coetzee, ver as coisas, exibi-las, e «ensiná-las», representa uma colaboração necessária, estrutural à experiência da viagem. Familiarizando com o desconhecido, tanto o leitor quanto o viajante podem «encontrar-se» na metáfora textual da viagem. É suficiente ler a breve e intensa *novella* de Madame Oretta no *Decamerón* de Boccaccio (VI, 1) para notar o paradigma do bom «contar viajando», no qual o texto literário se revela como espelho alegórico da viagem. A pós-modernidade enfatizou a capacidade reflexiva ou narcisista da viagem, como observa Linda Hutcheon. No *meta-relato* do século XX, a viagem representa uma forma paródica de meta-conhecimento.

O equilíbrio entre relatos e viagens imaginários, de uma parte, e escritos, testemunhos autênticos, impressões, relatos de viagem, da outra, ou seja, entre uma vida ficcional e uma vida real (que pode ser também construída ficcionalmente como na proposta da existência literária), encontra-se reduzido, quando não inexistente. Sem se opor nunca, a autenticidade e a ficcionalidade são, no fundo, a mesma cara que exalta as mentiras da escrita, e que se apropria, com força, do caráter ambíguo e de «invenção» do literário.

O Oriente sempre fascinou a escrita e os viajantes. Os escritos sobre Oriente (com uma predileção especial pela China, Japão e Índia) mesclam a forma enganosa do relato documental - alguns destes relatos poderiam ser lidos como guias de viagem - com a ênfase ficcional. A viagem para o Oriente se confunde, constantemente, com o clichê da viagem mística, no sentido da descrição de uma imersão no desconhecido, à busca de si mesmo, ao encontro de uma Alteridade misteriosa e próxima, ao mesmo tempo. Nesta viagem ontológica «às raízes», a escrita funciona como estratégia terapêutica: ela permite não esquecer vozes,

nem pessoas, percebidas quicá distraidamente, mas sempre gravadas (como) num carnê de notas.

Se tiver razão um dos teóricos do *Nouveau Roman*, Jean Ricardou, segundo o qual «o romance já não é a escrita de uma aventura, senão a aventura de uma escrita»,<sup>5</sup> esta intuição corresponde perfeitamente à estética narrativa de Bernardo Carvalho, sobre o qual nos deteremos, agora, maiormente.

O romance do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, *Mongólia*, nasce da tensão entre o imaginário e o vivenciado. O autor declara que efetivamente pôde visitar a Mongólia graças a uma bolsa de criação literária outorgada pela Fundação portuguesa «Oriente». A trama é aparentemente simples e quase folhetinesca. Um diplomata já aposentado é chamado a viajar para Ulan Bator, capital da Mongólia, para buscar lá um jovem desaparecido que descobrirá só no final do livro ser seu irmão de sangue. O elemento referencial que acompanha a narração muito bem construída e intensíssima é que o livro é o resultado da permanência autêntica do autor naquela terra misteriosa e inóspita. Deste ponto de vista, Carvalho parodia a moda das viagens exóticas, místicas e alternativas para dar espaço a uma reflexão sobre o nomadismo e o significado alegórico da busca filosófica, destituindo-a de qualquer informe metafísico. O livro tem uma própria fisionomia que serve para entrelaçar com o leitor uma colaboração possível, não tanto relacionada à *recherche* do sujeito específico da narração, quanto à *recherche* da possibilidade de entender o desconhecido, uma alteridade como movimento intrigante e, ao mesmo tempo, dispersivo. Como em outro romance de Carvalho, *Nove noites*, o autor apresenta a história relatando três narrativas intercaladas e entrelaçadas por meio de diários: o diário de um diplomata, chamado o Ocidental, e do jovem desaparecido, que são lidos por outro diplomata, o aposentado, que representa também a voz do primeiro narrador. Os diários são apresentados ao leitor com caracteres tipográficos diferenciados. A escrita, de tal forma, se encaixa, como um jogo de *matrioshkas* russas, reciprocamente num cruzamento que imita o processo errático da viagem.

Trata-se de uma revisão de conceitos «serenos» sobre o Outro, despojados de toda forma de romantismo ou da fruição banal da viagem como descobrimento burguês de lugares distantes. O Outro é para Carvalho a simbolização de uma «paranóia», sem a qual não haveria forma artística alguma: «Não existe literatura, nem arte sem paranóia. Provavelmente não haveria nem civilização. A paranóia é a tentativa de dar sentido ao

5. Cfr. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, p. 111.

que não tem, ao desconhecido»,<sup>6</sup> declara em uma entrevista Carvalho, à publicação de *Mongólia*. O desconhecido se revela, fora da aceitação pacificada típica da narrativa de viagem do *Grand Tour* romântico, em toda sua aparência limitada e cheia de preconceitos. Na realidade, se trata de um olhar duplo: se o desconhecido aparece dentro deste semblante apórico, também o viajante é marcado por uma curiosa e trágica *indisposição* a compreender o Outro. Se o Outro está, de início, marginalizado, a busca o desloca a uma centralidade que é, mais uma vez, labiríntica, apagada, e repete a mesma ausência de definição e de confiança.

Os livros de Bernardo Carvalho lexicalizam essa desconfiança, embora o façam de forma tortuosamente irônica ao apropriar-se, na ficção, de discursos migrantes de outros registros supostamente comprometidos com o real: a reportagem jornalística, a investigação acadêmica, a psicanálise, o diário de viagem, o relato confessional autobiográfico, a descrição do guia turístico. Por um lado, a escrita ficcional desqualifica esses discursos como produtores de verdade, criticando-os explicitamente pela voz do narrador ou mediante justaposição de vozes conflitantes; por outro, porém, ao reproduzir no texto ficcional esses recursos, que se desautorizam apenas obliquamente e se diluem numa efabulação propositadamente complicada e até folhetinesca, criam uma espécie de armadilha para um público medianamente letrado, que procura cada vez mais se informar por meio de revistas de opinião, turismo ecológico e cultural, reportagens diretas, buscas na internet. O resultado é que o leitor sai de um livro desses com a sensação de ter lido algo «inteligente», «lúcido» e «moderno» (ou «pós»), mas também com a incômoda sensação de ter perdido algo, que a escrita elusiva e o acúmulo de informação e de intriga novelesca deformaram ou ocultaram.<sup>7</sup>

*Mongólia* se apresenta ao leitor não só como uma coleção de apontamentos de viagens (ainda que, por exemplo, na Itália tenha sido publicado dentro de uma série de guias turísticos dedicados a países orientais...), senão, sobretudo, como um relato que estratifica três níveis diferentes de narração. O tema da viagem como nomadismo, busca cognoscitiva, impulso ontológico da existência se intersecta com um nível linguístico-metanarrativo, enfatizado pela forma específica dos diários lidos, transcritos e apresentados ao leitor; a viagem se propõe uma tarefa que poderíamos definir «realista-política», porque põe em evidência o processo de compreensão-incompreensão cultural-antropológica que separa o mundo em blocos. As fronteiras representadas não são apenas imaginárias, senão que transmitem um impasse que coincide com a der-

6. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, pp. 4-5.

7. Cfr. FRATESCHI VIEIRA, *Refração e iluminação em Bernardo Carvalho*, p. 196.



rota de qualquer tentativa de aproximação do distante e desconhecido. O fracasso da viagem é visto em *Mongólia* ao interno de uma tensão incessante, que não dicotomiza nunca, não enfatiza o «nós» em contraposição a um «eles» indefinido, mas tampouco sublima o estrangeiro, ou estranho: a linguagem e uma «emergência» não só de uma escrita diarística ingênua e personalista, senão a revelação trágica de uma civilização que influencia até o núcleo linguístico-verbal. A cultura não é o produto de uma construção, senão, parece sublinhar Carvalho, de uma imposição que a viagem não purifica, nem possui esta intenção nobre e utópica. A viagem de *Mongólia* é comparável a «the fascination of the abomination», como diria Joseph Conrad em *Heart of Darkness*. O encantamento pela *wilderness* coincide com a compreensão fatal de que a obscuridade está já na civilização e é um produto tentacular, porque se bifurca para fora, manchando o interno como o externo. É, portanto, uma experiência parecida com a narração de Conrad: «se a viagem devia ser alcançar o coração das trevas, é justo que se conclua lá onde havia começado: no coração da civilização, na metrópole do homem branco».<sup>8</sup> O livro de Bernardo Carvalho se encerra em um triste retorno aos trópicos, no Rio de Janeiro, para regressar a uma experiência e a umas imagens de vazio e rotina. «A literatura quem faz são os outros. Mas o principal eu só entendi hoje»,<sup>9</sup> escreve o diplomata aposentado, eu narrador do texto,

Ele tinha me deixado suas anotações de viagem para que eu compreendesse, como uma explicação. A gente só enxerga o que já está preparado para ver [...]. O fato é que, por uma coincidência espantosa, os dois irmãos só foram se reencontrar vinte anos depois, na Mongólia, veja só. O mundo dá as voltas.<sup>10</sup>

Junto às citações explícitas de importantes escritores chineses como Lao She e Lu Xun, Conrad é só uma das alusões intertextuais que povoam o texto de Bernardo Carvalho: Melville, Salinger, Bruce Chatwin, Jean Rhys são os nomes que podem vir à mente na leitura. Trata-se de autores que viram no livro de viagem uma relação muito fecunda com o processo de colonização e de pós-modernidade. O discurso estético do autor carioca é respaldado pela reflexão culturológica. No propósito de narrar o vagabundeio, a «errância», o desejo ansioso por uma vida nômade fora das constrações da vida e das regras da sociedade capitalista, Carvalho inclui sutilmente a idéia de que o discurso literário

8. Cfr. SERTOLI, *Nota introduttiva*, p. xv.

9. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 182.

10. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, pp. 184-185.

é insuficiente sem o apoio e o reconhecimento da prática econômica como dominadora das consciências e dos juízos culturais. A viagem, em *Mongólia*, sai dos trilhos habituais de uma literatura positiva de conhecimento. O único conhecimento é que também Mongólia é um lugar de *darkness*, um espaço em branco, esvaziado de plena significação. O que se compreende é que a morte participa da escrita, porque a finitude está consubstancial à dinâmica escritural. Assim a viagem se torna alegoria de uma ficção que não pode ocultar este segredo e esta verdade negativa. A única dominação que a literatura possui é desvendar seu próprio território como tecido revelador de obscuridades e mortes.

O nomadismo, em primeiro lugar, é destituído de todo caráter idealista. Não há nada de libertário e alternativo na vida dos nômades. E com o nomadismo, portanto, se desconstrói também a idéia de viagem como caminho alegórico ao conhecimento:

Os nômades não são abstrações filosóficas. Levam uma vida fixa e repetitiva. Qualquer desvio pode acarretar a morte. Todos os movimentos e todas as regras são determinados pelas exigências mais fundamentais de sobrevivência nas condições mais extremas.<sup>11</sup>

O nomadismo resulta ser, no fundo, uma aparente liberdade e um sistema que, como outros, obedecem a estruturas fixas e a uma inelutabilidade dada pela realidade e pelo espaço vivido.

O livro de Bernardo Carvalho propõe um novo olhar sobre o espaço, uma nova consciência da inquietude e da mobilidade. Como Bruce Chatwin, que descreveu a viagem como uma anatomia da inquietude, que despoja o sujeito do ser protagonista ou observador privilegiado, a literatura contemporânea se move entre espaços inquietos, tão móveis que não definem nenhuma geografia, nem a história, nem um pertencimento específico; são espaços sem fixação, sem pontos de apoio aparentes, localidades que passam do marginal ao conhecido, do desconhecido ao reconhecido.

Com *Mongólia*, Bernardo Carvalho traça um atlas, no qual as fronteiras se diluem e se misturam, onde o local se universaliza simplesmente pelo gesto da literatura. No fundo, a Mongólia é, poderíamos dizer com as palavras de Marc Augé, um «não-lugar». Nesta constatação se reflete uma constatação de dupla natureza. É um não-lugar da geografia da terra, cuja paisagem é inóspita e misteriosamente distante «a paisagem

11. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 43.

era extraordinária, um tanto extraterrestre»,<sup>12</sup> declara um dos narradores de *Mongólia*); e ao mesmo tempo um não-lugar que a literatura se encarrega de «situar» ficticiamente: «Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto. A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa».<sup>13</sup>

A esta concepção do espaço, como lugar não definitivo e não definido, corresponde uma desarticulação da trama e da escrita: três narradores, três tipologias de escrita diferentes, três olhares subjetivos sobre a realidade mongol visam a dissolver e alterar a representação ficcional. Não há mais um centro ou um destino. A viagem honra com o excêntrico, seus procedimentos advertem que o estrangeiro não é o outro, que nunca conseguirei possuir, mas sim o eu limitado que viaja para se entender:

Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa.<sup>14</sup>

Trata-se da lógica da extraterritorialidade que se subverte para um movimento para dentro, como se lê num fragmento de Julia Kristeva:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é o rosto oculto da nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo no qual se fundem o entendimento e a simpatia. Para reconhecê-lo em nós, nos poupamos de ter que detestá-lo em si mesmo. [...] O estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.<sup>15</sup>

Nas últimas páginas, o livro acelera as intersecções entre as diferentes escritas até o momento apresentadas. A distância entre o Ocidental e a realidade mongol se manifesta como impossível de ser plena. O Ocidental não está disposto, por exemplo, a entender como, segundo o discurso de Purevbaatar, seu guia, um dos poemas épicos mais importantes da literatura mongol possa apelar ao odor de esterco queimado, como imagem da nostalgia. A consequência é de suspeita, de impasse, de irritação:

12. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 114.

13. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 41.

14. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 115.

15. Cfr. KRISTEVA, *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 9.

Aquela não era uma viagem de turismo, e mais cedo ou mais tarde o Ocidental teria que se acostumar. Purevbaatar o deixou no hotel e o aconselhou a aproveitar a tarde livre para desfrutar a cidade. Desfrutar era um eufemismo. Era impossível saber onde terminava a ingenuidade e começava a ironia do guia, e mesmo se havia alguma ironia.<sup>16</sup>

As cidades mongóis são «tristíssima(s) e poeirenta(s)», «tudo é cinza e sujo», «lugar(es) sinistro(s)», «infestada(s) por mosquitos», «sem eletricidade», «o fim do mundo».<sup>17</sup> E, além disso, «o olhar direto e persistente nem sempre é de curiosidade, como gostariam os que ainda acreditam no mito do bom selvagem».<sup>18</sup> Portanto, se já não pode ser suficiente o relato do *Grand Tour, Mongólia* é uma narrativa pós-moderna na qual a viagem, como sujeito da ficção, desmonta o discurso odepórico porque o sujeito da viagem, o narrador-viajante, é também posto em discussão. A narrativa de viagem começa no momento de «novidade» do sujeito viajante. Já não é o exótico, o estímulo para a aventura de viagem, mas sim a perspectiva que o narrador segue para penetrar suas próprias fibras, ainda que consciente de que a busca possa mostrar, ao final, só limites humanos, e que o espaço e mesmo a viagem possam resultar meras demonstrações antropológicas. Se o problema é o outro, o é porque o estranho é o «eu». As culturas se revelam tão distanciadas que a viagem acaba por gerar frustração e sofrimento. Todo o aparato cultural, a partir da linguagem, ilustra o sentido profundo de «alteridade radical»,<sup>19</sup> uma «alteridade fundamentalmente inconhecível»,<sup>20</sup> como propõe Wladimir Krynski. Trata-se de uma «dialética (que) relativiza o familiar, ao mesmo tempo em que questiona o estrangeiro».<sup>21</sup> Aqui a leitura de Krynski permite reunificar *Mongólia* com a resignificação da viagem na pós-modernidade.

Se, como Clifford constata, *O Coração das Trevas* constitui um «paradigma da subjetividade etnográfica» [...], podemos avançar hipoteticamente que a subjetividade etnográfica corresponde do lado do Outro o que se pode chamar de *alteridade etnográfica*. Ela é também uma construção relacional e pressupõe

16. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 111.

17. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 152.

18. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 172.

19. Cfr. KRYSINSKI, *Discurso de viagem e senso da alteridade*, em ID., *Dialéticas da transgressão*, p. 193.

20. Cfr. KRYSINSKI, *Discurso de viagem e senso da alteridade*, p. 184.

21. Cfr. KRYSINSKI, *Discurso de viagem e senso da alteridade*, p. 184.

aquele jogo de ficções e de signos que o viajante-observador-escritor empreende necessariamente para estabilizar suas relações com o Outro. Este último é uma *construção*, um produto do viajante-escritor. Se a viagem é um *operador cognitivo*, ela cataliza os processos discursivos para construir a alteridade etnográfica, pano de fundo indispensável sem o qual nenhuma narrativa de viagens e, mais particularmente, nenhum discurso de viagem de nossa modernidade seria possível.<sup>22</sup>

Também a viagem em *Mongólia* é um operador cognitivo que constrói o Outro como «procedimento ficcionalizado», como uma «relativização de seu absoluto subjetivo como diferença», poder-se-ia reafirmar, apoiando-se, novamente, no pensamento crítico de W. Krsyinski.

*Mongólia* prolonga a tradição da viagem filosófica na literatura, pois Bernardo Carvalho escolhe o relato de viagem para alegorizar e problematizar as fronteiras espaçotemporais que governam as culturas, as existências, as construções das alteridades. A fronteira se transforma, é superada, mas a paisagem à «outra margem» carece de ingenuidade e não elimina a própria fronteira, mas sim a relativiza, a mostra em uma diluição visível e manipulada.

O sentido da alteridade deduz-se então de construções narrativas e discursivas complexas, polivalentes, que exprimem o outro e os outros nas diferentes modalidades de sua participação numa coletividade humana, e frente aos outros. A alteridade é assim pensada como correlação da identidade numa relação inter-humana.<sup>23</sup>

Nesta multiplicidade de vozes e modalidades, o cosmopolitismo é, portanto, uma refração utópica, um sonho no qual a oscilação de identidades está destinada a outras conclusões. Sabem também disso tanto Lobo Antunes, quanto Coetzee. Assim, o fim da viagem (seu desfecho, sua morte «romântica») é uma meta que pode certamente fomentar, tanto em *Mongólia*, quanto em *Foe*, e também n'*As naus*, novos meta-discursos, mas já não implica o conhecimento do Outro como solução do problema existencial. «A literatura», como escreve um dos narradores de *Mongólia*, «já não tem importância».<sup>24</sup>

22. Cfr. KRYSINSKI, *Discurso de viagem e senso da alteridade*, p. 192.

23. Cfr. KRYSINSKI, *Discurso de viagem e senso da alteridade*, p. 201.

24. Cfr. CARVALHO, *Mongólia*, p. 11.

*Bibliografia*

- CARVALHO B., *Mongólia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- CARVALHO B., *É tudo mentira!*, «Folha de São Paulo», 25 de abril, 2004, pp. 4-5.
- COETZEE J.M., *Foe*, London, Penguin, 1986.
- FOLENA G., *Premessa*, «Le forme del diario. Quaderni di poetica e retorica», 1, 1985.
- FRATESCHI VIEIRA Y., *Refração e iluminação em Bernardo Carvalho*, «Novos Estudos», 70, novembro, 2004, pp. 195-206.
- KRISTEVA J., *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- KRYSINSKI W., *Discurso de viagem e senso da alteridade*, em ID., *Dialéticas da transgressão*, São Paulo, Perspectiva, 2007, pp. 181-202.
- LOBO ANTUNES A., *As naus*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- RAMOS A.M., *A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar sobre As Naus de António Lobo Antunes*, «Revista da Universidade de Aveiro - Letras», 18, 2001, pp. 7-18.
- RICARDOU J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- SEIXO M.A. (org.), *Travel Writing and Cultural Memory. Écriture du voyage et mémoire culturelle*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- SERRÃO J., *Temas da Cultura Portuguesa II*, Lisboa, Horizonte, 1989.
- SERTOLI G., *Nota introduttiva*, em CONRAD J., *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1989.

---

## Veinte años de estudios sobre el viaje literario

María del Carmen Simón Palmer

**ABSTRACT** *The article aims to offer a brief review of the most important concepts produced by researchers in recent years about travel. This review shows us the evolution of the same act of traveling through time, the goal in each period and the importance of scientific and technical progress until today, when digital world offers the possibility to move to unknown worlds, which, on the other hand, lead to an individual's inner reflection. The article also provides a bibliography of collective works published.*

Nos proponemos aquí aportar unas breves notas en torno a los aspectos que han sido más tratados por los investigadores en el periodo de los últimos veinte años, tras haber publicado una bibliografía sobre el viaje literario en la literatura española para terminar con una relación de las obras colectivas aparecidas.<sup>1</sup>

Existen algunas webs consagradas específicamente a este tema y que es obligado mencionar: la fundada en Francia el año 1985 por el Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages (CRLV) de la Maison des Sciences de l'Homme, que estudia el viaje en diferentes espacios: histórico, literario e ideológico pero que apenas presta atención a España. Asimismo el portal «Viajeros españoles» dentro de la web del Cervantes Virtual, dirigido por Enrique Miralles, con una bibliografía de fuentes primarias y estudios actuales.

Como puede comprobarse en el último apartado de este trabajo, en los años transcurridos de este siglo se ha despertado un enorme interés por el viaje como tema de investigación y ha llevado a la celebración de numerosos congresos dedicados específicamente a tratarlo desde muy distintos ángulos. Iniciados en España en los años noventa del pasado siglo por iniciativa de Manuel Criado de Val, su *Caminaría Hispánica*

---

1. SIMÓN, *Apuntes para una bibliografía del viaje literario (1900-2010)*.

(1993), se ha consolidado con el tiempo y ha aportado investigaciones innovadoras.

A esta agrupación ocasional de investigadores se han sumado trabajos de información básica sobre la materia de carácter bibliográfico como el *Diccionario de viajeros españoles hasta 1970* (Ollero), el catálogo de fondos de alguna biblioteca, como la Regional de Castilla - La Mancha o la exposición bibliográfica sobre literatura y viaje celebrada en la Universidad de La Laguna en el año 2005, por citar algunos ejemplos.

Tradicionalmente lo habitual era tratar de los viajeros que llegaban a España atendiendo a su nacionalidad, a la época o a algunos aspectos particulares, pero la situación ha cambiado radicalmente.

En el plano teórico interesa la definición de esta clase de narración, caracterizada por moverse entre varios géneros, aunque en la actualidad ya se considera un género literario *per se* y se relaciona con el transcurso de la vida del individuo que, a su vez, se ha formado dentro de un marco cultural y leído obras de ficción que han tratado de este devenir y que han pasado a considerarse clásicas y universales en el mundo occidental como la *Odisea*, *La Divina Comedia*, *El Quijote*, *Los viajes de Gulliver*, *La montaña mágica*, algunos cuentos de hadas etc., cada uno en una época y en una sociedad distinta.

El motor que lleva a iniciar un viaje es diverso, una veces es de índole espiritual como la búsqueda de la inmortalidad, la felicidad o la verdad que se logra al llegar a ese lugar o dentro de uno mismo. No faltan los viajes de iniciación con sus etapas o el viaje mítico, a los infiernos o por distintos espacios celestes o terrestres.

Si atendemos al aspecto formal tampoco existe una unidad, el autor puede expresarse en crónicas, memorias, autobiografías, cartas etc., en las que da cuenta de sus experiencias a que unas veces tratará de dar verosimilitud con datos concretos de lugares y fechas, otras mezclará ficción y realidad y no faltará el que eche mano de leyendas y mitos en su viaje literario.

Resulta casi imposible hacer un mapa de los lugares del viaje porque han variado enormemente a lo largo de la historia, de manera que si en la Edad Media hay una fascinación por lo mítico y desconocido, simbolizado en el Oriente y el Paraíso Terrenal, en el Siglo de Oro por una parte continúan y se incrementan los viajes misionales hacia Oriente pero también, tras el descubrimiento de América atrae el Nuevo Mundo. La explicación de esas nuevas zonas geográficas permiten que se desborde la imaginación y los escritores acudan a leyendas y creencias ancestrales para explicar sus maravillas y costumbres que les resultan extrañas, la novedad de muchos productos, como los relacionados con la alimentación, tienen como consecuencia un enriquecimiento lingüís-



tico del castellano con términos como patata, chocolate, tomate etc. Es explicable que este mundo nuevo desplazara la imaginación del viajero fuera de la península ibérica que deja de resultarles interesante.

Hay ciudades que fueron centro de atracción durante siglos, como es el caso de Damasco o Estambul, estudiadas ahora en trabajos de literatura comparada en diferentes épocas y en distintos textos.

El móvil que impulsa a emprender un viaje es distinto y hay que tener presente que las dificultades del traslado en la Edad Media se justifican en muchos casos por la finalidad espiritual y misional de realizar una peregrinación a determinados centros religiosos. Siempre hubo espíritus aventureros y exploradores, que aumentaron en el Siglo de Oro, junto a los misioneros a Tierra Santa, sin que faltara el móvil científico en algunas expediciones.

### *Edad Media*

Los estudiosos de la Edad Media han editado en estos años varios textos fundamentales como la *Corónica de Adramón*, *La Embajada a Tamorlán* de Ruy González de Clavijo o *El Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville, por citar algunos.

A la antigua antología de Franco Meregalli han sucedido otros trabajos como el de Miguel Ángel Pérez Priego sobre *Viajeros y libros de viaje en la España Medieval*

En los contenidos se resalta el hecho de que el viajero en este tiempo sigue un itinerario trazado y tiene enormes dificultades para realizarlo y cómo en su relato adapta las descripciones a los mapas conocidos, a los que añade leyendas para adornar el texto.

Hay unos lugares emblemáticos, con un trasfondo ideológico y espiritual que marcan las Cruzadas y, más tarde, las peregrinaciones a Tierra Santa y Jerusalén, relatadas por Juan del Encina o el marqués de Tarifa, junto a los otros puntos del viaje espiritual como serán Roma y Santiago de Compostela. Las formas elegidas varían de las crónicas a los cuentos o romances fronterizos y, en general, las narraciones conservadas son sencillas, escritas en primera persona o en plural mayestático con un afán didáctico, pero llenos de citas bíblicas, grecolatinas y orientales que remiten a la antigüedad del lugar, sus riquezas, las costumbres que observan y, en cuando a la forma, siguen la de la retórica clásica, con inclusión de hechos fantásticos o «maravillas». Aparecen amazonas, monstruos, razas fabulosas y mitos que han merecido una atención especial en estos años desde las *Estorias* de Alfonso X a las *Crónicas de América*. El idioma puede ser español, como en *La Embajada a Tamorlán*, el

*Victorial* o el *Tratado de Pere Tafur*, pero otras veces el árabe o el hebreo.

Algunos trabajos han abordado los libros de viajes fingidos como el *Libro del conocimiento*, el Mandeville español, que comunica los descubrimientos de la tierra en el siglo XIV y que ahora se investiga apoyándose en la cartografía real que demuestra que a pesar de las notas científicas hay otras fantásticas, como la existencia de hormigas gigantes que almacenaban oro.

Los estudios sobre los libros de viajes caballerescos medievales, del *Cleomares* a *El Quijote*, comentan los medios extraordinarios, a través del aire, empleados para trasladarse de un lugar a otro, o el viaje alegórico por Europa, en *La perfección del triunfo* de Alfonso de Palencia.

Pero hay ya también viajeros a los que no mueve la espiritualidad como podría ser el caso de uno de los primeros que llegue al Próximo Oriente, el hebreo Benjamín de Tudela en el siglo XII.

### *Siglo de oro*

En estos años se han hecho reediciones de algunos libros de Caballerías como el *Felixmarte de Hircania*. Resaltan los investigadores el cambio que se opera en el sentido del viaje tras el Descubrimiento de América, que da lugar a narraciones especiales como las crónicas de los descubridores: Hernán Cortés, Colón, Alvar Núñez, la conquista del Perú, la *Carta Patagónica* de Antonio de Viedma, o el viaje a Rio Grande por Juan de Oñate.

En el plano literario los nuevos descubrimientos obligan a los autores, que también son viajeros en algunos casos, como Cervantes, a reflejar la aventura en sus textos, con el *Quijote* como parodia americana o con la travesía por mar o el viaje interior en el *Viaje al Parnaso*.

Viajan a Extremo Oriente, unos en peregrinación de religiosos con intención misional, como en el caso de Francisco Javier y algunos jesuitas a Siam, otros llegan a Corea: Gregorio de Céspedes; a Irán: García de Céspedes; a China: Miguel de Loarca o Fr. Agustín de Tordesillas; a Jerusalén: Francisco Guerrero, Marqués de Tarifa; a Oceanía: Mendaña o Quirós. Ha interesado también el viaje a África, especialmente sobre el descubrimiento de las fuentes del Nilo Azul por Pedro Paez.

En el continente europeo se desplazaron los nobles a los centros de poder entonces como París y Roma y por España lo hizo la condesa de Niebla.

En el aspecto formal algunos textos son autobiografías como la del aventurero Ordoñez de Ceballos; otros, estudios que parten de las descripciones de ciudades en los libros de caballerías manuscritos como

*Flor de Caballerías* y la *Crónica de Adramón*. No falta la atención a aspectos lingüísticos como la adopción de nuevos términos como resultado de los descubrimientos geográficos o a la descripción del habla española en ciudades italianas en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado. Otro foco de interés es todo lo que gira en torno a las construcciones míticas de zonas del nuevo continente como la Alta Amazonia, reflejadas en las crónicas e, incluso, en el teatro en el que el mismo Lope imaginó el Nuevo Mundo rodeado de magia y mitos.

No faltan estudios sobre los aspectos emblemáticos en la narración del viaje, la construcción del otro, la alteridad, en los romances populares o en los relatos de Colón y de Alonso de Ercilla.

### *Siglo XVIII*

En los últimos años se han reeditado los *Viajes a Constantinopla, a Italia y a Inglaterra* de Leandro Fernández de Moratín al que se considera el primer intérprete del concepto moderno de viaje, y las obras de Antonio Ponz o Nicolás Rodríguez, con ilustraciones abundantes en los textos.

Parece que en el siglo XVIII los españoles viajaron menos que otros europeos, y pocos fueron los que dejaron constancia escrita de sus experiencias. Eso hace que la literatura de viajes sea relativamente limitada, aunque todavía quedan textos por estudiar. Sin embargo, tuvieron interés por los relatos de viajes del pasado y publicaron obras anteriores, como el primer viaje alrededor del mundo de Magallanes y Elcano, dado a luz en 1769 por el médico y botánico Casimiro Gómez Ortega. El jurista Laguno y Amírola editó la *Historia del gran Tamorlán* (Madrid, A. de Sancha, 1782), con el relato de la embajada enviada por Enrique III de Castilla.

La mayor parte de los viajeros conocidos de esos años tuvo como meta algún país europeo, Francia sobre todo, aunque también Inglaterra o Italia. Los que se dirigieron al continente americano fueron normalmente por alguna misión científica, como es el caso de los navegantes a Alaska, las expediciones al Índico de Francisco de Morana y al Pacífico de Bruno de Hezeta, que además de las descripciones incluyen datos de las culturas y sus gentes.

Entre los escritores viajeros que relatan sus experiencias se ha estudiado a Fernández de Moratín, Viera y Clavijo, Jovellanos, el padre Flórez, Cadalso, y a diplomáticos como Juan Andrés. La expulsión de los jesuitas en América y en España va a originar una serie de peregrinaciones a Tierra Santa de las que dejaron constancia por escrito.

Ha cambiado la idea de viaje y el viajero ha pasado de ser testigo de lo que contempla a considerarlo un medio de aprendizaje y educación.

*Siglo XIX*

Son muchas las ediciones aparecidas en los últimos años de diferentes tipos de autores y de viajes en el siglo XIX. Importantes fuentes informativas son las de Carlos García-Romeral Pérez: *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XIX)*, o la bibliografía del viaje romántico por España de Jesús Rubio Jiménez. Junto a estas obras las reediciones abarcan viajes de aventureros como Alí Bey y su tragedia *Ali Bey en Marruecos*; de escritores por Europa como Pardo Bazán, Galdós, Mesonero, Ayguals de Izco o Ganivet con sus *Cartas finlandesas*; exiliados como Van-Halen: *Memorias: Narración (relación circunstancial de su cautividad en los calabozos de la Inquisición: su evasión y su migración)*; *Relato del viaje a Rusia*; *Cuatro jornadas de Bruselas*; científicos como Simón de Rojas y su *Viaje a Andalucía: historia natural del reino de Granada (1804-1809)* o Manuel Villalba y Burgos con *De Barcelona a Filipinas: Impresiones de un viaje, 1898*; diplomáticos como Juan Valera o Antonio Bernal de O'Reilly, cónsul en Siria y Líbano; viajeros a Oriente como Adolfo de Rivadeneyra y sus *Viaje de Ceilán a Damasco: Golfo Pérsico, Mesopotamia, ruinas de Babilonia, Nínive y Palmira* y *Cartas sobre la Siria y la isla de Ceilán*; viajeros a África como el de Iradier y *La historia blanca de Guinea Ecuatorial* o de Rafael Mitjana, y su viaje a Marruecos, de cronistas de la guerra hispano-marroquí; viajes al continente americano como José Francisco Navarro Arzac, Blasco Ibáñez o de Juan Valera a Brasil etc.

Se ha ampliado el campo de investigación a la prensa de la época, por ejemplo, los viajes a Andalucía en el *Semanario Pintoresco Español* o por Italia en el *Album Pintoresco Universal*.

Un sector importantes de los trabajos actuales se dedican a releer los relatos sobre el Marruecos colonial y las crónicas de la guerra hispano-marroquí que inspiraron retratos literarios del marco geográfico y las costumbres a Ruiz de Alarcón, y también del Extremo Oriente de escritores como Ros de Olano, de diplomáticos que desempeñaron algún cargo allí o de militares que con sus viajes de reconocimiento apoyaban la política exterior española.

Pascual de Gayangos es uno de los iniciadores del orientalismo y tras él el filólogo Francisco García Ayuso, filólogo, sin que se haya olvidado al barcelonés Sinibaldo de Mas, viajero incansable, aventurero, diplomático, escritor y políglota, analista de la política internacional. El exotismo en la literatura del momento resulta unas veces del conocimiento directo de la zona pero también de la fascinación que produce en los autores todo lo oriental y especialmente la filosofía, la religión y el arte japonés. Al poeta Rubén Darío van a seguirle en esta corriente otros autores como F. Villaespesa, E. Gómez Carrillo, R. Gómez de la Serna,

E. González Blanco, J.R. Jiménez, Adolfo Salazar, sobre los que se ha trabajado estos años.

De nuevo hacía cambiado la finalidad del viajero en aquel siglo, que si en la Edad Moderna se limitó a ser testigo y narrador había pasado a tener una finalidad de aprendizaje y, ya en el XIX, le preocupa la historia local y la descripción del paisaje romántico que contempla y va a ilustrar sus libros con imágenes de Andalucía, el País Vasco o la Alpujarra. La forma de reflejar el viaje se ha ampliado y además de narraciones, se escriben poesías, cuentos y epistolarios que recogen de modo inmediato y directo las impresiones de sus remitentes.

Las mujeres viajeras, ya autónomas para desplazarse en muchos casos, refieren sus viajes unas veces a América como María de las Mercedes, Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin, en su *Viaje a La Habana*, reeditado estos años en varias ocasiones por investigadores americanos y europeos; la baronesa de Wilson, Emilia Serrano, que recorre el continente o Eva Canel que hace otro tanto, sin olvidar la publicación de las *Cartas a Isabel II*, de Eulalia de Borbón, una crónica de su viaje en 1893 a Cuba y a tierras estadounidenses. Caso destacado es el de Sofía Casanova, española residente en Polonia y Rusia desde donde, día a día, ejercerá la corresponsalía para el ABC durante la primera guerra mundial. Los viajes por Europa de Emilia Pardo Bazán han merecido también una especial atención.

### *Siglo xx*

Aparecen ya en este siglo términos nuevos en la narración como el de *turismo* o *excursión* y de la misma manera se enriquece la temática de los libros de viajes. Se escriben ensayos comparatistas, por ejemplo, de los diarios que han dejado viajeros como Castela y Risco, dos autores gallegos que fueron becados por la Junta de Ampliación de Estudios para recorrer Europa entre las dos guerras mundiales.

Los hombres de la Generación del 98 se centran en el paisaje de España y lo describen, con un interés especial por Castilla y sus pueblos abandonados. En contraste por la atracción de lo exótico ahora interesa lo popular y la recuperación del romancero como eco literario de la historia de sus habitantes. Junto a Azorín o Unamuno, los investigadores se han interesado por la visión de España de escritores como Camilo José Cela, Delibes o Camba.

En los años iniciales del siglo xx, Vicente Blasco Ibáñez publica *Oriente*, después de viajar hasta Constantinopla, y luego inicia la vuelta al mundo en el trasatlántico Franconia. Sus experiencias, reflejadas por

un literato, han merecido la atención, de la misma manera que un autor contemporáneo tan especial como Juan Goytisolo, quien con su reescritura del espacio en la literatura de viajes ha creado el concepto de «literatura contraespacial», y se enfrenta a la tradicional ruta europea al trazar otra que da la vuelta al Mediterráneo desde su ciudad natal para continuar por Almería, Marruecos, Argelia, Egipto, Balcanes y acabar regresando a Barcelona.

Una de las claves del cambio operado en la actual literatura de viajes reside en el fenómeno migratorio, estudiado desde diferentes ángulos; por una parte, lo que el escritor emigrante conserva en la memoria de sus raíces geográficas, culturales, o históricas, diferentes a las de su nuevo país y que ha dado lugar a una literatura en la que la evocación de esos recuerdos ocupa un lugar sustancial. Por otra parte, otra literatura del exilio, que agrupa a un colectivo obligado emigrar por circunstancias políticas y que se estudia en la actualidad teniendo presente su contexto, el choque que produjo la llegada a un lugar nuevo, la experiencia de haber vivido en otro distinto, junto a la experiencia individual de cada individuo fuera de la raíz común.

Lo cierto es que hoy la novela con el viaje geográfico como tema está llamada a desaparecer. Interesan las Memorias o los Diarios si ofrecen apreciaciones o sensaciones personales, cómo percibe en su interior ese éxodo el autor.

La sociedad de la era digital, donde las noticias de cualquier zona puede conocerse en el momento, ha conducido a una nueva narrativa, menos anclada en el pasado puesto que el emigrante está al día de lo que pasa en su país y le interesa más el presente y el futuro, ya no predomina la descripción de los lugares sino sus ideas.

No sabemos si, como consecuencia de tantas facilidades tecnológicas que permiten un conocimiento exhaustivo de la realidad, muchos creadores han decidido pasar a la reflexión individual y realizar el viaje hacia su interior. Es precisamente ese «viaje interior» lo que hoy ocupa gran parte de la literatura de viajes, como el resultado final de todos los viajes posibles.

### *Algunos congresos celebrados los últimos veinte años*

M. CRIADO DE VAL (dir.), *Caminería hispánica: Actas del I Congreso de Caminería Hispánica, Madrid, Alcalá de Henares y Pastrana, 6-11 de julio de 1992*, Guadalajara, Madrid, AACHE Ediciones, 1993.

J.M. PAZ GAGO, J.Á. FERNÁNDEZ BLANCO, C.J. GÓMEZ BLANCO (eds.), *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española*

- de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, A Coruña, Universidade, Servicio de Publicacións, 1994.
- M. BAS CARBONELL (dir.), *Valencia en los libros de viajes*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1995.
- F. CARMONA FERNÁNDEZ, A. MARTÍNEZ PÉREZ (coords.), *Libros de viaje: actas de las Jornadas sobre Los Libros de viaje en el mundo románico, celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.
- M. CRIADO DE VAL (dir.), *Caminería hispánica: Actas del II Congreso de Caminería Hispánica*, Guadalajara, AACHE Ediciones, 1996.
- M. CRIADO DE VAL (dir.), *Caminería hispánica: Actas del III Congreso de Caminería Hispánica, Morelia (Michoacán, México), julio 1996*, Madrid, Guadalajara, Ministerio de Fomento, AACHE, 1997.
- J.R. JONES (ed.), *Viajeros españoles a Tierra Santa (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Miraguano, Polifemo, 1998.
- M. AZNAR SOLER (ed.), *El exilio literario español de 1939 actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre de 1995)*, Barcelona, Gexel, 1998.
- S. GARCÍA CASTAÑEDA (coord.), *Literatura de viajes, El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999.
- J. BLASCO PASCUAL, T. GÓMEZ TRUEBA (ed. y coord.), *Viaje y sueño, Juan Ramón Jiménez, prosista [Actas del Congreso Juan Ramón Jiménez, prosista, celebrado en diciembre de 1996 en La Rábida y Moguer]*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.
- M. CRIADO DE VAL (dir.), *Caminería hispánica: Actas del IV Congreso de Caminería Hispánica, Guadalajara (España), julio 1998*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2000.
- Exploradores españoles olvidados de los siglos XVI y XVII*, Prólogo de Javier Reverte, Madrid, TF, 2000.
- M.L.Á. MÁRQUEZ, A. RAMÍREZ DE VERGER, P. ZAMBRANO (eds.), *El retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, imp. 2000.
- G. GROSSI, A. GUARINO (eds.), *Orillas, Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare, 1, Il mondo iberico*, Salerno, Edizione del Paguro, 2001.
- Jornadas de estudios históricos: la formación del espacio histórico: transportes y comunicaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- R. BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías, Literatura de viajes en el mundo románico*, [València], Universitat de València, 2002.
- M. CRIADO DE VAL (dir.), *Caminería hispánica: Actas del V Congreso de Caminería Hispánica, Valencia, julio 2000*, Guadalajara, AACHE, 2002.
- M. PARRA, M.C. FIGUEROA (eds.), *El viatge com a font de saber*, Lleida, Universitat de Lleida, 2002.
- E. SOLER PASCUAL (dir.), *Exploradores y viajeros por España y el nuevo mundo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- G. MENCZEL, L. SCHOLZ, *El espacio en la narrativa moderna en lengua española, Coloquio Internacional, Universidad Eötvös Lóránd, Budapest, 12-13 de mayo de 2003*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003.

- F. PRESA GONZÁLEZ, A. MATYJASZCZYK GREY (trad.), *Madrid a los ojos de los viajeros polacos, Un siglo de estampas literarias de la Villa y Corte (1850-1961)*, Madrid, Huerga y Fierro, 2003.
- A. ALVAR EZQUERRA, J. CONTRERAS CONTRERAS, J.I. RUIZ RODRÍGUEZ (coords.), *Política y cultura en la época moderna: cambios dinásticos, milenarismos, mesianismos y utopías*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2004.
- M. CRIADO DE VAL (dir.), *Caminería hispánica: Actas del VI Congreso Internacional Italia-España 2002*, Madrid, Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 2004.
- G. CHAMPEAU (coord.), *Viajar para contarlo*, Barcelona, Quimera, 2004.
- P. IRAIDES, C. LEAL, J.I. GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ (coord.), *La estirpe de Telémaco: estudios sobre la literatura y el viaje*, Betania, 2004.
- F.M. MARIÑO GÓMEZ, M. OLIVA HERRER (coord.), *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad, 2004.
- J. PEÑATE RIVERO (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor Libros, 2004.
- A. VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004.
- F. CARMONA FERNÁNDEZ, J.M. GARCÍA CANO (eds.), *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia, In memoriam del prof, Pedro Lillo Carpio [Curso sobre «Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia europeas» (28 de febrero a 4 de marzo de 2005)]*, Murcia, Universidad de Murcia, Museo de la Universidad de Murcia, 2005.
- J. PEÑATE RIVERO (ed.), *Leer el viaje, Estudios sobre la obra de Javier Reverte*, Madrid, Visor Libros, 2005.
- L. ROMERO TOBAR, P. ALMARCEGUI ELDUAYEN (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Tres Cantos (Madrid), Akal, Universidad Internacional de Andalucía, 2005.
- J. VALENDER (ed.), *Viaje a las Islas Invitadas, Manuel Altolaguirre 1905-1959*, [Catálogo de Exposición: Palacio Episcopal, Málaga, junio-agosto, 2005, Residencia de Estudiantes, Madrid, septiembre-noviembre, 2005], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Residencia de Estudiantes, 2005.
- J.M. CÓRDOBA, M.C. PÉREZ DíEZ (eds.), *La aventura española en Oriente (1166-2006). Viajeros, museos y estudiosos en la historia del redescubrimiento del Oriente Próximo Antiguo, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Abril-Junio de 2006*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.
- F. ESCRIBANO MARTÍN (coord.), *Viaje de Ceilán a Damasco Adolfo Rivadeneyra*, Miraguano Ediciones, 2006.
- M.L. LEAL, M.J. FERNÁNDEZ, A.B. GARCÍA BENITO (coords.), *Invitación al viaje*, Mérida, Consejería de Cultura, 2006.
- R. MACCIUCI, N. CORBELLINI (eds.), *De la periferia al centro, Discurso de la «otredad» en la narrativa española contemporánea*, La Plata, Argentina, Ediciones Al Margen, 2006.
- F.M. MARIÑO, M. OLIVA HERRER (coords.), *El viaje concluido, Poética del regreso*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.



- E. POPEANGA, B. FRATICELLI (eds.), *La aventura de viajar y sus escrituras*, «Revista de Filología Románica», Anejo IV, 2006.
- M. BARCHINO (coord.), *Territorios de La Mancha, versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, *Actas de VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2007.
- M. GALLEGO DURÁN, E. NAVARRO DOMÍNGUEZ (eds.), *Relatos de viajes, miradas de mujeres*, Sevilla, Alfar, 2007.
- F. LAFARGA, P.S. MÉNDEZ, A. SAURA (eds.), *Literatura de viajes y traducción*, Granada, Editorial Comares, 2007.
- J.M. OLIVER ET AL. (eds.), *Escrituras y reescrituras del viaje. Miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*, Bern, Peter Lang, 2007.
- I. ARELLANO, D. MENDOÇA (eds.), *Misión y aventura, San Francisco Javier; Sol en Oriente [Congreso Internacional «Uniendo Europa y Asia: San Francisco Javier, V Centenario» / «Bridging Europe with Asia: San Francis Xavier, Fifth Centenary» celebrado en Goa del 22 al 25 de enero de 2007]*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2008.
- ARIAS ANDREU-RODRÍGUEZ, IÑÁS-OLEIROS (sel. e introd.), *A Coruña nos textos dos viaxeiros: séculos XVIII, XIX e XX, X.*, A Coruña, Trifolium, 2008.
- S. CARRIZO RUEDA (ed.), *Escrituras del viaje: construcción y recepción de «fragmentos de mundo»*, Buenos Aires, Biblos, 2008.
- M. CUESTA DOMINGO, S. REBOK (coords.), *Alexander von Humboldt: estancia en España y viaje americano*, Madrid, Real Sociedad Geográfica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- F. DELPECH (ed.), *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.
- S. MATTALIA, P. CELMA, P. ALONSO (eds.), *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso Internacional de la AEELH, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2008.
- F.B. PEDRAZA JIMÉNEZ, R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Con los pies en la tierra, Don Quijote en su marco geográfico e histórico. Homenaje a José María Casasayas. XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 de mayo de 2005*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2008.
- J. PEÑATE RIVERO, F. UZCANGA MEINECKE (eds.), *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*, Madrid, Verbum, 2008.
- S.M. CARRIZO RUEDA (dir.), *El viaje y sus discursos, en el cincuentenario de la Universidad Católica Argentina*, «Letras», 57-58, 2008.
- U. BRISSON, B. SCHWEIZER (eds.), *Not So Innocent Abroad: The Politics of Travel and Travel Writing*, Newcastle upon Tyne (UK), Cambridge Scholars, 2009.
- L.M. CALVO SALGADO (ed.), *Migración y exilio españoles en el siglo XX*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2009.
- J. CARRIÓN (coord.), *Viajeros hispánicos: hacia un nuevo canon*, «Quimera», 311, 2009.
- F. DELPECH (ed.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

- J.I. DE LA IGLESIA DUARTE (coord.), *Viajar en la Edad Media, XIX Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2008*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- B. RAPOSO FERNÁNDEZ, I. GARCÍA WISTÄDT (eds.), *Viajes y viajeros entre ficción y realidad: Alemania y España*, València, Universitat de València, 2009.
- B. RAPOSO FERNÁNDEZ, E. WEBER (eds.), *Guerra y viaje: una constante histórico-literaria entre España y Alemania*, València, Universitat de València, 2009.
- G. SERÉS, M. SERNA, *Los límites del océano, Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo [Congreso Internacional «Crónicas de Indias y Épica Americana», Barcelona, 19-21 de diciembre de 2007]*, Valladolid - Bellaterra (Barcelona), Centro para la Edición de los Clásicos Españoles - Universidad de Barcelona, 2009.
- M.P. CELMA VALERO, C. MORÁN RODRÍGUEZ (eds.), *Geografías fabuladas, Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2010.
- M.P. CELMA VALERO, J.R. GONZÁLEZ (eds.), *Lugares de ficción: La construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- O. ETTÉ, G. MÜLLER (eds.), *Caleidoscopios coloniales, Transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX, Kaléidoscopes coloniaux, Transferts culturels dans les Caraïbes au XIXe siècle*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2010.
- M. RAMOND (dir.), *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine*, Paris, Indigo, 2010.
- L. ALBURQUERQUE GARCÍA (coord.), *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia*, «Revista de Literatura», 73, 145, 2011.
- I. ARELLANO (ed.), *Viajes y viajeros en el Siglo de Oro*, «Hispania Félix, Revista Rumano-Española de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro», Gracovia II, 2011.
- P. CABALLERO-ALÍAS, F.E. CHÁVEZ, B. RIPOLL SINTES (eds.), *Del verbo al espejo, Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, Barcelona, PPU, 2011.
- P. LATASA (ed.), *Discursos coloniales: texto y poder en la América hispana*, Madrid - Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana - Vervuert, 2011.
- K. VANDEN BERGHE (ed.), *El retorno de los galeones, Literatura, arte, cultura popular; historia*, Bern, Peter Lang, 2011.

### Bibliografía

- SIMÓN C., *Apuntes para una bibliografía del viaje literario (1900-2010)*, «Revista de Literatura», 73, 145, 2011, pp. 315-362, <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/266> (2013/08/21).

---

## Nueva refutación del viaje en el tiempo

### Una lectura de *Utopía de un hombre que está cansado*

Gerardo Centenera Tapia

**ABSTRACT** *Reading of «Utopía de un hombre que está cansado» (the short story by J.L. Borges «A Weary Man's Utopia») through its storyline contents. They are organized around three central subjects: the disinterest for the individualizing features, the technological downturn and the autobiographic features. The analysis shows its connection within the overall borgesian production and its genre implications.*

A lo largo de toda su producción, Borges muestra con insistencia interés por el tiempo y conceptos asociados al mismo, como la eternidad, el infinito o la repetición. Ha abordado la cuestión tanto en su obra poética y narrativa como en sus ensayos. Entre éstos encontramos: *Nueva refutación del tiempo*,<sup>1</sup> *Avatares de la tortuga*<sup>2</sup> o los recopilados en *Historia de la Eternidad*. Entre los relatos: *Las ruinas circulares*,<sup>3</sup> *Los teólogos*<sup>4</sup> o *El milagro secreto*.<sup>5</sup> Tres ejemplos de poemas: *Heráclito*, *La clepsidra*<sup>6</sup> y *Son los ríos*.<sup>7</sup>

También se refiere en particular al viaje en el tiempo: al de Wells en ensayos como *Los eloi y los morlocks*<sup>8</sup> o *La flor de Coleridge*<sup>9</sup> donde se

1. BORGES, *Otras inquisiciones*, pp. 170-188.

2. BORGES, *Discusión*, pp. 110-116.

3. BORGES, *Ficciones*, pp. 61-70.

4. BORGES, *El Aleph*, pp. 41-54.

5. BORGES, *Ficciones*, pp. 165-174.

6. BORGES, *Obra poética*, 3, pp. 107-109 (originalmente en *La moneda de hierro*, 1936).

7. BORGES, *Los conjurados*, p. 23.

8. BORGES, *Libro de los seres imaginarios*, pp. 107-108.

9. BORGES, *Otras inquisiciones*, pp. 116-119.

hace también mención del viaje en el tiempo propuesto por Henry James en *The Sense of the Past*. Entre los relatos, destacamos *El otro*,<sup>10</sup> *Veinticinco de agosto de 1983*<sup>11</sup> y el que aquí nos ocupa, *Utopía de un hombre que está cansado*.

Apareció por primera vez en «La Nación», en primavera de 1974<sup>12</sup> y forma parte de la recopilación de relatos *El libro de arena*, publicada al año siguiente. Nos basamos aquí en la reimpresión de Alianza Editorial de 2003. Su argumento es sencillo:

Un caminante llega a una casa: resulta haber viajado miles de años hacia el futuro en su paseo y entabla un diálogo con el habitante de la casa en el que comentan las diferencias entre sus épocas. Recibe un regalo del hombre del futuro, cuyos amigos llegan y le acompañan a su suicidio, en un establecimiento que existe para ese fin.

A medida que se desarrolla esta sucinta historia se repiten varios motivos que es necesario destacar para nuestro análisis. Nos fijaremos particularmente en sus recurrencias en el interior del relato, pero habremos de ponerlas también en relación con sus apariciones en el conjunto de la producción borgiana: el más importante de estos motivos es, como veremos, el del desinterés por los rasgos individualizadores. Otros son el receso tecnológico y los rasgos autobiográficos.

### *Referencias autobiográficas*

Los rasgos del viajero en el tiempo son cercanos a los del propio escritor, como ya sugería la forma homodiegética. Siguiendo un procedimiento muy frecuente en Borges, los datos y circunstancias biográficas del autor y de su personaje coinciden, levemente modificados: da el nombre de su tío abuelo paterno, Eudoro Acevedo, y la fecha es tres años anterior a la de su propio nacimiento. Estas pequeñas diferencias podemos interpretarlas como distancia poética, o bien como aplicación de la deseable imprecisión que postula el relato. También se podría argumentar que ambas cosas vienen a ser lo mismo, como veremos. Más adelante menciona su «escritorio de la calle México», donde se encontraba entonces la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, de la que el autor fue director: las fechas que da en el relato permiten calcular que el viajero

10. BORGES, *El libro de arena*, pp. 7-11.

11. BORGES, *La memoria de Shakespeare*, pp. 15-19.

12. BORGES, *Œuvres complètes*, 2, p. 1340.

del tiempo parte de 1967 y Borges ocupó el cargo entre 1955<sup>13</sup> y 1973.<sup>14</sup>

Autor y personaje comparten especialidades; tanto la docente como la creativa: «Soy profesor de letras inglesas y americanas y escritor de cuentos fantásticos» (p. 98). Más adelante veremos las implicaciones de la vaguedad en el relato. Cuando ésta es visual, puede relacionarse con la ceguera de Borges y su manifestación paulatina; por ejemplo, en la percepción que el personaje que focaliza la acción tiene del lugar, difícilmente identificable: «en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma» (p. 96), la nieve lo cubre todo y el aspecto de los personajes resulta desdibujado. Otro elemento de vaguedad visual lo encontramos en las pequeñas telas, creaciones artísticas del hombre del futuro: «otras telas me inquietaron. No diré que estaban en blanco, pero sí casi en blanco. – Están pintadas con colores que tus antiguos ojos no pueden ver» (p. 105). La expresión «tus antiguos ojos», que utiliza el hombre futuro, parece significar que los hombres de hace milenios carecían de la sensibilidad necesaria para apreciar tonos tan sutiles. También podría interpretarse como alusión a los ojos de anciano de Eudoro Acevedo, que han perdido esa capacidad. En la época, Borges había perdido ya la vista: describiría su ceguera como una «neblina [...] vagamente luminosa».<sup>15</sup> Recordemos que esta pérdida fue paulatina y que la compara a un crepúsculo: «ese lento crepúsculo empezó cuando empecé a ver». La tela que Acevedo acepta como regalo «figuraba o sugería una puesta de sol» (p. 104). En la última etapa de esta progresión, Borges sólo podía percibir el amarillo «Hay un color que no me ha sido infiel, el color amarillo».<sup>16</sup> Efectivamente, ese es el color que percibe Eudoro en las obras del habitante del futuro: «En las paredes había telas rectangulares en las que predominaban los tonos del color amarillo» (p. 104).

En el epílogo de la colección, Borges considera a los dos objetos que dan título a los dos últimos cuentos (*El disco* y *El libro de arena*) como «adversos e inconcebibles»:<sup>17</sup> la tela que el habitante del futuro regala a Eudoro podría formar parte también de ese catálogo. Se trata de una referencia directa a la flor que trae el viajero del tiempo de Wells como recuerdo de un futuro lejano: en el ensayo *La flor de Coleridge*,<sup>18</sup> Borges

13. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Jorge Luis Borges*, p. 497.

14. BARNATÁN, *Borges*, p. 470.

15. BORGES, *La ceguera*, en *Siete noches*, p. 144.

16. BORGES, *Siete noches*, p. 143.

17. BORGES, *El libro de arena*, p. 140.

18. BORGES, *Otras inquisiciones*, pp. 17-20.

a considera un avatar de esta otra flor; ambas son la prueba física de que un viaje tuvo realmente lugar. El carácter turbador, imposible, de la tela es idéntico al de la flor de Wells: «la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún». Como el libro de arena, el destino final de la tela será perderse en la Biblioteca Nacional.

### *Receso tecnológico*

La ciencia ficción nos ha habituado a imaginar el porvenir lleno de grandes avances tecnológicos; no es el caso del futuro que se nos describe aquí. La literatura de anticipación descende del género clásico de la utopía, al que hace referencia directa el título que nos ocupa: ya la sociedad perfecta imaginada por Bacon en su *Nueva Atlántida* se basaba en el desarrollo tecnológico. También vemos receso tecnológico en la ciencia ficción distópica, pero mientras que en ese género se presenta como negativo, Borges lo entiende como una simplificación deseable, un rechazo deliberado.

Se sugiere con elementos como los siguientes:

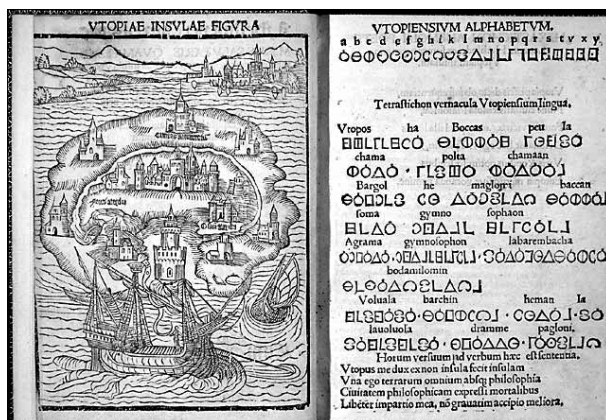
La construcción en madera, el tejado a dos aguas, la luz amarillenta y el regreso a la lengua latina. La clepsidra, además de evocar la antigüedad, nos recuerda que el tiempo es uno de los temas mayores del relato. Luego se nos informa de que el hombre del futuro tenía una cita con sus amigos en un momento preciso, eso también podría justificar la necesidad de un reloj, aunque sujeto al receso tecnológico.

El arpa de pocas cuerdas parece ser una lira. La versión original de este instrumento griego tenía sólo tres, si bien versiones más sofisticadas aumentaron mucho este número. Platón, en el precedente remoto del género utópico, *La república* (III, 399d), escribe:

— Entonces — proseguí — para nuestros cantos y melodías no tendremos necesidad de instrumentos de muchas cuerdas ni que produzcan todas las armonías. — Me parece que no — dijo. — Ni tendremos que sostener fabricantes de triángulos, plectros y todos aquellos instrumentos de muchas cuerdas y diversas armonías. — También me parece que no — dijo.<sup>19</sup>

El filósofo reacciona contra el exceso de cuerdas y la multiplicidad de los tonos, en favor de la sobriedad y la sencillez, lo que se relaciona

19. PLATÓN, *República*, en *Diálogos*, 4.



Página izquierda: Forma de la isla de Utopía. Xilografía para la edición de Lovaina de 1516.

Página derecha: Alfabeto utópico. Sus formas angulosas podrían recordar a las runas.

directamente con otro tema fundamental en esta narración borgiana, como veremos.

La imprenta se ha abandonado en favor de los manuscritos. No obstante, se conservan libros impresos, ya que el habitante del futuro posee un ejemplar de la obra que da nombre al género utópico, la de Thomas More: así se introduce una utopía dentro de otra, provocando una recursividad que puede funcionar como una *mise en abyme* y como la declaración de una filiación genética. Coherentemente, al ser el ejemplar de su versión original, está en latín, la lengua que domina el personaje. El otro libro de su exigua biblioteca está escrito a mano con caracteres que guardarían semejanza con las runas. Como explica el texto, el alfabeto vikingo estaba concebido para uso epigráfico, si bien se conservan raros ejemplos de runas sobre pergamino. No obstante, quizá lo que se nos describe, por aproximación, sea el alfabeto utópico, el que se usa en la república perfecta de Thomas More. Su geometría no es muy diferente, en particular en su segunda mitad, desde la letra «m» a la «z», en las que desaparecen las curvas. El libro podría haber sido escrito por el personaje mismo - como sugiere la alusión a sus dedos (p. 99) - o algún otro hombre del futuro, con el alfabeto descrito en el otro libro, creando una nueva recursividad: el alfabeto de la utopía de More se usa para redactar libros en la utopía borgiana.

Esto se relaciona con el interés del autor por las lenguas artificiales, que desarrolla particularmente en *El idioma analítico de John Wilkins*.<sup>20</sup>

20. BORGES, *Otras inquisiciones*, pp. 102-106.

También se han abandonado los viajes espaciales. Esto permite al autor defender un argumento de manera que éste quede refutado por la forma del enunciado o por el contexto. Es un procedimiento muy del gusto de Borges y que vemos, por ejemplo, en el título del ensayo *Nueva refutación del tiempo*. En su introducción lo explica de esta manera:

No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instauro la noción que el sujeto quiere destruir.<sup>21</sup>

Usa el procedimiento inverso en *La doctrina de los ciclos*: «Esta doctrina (que su más reciente inventor llama del Eterno retorno) es formulable así...».<sup>22</sup> Al mostrar como cíclica la reaparición de la teoría está confirmando la misma.

El habitante del futuro, para mostrar la trivialidad de los viajes espaciales, dice que «Nunca pudimos evadirnos de un aquí y de un ahora [...]. Además, todo viaje es espacial. Ir de un planeta a otro es como ir a la granja de enfrente. Cuando usted entró en este cuarto estaba ejecutando un viaje espacial» (pp. 102-103). Lo que hubiera sido un argumento irrefutable en otro contexto, aquí se niega a sí mismo con humor, ya que el lector (y los personajes) saben que Eudoro Acevedo, llegando a la casa, completaba un viaje no solo espacial, sino también temporal.

### *Abstracción de los elementos individualizadores*

Ya hemos señalado algunos elementos evocadores de la vaguedad, presente durante todo el relato.

Decíamos más arriba que las diferencias entre el personaje y el autor podrían interpretarse como distancia poética o como aplicación de la imprecisión que postula el relato. Decíamos también que ambas cosas podrían ser lo mismo. En *Funes el memorioso* comprendemos que «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer»;<sup>23</sup> estas variaciones podrían querer indicarnos que escribir sea una operación similar. En *El falso problema de Ugolino* enuncia una idea semejante:

21. BORGES, *Otras inquisiciones*, p. 171.

22. BORGES, *Otras inquisiciones*, p. 97.

23. BORGES, *Ficciones*, p. 131.



En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y del olvido.<sup>24</sup>

En *La supersticiosa ética del lector* rebate la idea de que la obra perfecta, en la que no caben variaciones, sea la más perdurable:

Esa falacia [...] ha sido formulada y recomendada por Flaubert en esta sentencia: La corrección (en el sentido más elevado de la palabra) obra con el pensamiento lo que obraron las aguas de la Estigia con el cuerpo de Aquiles: lo hacen invulnerable e indestructible (*Correspondance*, II, pág. 199). El juicio es terminante, pero no ha llegado hasta mí ninguna experiencia que lo confirme. [...] La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página «perfecta» es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar para siempre.<sup>25</sup>

Hemos mencionado ya vaguedad en el caso del entorno y de los rasgos de los habitantes del futuro: «Estaba vestido de gris» (p. 97), «No gesticulaba al hablar» (p. 105). Sin embargo, la cuestión se desarrolla de manera general y explícita en el diálogo que sostienen los dos protagonistas y que constituye la parte central del relato. Los hombres del futuro no tienen ningún interés por cualquier detalle individualizador. Esto incluye los recuerdos del pasado, de manera que este desinterés implica el olvido de las épocas pasadas. Se formula así:

La diversidad de las lenguas favorecía la diversidad de los pueblos y aun de las guerras; la tierra ha regresado al latín. Hay quienes temen que vuelva a degenerar en francés, en lemosín o en papiamento, pero el riesgo no es inmediato. Por lo demás, ni lo que ha sido ni lo que será me interesa [p. 97].

Pero no hablemos de hechos. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento. En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local. Vivimos

24. BORGES, *Nueve ensayos dantescos*, p. 34.

25. BORGES, *Discusión*, pp. 41-42.

en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie æternitatis*. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las inútiles precisiones. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas. Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien [p. 99].

La profusión de detalles particulares, la inútil multiplicidad de los individuos, llevaba a los hombres de épocas anteriores a la infelicidad, por tanto se simplifica. En el caso de los libros:

Nadie puede leer dos mil libros. En los cuatro siglos que vivo no habré pasado de una media docena. Además no importa leer, sino releer. La imprenta, ahora abolida, ha sido uno de los peores males del hombre, ya que tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios [p. 100].<sup>26</sup>

Esta moral les lleva a tener un solo hijo, con lo que se asemeja la atribuida a los heresiarcas de Uqbar «los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres».<sup>27</sup> Puesto que han superado la posibilidad de una muerte involuntaria van, finalmente, a un plácido suicidio: «Cuando quiere se mata. Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte. — ¿Se trata de una cita? — le pregunté». La palabra «cita» puede interpretarse aquí en dos sentidos: un encuentro acordado entre los asistentes (en este caso entre la Muerte y el hombre) o entenderse que se refiere a que la frase retoma una formulación preexistente. La réplica del hombre del futuro resuelve la ambigüedad, validando esta segunda interpretación: «Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas». Así es, en realidad: se trata de una cita de Leopoldo Lugones.<sup>28</sup>

La lengua como sistema de citas reformula la idea de que la novedad es imposible o fútil (idea recurrente que encontramos en *Tlön*, en *Los teólogos* etc.) en otro nivel, la comunicación sería imposible si el receptor no conociera de antemano los símbolos utilizados por el emisor; la relación entre estas dos ideas fue la base del relato *Pierre Menard, autor*

26. Encontramos ideas análogas sobre el exceso de libros en BORGES, *Los teólogos* (en *El Aleph*, p. 44): «Como todo poseedor de una biblioteca, Aureliano se sabía culpable de no conocerla hasta el fin» o, en el poema *Límites*: «Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos) | hay alguno que ya nunca abriré», en BORGES, *El Hacedor*, p. 121.

27. BORGES, *Ficciones*, p. 14.

28. LUGONES, *Estudios helénicos*.

*del Quijote*.<sup>29</sup> Quizá para subrayarlo ya había recurrido el autor a otras citas librescas en el texto: para evocar la falta de identidad de la llanura transcribe el verso «En medio de la pánica llanura interminable cerca del Brasil», tomado del poema *La perfección de las pampas*<sup>30</sup> de Orive; poeta uruguayo amigo de Borges, con quien comparte su interés por el ultraísmo y el nominalismo.

Las crítica a la multiplicidad o el detalle no parte sólo del habitante del futuro, su interlocutor también aporta argumentos, como la idea borgiana de la futilidad del periodismo:

— En mi curioso ayer — contesté —, prevalecía la superstición de que entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos que es una vergüenza ignorar. [...] Todo esto se leía para el olvido, porque a las pocas horas lo borrarían otras trivialidades [p. 100].

Borges insiste sobre esta opinión en diversas ocasiones, por ejemplo en *Diálogos de Borges y Sabato* «Un diario se escribe para el olvido, deliberadamente para el olvido. [...] Por eso yo jamás he leído un diario, siguiendo el consejo de Emerson»<sup>31</sup> y «El periodismo se basa en la falsa creencia de que todos los días sucede algo nuevo». En el relato que estudiamos, la apoya con una alusión a una de sus doctrinas filosóficas favoritas, el idealismo de Berkeley, parafraseando humorísticamente la máxima «esse est percipi aut percipere». Donde se traduce habitualmente «ser es ser percibido o percibir», Borges prefiere «ser es ser retratado» (p. 101). En el diálogo se analiza también la política: se expresa el escepticismo borgiano hacia los gobiernos y su anarquismo individualista, «Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos»,<sup>32</sup> siguiendo a Herbert Spencer, al que profesaba una admiración heredada de su padre.<sup>33</sup>

A la manera de Platón, Borges usa una forma dialogada para exponer una moral. Ésta compendia las reflexiones filosóficas que vemos apa-

29. BORGES, *Ficciones*, pp. 47-60.

30. E. ORIBE, *El halconero astral y otros cantos*, 1925, citado por J.P. Bernès en BORGES, *Œuvres complètes*, 2, p. 1340.

31. BARONE (ed.), *Diálogos de Borges y Sabato*, p. 18.

32. BORGES, *El informe de Brodie*, p. 8.

33. «Mi padre, Jorge Guillermo Borges, era abogado. Filósofo anarquista en la línea de Spencer», J.L. BORGES, *An Autobiographical Essay*, citado en RODRÍGUEZ MONEGAL, *Jorge Luis Borges*, p. 19.

recer a lo largo de su obra precedente, inspiradas en algunos de sus filósofos y escritores favoritos; en particular Coleridge, Berkeley, Schopenhauer y Juan Escoto Erigena y en doctrinas como el platonismo, el budismo y el panteísmo.

Se preconiza la aspiración a la anulación de *yo* propia del budismo: «Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien. — ¿Y cómo se llamaba tu padre? — No se llamaba» (p. 99). El hombre alto dice que, en su tiempo, se pretende vivir «*sub specie æternitatis*», concepto tomado de la *Ética* de Spinoza y que se relaciona directamente con el concepto de Schopenhauer de «leonidad» (tal como lo explica Borges en *Historia de la eternidad*)<sup>34</sup> y con la inmortalidad de *El ruiseñor de Keats*:

La Oda a un ruiseñor data de 1819; en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee: - *Preguntémosnos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que este gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en este lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro*. Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth.<sup>35</sup>

La idea de que «un hombre es todos los hombres» es frecuente en la obra de Borges, por ejemplo en *La forma de la espada*:

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tenga razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.<sup>36</sup>

Estas constataciones nos permiten terminar con una reflexión sobre el título: sugiere tres interpretaciones que revelan mucho del sentido íntimo del texto:

34. BORGES, *Historia de la Eternidad*.

35. BORGES, *Otras inquisiciones*, p. 117.

36. BORGES, *Discusión*, p. 138.

El epígrafe de Quevedo, «Llamóla Utopía, voz griega cuyo significado es no hay tal lugar», nos induce a interpretar la palabra «utopía» del título etimológicamente.<sup>37</sup>

Quevedo nos recuerda que la palabra «utopía» fue creada como topónimo: esto nos lleva a pensar que el hombre alto, que ya había hecho todo lo que había de hacer en la vida, es el hombre cansado del título y Utopía, simplemente, el lugar donde reside. El título, según esta interpretación, significaría: «El país (utópico) del hombre alto». El epígrafe nos recuerda también que «no hay tal lugar» pero recordemos que, efectivamente, es el caso del lugar del relato, un lugar que no «hay», sino que «habrá».

Otra interpretación, la más inmediata, es considerar al hombre cansado fuera del relato: leeríamos el título como «utopía» (pieza inscrita en ese género) escrita por «un hombre que está cansado». Esta posibilidad se enriquece con la identificación del escritor con el narrador intradieético de la que hemos hablado y las opiniones que expresa en su diálogo.

Una tercera interpretación: no sólo existe la antedicha identificación entre el autor y el personaje-narrador, sino también con el otro, el hombre del futuro, quien representa una visión perfeccionada, utópica, del propio Borges: el hombre que a él le gustaría ser y que sí se atreve a cometer el suicidio que a menudo deseaba y que anunció en el relato *Veinticinco de agosto, 1983*.



Ambrosius Holbein. Utopiae Insulae Tabula, litografía. Mapa de Utopía. Para Utopía, Thomas More. Edición de Basilea, 1518. Conservada en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.  
Se trata de la edición mencionada en el relato.

37. La cita está tomada del comentario con el que Quevedo contribuyó a los textos preliminares de la primera edición castellana de la obra de More, traducida por Gerónimo Antonio de Medinilla y Porres en 1637. El interés de Quevedo por esta obra no se agota aquí, ya que en su libelo *Carta a Luis XIII* cita parte del libro I (omitido en la versión de Medinilla y que traduce, pues, el propio Quevedo).

Según esta tercera interpretación el hombre cansado sería el hombre del futuro, que ha llegado al fin de los días que quiere vivir, y la utopía no sería un lugar, sino él mismo: una especie de Borges imaginario, ficcionalizado y utópico que ha pasado la vida leyendo y con una modesta labor creadora. El término «utopía privada», acuñado por Piglia para definir la literatura, sería particularmente adecuado aquí. Si aceptamos esta lectura, el presente relato sería una nueva variación del tema del *Doppelgänger*: dos personajes (ambos trasuntos literarios de Borges) procedentes de tiempos distintos, se encuentran. Lo mismo ocurre en el mencionado *Veinticinco de agosto, 1983* y en *El otro*.

El hombre cansado es, de alguna manera, cualquiera de los tres implicados, pero su relación con la palabra «utopía» cambia, dando nuevos significados a las frases e incitándonos a nuevas lecturas. *El libro de arena* es la última gran recopilación de relatos de Borges, una obra de madurez: podemos leer este relato como un testamento, una recopilación de sus ideas y esperanzas diseminadas, como hemos visto, en otros lugares de su obra. Borges dirige la lectura en este sentido cuando escribe en el epílogo que este relato es «la pieza más honesta y melancólica de la serie».<sup>38</sup>

Al contrario que Wells y siguiendo a Henry James, el viaje en el tiempo borgiano no requiere de un «artificio mecánico». Esto responde a las ideas del autor sobre verosimilitud literaria:

SÁBATO Tiene razón. *La invención de Morel* es una obra magnífica. Pero personalmente la habría preferido sin maquinarias ni explicaciones.

BORGES Habría sido mejor que eso ocurriera. Uno acepta un talismán, digamos un anillo que hace invisibles a los hombres; en cambio Wells tiene que recurrir a experimentos químicos, y eso es menos creíble. El anillo sólo exige un acto de fe, lo otro, todo un proceso.<sup>39</sup>

Pero además es coherente con la tesis del relato: si admitimos que los detalles individualizadores son innecesarios, si todos los hombres son el mismo hombre, si cada hombre es Bernard Shaw, Jesucristo y Arquímedes, no sólo el individuo desaparece, también el tiempo. Encontramos la misma tesis en *Nueva refutación del tiempo*: en ese ensayo Borges defiende que si admitimos las doctrinas del idealismo, es decir que el mundo es una proyección de la mente, sería inevitable, si queremos ser

38. BORGES, *El libro de arena*, p. 104.

39. BARONE, *Diálogos de Borges y Sabato*, p. 35.

coherentes, negar al individuo, lo cual nos lleva también inevitablemente, a negar el tiempo.<sup>40</sup>

No sólo la idea es la misma, incluso el procedimiento: en el ensayo se identifican dos momentos de una calle de Buenos Aires. En el relato, el hecho de que la llanura, la Pampa, sea siempre «una y la misma» (p. 96) revoca toda la secuencia temporal.<sup>41</sup>

La idea toma forma de ensayo en 1933, forma narrativa en el relato de 1974 que analizamos: Eudoro y el hombre alto son, en rigor, la misma persona y la diferencia de miles de años entre ellos, inexistente. Si admitimos que las tesis defendidas en *Nueva refutación del tiempo* y en *Utopía de un hombre que está cansado* son las mismas, comparar las estructuras de estas obras, las estrategias y ritmos a través de los que la información se da al lector, puede darnos interesante información teórica sobre las diferencias fundamentales entre esas dos formas literarias.

### Bibliografía

- BORGES J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 (1949).  
 — *Los conjurados*, Buenos Aires, Emecé, 1996 (1985).  
 — *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (1932).  
 — *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (1944).  
 — *El Hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 1997 (1960).  
 — *Historia de la Eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1995 (1936).  
 — *El informe de Brodie*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (1970).  
 — *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 (1975).  
 — *Libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Emecé, 2000 (1968).

40. «Admitido el argumento idealista, entiendo que es posible - tal vez, inevitable - ir más lejos. Para Hume no es lícito hablar de la forma de la luna o de su color; la forma y el color son la luna; tampoco puede hablarse de las percepciones de la mente, ya que la mente no es otra cosa que una serie de percepciones. El pienso, luego soy cartesiano queda invalidado; decir pienso es postular el yo, es una petición de principio; [...] no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no se qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo. [...] podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?» (BORGES, *Otras inquisiciones*, p. 177).

41. «Lo cotidiano y reiterado es para él garantía de eternidad, porque si ahora vivimos un instante idéntico a otro del pasado, queda anulado el fluir de las horas» (BARRENECHEA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, p. 116).

- *La memoria de Shakespeare*, Barcelona, Orbys, 1987 (1983).
- *Nueve ensayos dantescos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- *Obra poética*, 1, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- *Obra poética*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- *Obra poética*, 3, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- *Œuvres complètes*, 1, ed. J.P. Bernès, Paris, Gallimard, 2010.
- *Œuvres complètes*, 2, ed. J.P. Bernès, Paris, Gallimard, 2010.
- *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (1952).
- *Siete noches*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 (1980).

BARNATÁN M.R., *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.

BARONE O. (ed.), *Diálogos de Borges y Sabato*, Barcelona, Planeta, 2002 (1976).

BARRENECHEA A.M., *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, México D.F., El Colegio de México, 1957.

BOLDY S., *A Companion to Jorge Luis Borges*, Rochester, Tamesis Books, 2009.

FERRER A.F., *Ficciones de Borges: en las galerías del laberinto*, Madrid, Cátedra, 2009.

JAMES H., *The Sense of the Past*, London, W. Collins Sons & Co., 1917.

LUGONES L., *Estudios helénicos*, Buenos Aires, Editorial Babel, 1924.

MATEOS Z., *La Filosofía En La Obra De Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

PLATÓN, *Diálogos*, 4, *República*, Madrid, Gredos, 2003.

RODRÍGUEZ MONEGAL E., *Jorge Luis Borges*, trad. A. Delahaye, Paris, Gallimard, 1978.



---

## Narración y efecto de temporalidad en *La grande* de Juan José Saer

Andrea Torres

**ABSTRACT** *This article develops the notion of temporality in the novel «La grande», by the Argentinian author Juan José Saer. At first, we consider some of the texts of the author where time is explicit at a thematic or anecdotic level. Afterwards, we briefly expose the notion of narrativity and the way in which it has been associated with temporality, especially from the perspective of 20th century literary theory. This allows us to show how this contemporary notion of narrativity appears in Saer's work and then to describe the particular effect of temporality produced by «La grande» through two main elements: the hybridization of lyrical and narrative aspects, on the one hand, and the temporal shifts within the text, on the other.*

... el ir y venir de la materia y de los mundos que hace y deshace, no es más, según él, que el fluir sin dirección ni objetivo, ni explicación conocida, del tiempo invisible que, silencioso, los atraviesa.

JUAN JOSÉ SAER, *La grande* (p. 20)

«Qué es la novela?»

«El movimiento continuo descompuesto»

JUAN JOSÉ SAER, *La grande* (p. 200)

### *Del tiempo y el viaje como temas*

El viaje y el tiempo pueden ser leídos como temas explícitos en la obra narrativa del escritor argentino Juan José Saer (1937-2005). El viaje, por ejemplo, aparece expresamente en novelas como *El entenado* (1983), donde un europeo es capturado por una tribu caníbal en el litoral argentino, después de haber sido testigo de la muerte de sus compañeros de expedición y del ritual en el que la tribu los cocina y se los come.

Por supuesto, en esta novela el asunto del viaje del colonizador, de la llegada al litoral y del encuentro cultural que funda el origen de la zona saeriana son patentes. Igualmente la narración se sitúa en un contexto histórico definido – el de la colonización de América –, lo cual implica una construcción ficcional de un pasado dado – en este caso, el pasado de esa zona simbólica en la obra de Saer. También en *Las nubes* (1997), por medio del *topos* del manuscrito encontrado, se narra un viaje a través de la pampa argentina en el que un joven psiquiatra y una caravana deben llevar a cinco enfermos mentales hasta una clínica. Esta historia – intradieгética – se ubica a comienzos del siglo XIX, y por ende crearía también ficcionalmente un contexto histórico. En el caso de estas dos novelas, tanto la construcción ficcional de un pasado dado como la figura del desplazamiento hacen que los temas del tiempo y del viaje sean explícitos y que hagan parte del núcleo de la historia narrada.

Ahora bien, más allá de la alusión a un pasado dado, el tratamiento del tiempo y del desplazamiento temporal resulta más complejo en las novelas de Saer ya que, de cierta manera, su proyecto literario y su poética tienen que ver con un manejo particular de lo que llamaremos el «efecto de temporalidad».<sup>1</sup> Además, el tiempo está presente en su obra como preocupación metafísica y a la vez estética, lo cual hace que la temporalidad emerja como tema dentro de ciertas narraciones – incluso dentro de algunos diálogos de los personajes – y a la vez como una exploración formal que fundamenta la estructura de sus novelas.

### *El concepto de la narratividad*

Antes de entrar a analizar el funcionamiento del tiempo como tema y como herramienta de búsquedas formales, quisiéramos señalar que este aspecto de la narrativa de Saer se inscribe en una problemática más amplia: se trata de la idea contemporánea de narración, heredada en parte de la teoría literaria del siglo XX y, más específicamente, del desarrollo de la narratología. Dentro de esta idea, el carácter narrativo de un texto está directamente asociado a la representación de la temporalidad. En este sentido la narratividad, tal y como ha sido pensada después del estructuralismo francés, se ha asociado a la presencia de formas que representan el tiempo, como veremos en breve.

Por esta razón, la temporalidad y su relación con los textos narrativos ha sido fundamental para el desarrollo, por ejemplo, de la influyente

1. En el sentido en que Jan Christoph Meister ha usado este término, inspirándose a su vez de la expresión «l'effet de réel» de Roland Barthes. Cfr. MEISTER, *The Temporality Effect*.

narratología de Gérard Genette, ya que esta se basa en gran medida en formas de representación que tienen que ver con el tiempo: tres de los conceptos fundamentales del «Discours du récit» que se publica en *Figures III* (1972) son precisamente el orden, la duración y la frecuencia.<sup>2</sup>

También en el caso del conocido estudio de Paul Ricœur, *Temps et récit, La configuration dans le récit de fiction* (1984), y aunque en una línea de pensamiento fenomenológica diferente a la de la narratología, lo narrativo aparece indisolublemente ligado al tiempo, ya no en términos de estructuras sincrónicas sino vinculado a la historicidad y a la diacronía.<sup>3</sup>

Asimismo, aunque en otro orden de ideas cercano a la narratología más reciente, Jan Christoph Meister afirma que la narración tiene por función primordial evocar un sentido o una experiencia de temporalidad:

Persuading a reader to process a fictional narrative as *real* rather than *made up* is one thing - making a narrative evoke in us a sense of *temporality* and thus experience time is, as Ricœur and others have argued, in all likelihood an even more fundamental function of narrative representation.<sup>4</sup>

Ya sea en esta perspectiva - desarrollada por la narratología posterior a los años setenta -, o en la vía fenomenológica de Ricœur, el concepto de narratividad se vuelve indisoluble del de temporalidad y esta idea se ha ido arraigando cada vez más dentro de los estudios literarios, así como en otros ámbitos y disciplinas donde se ha difundido el concepto de narratividad o el de «narrativa» para hablar de diversos fenóme-

2. Mientras que estos conceptos «(Ordre, Durée, Fréquence) traitent du temps», los otros se agrupan en las dos categorías del modo y la voz; GENETTE, *Discours du récit*, p. 20.

3. Incluso en perspectivas más recientes inspiradas en parte en Ricœur, como la de Mark Currie, se asume que toda narración novelesca, independientemente del tema que trate, habla ineludiblemente acerca de la temporalidad: «If time experiment in the novel is an exploration of the theme of time, or the nature of time, through the temporal logic of storytelling, it is only so because the temporal logic is unconventional. [...] When we think that narratives are not about time, we are accepting the way that conventional narrative temporality has embedded a certain view of time in our universe», CURRIE, *About Time, Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, p. 4. Desde este punto de vista, toda narración trata del tiempo, y el hecho de que no se perciba de esta manera en determinadas ocasiones habla de la aceptación de ciertas formas convencionales en las que se ha tendido a representar la temporalidad; estas formas convencionales pasan por «naturales», y junto con ellas un cierto punto de vista de la temporalidad. Como es evidente, el carácter de lo que se considera narrativo en este caso reside justamente en la representación temporal; de estar ausente esta representación de la experiencia del tiempo, la narratividad de un texto puede ser cuestionada.

4. MEISTER, *The Temporality Effect*, p. 171.

nos, ya no exclusivamente ficcionales sino también sociales y políticos.<sup>5</sup>

En este punto habría que aclarar que el sentido del término «narrativo» para Meister es más amplio que el de texto literario, y en esta medida alude más bien al aspecto cognitivo de la narración, es decir a la mera capacidad humana de producir narraciones (ya sean anécdotas, cuentos, leyendas o historias). Nos interesa aclarar la distinción entre estos dos conceptos de narratividad - uno literario y textual, y otro de orden cognitivo - porque este doble sentido se da también con relativa frecuencia en los ensayos de Saer. En *El concepto de ficción*, por ejemplo, Saer sostiene que «La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo».<sup>6</sup> No obstante, la narración dentro de su poética, a diferencia del concepto amplio y cognitivo, es de carácter literario; de hecho, la narración es equiparada con frecuencia a la idea misma de literatura. Para Saer las grandes narraciones literarias adquieren una autonomía que las transforma en experiencias únicas, y que las aleja del mero reflejo de experiencias anteriores: de ahí el carácter de obra de arte que le atribuye a la narración en su sentido literario y textual. Estas narraciones literarias

[c]obran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada.<sup>7</sup>

5. De hecho, varios estudios narratológicos contemporáneos parten de «lo narrativo», entendido como un concepto amplio y extrapolado a diversos campos, haciéndolo operar de manera transhistórica en múltiples ámbitos de la cultura y la sociedad. Por ejemplo, en el *Handbook of Narratology* publicado en 2009 por el Narratology Research Group at Hamburg University se trata en diversas entradas la narratividad como concepto «escalar», es decir como una característica que está presente en mayor o menor grado - o medida - en la poesía, el teatro y el cine, pero también en los medios de comunicación o en diversas disciplinas como la psicología, el psicoanálisis, la sociología o la filosofía de la ciencia (cfr. HÜHN ET AL. (eds.), *Handbook of Narratology*). Se trata de lo que se ha llamado el «giro narrativo», como lo explica David Herman en su introducción a *The Cambridge Companion to Narrative*: «Matti Hyvärinen traces the extent of this diffusion or spread of narrative across disciplinary boundaries, suggesting that “the concept of narrative has become such a contested concept over the last thirty years in response to what is often called the ‘narrative turn’ in social sciences... The concept has successfully travelled to psychology, education, social sciences, political thought and policy analysis, health research, law, theology and cognitive science”. The “narrative turn”, to use the term that Hyvärinen adopts from Martin Kreiswirth, has also shaped humanistic fields in recent decades, thanks in part to the development of structuralist theories of narrative in France in the mid to late 1960s»; HERMAN, *Introduction*, p. 4.

6. SAER, *El concepto de ficción*, p. 263.

7. SAER, *La narración-objeto*, p. 29.

La poética saeriana funciona entonces a partir de una amalgama de los dos conceptos de narración que hemos anunciado: por una parte participa del aspecto cognitivo, vinculando la narración literaria a otras formas narrativas extraliterarias como la anécdota, la historia o el mito y, por otra, busca un estatuto particular y específicamente artístico. Por ende, el concepto meramente cognitivo de narración nos es insuficiente para acercarnos a la obra de Saer, aunque la relación entre formas de temporalidad y narratividad sea patente dentro de su poética.

Ahora bien, aunque no buscamos situar nuestro análisis en la perspectiva según la cual toda narración trata del tiempo, sí nos interesa indicar que la preocupación por este tema en Saer es heredera de ciertos desarrollos teóricos y que a la vez se inscribe dentro de esta discusión más general respecto al concepto mismo de lo «narrativo». En esta medida, preguntarse por el tiempo y la narración en la obra de Saer no es preguntarse por un mero tema que aparece en sus novelas, al lado de otros más o menos constantes: la reflexión acerca de los desplazamientos temporales en los textos de Saer exige una conciencia de esta idea contemporánea de la narratividad y de las discusiones teóricas que se han dado en torno a esta problemática.

### *Tiempo y efecto de temporalidad en «La grande»*

Saer es un autor prolífico, particularmente en cuanto al género novelesco se refiere. El recorrido por sus doce novelas se inicia con *Responso* (1964) y termina con la publicación póstuma de *La grande* (2005), su última novela. Como lo aclara el editor de Saer, Alberto Díaz, en una breve nota incluida al final de la edición de Seix Barral, esta última novela está inacabada:

Del último capítulo, Saer escribió [...] el título y la primera frase. Se sabe que lo había pensado como una coda, no muy extensa (no más de veinte páginas), y que había decidido terminar la novela con la frase *Moro vende* [p. 437].

Esta naturaleza inconclusa de *La grande* invita a tener cierta precaución al analizarla. Sin embargo, la forma de trabajar y de corregir de Saer podría hacernos pensar que el texto se acerca bastante a una versión definitiva. Como supone Alberto Díaz, «Si bien no podemos asegurar que Saer no habría hecho modificaciones en esos [cinco primeros] capítulos al recibir las pruebas, podemos inferir que ese texto era el definitivo» (p. 437). De los siete capítulos proyectados por Saer, es probable entonces que los primeros cinco sean versiones finales. Respecto

al sexto capítulo, se sabe que no lo corrigió y que lo escribió directamente en el computador. Debido a las pocas correcciones que hizo Saer en los capítulos anteriores y a la breve extensión pensada para el último capítulo consideramos que no es necesario detenerse excesivamente en el carácter inacabado del texto.

Dicho esto, el acercamiento a *La grande* en cuanto última novela, póstuma e inconclusa supone una especificidad: esta novela se inscribe en una continuidad con las novelas anteriores y, de varias maneras, condensa muchas de las problemáticas estéticas exploradas por Saer a lo largo de su obra narrativa. Como ya lo ha señalado Carlos Gamerro, no se trata de que *La grande* sea la culminación del proyecto narrativo, en el sentido de un texto que clausura un ciclo: «Sabiendo que es la última, y también la más extensa, la primera tentación es la de considerarla una summa saeriana, la pieza que corona una obra, la cierra, coloca la última piedra».<sup>8</sup> En esta medida, más que una clausura, *La grande* representa una condensación y a la vez una continuación del proyecto estético saeriano. Sobre este punto estamos de acuerdo con Gamerro cuando afirma que «El proyecto de Saer siempre fue, en cambio, literalmente infinito, inconcluso por definición». Sin embargo, cabe precisar que puede ser considerado inconcluso porque su desarrollo se mantuvo siempre abierto a múltiples posibilidades; la obra de Saer se plantea permanentemente como una exploración y en este sentido la escritura significa ante todo búsqueda de formas. El proyecto puede considerarse inconcluso entonces porque se mantiene en el campo de lo experimental. Como lo dirá el propio Saer en *El concepto de ficción*, esta es la lección fundamental «de toda gran literatura: fidelidad a una visión personal, y exploración constante de la forma».<sup>9</sup> Por esta razón, el manejo de la temporalidad en sus novelas debe entenderse precisamente como parte de esta empresa de exploración formal.

Esto nos lleva a precisar a qué se alude cuando se habla de tiempo en *La grande*. Volviendo a la perspectiva fenomenológica, a partir de Morten Nøjgaard habría dos tipos de temporalidad: una física y otra psíquica. Los conceptos de una y otra no son operativos en ambas temporalidades. Como lo explica Nøjgaard, de nuevo a propósito de Paul Ricœur:

Ainsi le couple conceptuel *passé-avenir*, essentiel au temps vécu, n'a aucune pertinence pour le temps physique, qui ne connaît que le couple *succession-simultanéité*. Inversement le concept de chronologie (la mesure du temps cos-

8. GAMERRO, *Una semana en la vida*.

9. SAER, *La narración-objeto*, p. 75.

mique) ne se transpose pas au temps psychique qui opère, en revanche, avec les propriétés d'intensité et d'étendue (durée) affectives.<sup>10</sup>

En esta óptica fenomenológica de Nøjgaard habría entonces dos temporalidades de cierta forma inconmensurables y la narratividad entraría a jugar un papel importante en la medida en que «l'esthétique narrative doit être analysée comme une interprétation des deux temporalités discordantes et de leurs contradictions internes».<sup>11</sup> Sin embargo, la temporalidad a la que aludimos aquí no corresponde ni a un tiempo físico y cronológico, ni a un tiempo psíquico: hablamos del tiempo como «efecto de temporalidad» que la narración misma crea y produce. En esta medida, a diferencia de la lectura fenomenológica, consideramos que la experiencia de la temporalidad que pueda darse a través de la narración es precisamente un efecto narrativo, efecto que es distinto de la experiencia psíquica del tiempo, y por supuesto, del tiempo físico. Es justamente un efecto de temporalidad narrativa, no una experiencia de temporalidad como la que se da en la vida (psíquica) cotidiana. Como lo señala Genette en *Discours du récit*, «Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture».<sup>12</sup> El tiempo del texto es literalmente el de su lectura, y en esta medida toda experiencia temporal que se dé durante esa lectura es un efecto de la narración, es un efecto de temporalidad. De cierta manera, lo que llamamos aquí efecto de temporalidad es lo que Genette identifica con el tiempo del relato (entendido como texto narrativo), «ce faux temps qui vaut pour un vrai et que nous traiterons, avec ce que cela comporte à la fois de réserve et d'acquiescement, comme un *pseudo-temps*».<sup>13</sup>

Una vez hecha esta salvedad, entraremos a analizar el efecto de temporalidad en *La grande*. Como se ha mencionado anteriormente la novela cuenta con siete capítulos, de los cuales seis están completos, y cada capítulo representa un día de la semana. Los días son consecutivos, de manera que la novela genera un tiempo ficcional de una semana que va de martes a lunes (aunque el último capítulo que corresponde al lunes, como se ha visto, tiene solo una línea). En total, las 345 páginas de *La grande* dan cuenta de episodios que se desarrollan - principal pero no exclusivamente - en un tiempo ficcional de seis jornadas sucesivas.

10. NØJGAARD, *Temps, réalisme et description*, p. 15.

11. NØJGAARD, *Temps, réalisme et description*, p. 17.

12. GENETTE, *Discours du récit*, p. 22.

13. GENETTE, *Discours du récit*, p. 23.

Ahora bien: dos aspectos son cruciales para la construcción del efecto de temporalidad durante estas seis jornadas. El primero tiene que ver con la concepción de la narración literaria en Saer y el segundo con los desplazamientos temporales que se dan dentro de la secuencia narrativa, es decir dentro de esa línea temporal de las seis jornadas, línea que funcionaría como relato principal.

### *El registro lírico y el narrativo*

La poética de Saer contempla la narración literaria como un ejercicio de escritura en el cual se hibrida permanentemente un registro lírico y un registro narrativo. Tomamos aquí el término de registro, en parte inspirándonos del «registro» de lengua en sociolingüística, para describir un uso selectivo de procedimientos que provienen de un género literario dado. Según la perspectiva teórica del análisis del discurso, el registro tiene que ver con una variedad de lengua que se usa en determinadas situaciones sociales: «En sociolinguistique, le terme registre a été diffusé par C. Ferguson [...] pour désigner une variété isolable d'une langue employée dans des situations sociales définies». <sup>14</sup> Estableciendo una comparación con este concepto de la sociolingüística, usaremos el término de registro aquí para describir el uso, en el interior del texto de Saer, de procedimientos tradicionalmente asociados a determinados géneros literarios. Así, proponemos que los procedimientos dominantes de ciertos géneros líricos o narrativos pueden ser utilizados para la producción de un texto, de manera análoga a la que un hablante usa un registro de lengua en situaciones específicas.

En esta medida, la concepción de la narración de Saer hibrida lo narrativo como desarrollo de representaciones temporales – en la misma vía que ya señalamos como heredada de la teoría literaria del siglo XX – con una exploración permanente de un registro lírico que se incorpora a esa narración de eventos. Así, el efecto de un tiempo secuencial en *La grande*, por ejemplo, se ve interrumpido constantemente por procedimientos líricos que describen escenas<sup>15</sup> o recuerdos, o por la descrip-

14. CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 495.

15. Desde las primeras páginas de la novela surge esta hibridación entre el modo narrativo y el lírico: «Gutiérrez que va adelante, tiene un saco impermeable de un amarillo violento y Nula, que vacila con preocupación a cada paso para saber dónde pondrá el pie, una campera roja de una materia sedosa que en la jerga familiar [...] llaman en broma tela de paracaídas. Las dos manchas vivas, roja y amarilla, que se mueven en el espacio gris verdoso, parecen un collage de papel satinado sobre el fondo de una aguada monocroma,



ción o evocación de percepciones. Por ejemplo, en esta escena cuando Tomatis, después de salir del baño, se acerca a la vieja sala de cine del bar *Amigos del vino*:

Tomatis sale otra vez al hall pero en vez de volver directamente al bar se acerca a las puertas de la sala y a través de un vidrio circular, como un ojo de buey, que se abre en la superficie tapizada - en los años cincuenta, cuando lo abrieron, era un cine de lujo - intenta espiar, a pesar del polvo que lo opaca, en el interior de la gran sala oscura, a la espera de oír o tal vez ver, demorándose en las tinieblas, los fantasmas magnéticos, grises o coloreados, de dimensiones exageradas, de los simulacros de vida que, noche tras noche, se ponían en movimiento, se agitaban unas horas en la pantalla brillante, y después, de golpe, arrumbados en una lata circular de metal, hasta que alguien se dignara sacarlos otra vez para vivir sus vidas repetitivas y mecánicas, sumisos, se apagaban [p. 227].

Como se observa, el registro lírico es el elegido para describir lo que espera ver Tomatis de la sala de cine abandonada, y esto independientemente de que el narrador use la tercera persona del singular, ya que no se trata del modo de enunciación lírico: la acción - en la que se narra que Tomatis sale del baño - se detiene para darle lugar a esta prosa metafórica y rítmica.<sup>16</sup> Sin embargo, este registro lírico no está por fuera de la temporalidad global de la novela - o relato en términos de Genette - sino que se convierte en una prolongación, una extensión de esa acción interrumpida en el tiempo de la historia, pero prolongada en el tiempo del relato a través de la intensidad lírica; aunque el registro lírico interrumpe la acción de la secuencia narrativa principal, se incorpora al efecto de temporalidad general de todo el texto. Este es un procedimiento frecuente en la narrativa de Saer y hace que la temporalidad se perciba expandida: la acción dentro del relato principal - en este caso Tomatis que sale del baño - se interrumpe, pero el efecto temporal va derivando hacia el registro lírico, es decir hacia una duración que busca una intensidad particular.

de la que el aire sería la superficie más diluida, y las nubes, la tierra y los árboles, las masa concentradas de gris» (SAER, *La grande*, p. 11).

16. Este rasgo ha sido enunciado ya por Gabriel Riera: «If the destiny of the modern poem is played out in its becoming prose, for Saer the destiny of prose is played out in the realm of the prose poem, or the becoming poem of prose. This is the reason his writing (its rhythm, syntax, concatenations) is closer to the inhumanity of the modern poet than to the verosimilitude of the writer of realist novels» (RIERA, *Littoral of the Letter*, p. 130). También Ricardo Piglia alude a este carácter lírico de la obra saeriana, en el prólogo a la nueva edición de *Responso, La vuelta completa, Cicatrices*: «El conjunto de sus novelas y narraciones - esa obra única que ha escrito a lo largo de su vida - podría llamarse *La lírica*» (PIGLIA, *Prólogo*, in *Responso, La vuelta completa, Cicatrices*, p. 16).

De esta forma, las escenas que tienen lugar en las seis jornadas o incluso la narración de recuerdos o percepciones anteriores a esa línea secuencial narrativa parecen siempre extendidas o dilatadas. En palabras de Beatriz Sarlo: «El tempo de *La grande* es lento, casi majestuoso. Los acontecimientos suceden de manera extensa, durante páginas y páginas». <sup>17</sup> Esta impresión de un tiempo extendido es generada en gran parte por la alternancia de los dos registros dentro de un mismo efecto de temporalidad ficcional.

### *Los desplazamientos temporales*

El segundo aspecto que produce este efecto de temporalidad dilatada en *La grande* son los desplazamientos analépticos - y también prolépticos - que se insertan permanentemente en la línea narrativa principal de las seis jornadas: estos desplazamientos son generalmente narraciones de momentos anteriores de la vida de distintos personajes que se van añadiendo a la historia de primer nivel. Esta intercalación de diversos «tiempos» de los personajes ya ha sido indicada por Julio Premat:

Sea como fuere, este retorno lleva a la yuxtaposición de dos tiempos (el de la actualidad, el del pasado de los personajes) y de dos planos textuales: lo que leemos y los relatos precedentes, convocados y citados a cada paso. El retorno de Gutiérrez es, entonces, el punto de partida de una posición de revisión, reminiscencia, recuperación y reescritura de la obra anterior. <sup>18</sup>

Como lo anota Premat, no solo hay dos tiempos imbricados (la actualidad del relato de primer nivel y el pasado de los personajes) sino que además ese pasado de los personajes remite al mundo de otras novelas y de otros cuentos de Saer. Así, por ejemplo, se explicita lo ocurrido con los personajes de *Nadie nada nunca* (1980), Elisa y el Gato, <sup>19</sup> desaparecidos de la dictadura militar, o momentos anteriores a la depresión de Tomatis en *Lo imborrable* (1992). <sup>20</sup>

17. SARLO, *El tiempo inagotable*.

18. PREMAT, *La dicha de Saturno*, p. 8.

19. «Héctor y Tomatis decidieron hacer también la denuncia en la jefatura de la Policía Federal aunque se daban cuenta que quienes les tomaban declaración estaban convencidos de antemano de que era un trabajo inútil, que si de veras Elisa y el Gato habían sido secuestrados por el ejército o por la policía, ese simulacro de acción legal no produciría ningún resultado» (SAER, *La grande*, p. 235).

20. «Eran tiempos difíciles para él: su matrimonio se hacía pedazos, su madre se estaba

Sin embargo, es importante aclarar el carácter de estos «tiempos» pasados de los personajes. Son historias que pertenecen a otro tiempo si se comparan con la historia lineal de las seis jornadas; por supuesto, se trata en la mayoría de los casos del pasado de los personajes. Sin embargo todo el conjunto de tiempos o de historias y la forma en la que van siendo insertadas en la línea narrativa principal refuerza el efecto de temporalidad dilatada del conjunto de la novela. Tenemos entonces múltiples tiempos en el nivel de las historias, pero un efecto de temporalidad dilatada en el orden del relato, es decir en el conjunto la novela. De ahí que la temporalidad no se perciba como múltiple y dispersa en *La grande*, sino como extendida.

Habría que decir que aparte de estos desplazamientos temporales permanentes para narrar el pasado de ciertos personajes, hay otro tipo de desplazamiento de orden espacial que liga dos mundos saerianos: la zona y Europa. La exposición de este desplazamiento se da a través de la figura de Gutiérrez, personaje que convoca el gran asado del sexto capítulo, y que llega a la zona después de haber vivido más de treinta años en Europa. Este desplazamiento, este regreso de Gutiérrez marca el inicio de la semana en la que se explorará el pasado y el presente de la multitud de personajes que conforman *La grande*. Como lo dirán Gutiérrez y Nula, en una de sus primeras conversaciones:

Como acordándose de que Nula está ahí, Gutiérrez vuelve a adoptar un aire desenvuelto, ligeramente mundano, y le sonrío:

— Estaba viajando en el tiempo — dice.

— Y yo — dice Nula —, montado en el presente, tratando de aguantar las sacudidas de ese potro salvaje [p. 28].

El regreso al lugar de origen de un expatriado es el motivo a partir del cual se construyen los encuentros y las múltiples historias, vinculando este viaje de regreso, esta vuelta, al desplazamiento temporal, al recuerdo y la reconstitución del pasado ficcional de los personajes y el nuevo encuentro en el presente. Así, aunque no se trate de una novela donde el viaje sea un tema explícito y evidente, sí hay una presencia dominante de escenas pasadas reconstruidas o proyecciones imaginarias a partir de la historia principal que evidencian desplazamientos temporales constantes.

muriendo, Washington Noriega había muerto el año anterior, y el mundo entero se derrumbaba a su alrededor; él se emborrachaba casi todas las noches (un tiempo después, serían también todos los días)» (SAER, *La grande*, p. 232). La alusión a esta situación posterior de Tomatis funciona como una prolepsis.

Ahora bien, el efecto de una temporalidad dilatada que hemos expuesto aquí – que se debe al uso del registro lírico y el narrativo, por una parte, y al desplazamiento entre una actualidad y un pasado de los personajes dentro del mismo relato, por otra – es un procedimiento característico, por ejemplo, de novelas como *Glosa* (1985). Lo que resulta particular en *La grande* es que el desplazamiento temporal permanente y la creación de un efecto de temporalidad dilatado al extremo reconstruyen múltiples eventos (y no un único y central como el encuentro en el cumpleaños de Washington Noriega en *Glosa*), lo cual produce una estructura narrativa aun más compleja. En esta medida, no hay experimentación en el sentido de *El limonero real* (1974) o de *Lo imborrable*, ya que *La grande* implica un regreso a cierta convencionalidad de la narratividad como secuencia de eventos: sin embargo las intercalaciones permanentes de historias diferentes, las digresiones casi teóricas y autorreflexivas constantes de personajes como Nula y la dilatación extrema y permanente de la línea narrativa que constituye las seis jornadas – así como la consecuente extensión que esta dilatación produce – conforman la exploración formal a la que se somete la poética de Saer en esta última novela. En ciertas lecturas como las de Sandra Contreras, la extensión del texto de *La grande* y su dilatación temporal «¿[...] podría traducirse, por ejemplo, en un aflojamiento de la tensión, en un debilitamiento de la ansiedad, y ese debilitamiento, a su vez, en una prolongación – por caso, una expansión en los detalles de verosimilitud que por momentos parece del todo innecesaria?». <sup>21</sup> Desde nuestro punto de vista, el manejo del efecto de una temporalidad dilatada en *La grande*, así como su extensión, no son un fundamento para pensar que haya elementos innecesarios o un exceso de verosimilitud. Como lo defiende el mismo narrador de Saer a través de los pensamientos de Soldi:

Cada uno de los elementos de la historia, felices o dramáticos, morales o inmorales, divertidos o crueles, tiene el mismo valor, forma parte de ella, es la historia entera y no únicamente una de sus partes, y los pasajes más intensos no tendrían ningún sentido ni tampoco la capacidad de emocionarnos si las transiciones que a veces pueden parecer superfluas no los sostuvieran [p. 190].

De esta forma, la concepción de la literatura de Saer – como hibridación del registro lírico y narrativo –, así como el efecto de una temporalidad extendida y dilatada por varios tipos de discurso – descriptivo o reflexivo – o por otras historias anteriores a la secuencia narrativa

21. CONTRERAS, *Saer en dos tiempos*, p. 9.

principal pueden ser reivindicados como una búsqueda formal. En esta medida, las acciones insignificantes – como la escena en la que un personaje cose un botón durante seis páginas – sobrarían en *La grande* si la concepción de la narración para Saer se limitara al encadenamiento de eventos secuenciales. Pero, afortunadamente, la búsqueda de un efecto de temporalidad distinto a esta convención de lo «útil y necesario» para el relato domina este ejercicio de escritura, haciendo que prevalezcan momentos sugestivos e intensos por encima de la mera efectividad narrativa y secuencial. De no ser así, la literatura sería como la reducción al absurdo propuesta en *La grande*:

Tomatis dice que en Alemania, donde la vida moderna es demasiado agitada y el tiempo es oro, los padres tienen demasiado trabajo y en vez de leerles un cuento a sus hijos antes de dormir, les recitan uno de los esquemas de Propp. Y a los niños alemanes, que son muy inteligentes, les gustan mucho. Nula: no te olvides esta noche: alfa beta tres A mayúscula A1 B1 flecha ascendente. H1 guión Y uno K cuatro flecha descendente doble V3. A los chicos les va a encantar [p. 226].

### Bibliografía

- CHARAUDEAU P., MAINGUENEAU D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- CONTRERAS S., *Saer en dos tiempos*, «Boletín/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria», diciembre de 2011, pp. 1-18.
- CURRIE M., *About Time, Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- GAMERRO C., *Una semana en la vida*, «Página 12», 27 de noviembre de 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1847-2005-12-02.html> (2012/10/16).
- GENETTE G., *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007 (1972).
- HERMAN D., *Introduction*, in HERMAN D. (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 3-21.
- HÜHN P. ET AL. (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 2009.
- MEISTER J.C., *The Temporality Effect, Towards a Process Model of Narrative Time Construction*, in MEISTER J.C., SCHERNUS W. (eds.), *Time, From Concept to Narrative Construct: A Reader*, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 171-216.
- NØJGAARD M., *Temps, réalisme et description. Essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- PIGLIA R., *Prólogo*, in SAER J.J., *Responso, La vuelta completa, Cicatrices*, Barcelona, El Aleph Editores, 2012, pp. 7-17.
- PREMAT J., *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

- RIERA G., *Littoral of the Letter; Saer's Art of Narration*, Lewisburg (PA), Bucknell University Press, 2006.
- SAER J.J., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2010 (1997).
- SAER J.J., *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2009 (2005).
- SAER J.J., *La narración-objeto*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1999.
- SARLO B., *El tiempo inagotable*, «La Nación», <http://www.lanacion.com.ar/743591-juan-jose-saer-y-la-grande> (2012/10/16).

---

## Gina Lagorio: istantanee dell'Unione Sovietica, tra viaggio e memoria

Alberto Zava

**ABSTRACT** *Gina Lagorio's reportage «Russia oltre l'Urss» (Russia beyond URSS), collecting Lagorio's notes on her two journeys to Soviet Union in 1977 and 1988, should not be regarded as a linear narration of a writer's experience in a foreign country, but rather as a prominent example of «multidimensional journey.» The text plays on a dynamic plot that articulates through a series of open or subtle references linking the two journeys' spatial and temporal dimensions, and connecting the sphere of actual and emotional memory with the present reality. «Russia oltre l'Urss» offers more than the possibility to analyze a travel journal, it embodies a particular interpretation of the concept of journey itself, delivered by the traveler Gina Lagorio.*

Una delle peculiarità non solo della letteratura di viaggio ma dell'intera concezione della scrittura di Gina Lagorio – che si tratti del contesto finzionale della narrativa, della dimensione impegnata o della componente testimoniale dei taccuini di viaggio – è il dinamico intrecciarsi dei piani dello spazio-tempo, svincolati dall'univoca connessione di un elemento temporale nella sua presente collocazione spaziale. L'elemento chiave che consente l'attivarsi di questo particolare meccanismo interpretativo è la memoria, fulcro essenziale dell'atteggiamento nei confronti della realtà da parte di un'autrice che nella sua esistenza, fin dall'infanzia, ha percepito distintamente l'ambivalenza di trovarsi alternativamente in luoghi diversi (tra Bra e Cherasco – in provincia di Cuneo, in Piemonte, terra d'origine –, Savona, in Liguria, e Milano), vivendola non come un'opposizione esclusiva di presenza e assenza, ma più come interazione e come una dinamica proiezione del luogo assente, grazie ai ricordi fisici e alla memoria emotiva, sullo spazio circostante.<sup>1</sup>

---

1. Gina Lagorio, pseudonimo di Luigina Bernocco, nasce a Bra, nel cuneese, il 18 giugno 1922. Figlia unica, si laurea in letteratura inglese all'Università di Torino. Comincia a lavo-

La condizione del viaggio, per i suoi particolari tratti che coinvolgono fisicità e percezione emotiva, è sempre stata oggetto di differenti interpretazioni: dal viaggio di tipo esplorativo-scientifico con il rilevamento di dati oggettivi al viaggio culturale con l'acquisizione diretta di nozioni e insegnamenti non separabili dalla presenza in un contesto alieno; dalla semplice fuga turistica dalla *routine* della quotidianità all'esplorazione di contesti stranieri al fine di un *reportage* realistico o letterario di dati e impressioni.<sup>2</sup> Quando al viaggio e allo spostamento verso luoghi ignoti si unisce il ritorno in luoghi già visitati, la memoria stratificata degli stessi si unisce al concetto di memoria attiva e provoca

rare come insegnante, ma fin dall'inizio sviluppa numerose collaborazioni giornalistiche, occupandosi soprattutto di letteratura, sua grande passione. L'esordio come scrittrice arriva dopo i trent'anni, nel 1966, con la raccolta di racconti *Il polline*. Nel 1969 pubblica *Un ciclone chiamato Titti*, dedicato a sua figlia. Pochi anni dopo, la morte del marito Emilio Lagorio, protagonista della Resistenza, sconvolge letteralmente la sua esistenza. Al marito è dedicato quello che viene considerato uno dei suoi lavori migliori, *Approssimato per difetto* del 1971. Nel 1974 si stabilisce a Milano, dove intraprende la carriera politica, battendosi per i diritti delle donne. Si risposa con l'editore Livio Garzanti e presso la sua casa editrice pubblica quasi tutti i suoi libri. Nel 1987 viene eletta al parlamento, dove entra fra gli Indipendenti di Sinistra. Ha scritto opere di narrativa, di saggistica e di teatro, queste ultime raccolte nel volume *Freddo al cuore* pubblicato nel 1989. Tra i suoi titoli principali ricordiamo *La spiaggia del lupo* (1977), *Fuori scena* (1979), *Tosca dei gatti* (1983), *Golfo del paradiso* (1987), *Tra le mura stellate* (1991), *Il silenzio* (1993), *Il bastardo ovvero gli amori, i travagli e le lacrime di Don Emanuel di Savoia* (1996), *Inventario* (1997), *L'arcadia americana* (1999). Tra i riconoscimenti e i premi ottenuti ha vinto il Premio Campiello nel 1977, per *La spiaggia del lupo*, il premio Flaiano nel 1983, per la commedia *Raccontami quella di Flic*, presente assieme ad altri testi teatrali in *Freddo al cuore*, e il Premio Viareggio nel 1984, per *Tosca dei gatti*. I suoi libri sono stati tradotti in molti paesi. Gina Lagorio muore a 84 anni il 17 luglio 2005. La sua regione di provenienza, nonostante trascorra gran parte della vita in Liguria, svolgerà un ruolo attivo nel corso della sua attività letteraria: nelle opere il legame con la propria terra comparirà sempre in misura molto evidente; allo stesso modo anche i paesaggi liguri eserciteranno una sensibile influenza sull'impianto delle sue produzioni narrative: *Fuori scena* è ambientato nel cuneese, a Cherasco, luogo «dell'aria chiara», paese della madre della scrittrice e per lei stessa speciale, teatro anche del romanzo *Tra le mura stellate*; un ritorno ai paesaggi liguri di Varigotti - vicino a Finale Ligure, in provincia di Savona - è rappresentato da *Tosca dei gatti* e *Golfo del Paradiso*; ne *La spiaggia del lupo* gli scorci della Liguria e la città di Milano si intersecano nella vicenda e nella memoria della protagonista Angela. A metà tra ricordo e profilo letterario segnaliamo il suggestivo articolo di Paolo Di Stefano, *Gina Lagorio, la scrittrice che era fedele alla vita*, pubblicato ne «Il Corriere della Sera» il 18 luglio 2005, il giorno successivo alla sua morte, consultabile anche online al link <http://www.feltrinellieditore.it/news/2005/07/19/paolo-di-stefano-gina-lagorio--la-scrittrice-che-era-fedele-alla-vita-5236/> (2013/08/19).

2. Per alcune generali coordinate bibliografiche di riferimento inerenti ai diversi settori d'indagine che la componente odeporea comporta si vedano LEED, *La mente del viaggiatore* per il particolare taglio analitico psicologico-antropologico, RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia* per un ampio vaglio antologico sul versante letterario, DE PASCALE, *Scrittori in viaggio* per i diversi atteggiamenti interpretativi degli scrittori italiani del Novecento in viaggio.



un'effettiva moltiplicazione dei piani d'indagine infrangendo la diretta corrispondenza di tempo e spazio e dando vita a una speciale esperienza su diversi binari dimensionali, come quella testimoniata dalla scrittura di Gina Lagorio nei taccuini di viaggio dall'Unione Sovietica nel 1977 e nel 1988, pubblicati in un unico volumetto nell'aprile del 1989.<sup>3</sup> La naturale tendenza dell'autrice a vedere nel presente tanto le tracce del passato storico quanto quelle di condizioni emotive correlate si intreccia all'esperienza avvenuta negli stessi luoghi undici anni prima e pone le basi per una vera e propria esperienza di «viaggio temporale», disarticolando ancora più profondamente la linea della percezione diretta del cronotopo sovietico. I diversi livelli di scrittura dei due taccuini completano il quadro permettendo in tal modo una singolare esperienza di viaggio e di *reportage*.

Gli undici anni che intercorrono tra i viaggi di Gina Lagorio in Unione Sovietica contribuiscono ad accrescere ulteriormente il divario esistente tra i due contesti complessivi visitati in momenti diversi: si tratta del decennio cruciale in cui inizia e si concretizza quel processo di cambiamento politico e amministrativo che all'inizio degli anni novanta porterà al definitivo disfacimento dell'impero sovietico.<sup>4</sup>

3. Si veda LAGORIO, *Russia oltre l'Urss*; i due taccuini di viaggio - il primo, *Otto giorni a Mosca*, del giugno del 1977 e il secondo, *Per le strade e i sentieri della perestrojka*, dell'ottobre del 1988 - non sono ordinati secondo una prevedibile sequenza cronologica; la motivazione risiede con tutta probabilità nel fatto che il resoconto di viaggio del 1977 non era inedito ed era già apparso in *Penelope senza tela*, pubblicato a Ravenna presso Longo Editore nel 1984.

4. Negli anni ottanta il presidente Michail Gorbacëv riformò drasticamente la natura oppressiva del governo sovietico - che da decenni teneva forzatamente assieme regioni e Stati con differenti peculiarità, tradizioni, esigenze e possibilità economiche - con il suo programma di aperture (*glasnost*), grazie al quale ad esempio la popolazione non veniva più imprigionata per aver esercitato diritto di parola contro la politica statale. Le sue riforme economiche (*perestrojka*, ristrutturazione) significarono la fine dell'espansionismo russo; l'esercito russo si ritirò dall'Afghanistan, negoziò con gli Stati Uniti una riduzione degli armamenti e il governo russo cessò di interferire negli affari degli altri paesi est-europei, i cui regimi comunisti furono rimpiazzati, tra la fine del 1989 e la prima metà del 1990, da governi democratici. Nell'agosto 1991 (fra il 19 e il 21), l'Unione Sovietica si dissolse dopo un fallito colpo di stato, tentato da alcuni elementi dei vertici militari e dello Stato (Janaev, Jazov e altri), che osteggiavano la direzione verso cui Gorbacëv stava guidando la nazione e il nuovo patto federativo delle repubbliche sovietiche che doveva essere siglato dopo poche settimane. Forze politiche liberali e democratiche guidate da Boris Eltsin usarono il colpo di stato per mettere in un angolo Gorbacëv (che era formalmente impegnato contro gli ideali dello stalinismo), bandendo il Partito Comunista e spezzando l'Unione. L'8 dicembre 1991 i presidenti di Russia, Ucraina e Bielorussia firmarono a Belaveža il trattato che sanciva la dissoluzione dello Stato sovietico. In seguito l'Unione Sovietica venne sciolta formalmente dal Soviet Supremo, il 26 dicembre 1991. Il giorno prima Gorbacëv aveva rassegnato le proprie dimissioni da presidente dell'URSS.

Fin dalla sede proemiale del volumetto, il titolo - *Russia oltre l'Urss* - fornisce una chiave di lettura programmatica: l'intento di Gina Lagorio, verificabile in entrambi i soggiorni sovietici, è principalmente quello di visitare il paese straniero andando al di là delle apparenze e dei preconcetti, viaggiando oltre la superficie spaziale. In un contesto politico e amministrativo in cui la chiusura al mondo occidentale e la rigidità della struttura sociale e burocratica avevano alimentato idee e pregiudizi, soprattutto in ragione dell'assenza di una trasparenza che consentisse di dissipare alla fonte dubbi o ambiguità ai vari livelli della gestione statale, particolarmente elevato era il rischio di fermarsi all'apparenza delle cose, seguendo pedissequamente i protocolli di visita cui erano sottoposti i visitatori stranieri e limitandosi a una visione «di facciata». La volontà di andare in profondità e di cercare di superare le barriere superficiali costituisce uno dei canoni conoscitivi principali della scrittrice, applicabili tanto in una visita a un paese straniero quanto alla generale considerazione delle cose, che sempre nascondono dietro la loro semplice apparenza una «stratificazione» e una complessità storica ed emozionale che si rivela solo a chi abbia la pazienza di osservare attentamente e di assumere una positiva disposizione ricettiva.

L'attrattiva che fin dall'arrivo nella stanza d'albergo - nel giugno 1977 - la Piazza Rossa rappresenta per Gina Lagorio, con la possibilità di osservare il cielo moscovita proprio da quella cornice e da quel suolo particolari, annulla la stanchezza del viaggio e delle trafale burocratiche tanto da farla uscire di notte per recarvisi e tratteggiare all'inizio del suo *reportage* una suggestiva descrizione fondata sulla commistione del paesaggio umano - esclusivamente rappresentato dall'architettura urbana - con la quinta naturale, giocata sul delicato equilibrio progressivo di colori, luci e ombre:

E ricorderò la Piazza Rossa come l'ho vista quella prima notte, deserta di umani, silenzioso e astratto il mausoleo di Lenin, inutile appendice alla forza compatta delle mura del Cremlino, accanto alla fantasia barocca di San Basilio. E, in alto, il cielo, in poca ora più chiaro, infine quasi bianco, di una luce tenera e pura, da lievitare il cuore più indurito o l'intelligenza più delusa. Ricordo che ritrovai, in quell'ora passata in silenzio, mentre il bianco si tingeva di rosa trascolorando in un'alba angelica, pensieri che credevo perduti, memorie d'infanzia e di adolescenza, un bisogno di comunione non soltanto con le cose o con le persone [p. 64].

Il meccanismo della memoria scatta prontamente, innescato da un contesto ambientale ricco di evocazioni storiche e umane a dimostrazione di come per la scrittrice piemontese le pietre - intendendo con esse qualsiasi oggetto inanimato - non rappresentino solo l'*hic et nunc* ma

siano veri e propri catalizzatori di ricordi. In tal senso – ed è elemento costitutivo anche della sua scrittura romanzesca – gli ambienti sono da lei sempre scavati in profondità, con la consapevolezza della loro ricchezza percettiva ed evocativa, della loro duplice funzione di depositari di memorie e di strumenti in grado di attivarle nell'osservatore che si sappia accostare a essi. L'atteggiamento contemplativo della scrittrice in occasione della visita notturna alla Piazza Rossa è chiaramente esplicativo. Nel corso del viaggio nell'ottobre 1988, Gina Lagorio mette nuovamente in relazione la Piazza Rossa e il Cremlino con la cornice naturale evidenziando con pochi tocchi e in modo ancora più marcato la compresenza di un presente statico e «museale» e di un passato dinamico, intenso e drammatico: «Le cupole del Cremlino brillano sotto il sole pallido di questo tardo autunno, che è mite e fa dolce camminare di basilica in basilica mentre la guida ci racconta estasi mistiche e sanguinosi deliri del potere russo nei secoli» (p. 12). Nel contesto privilegiato della Piazza Rossa, la scrittrice non visita solo uno spazio fisico; va al di là della superficie delle cose e viaggia nel tempo storico della Russia, evidenziando e memorizzando in questo suo particolare segmento di viaggio due singoli «fotogrammi», due elementi carichi di storia e di memoria, nonostante non abbiano mai svolto la funzione cui erano destinati:

La campana della zarina Anna, che non ha suonato mai, squarciandosi quando fu issata e precipitò, così grande che durante la guerra si rifugiava nel suo ventre, come Gavroche nell'elefante, una piccola folla di moscoviti che vi si scaldavano accendendo quel che trovavano, e il cannone cinquecentesco che non fu mai usato, sono i due fotogrammi sbiaditi che mi porto via del Cremlino [p. 12].<sup>5</sup>

Gina Lagorio fornisce un'ulteriore prova della propria sensibilità paesaggistica e di capacità comunicative visivo-percettive nella visita al complesso del monastero di Novo-Dévičj, in cui, oltre a proporre un mirabile quadro descrittivo, giocato su un delicato equilibrio di colori e luci, coglie l'occasione per una riflessione sulla memoria e sulla particolare importanza che la scrittrice riserva alla comunione dei vivi con la storia – custodita negli oggetti e nei luoghi – e con i defunti:

Cinque cupole d'oro mi vengono incontro tra il verde. Che fresco, e che pace! Girerò capendo quel che posso, ascoltando le cose, senza leggere segni di scrittura.

5. La campana commissionata dalla zarina Anna, nipote di Pietro il Grande, si ruppe, ancora nella vasca di colata, nel 1737; nel 1836 fu collocata vicino al campanile di Ivan il Grande entro le mura del Cremlino. Accanto si trova lo Car' Puška, l'enorme cannone realizzato nel 1586 su richiesta dello zar Fëdor I.

ra ma solo di opere, lungo il lento corso dei giorni, il monastero fortificato eretto dallo zar per le zarievne e le loro ancelle ha più di quattro secoli, e i messaggi mi arrivano dalle icone dorate, dalle vecchie case dei servi ancora interamente di legno, dagli oggetti di uso antichissimo, tele intessute di argento e oro, samovar anneriti, per la vita quotidiana delle vergini aristocratiche e di chi si occupava di loro e per la vita celeste fermata nell'iconostasi del duomo, «la cattedrale di Smolénskij», altissima, una fiammata d'oro verso il cielo [pp. 69-70].

Il dettaglio minimo, circostanziale degli «oggetti d'uso antichissimo» - rilevato nel corso della visita del 1977 - funge da meccanismo d'attivazione della memoria, con il pronto rappresentarsi nella scrittrice di un dinamico contesto di vita vera: resti e conseguenze inerti che però danno avvio a un processo di regressione e di recupero di un passato storico attivamente contestualizzato.

Il passaggio nella zona cimiteriale del monastero modifica l'impianto della descrizione e la contemplazione visiva lascia il posto a una riflessione che si estende ancora più in profondità, in un'atmosfera di serenità e di pace:

Qui sono sepolti molti degli scrittori che ho amato. Mi incammino per un bosco di betulle verso di loro e mi accorgo che l'armonioso splendore della iconostasi mi aiuta ora a non pensare alla morte come a qualcosa di estraneo, di staccato dalla vita. È come se continuassi il discorso cominciato là in silenzio: nel cimitero tutto è composto e sereno, fiori e fiori, vivi dalla terra i più, qualcuno reciso nei vasi, e alberi e fresco, in un susseguirsi di vialetti minimi, dove la gente si affaccenda a pulire, a zappare, a lustrare il marmo e gli ottoni. C'è un'aria domestica, nessuna tristezza, il sole splende sui vivi e sui morti. Vicino a ogni tomba, una panca, più o meno grande a seconda dello spazio concesso al defunto, a volte minuscola come in attesa di un bambino. «E chi sedea a raccontar sue pene...» mi sorprende a ridirmi piano il brano dei *Sepolcri*, Foscolo amerebbe questo bosco-giardino dove la morte è uno dei tanti aspetti, e non certo il più crudele, della vita. Anche la comunione tra gli esseri umani è tangibile qui, come tanti altri sentimenti o concetti, come se la natura della gente si rifiutasse all'astrazione, e non per incapacità di coglierla, ma per una forza quasi fisica, viscerale, di tradurla in immagini, di dar corpo ai pensieri [pp. 70-71].

Uno dei tratti essenziali dell'interpretazione del viaggio da parte della scrittrice piemontese consiste nel contatto diretto con le persone del paese visitato, nella ricerca estrema della comunicazione e della spontaneità, di segmenti di vita vera. In tal senso la formalità burocratica che l'accoglienza sovietica riserva al visitatore occidentale si traduce nel tentativo di fissare la vita e la realtà in una facciata d'apparenza vuota e monolitica, nella maggior parte dei casi a fini propagandistici. L'occasione concreta del viaggio a Mosca del 1977 per Gina Lagorio è data da «un

incontro di teatranti italiani – critici, attori, registi – con quelli sovietici» (p. 64) e, come per tutte le visite ufficiali, la scaletta degli spostamenti e degli impegni è scrupolosamente programmata; alla sterile immagine, prevalentemente di dati e cifre, che del teatro sovietico emerge dagli incontri e dalle conferenze in programma, la scrittrice preferisce la conoscenza diretta che si può raggiungere dalle poltroncine del pubblico, senza filtri burocratici o politici: «Decido che non parteciperò agli incontri successivi. Ho voglia di conoscere i russi, quelli che camminano le strade di Mosca, e anche quelli che recitano sui suoi palcoscenici. E vado a vedere *Il maestro e Margherita*, nella riduzione di Jurij Ljubimov, alla Taganka» (p. 65).

Le esperienze di viaggio più profonde e più sentite nei suoi itinerari sovietici coincidono con i momenti che si confondono con la quotidianità e la normalità; successivamente alla rappresentazione de *Il maestro e Margherita*, Gina Lagorio entra in contatto diretto con la «quotidianità» domestica russa in occasione di una cena in un’abitazione privata. Lo sguardo indagatore della scrittrice può spaziare per la casa, concentrandosi sull’arredamento, cogliendo negli oggetti le tracce della vita, del tempo e della memoria:

La casa di Irina è come una di quelle provvisorie, gentili e un po’ leziose cassette dei giochi che un tempo i bambini fortunati si allestivano nei solai delle villeggiature estive. I mobili sono minimi e poveri, il più grande è il tavolo intorno a cui ci stringiamo, ma rende amabile la stanza la presenza di cuscini per terra – non ci sono tappeti sulle mattonelle di cotto – di libri, di dischi, di una collezione di bambole d’artigianato e di ceramiche ucraine. Sul tavolo, in piattini di diversa provenienza – piatti, tazze, bicchieri nelle case russe in cui sono entrata sono spesso assai belli di fattura e di materia, ma sempre limitati nel numero, resti evidenti di servizi consumati dal tempo – insalate fresche, salmone affumicato, storione bollito, erbe profumate, i classici zakússki, gli antipasti serviti accanto al piattino del burro: non c’è caviale, Irina, che lavora alla radio, non può permetterselo [p. 67].

In un contesto di ospitalità semplice e genuina Gina Lagorio mescola impressioni derivate da una descrizione pura, una sorta di panoramica degli interni, a una vaga sensazione di tristezza provocata da una certa «provvisorietà», un accentuato minimalismo e dalla constatazione di un progressivo decadimento, reso evidente dal numero dei pezzi dei servizi da tavola «consumati dal tempo». Uno spaccato domestico, condotto a metà tra l’intento informativo e la volontà pittorica di definire un quadro di interni, che comunica molto più di quanto possa rendere un’indagine statistica e documentata costituita da dati numerici sul tenore medio della famiglia sovietica.

Diametralmente opposto è l'effetto delle descrizioni degli ambienti artificiosamente carichi della Casa degli Scrittori, in particolare quella sala rotonda del ristorante che tanto dista dalla semplice ma umana sala da pranzo di Irina: l'ostentazione fine a se stessa e oppressiva è percepita e trasmessa in tutto il suo peso:

Guardo, e riconosco, la sala rotonda con le colonne e i pannelli di quercia, è massiccia e carica di ornamenti, di un kitsch senza speranza, eppure comoda, e confortevole, come può essere comodo un vecchio, panciuto e noioso burocrate che ti legge pagine e pagine di una pratica che non capisci ma di cui sai che ti darà proprio lui la soluzione liberatrice. Non so perché la Casa degli scrittori mi fa pensare alla burocrazia, greve ma utile [p. 75].

La Casa degli Scrittori, già motivo di reminiscenze letterarie collegate alle descrizioni di Tolstoj in *Guerra e pace*, si costituisce snodo di un ulteriore intreccio memoriale tra i due viaggi: più che per la contestualizzazione storica o d'ambiente, la scrittrice, nuovamente a cena, nel 1988, nella stessa sala, ritorna con la memoria alla cena di undici anni prima, proiettando sull'evento presente la circostanza passata:

Riconosco anche l'interno, ma stavolta non per il ricordo vivido delle pagine moscovite del romanzo [*Guerra e pace*], ma perché qui, in occasione di un convegno di teatranti italiani, pranzai con alcuni amici, tra cui Roberto De Monticelli: quanto tempo è passato? Dieci, undici anni, l'amico se n'è andato, la malinconia mi stringe il cuore [p. 17].

I due viaggi non si collocano in momenti distinti e indipendenti; grazie al meccanismo della memoria e alla scrittura si intersecano attivamente, si sovrappongono in modo dinamico, costituendosi livelli diversi di un'unica, complessiva esperienza concreta ed emotiva.

La visita alla chiesa moscovita di *Andrej Rublëv*, il più celebre pittore di icone russo, canonizzato santo dalla Chiesa ortodossa russa proprio nel 1988, offre l'occasione di riconoscere ancora una volta la capacità di Gina Lagorio di rendere la complessa multidimensionalità del dato - arricchito dall'azione della memoria - non lasciando mai isolata la singola esperienza e collegandola a una rete di rimandi e di connessioni. Ecco che quindi, in un contesto del genere, confluiscono nell'esperienza della scrittrice - e vengono tradotti nella scrittura del *reportage* - riferimenti alla cultura letteraria dell'autrice, al mondo cinematografico, alla tradizione e alla storia, grazie all'interazione di meccanismi quali la memoria e la nostalgia:

L'atmosfera è dolce nel recinto del grande monastero dove Tarkovskij ha girato il suo film, l'erba è ancora di smeraldo, le chiese - a croce greca quella di

*Rublëv*, con le volute di puro stile russo - le case dei monaci, la tomba del vecchio attore famoso due secoli fa che volle riposare di fronte alla chiesa che *Rublëv* aveva costruito, tutto respira qui un'intensa quiete, un invito alla profondità del silenzio, un emozionante richiamo alla ricerca della bellezza e della verità. Mi tornano in mente i versi strazianti della Cvetaeva che proprio nel momento in cui dichiara la sua solitudine di «orso della Kamčatka senza banchisa», il suo essersi indurita ai mille rifiuti e resa indifferente alle lusinghe, persino al «latteo appello» del linguaggio natale, ha la voce che si rompe in un singhiozzo di nostalgia quando come tra sé mormora «ma se per strada di colpo compare | un cespuglio, e soprattutto di sorbo...». [...] Come se essendo qui, sentissi più forte la nostalgia della natia madre russa che le pagine della poesia mi hanno insegnato a riconoscere [p. 21].<sup>6</sup>

Come affermato dalla scrittrice stessa in un'intervista, spesso la nostalgia - quella forma di «memoria emozionale» che funziona «dove si è stati e dove ora non si è» - permette, grazie alla forma contemplativa distaccata dal tempo e dallo spazio contingenti, un'indagine conoscitiva e una comprensione maggiore rispetto a una percezione diretta.<sup>7</sup>

Molto forte è infine il rilievo che nel *reportage* sovietico di Gina Lagorio assume il paesaggio, soprattutto nei contesti in cui quest'ultimo incrementa la propria interazione con la dimensione umana, sia dal punto di vista del rapporto tra l'aspetto naturalistico e l'impianto urbanistico che nel suo determinare la vita stessa delle persone nella quotidianità delle loro abitazioni e dei centri abitati; durante la visita ad alcune case sulla strada per Kaunas, in Lituania, la scrittrice piemontese vi legge le tracce di un passato conservato per chiunque si accosti a coglierlo:

In un'altra sala scopro il salotto più curioso che abbia mai incontrato nei miei vagabondaggi: il tavolino e le poltrone sono fatti da corna di cervo, le gambe poggiano su zoccoli degli stessi. Un orrore divertente, un kitsch inimmaginabile che ha una sua barbarica imponenza. Sul ponte, tornando alla strada dove ci aspetta Victor con la macchina, passa un carro colmo di fieno, con un contadino in serpa; mi chiedo come potesse scorrere la vita qui, all'epoca di quei signori che avevano nella caccia la sola ragione di svago, per modo di dire pacifico, oltreché

6. Nel 1966 Andrej Tarkovskij realizzò un film che ripercorre la storia della Russia del Quattrocento attraverso l'attività del pittore di icone Andrej Rublëv: l'intento del regista era quello di opporre l'alto valore dell'arte alla cruenta politica del tempo. Marina Ivanovna Cvetaeva, poetessa e scrittrice russa nata a Mosca nel 1892 e morta a Elabuga nel 1941, fu la maggiore esponente del movimento del Simbolismo russo del xx secolo.

7. Il riferimento alla nostalgia è presente nella trasmissione *Un giorno a Varigotti. Ricordo di Gina Lagorio*, RAI Educational, Varigotti, 22 aprile 1993, realizzata da Isabella Donfrancesco e visibile online al link [http://www.youtube.com/watch?v=h\\_krokoM0FM](http://www.youtube.com/watch?v=h_krokoM0FM) (2013/08/25).

nei duelli e nelle guerre di religione: accanto alle armi, i segni del sacro, di più forme di sacro, riempiono le preziose vetrine [p. 26].

In una regione talmente caratterizzata dal rapporto con la natura, la città di Elektrėnai, un «mostruoso simbolo del moderno, una città di parallelepipedi di cemento intorno a una struttura fitta di metallo» appare come «l'altra faccia della medaglia lituana» (p. 26), quel segno della modernità che fatica ad armonizzarsi nel contesto ambientale e che risalta proprio per quel suo costituire anomalia anacronistica.

L'esperienza lituana segna profondamente la «tela» mentale della scrittrice piemontese, tanto da portarla a ritrarre i paesaggi naturali e gli scorci urbani lituani richiamandosi espressamente a suggestioni e ricordi pittorici, quasi in una sorta di dislocazione degli ambienti in un passato artistico esistente solo nella rappresentazione; fino alla consueta, finale, figurazione del quadro complessivo nella propria memoria emozionale:

La piazza di Kaunas pare uscire da un'antica pittura tedesca: in legno, dal biondo ciliegio alla scura quercia, le bianche facciate delle case sono scandite da lesene e da telai e persino le cabine telefoniche inseguono nei loro moduli una struttura arcaica: pannelli di legno scuro inquadrano vetri candidi e si ambientano dolcemente tra i palazzi settecenteschi simili a quelli delle più belle città nordiche d'Europa. Quando ce ne andiamo, è il tramonto, il quartiere residenziale, Laliakalnis, o «Colline verdi», è un'esplosione di colore. Ho visto bruciare così nel fuoco dell'ultimo autunno soltanto le mie vigne: e anche qui le verdi colline lituane sono, come le mie, tutte d'oro vecchio [pp. 28-29].

Un *reportage* che una volta di più evidenzia la propria programmatica infrazione della modalità della pura registrazione del dato, seguendo itinerari intrecciati che tengono conto dei limiti spaziali e temporali solo per riconfigurarli nell'esperienza dell'elaborazione della percezione e della memoria.

### *Bibliografia*

- DE PASCALE G., *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- LAGORIO G., *Russia oltre l'Urss*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- LEED E.J., *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, trad. it. di E. Joy Mannucci, Bologna, Il Mulino, 1992 (New York, 1991).
- RICORDA R., *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, Editrice La Scuola, 2012.



---

## Alla ricerca delle radici, tra presente e passato *L'Isola Nuda* di Dunja Badnjević

Silvia Camilotti

**ABSTRACT** *In this article I analyze the debut novel by Dunja Badnjević, «L'Isola Nuda», looking at it through the lenses of travel literature. Badnjević was born in Yugoslavia and moved to Italy years ago; «L'Isola Nuda» is an autobiographical novel where she narrates the experience of her family, in particular her father, who strongly believed in Tito (who bestowed prominent political roles on him). After 1948, when Tito broke with USSR, Dunja's father - like many others - was punished because of his belief in the project of a united communist entity led by Stalin. Goli Otok (the island's real name) is an island nearby Croatian costs that became a concentration camp where Dunja's father was imprisoned. He survived and years later wrote a diary that Dunja quotes in her book. In the narration we find two levels that allow us to consider this novel as travel literature: the first level is set in the present, where the writer visits the island, now turned into a touristic place with few traces of the past; the second one is based on the father's diary and it could be considered as a metaphoric journey through his memory and his experience of the camp. The narration switches continuously between the two narrators and the two historical periods: this allows the reader to reconstruct the tragic history of a family and of a whole nation that nowadays no longer exists and towards which the writer shows a deep and inconsolable nostalgia.*

*L'Isola Nuda*, opera prima di Dunja Badnjević, appare tutt'altro che il testo di un'esordiente. Effettivamente la scrittrice ha alle spalle una importante esperienza di traduttrice e promotrice della letteratura della Jugoslavia<sup>1</sup> per note case editrici italiane: tra i suoi numerosi lavori,

---

1. Facciamo nostra l'avvertenza in apertura del saggio *Jugoslavia* di Francesco Privitera, che non antepone il prefisso «ex» a Jugoslavia in quanto l'autore ritiene che essa rappresenti «una esperienza storica completa e cronologicamente definita, [...] ritengo che come non si definisce l'Impero Romano, ex, o l'Impero asburgico altrettanto, in quanto storicamente definiti, ciò valga anche per la Jugoslavia» (PRIVITERA, *Jugoslavia*, p. 11).

basti indicare la cura e traduzione del Meridiano Mondadori dedicato ai romanzi e racconti di Ivo Andrić.

Badnjević nasce a Belgrado da padre bosniaco e madre croata e vive da molti anni in Italia; ne *L'Isola Nuda* racconta la travagliata vicenda della sua famiglia, intrecciata indissolubilmente a quella del suo paese. Come ha scritto Predrag Matvejević, l'autrice

ha alternato le testimonianze crude di suo padre ai ricordi della propria infanzia - spezzata da quell'improvvisa irruzione notturna della polizia che doveva portarle via il genitore e distruggere la vita della sua famiglia - ai pensieri e alle riflessioni anche su tempi più recenti. Ne risulta un racconto autentico e struggente. L'alternanza dei due percorsi produce, quasi inaspettatamente, uno straordinario effetto letterario.

Da una parte il percorso della grande Storia con la sua tragedia collettiva, dall'altra il piccolo vissuto quotidiano dei dolori e delle angosce familiari.<sup>2</sup>

Difficile definire, dal punto di vista del genere letterario, tale opera, visto il suo collocarsi al crocevia tra autobiografia, documento e anche scrittura di viaggio: il taglio autobiografico nasce dalla scelta di raccontare in prima persona la propria infanzia nonché la storia di differenti generazioni della famiglia, in un andirivieni continuo tra passato e presente; l'attenzione documentaristica si esprime nell'inserimento di pagine del diario paterno, peraltro evidenziate da una diversa formattazione nel testo; l'appartenenza alla letteratura di viaggio si motiva con la grande flessibilità attribuita a tale genere (definito «di frontiera»)<sup>3</sup> e che potrebbe senza troppe forzature includere anche un romanzo come *L'Isola Nuda*. Se infatti, come scrive Luca Clerici, «componente indissolubile del viaggio è la modalità del raccontarlo»<sup>4</sup> e la «narrazione a sua volta si presta a essere indicata con la metafora del viaggio»,<sup>5</sup> ebbene l'opera di Badnjević si fonda proprio sul racconto del duplice viaggio della voce narrante nello spazio e nel tempo.<sup>6</sup> Il percorso si sostanzia in ripetute

2. MATVEJEVIĆ, *Isola Calva, inferno nel nome di Tito*, p. 47.

3. CLERICI (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio*, p. LIX.

4. CLERICI (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio*, p. IX.

5. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia*, p. 7.

6. Anche in questo si ravvede un elemento di affinità con l'odeporica che «fonda il proprio statuto d'esistenza proprio sulla convergenza di spazio e tempo: qualunque esperienza di viaggio raccontata fa riferimento a uno specifico *hic et nunc*, a geografie e condizioni storiche che, interagendo, costituiscono il principale motivo di interesse del genere»; CLERICI (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio*, p. LXII. Geografia e storia, attraversamenti spaziali e temporali fondano *L'Isola Nuda*, che a partire dal titolo segnala una località

visite, da adulta, a Goli Otok, l'Isola Nuda (o Calva) del titolo, poco più che uno scoglio<sup>7</sup> situato nel Golfo del Quarnero in Croazia, dove il padre è stato internato per quattro anni a partire dal 1951. Il viaggio temporale è invece dato dall'andirivieni nella memoria della protagonista - io narrante che alterna i ricordi della sua infanzia al presente italiano e dà spazio al punto di vista paterno includendo le pagine del suo diario sulla prigionia. In tal senso *L'Isola Nuda* potrebbe essere considerata anche una scrittura a due voci, data l'alternanza dei due io di Dunja e suo padre, non un vero e proprio caso di coautorialità nel senso inteso da Simone Brioni nel saggio *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, ma in ogni caso un'opera letteraria che nasce dall'accostamento di due narratori, appartenenti sia al passato che al presente.

La storia della famiglia Badnjević è, come si è detto, legata alla storia della Jugoslavia del xx secolo: il padre dell'autrice, Ešref, nasce nei primi anni del Novecento da una colta e aristocratica famiglia musulmana, è figlio di un magistrato e diventerà magistrato a sua volta. Molte pagine sono dedicate alla storia di quest'uomo, dalla sua educazione (frequenta un prestigioso liceo gesuita) sino alle mai rinnegate scelte politiche: comunista nella Croazia ustascia del 1940, subisce la prima esperienza del campo di concentramento da cui riesce a fuggire fortunatamente per unirsi alla lotta partigiana. Con la proclamazione della Repubblica Jugoslava nel 1945, Ešref Badnjević si trasferisce con la moglie e Dunja in fasce in Egitto, in veste di ambasciatore: qui la famiglia risiederà tre anni di cui si dà conto nelle pagine del libro.

Un elemento che sottolinea ulteriormente la poliedricità di questa scrittura consiste nell'apparato iconografico collocato al centro del volume: le fotografie tratte dall'album di famiglia conferiscono infatti, se mai ce ne fosse bisogno, grande intensità all'opera. Chi legge ha la continua percezione di sfogliare la storia di una famiglia che pur nella prospettiva specifica offerta dall'osservazione autobiografica riesce a raccontare i lati oscuri e paradossali della storia recente di un paese. Il padre dell'autrice, convinto internazionalista, vedrà infatti un repentino stravolgimento della propria esistenza all'indomani della scissione di Tito con l'Urss, che «condusse la lotta contro lo stalinismo con me-

specificità, meta delle visite della protagonista che avvia così un percorso nella memoria propria e di un intero paese.

7. Una delle prime descrizioni dell'isola è raccolta nel diario paterno e illustra le ragioni per cui proprio quel luogo, e non altro, venne scelto per l'internamento: «Rimasi molto colpito dalla sua asprezza, dalla spoglia pietraglia senza tracce di vegetazione, del suo isolamento totale. Sembrava una sfinge, immobile. Che tipo di vita poteva esserci in quel luogo sperduto?» (BADNJEVIĆ, *L'Isola Nuda*, p. 19).

todi staliniani»<sup>8</sup> esprimendo così una delle «contraddizioni insite nel movimento comunista europeo di fronte al rapporto tra democrazia e socialismo».<sup>9</sup> Citando ancora Matvejević,

nel partito comunista jugoslavo erano tutt'altro che rari i filosovietici, convinti che la loro organizzazione dovesse essere una armata internazionale guidata dall'Unione sovietica. Ebbero così inizio le «purghe», in primo luogo all'interno dell'apparato dello Stato e del partito. Molti membri che occupavano ruoli importanti nelle istituzioni furono sostituiti e gettati in prigionia.<sup>10</sup>

È esattamente tale contraddizione che travolge il padre della protagonista, il cui arresto viene descritto da entrambi i punti di vista, quello della bambina che si sveglia di notte per il rumore causato dall'irruzione in casa e quello del padre nel suo diario, in cui esprime *a posteriori* lo sconcertante paradosso di cui è stato vittima:

Li aspettavo al mio ritorno dall'Egitto, fin dall'estate del '48. Non sarebbe stata la mia prima prigionia. Ma una volta, negli anni che precedevano la guerra, almeno sapevo chi era il mio nemico, che cosa avrebbe potuto fare e quel che voleva. Lo riconoscevo. Era arrogante ma circondato dall'odio comune e io ero pronto a rispondere. Adesso tutto era precipitato. Non sapevo come sarebbe stato questo nuovo nemico. Non ero sicuro di saperlo individuare. Era il mio compagno di ieri, quello che stava accanto a me, sfidando la prigionia, nelle manifestazioni antifasciste. Aveva cantato con me mentre ci arrestavano. Avevamo combattuto insieme per quattro anni, avevamo creduto negli stessi obiettivi [...]. Com'era possibile, proprio ora, mentre il socialismo che volevamo stava forse diventando una realtà nell'Europa orientale, arrivare a uno scontro frontale tra il paese guida del comunismo e il mio paese, la Jugoslavia?<sup>11</sup>

Alla domanda di Claudio Magris a proposito della contraddizione inconsapevole delle scelte paterne, di come egli si sia immolato «in nome di Stalin, che, se avesse vinto, avrebbe trasformato il mondo intero in una Isola Nuda»,<sup>12</sup> l'autrice risponde ribadendo che suo padre aveva agito

8. GALEAZZI, *Togliatti e Tito*, p. 137.

9. GALEAZZI, *Togliatti e Tito*, p. 137.

10. MATVEJEVIĆ, *Isola Calva, inferno nel nome di Tito*, p. 47.

11. BADNJEVIĆ, *L'Isola Nuda*, p. 23.

12. MAGRIS, *Gli eroi sballati dell'Isola Nuda*, p. 45.

in totale buona fede, facendo male solo a se stesso e alla sua famiglia. Bisogna rapportarsi a quegli anni quando i comunisti di tutto il mondo credevano che Stalin dei gulag non sapesse niente, che le responsabilità fossero degli Jagoda, degli Ezov, dei Beria. Mio padre non è mai stato in Russia. Credeva, sbagliando, nell'internazionalismo che necessitava, almeno all'inizio, di uno Stato guida, in un mondo in cui tutti davano secondo le proprie capacità e ricevevano secondo i bisogni.<sup>13</sup>

La lucidità con cui *a posteriori* l'autrice ne parla e scrive non toglie umanità alla narrazione, che mostra senza retorica né patetismi il legame forte nei confronti del suo «mondo ex»<sup>14</sup> e soprattutto verso un padre schiacciato da eventi più grandi di lui, a cui dedica il libro: il romanzo scorre su di un sapiente e sorvegliato equilibrio tra il dolore subito a causa di quegli ideali che l'uomo non ha mai rinnegato, dimostrando una integrità e una coerenza che Magris definisce «eroismo morale»,<sup>15</sup> e l'asciuttezza della narrazione. Colpisce che nonostante l'implosione della famiglia e dell'intero paese, nonostante il dolore che nasce dalla consapevolezza dell'inutilità del sacrificio paterno, la cui integrità e onestà intellettuale sono state «mal riposte»,<sup>16</sup> non vi sia rancore nelle pagine, ma una profonda nostalgia per tutto ciò che non c'è più. Sono numerosi i lutti e i vuoti narrati, legati alla dimensione familiare ma anche amicale, che si estendono all'intera nazione. Le pagine sono attraversate da un senso di esilio che si acuisce non tanto con il trasferimento in Italia della protagonista, quanto con la crescente consapevolezza della morte di un paese, di un mondo, frantumato definitivamente dalla guerra degli anni novanta. *L'Isola Nuda*, secondo le parole di Alice Parmeggiani, racconta una mancanza, una sottrazione, è la «storia lontana di quell'assenza che le ha 'sottratto l'infanzia' e la storia recente della sua ricerca e della dolorosa esplorazione dell'Isola».<sup>17</sup> In tal senso la narrazione si può leggere in termini di ricerca, e dunque di viaggio, verso un luogo fisico e un passato personale e collettivo.

Il titolo del mio saggio è mutuato da uno dei capitoli centrali del romanzo dove l'autrice racconta quando il padre la portò bambina in visita alla casa di famiglia, una vecchia fortezza ottomana, non lontana da Mo-

13. MAGRIS, *Gli eroi sbagliati dell'Isola Nuda*, p. 45.

14. Mutuiamo l'espressione dal volume di Predrag Matvejević, *Mondo ex e tempo del dopo*, in cui l'autore ricostruisce i processi che hanno portato al conflitto e alla scomparsa della Jugoslavia.

15. MAGRIS, *Gli eroi sbagliati dell'Isola Nuda*, p. 45.

16. MATVEJEVIĆ, *Isola Calva, inferno nel nome di Tito*, p. 47.

17. PARMEGGIANI, *Dunja Badnjević, «L'Isola Nuda»*, p. 387.

star. Nel medesimo capitolo si alternano tre momenti: la visita del luogo da adulta, negli anni ottanta, il ricordo dell'infanzia e le immagini confuse raccolte dopo la guerra balcanica. Nel primo caso, la sensazione di «malinconica religiosità»<sup>18</sup> scaturisce dall'idea di aver perduto un pezzo di passato legato a suo padre, ma anche dalla consapevolezza di quanto avrebbe riservato il futuro a quello stesso luogo: in quella visita negli anni ottanta, l'autrice descrive l'incontro con un anziano custode che

ricordò con grande affetto sia mio padre «il comunista», sia mio nonno «il benefattore», il quale, disse, aveva mandato a scuola tutti i bambini del feudo. Altro che socialismo. Del resto, lo potete leggere anche nei libri, il vecchio bey Hašim Badnjević Pašalić era in quella metà dell'Ottocento uno dei dieci maggiori intellettuali della Bosnia. «Bei tempi!» esclamò non potendo prevedere quelli che stavano arrivando [...]. Durante l'ultimo decennio della guerra civile in quelle regioni, mi avevano raccontato le storie più diverse sul destino della fortezza di mio padre [...]. Non ci sono mai tornata. So soltanto che in cima alla fortezza ottomana è stata messa una grande croce cattolica, illuminata anche di notte. Spero davvero che il vecchio custode sia morto da tempo.<sup>19</sup>

Il viaggio alla ricerca delle radici pare privo di destinazione, sancisce l'impossibilità di raggiungere una meta: si percepisce la perdita irrecuperabile, in cui l'unica consolazione è il non ritorno e la speranza che quel custode sia morto prima di dover assistere alle prevaricazioni nazionaliste che hanno distrutto un paese dalle tante appartenenze. La sensazione della tempesta che sta per abbattersi è esplicita nel 1989, quando l'autrice vive già in Italia ma si trova a Zagabria dove visita la tomba del padre. La città sta vivendo un cambiamento, c'è gente nuova, «era come se si stessero risvegliando forze inquietanti, prima sconosciute, forze che mi erano state sempre estranee, e contro le quali l'uomo che riposava sotto la lapide bianca aveva combattuto per tutta la vita [...]. L'ultima delle mille battaglie intraprese da mio padre stava per essere persa».<sup>20</sup>

È l'amara ammissione di un fallimento, individuale e collettivo, che tuttavia non si traduce in rabbia in chi scrive, ma al contrario suscita profondo rispetto. Il risentimento non prevarica nemmeno alla fine, con la morte dell'uomo, al quale non viene concesso il funerale di Stato, nonostante fosse un diritto dei partigiani della prima ora: «Gli unici cui questo tipo di funerale era interdetto erano 'coloro che erano stati puniti

18. BADNJEVIĆ, *L'Isola Nuda*, p. 52.

19. BADNJEVIĆ, *L'Isola Nuda*, pp. 53-54.

20. BADNJEVIĆ, *L'Isola Nuda*, p. 57.

con l'art. x'. L'articolo x era l'Isola. E quella assurda condanna, comica nella sua lampante follia, chiudeva il cerchio una volta per tutte».<sup>21</sup>

Si respira una profonda, rassegnata disillusione per il mancato riconoscimento persino nel momento estremo. Anche extra testo la scrittrice si interroga sul senso del sacrificio paterno: «Che cosa significa ora aver combattuto per la patria e per un mondo migliore, se nella storia ufficiale quello non era il mondo migliore e nemmeno la patria era più quella? La realtà dei Balcani ha superato di gran lunga ogni possibile previsione».<sup>22</sup>

Lo sguardo malinconico ed esterrefatto per ciò che la Jugoslavia è diventata accomuna molti scrittori e scrittrici del nostro tempo, nelle cui opere si respira la medesima percezione di impotenza e incredulità: autori italo-foni come Božidar Stanišić, Elvira Mujčić, Predrag Matvejević,<sup>23</sup> ma anche Ivo Andrić, premio Nobel per la letteratura nel 1961 e Danilo Kiš, che può essere considerato il suo successore, ricostruiscono il mondo balcanico prima della guerra, esprimendo una profonda nostalgia<sup>24</sup> per quell'intreccio di popoli e culture che la deriva nazionalista ha spazzato via. Riflette anche Paolo Rumiz su questo equilibrio saltato, nella prefazione a un'opera di Stanišić, *I buchi neri di Sarajevo*, pubblicata nel 1993:

Sulla Bosnia si sono prodotte alluvioni di immagini di guerra, eppure la gente continua a chiedermi che cosa accade veramente laggiù, e soprattutto perché accade. Ed è ovvio: non è possibile saperlo se innanzitutto non si sa che cosa si è distrutto. Chi non ha visto la Bosnia prima della guerra non potrà mai saperlo. Ma

21. BADNJEVIĆ, *L'Isola Nuda*, p. 82.

22. MAGRIS, *Gli eroi sballati dell'Isola Nuda*, p. 45.

23. L'opera di Stanišić è costellata da tale nostalgia; si pensi a testi di narrativa come *I buchi neri di Sarajevo*, ma anche *Bon voyage*, e alla raccolta di poesie *La chiave nella mano, Ključ na dlanu*. Peraltro, Stanišić ritorna sulla amara considerazione circa l'impotenza della cultura dinanzi alla storia nel caso jugoslavo in un bell'articolo dal titolo *Il volto di Šantić*, dove si ricorda come la statua del «poeta della convivenza», originario di Mostar, sia stata distrutta durante la guerra in quanto «ricordava troppo i tempi diversi nei quali migliaia di suoi concittadini, credendo alla normalità della vita comune di bosgnacchi, serbi, croati ed altri, tessevano i fili della convivenza pacifica nel Novecento». Sentimenti di nostalgia per un paese che non c'è più sono espressi anche nelle opere *Al di là del caos* e *Sarajevo. La storia di un piccolo tradimento* di Elvira Mujčić, pubblicati rispettivamente nel 2007 e 2011.

24. A proposito di tale sentimento diffuso all'indomani della guerra, scrive Privitera: «Lentamente, mentre si alzano i fumi delle ceneri del disastro jugoslavo, questo appare sempre più nitido nei contorni della tragedia collettiva che lo ha contraddistinto e sempre più il passato comune appare come un'epoca di felicità e prosperità, oramai irripetibile. La nostalgia, infatti, è un sentimento che ha a che fare con un'esperienza del passato di cui si ha certezza dell'impossibile ripetersi non solo nel presente, ma anche nel futuro» (PRIVITERA, *Jugoslavia*, p. 199).

a questo punto è lecito chiedersi: se la Bosnia era davvero questa straordinaria, preziosa e vulnerabile goccia d'acqua sul palmo di una mano, non era essa anche un paradiso artificiale, una coesistenza forzata, il frutto della grande liberazione comunista? Non era essa un edificio destinato inevitabilmente a sgretolarsi sotto l'urto di una bestialità e di una conflittualità quasi geneticamente presenti nell'anima e nella storia dei Balcani? [...] La Bosnia era certo una polveriera etnica, ma era anche una polveriera solo potenziale. Quarant'anni di convivenza, il ricorso spesso positivo della dominazione multinazionale turca e poi asburgica, contrapposto alle tremende memorie delle stragi etniche e religiose della seconda guerra mondiale, e soprattutto la compresenza di tre etnie - musulmani serbi croati - prive ciascuna di maggioranza assoluta sul piano numerico, tutto questo aveva creato un suo precario quanto miracoloso equilibrio, disinnescando la contrapposizione frontale.<sup>25</sup>

Parimenti, Badnjević ricorda come a scuola fosse divertente «festeggiare in date diverse la Pasqua, il Natale cattolico e ortodosso, il Ramadan o il Kippur [...]. Nessuno sembrava aver voglia di controllare i cognomi dei compagni per collegarli alle rispettive etnie»;<sup>26</sup> nella sua stessa famiglia convivevano nonni cattolici e musulmani e genitori atei.

La sensazione di impotenza e smarrimento, di nostalgia per ciò che erano il suo paese e la sua famiglia è espressa da un neologismo dalla potente portata semantica, «apolitudine», a cui sono dedicate le pagine finali del romanzo e dove la scrittura raggiunge nuovi apici di lirismo, accentuati dall'uso dell'anafora:

25. STANIŠIĆ, *I buchi neri di Sarajevo*, p. 10. Un volume che ricostruisce le complesse ragioni storiche, economiche e politiche che hanno portato alla disgregazione della Jugoslavia è dovuto alla penna di Stefano Bianchini, *Sarajevo. Le radici dell'odio*. L'autore dedica anche alcuni passaggi volti a contrastare la retorica secondo cui il conflitto era inevitabile e la convivenza delle differenze impossibile: ciascun abitante della penisola balcanica, leggiamo, poteva vantare «una contemporanea appartenenza a più macrocomunità» (BIANCHINI, *Sarajevo*, p. 367) che si definiscono in base a una convergenza di lingua, religione e cultura ma anche secondo tratti trasversali: «Se è vero, infatti, che i Serbi sono ortodossi, i Croati cattolici e gli Albanesi musulmani come sottolineano diffuse generalizzazioni, è anche vero che si può essere, ad esempio, Albanesi e ortodossi, così come si è Serbi, cattolici (a Dubrovnik) e Slavi, oppure Croati, Slavi e protestanti; Romeni, Latini e ortodossi; Bulgari, Slavi e musulmani o, ancora, Turchi e cristiani. A loro volta, tutte queste identità appartengono allo 'spazio culturale balcanico' [...]. L'affermarsi del nazionalismo e, in particolare, di un'idea di Stato etnico [...] ha provocato un'alterazione di questa specificità, nel tentativo di imporre alla popolazione il riconoscimento di se stessa in un'unica macrocomunità, espressione di un'unità di lingua, religione e cultura. Un tentativo, questo, che tuttavia, per affermarsi, deve violentare sia il passato (attraverso letture strumentali della storia, l'esaltazione degli stereotipi, il richiamo alle passioni e alle missioni), sia quel senso di appartenenza 'pluralista e polifonico' che è proprio della maggior parte della popolazione regionale. Deve, in poche parole, *cambiare la realtà*» (pp. 366-367).

26. BADNJEVIĆ, *L'Isola Nuda*, p. 144.



---

Apolitudine, prima di tutto perché privazione di una identità reale [...]. Apolitudine, come dolore cocente per i luoghi perduti [...]. Apolitudine, come perdita del passato [...]. Apolitudine, come perdita di amicizie [...]. Apolitudine, come perdita dei sogni [...]. Apolitudine, come perdita delle radici [...]. Apolitudine, come perdita della memoria [...]. Apolitudine, come distillato di nostalgia per un mondo che ormai esiste solo nella memoria.<sup>27</sup>

Unico argine a tale sconfinata amarezza e disincanto è la coltivazione della memoria e del ricordo attraverso la scrittura. Sulla vicenda delle «purghe» titine solo tardivamente si è fatta luce, a partire dagli anni ottanta, dopo la morte di Tito; la guerra degli anni novanta ha congelato di nuovo tutto, spostando l'attenzione sugli eccidi di massa e rendendo materialmente impossibile la consultazione degli Archivi. Solo successivamente vi sono stati storici quali ad esempio Giacomo Scotti che hanno documentato i fatti accaduti a Goli Otok;<sup>28</sup> interessante segnalare anche il lavoro di ricostruzione storica a cura dell'Osservatorio Balcani e Caucaso, reperibile *online*.<sup>29</sup> Fra le opere narrative, *L'Isola Nuda* è preceduta dal romanzo autobiografico *Martin Muma* del poeta roviginese Ligio Zanini e in tempi più recenti dalle opere *Alla cieca* di Magris e *Il libro perduto* di Enzo Bettiza.<sup>30</sup>

La coltivazione della memoria attraverso la scrittura pare l'unica forma di risarcimento morale per un uomo, una famiglia e un intero paese; la narrazione non si traduce solo in amara testimonianza del collasso di un'idea e di una realtà storica, ma indica anche una strada affinché certi errori non si ripetano e soprattutto la cultura non venga più sopraffatta dalla storia.

27. BADNJEVIĆ, *L'Isola Nuda*, pp. 147-149.

28. Nel 2012 l'autore ha pubblicato *Il gulag in mezzo al mare. Nuove rivelazioni su Goli Otok*, preceduto nel 1991 da *Goli Otok, ritorno all'isola calva*, entrambi usciti per i tipi di Lint.

29. Il link al quale è possibile prendere visione di documenti, immagini, audio e video, è il seguente: [http://aestovest.osservatoribalcani.org/luoghi/goli\\_otok.html](http://aestovest.osservatoribalcani.org/luoghi/goli_otok.html) e rientra nell'ambito del progetto curato dall'Osservatorio Balcani e Caucaso «AestOvest. Memorie all'incrocio di fascismo, comunismo e nazismo. Dal confine italo-jugoslavo a un confine interno europeo» (ultima consultazione 2013/08/26).

30. *Martin Muma* è stato ripubblicato nel 2008 da EDT e Il ramo d'oro edizioni; *Alla cieca* di Magris esce nel 2005 per Garzanti; nello stesso anno Mondadori pubblica *Il libro perduto* di Enzo Bettiza.

---

*Bibliografia*

- BADNJEVIĆ D., *L'Isola Nuda*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- BIANCHINI S., *Sarajevo. Le radici dell'odio. Identità e destino dei popoli balcanici*, Roma, Edizioni Associate Editrice Internazionale, 1996<sup>2</sup>.
- BRIONI S., *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in SINOPOLI F. (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia (LT), Novalogos, 2013, pp. 89-119.
- CLERICI L. (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio, 1, 1700-1861*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008.
- GALEAZZI M., *Togliatti e Tito. Tra identità nazionale e internazionalismo*, Roma, Carocci, 2005.
- MAGRIS C., *Gli eroi sbagliati dell'Isola Nuda. Conversazione tra Claudio Magris e Dunja Badnjević*, «Corriere della Sera», 8 novembre 2008, p. 45.
- MATVEJEVIĆ P., *Isola Calva, inferno nel nome di Tito*, «Corriere della Sera», 12 giugno 2008, p. 47.
- MATVEJEVIĆ P., *Mondo ex e tempo del dopo. Identità, ideologie, nazioni nell'una e nell'altra Europa*, Milano, Garzanti, 2006<sup>2</sup>.
- MUJČIĆ E., *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Formigine (MO) Infinito, 2007.
- MUJČIĆ E., *Sarajevo. La storia di un piccolo tradimento*, Formigine (MO), Infinito, 2011.
- PARMEGGIANI A., *Dunja Badnjević*, «L'Isola Nuda», «Dep», 13-14, 2010, pp. 386-389.
- PRIVITERA F., *Jugoslavia*, Milano, Unicopli, 2007.
- RICORDA R., *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, Editrice La Scuola, 2012.
- STANIŠIĆ B., *Bon voyage*, Portogruaro (VE), Nuova Dimensione, 2003.
- STANIŠIĆ B., *I buchi neri di Sarajevo*, Trieste, Mgs Press, 1993.
- STANIŠIĆ B., *La chiave nella mano, Ključ na dlanu*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2008.
- STANIŠIĆ B., *Il volto di Šantić*, 1 agosto 2013, <http://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Il-volto-di-Santic-140066> (2013/08/05).

---

## *Una sombra ya pronto serás*

Escrituras e imágenes de la carretera

Roberta Previtiera

**ABSTRACT** *This work analyzes the relationship between the road movie and Osvaldo Soriano's novel «Una sombra ya pronto serás». His author includes many cinematographic features in his text in order to realize a parody of road movie's genre. The operation is oriented to describe Argentinean political and social context after the last military dictatorship and to expose the hard life condition of people returned to the country after the exile.*

Soriano publica su primera novela, *Triste, solitario y final*, en 1973 en Buenos Aires. Es importante el lugar de publicación porque las dos novelas siguientes, *No habrá más penas ni olvidos* de 1980 y *Cuarteles de invierno* de 1981, se publicaron fuera de Argentina. En 1976 se produjo el golpe de estado que dio inicio al «proceso de reorganización nacional» llevado a cabo por los militares, y Soriano, como muchos intelectuales de su época, tuvo que exiliarse, primero en Bélgica y después en Francia donde se quedó hasta 1984, cuando, restaurada la democracia, volvió a su país.

El texto al que me referiré en este artículo, *Una sombra ya pronto serás*, data de esta época y retrata la Argentina del final de los años ochenta y la difícil condición de los que volvieron a la patria después del exilio.

Fueron años de fuerte crisis económica para el país, que vio aumentar de forma exponencial todos los indicadores negativos: en el 1989 la inflación superaba el 3.000% anual mientras el desempleo y la deuda externa crecían vertiginosamente. Políticamente, se registró la derrota del partido radical y la vuelta del peronismo con el triunfo de Carlos Menem en las elecciones de mayo de 1989.<sup>1</sup>

*Una sombra ya pronto serás* contiene las marcas de esta crisis: el

---

1. Con respecto a la restauración democrática en la Argentina remito a los estudios de Marco Novaro y Marcos Kaplan citados en la bibliografía.

protagonista es un hombre que vuelve a la Argentina después de haber trabajado en Europa como informático durante muchos años. La acción empieza *in mediis rebus*, cuando el protagonista, que se queda sin nombre durante toda la novela, baja de un tren y empieza a deambular por una provincia desolada del país, dirigiéndose hacia el sur. Su viaje está marcado por una serie de encuentros con personajes extravagantes. El primero de esta galería es Coluccini, un ex acróbata de origen italiano que, quedándose sin un peso y abandonado por su familia, viaja a bordo de un cacharro robando gasolina en las estaciones de servicio con el proyecto de llegar hasta Bolivia, tierra en la que espera recuperar la fama perdida. El segundo es Lem, un ex banquero que, víctima de una decepción amorosa, viaja a bordo de un Jaguar en busca de una aventura que dé sentido a su vida aburrida. Este último convence al protagonista para que le ayude a asaltar un casino. Los dos consiguen llevar a cabo la misión pero la victoria no alcanza a sanar la depresión de Lem que, después de haber enviado su parte al protagonista, se pega un tiro en su auto. Luego aparece Nadia, una improbable clarividente que recorre el país a bordo de un Citroën en mal estado, echando las cartas en moteles de mala muerte y haciéndose pagar con salchichas, quesos y empanadas. Entre ella y el protagonista nace una simpatía y los dos, bloqueados dentro de un charco con el auto, alivian su soledad haciendo el amor sin muchas ganas mientras el vehículo se llena de agua y las salchichas flotan a la deriva. Después de deambular sin rumbo de un lugar a otro durante varios días, el protagonista se sube a un tren vacío que está detenido en las vías y se sienta a esperar su improbable salida.

Soriano es un autor controvertido. Lo es por haber conocido, como muchos autores que padecieron la experiencia del exilio, la notoriedad antes fuera de su país que dentro del mismo; pero también porque la recepción que tuvo su obra, sobre todo en Argentina, fue extremadamente variada. A un éxito extraordinario de ventas, que lo convirtió, según Eduardo Montes-Bradley, en «el escritor más leído en el país en las últimas dos décadas del siglo XX»,<sup>2</sup> correspondió durante mucho tiempo una suerte de «rechazo» por parte de la crítica, que lo ignoró y, en algunos casos, lo atacó ferozmente.

Me parece interesante empezar mi análisis recordando algunas de las acusaciones que con más frecuencia se le han hecho a su narrativa, ya que considero que muchos de los elementos que esta crítica «negativa» ha destacado en sus novelas, podrían tener una lectura diferente. En su ensayo *Oswaldo Soriano: el mercado complaciente*, Marcela Croce

---

2. MONTES-BRADLEY, *Oswaldo Soriano*, p. 13.

no pierde ocasión para señalar que Osvaldo Soriano, como exponente de una literatura *light*, se refiere a la realidad política contemporánea de forma simplista y superficial, ofreciendo al lector el retrato de una Argentina cliché, poblada por personajes exagerados que carecen de verosimilitud y de introspección psicológica.<sup>3</sup> En mi opinión, esta carencia de introspección psicológica que, de acuerdo con Croce, caracteriza a los personajes de Soriano, no es un producto accidental de su escasa pericia como narrador sino la elección consciente de un autor que, frente a la dificultad de hablar de una realidad trágica y dolorosa, propone otra posibilidad de narrar el presente. Esta otra posibilidad le es ofrecida por la parodia. Como afirma Susanna Regazzoni en su libro *Osvaldo Soriano: la nostalgia dell'avventura*:

Con i giovani scrittori degli anni '70-'80, inizia la scrittura de la parodia: personalità come César Aira, Arturo Carrera o Soriano stesso, fanno dell'espedito parodico la base della loro poetica. La repressione imposta dalla dittatura costringe alla parodia, non tanto e non solo come strumento ideologico, bensì come unico discorso letterario che permetta la critica e la riflessione sotto forme diverse.<sup>4</sup>

Soriano recurre a la parodia para presentar una realidad ficticia que, no por ser tal, deja de comunicar un punto de vista crítico sobre el período histórico al que se refiere. En su operación se nutre en gran medida de modelos extraliterarios. El resultado es una reescritura, en clave paródica, de particulares convenciones genéricas cinematográficas. En *Binarración y parodia*, José Delgado-Costa habla de la influencia del cine negro en las novelas de Soriano. Aun estando de acuerdo con muchas de las hipótesis que él propone, considero que, en la narrativa de este autor, se puede destacar también la presencia de elementos relacionados con otros géneros cinematográficos como el *western*, el *spy movie* y el *road movie*.

En este artículo estudiaré la relación entre este último género y la novela *Una Sombra ya pronto serás* pero, antes de entrar en lo específico del *road movie*, considero oportuno aclarar brevemente unos puntos con respecto al concepto de «género» en el ámbito cinematográfico. La cuestión genérica ha sido objeto de numerosos estudios críticos<sup>5</sup> en los que se ha evidenciado la arbitrariedad de todas aquellas definiciones

3. CROCE, *Osvaldo Soriano*.

4. REGAZZONI, *Osvaldo Soriano*, p. 32.

5. SERCEAU, *Panorama des genres au cinéma*; ALTMAN, *Film/Genre*; NEALE, *Genre and Hollywood*.

de género que han querido atribuir a la repetición de ciertos rasgos el valor de norma. Sin detenerme en estas cuestiones, que reclamarían un trato mucho más amplio, propongo que sigamos utilizando el término «género», manteniendo una clara conciencia de que:

1. el género es, como afirma Michel Serceau, «une réalité mouvante, fluctuante»,<sup>6</sup> y toda clasificación que no cuente con la variable autorial, histórica y geográfica resulta provisoria e incompleta.
2. como afirma Suzanne Liandrat-Guigues, el género es una realidad en perpetua construcción que «ne cesse de tracer des voies en direction d'autres corpus». <sup>7</sup> En el caso del *road movie*, estos géneros fronterizos serían el *western* y el cine de aventura.

Ahora bien, ¿cómo nace el *road movie*?<sup>8</sup> Bernard Benoliel señala que:

L'expression *road picture* apparaît timidement dans la presse culturelle américaine en septembre 1970 quand sort sur les écrans le nouveau film de BBS Productions, *Cinq Pièces Faciles*, avec Jack Nicholson e Karen Black dans les rôles principaux. Une appellation, *road picture*, *road film* ou *road movie* devenant vers 1973-1974 le nom officiel du phénomène. [...] 1970 ou 1974, *road picture* ou *road movie*, la désignation est de toute façon tardive au regard de la manifestation la plus spectaculaire de «ce nouveau genre»: *Easy Rider*, le film de motards de Dennis Hopper vu au festival de Cannes en mai 1969, distribué a New York en juillet, succès public immédiat et vendu par les publicitaires comme le film de l'année.<sup>9</sup>

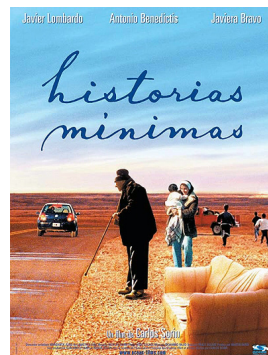
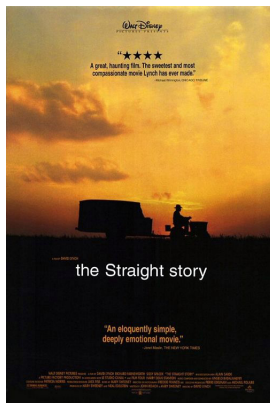
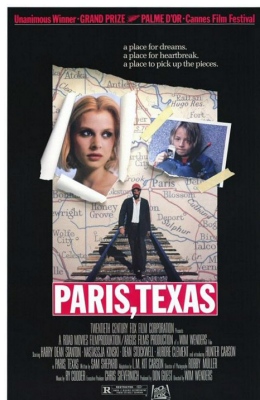
La cuestión de la periodización de los géneros siempre genera muchas discusiones. En el caso del *road movie*, casi todos los críticos coinciden en situar el nacimiento del género en los años sesenta, haciéndolo coincidir con el estreno de dos películas clave: *Bonnie and Clyde* de 1967 e *Easy Rider* de 1969. Sin embargo, como afirma Be-

6. SERCEAU, *Panorama des genres au cinéma*, p. 6.

7. LIANDRAT GUIGUES, *Le western*, en SERCEAU, *Panorama des genres au cinéma*, p. 25.

8. Steven Cohan recuerda que el personaje de Kerouac establece una continuidad entre sus aventuras y las películas *road movie* de los cuarenta: «Sal's adventures, moreover, resemble those in pre 1950s road films, where the unpredictability and chance occurrences of the road mean that getting to one's destination depends upon the kindness - and motor vehicle - of others. Most of Sal's road journeys without Dean combine hitch-hiking and bus trips. At one point Kerouac even cites a 1940s road film as an analogue of his adventure. Sal observes of the bus trip to Los Angeles where he meets the Mexican girl Terry: "In the gray, dirty dawn, like the dawn when Joel McCrea met Veronica Lake in a dinner, in the picture *Sullivan's Travels*, she slept in my life"» (en COHAN, HARK, *The Road Movie Book*, p. 7).

9. BENOLIEL, THORET, *Road Movie*. USA, p. 4.



noliel, muchos de los elementos propios del *road movie* aparecen ya en películas anteriores.

On considère *Easy Rider* comme l'arbre qui cache la forêt, à tout les moins un film impensable, sans la *flower power* certes, mais surtout sans des *travelogues* comme *New York - Miami* de Capra (1934) ou *Les Raisins de la colère* - aussi bien le roman de Steinbeck que le film de Ford (1940).<sup>10</sup>

Según Ludmila Brandão los elementos clave del género aparecen claramente ya en los afiches de las películas catalogadas como *road movie*: « Dans le cas du *road movie* [...] les affiches présentent d'amples paysages naturels, la plupart du temps très bien éclairés, avec une rare présence humaine qui ne constitue qu'un détail du paysage ».<sup>11</sup>

Los carteles de las películas *Paris, Texas* (1984), *The Straight Story* (1999) e *Historias mínimas* (2002) son una buena muestra de estas convenciones iconográficas.

Es interesante notar como la cubierta de la primera edición de *Una sombra ya pronto serás*, publicada por la Editorial Sudamericana, presenta las mismas características: un paisaje desolado, una carretera que se pierde hasta el infinito y un personaje de espaldas, a contraluz, que camina en dirección del amanecer.



10. BENOLIEL, THORET, *Road Movie*, p. 4.

11. BRANDÃO, *Des rumeurs d'une culture mondialisée*, p. 145.

Walter Moser, en un artículo de 2008, indica algunos de los ingredientes necesarios para la realización de un *road movie*:

- des images d'un véhicule en mouvement qui transporte des êtres humains et se déplace sur une route, de préférence une automobile [...];
- une iconographie relevant de ce véhicule et de l'infrastructure dont il a besoin pour fonctionner;
- des paysages ouverts, portant peu de marques de civilisation;
- un protagoniste en rupture de ban (la déprise) qui est accompagné d'une deuxième personne avec qu'il fait couple pendant au moins une bonne partie du chemin;
- une séquence narrative de trois moments: *to hit the road, to be on the road, to hit the road again*; [...]
- une intermédialité minimale qui met en scène, dans le film et en plus du film, un second média, le plus souvent la radio installée dans le véhicule.<sup>12</sup>

Soriano recupera muchos de estos elementos en su novela y, al hacerlo, los adapta al contexto cultural de su país. Esta adaptación va acompañada de la desmitificación, la caricatura y el humor. Como en las películas del *road movie*, los autos tienen una importancia central en la narrativa de Soriano. Sin embargo, mientras en el *road movie* «cars and motorcycles represent a mechanized extension of the body, thorough which that body could move farther and faster than ever before and quite literally evade the trajectory [...] of twentieth century history»,<sup>13</sup> en Soriano, en cambio, los autos se caen a pedazos, son cacharros viejos en los que no se puede ni siquiera poner la cuarta. Del Renault Gordini de Coluccini se dice: «Tenía la carrocería llena de parches» (p. 14),<sup>14</sup> «el motor regulaba con un ruido de bielas cascadas» (p. 15), «Dos veces quiso poner la cuarta pero el cambio saltó con un ruido de bolilleros masacrados» (p. 142).

A través de descripciones como estas, Soriano marca una distancia entre su narrativa y el modelo original, operando al mismo tiempo una desmitificación de los mitos asociados al género. En este caso, la modernidad, la movilidad y la velocidad.

Esta operación desmitificadora se realiza también a la hora de presentar a los personajes, que se vuelven caricaturas: un acróbata del que se dice que «pesaba 120 kilos» (p. 15), una vidente que hace consultas a cambio de salchichas, una pareja de jóvenes que quiere llegar a los

12. MOSER, *Présentation*.

13. CORRIGAN, *A Cinema without Walls*, p. 146.

14. SORIANO, *Una sombra ya pronto serás*, p. 14.



Estados Unidos a bordo de un viejo Mercury y no consigue encontrar ni siquiera la Panamericana. Como afirma Susanna Regazzoni:

Il senso parodiante è dato [...] dall'approfondimento dell'aspetto fallimentare, presente nel testo parodiato. [I personaggi di Soriano] sono eroi di chisciottesca memoria [...], solitari e isolati, [...] vivono dispersi ed esiliati in patria, falliti esistenzialmente ed emarginati, essi non accettano il sistema [...].<sup>15</sup>

Este rechazo del sistema los lleva a emprender empresas delirantes, como buscar una infantería perdida durante la última guerra o cumplir gestos sin sentido como depositar una bolsa en el buzón de un pueblo abandonado con la esperanza de que alguien la encuentre y se la entregue a la familia de un muerto del que no conocen la dirección.

La novela transcurre entre rutas desiertas, moteles de ínfimo orden y pueblos fantasma. Soriano construye una iconografía que recuerda mucho aquella de los *road movies* estadounidenses de los años sesenta y setenta. Veamos algún ejemplo: «Anduvimos más de dos horas por un camino de tierra y después llegamos a un pavimento que parecía una raya trazada al infinito» (p. 19), «[El camino] Era como una sábana bien planchada tendida hasta el horizonte» (p. 242), o, más adelante, «A mi alrededor solo veía tierra pelada bajo un cielo gris» (p. 243). Sin embargo, no faltan referencias al contexto cultural argentino, que se manifiesta en la música que escuchan los personajes - «En la radio del Mercury cantaba Mercedes Sosa» (p. 89) - o en los objetos que decoran sus autos - Coluccini, en el tablero, tenía «una calcomanía de Gardel y una estampita de la Virgen de Luján» (p. 17).

La Argentina que aparece en la novela es un país en crisis, en el que no hay otro destino posible que el fracaso. Emblemática es la descripción de la gasolinera:

Vista de lejos la estación de servicio parecía haber sido próspera alguna vez, pero ahora tenía nada más que un surtidor de gasoil para los tractores y otro de nafta por si pasaba alguien en apuros. El aceite que anunciaba la propaganda hacía años que no se fabricaba más. La gomería y el comedor estaban cerrados y empezaban a caerse a pedazos [pp. 12-13].

En la novela la falta de un proyecto político convincente se percibe en la ausencia de una meta o de una causa que justifique el viaje del protagonista. En cuanto a las razones del viaje del *road movie*, estas pueden variar mucho de una película a otra. En algunos casos, los protagonistas

15. REGAZZONI, *Oswaldo Soriano*, p. 44.

solo están animados por una sed de nuevas experiencias que los lleva a alejarse de su casa para conocer el mundo. Es el caso, por ejemplo, de los protagonistas de *Easy Rider* (1969). En otros, los personajes huyen de las autoridades porque están acusados de haber cometido algún crimen, como en el caso de *Bonnie and Clyde* (1967) o de *Thelma & Louise* (1991). El protagonista de la novela de Soriano, a diferencia de estos personajes, solo busca a alguien que lo acerque hasta la siguiente rotonda. Su viaje no tiene meta y cuando le preguntan dónde va, la única respuesta que es capaz de dar es: «yo estoy de paso» (p. 99). La misma clarividente se lo confirma cuando, al echarle las cartas, le dice: «usted no va a ninguna parte» (p. 59). Si en el *road movie* la carretera está representada como una línea recta que sigue hasta el infinito, en la novela de Soriano, esta se transforma en un laberinto asfixiante del que no hay manera de salir. De ahí que el protagonista diga: «por más que caminara siempre estaba en el mismo lugar» (p. 94). Este, perdido en la ruta, como en la vida, deambula días enteros por la geografía de una región desolada pero termina volviendo siempre a los mismos lugares: «Hice un recorrido absurdo, dando vuelta y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico» (p. 9). Esta imposibilidad de avanzar que se percibe a lo largo de toda la novela se vuelve inmovilidad al final y es aquí, donde se destacan las diferencias principales respecto al modelo parodiado. Como afirma Moser, la tercera parte del *road movie* está marcada por una reanudación del viaje por parte del protagonista:

C'est la reprise du mouvement, qui est une réaffirmation du geste initial, qui marque la «véritable» fin du *road movie*. [...] La fin s'articule comme une reprise du mouvement, par une nouvelle déprise. Le *road movie* aurait donc en principe une fin ouverte qui, en répétant la déprise, réaffirme le mouvement libérateur. Il redonne à la mobilité un sens positif en soi.<sup>16</sup>

En el caso de *Una sombra ya pronto serás*, aunque se mantiene el final abierto, desaparece la confianza en la carretera y el viaje no encarna ninguna promesa de un futuro mejor. La movilidad del viaje cede paso al estatismo, al estancamiento, a la espera, y esto se hace patente en las últimas líneas de la novela:

Caminé toda la noche y cuando por fin empezó a clarear distinguí los contornos de un tren muy largo que asomaba en un desvío del ramal. La señal de partida estaba baja y el semáforo en verde pero ni vi a nadie en la locomotora y

16. MOSER, *Présentation*, p. 17.

los vagones tenían las cortinas bajas. Antes de subir golpeé las manos pero no tuve respuesta, y en la cabina solo encontré unas cuantas langostas muertas y una hoja de ruta abrochada en el tablero. La partida estaba prevista para las ocho pero no decía de qué día ni yo sabía en qué fecha estábamos. [...] Lo único que se escuchaba era el silbido del aire que entraba por los vidrios rotos. [...] Llevé el bolso al último vagón y abrí todas las ventanillas para que entrara el sol. Después saqué la última cerveza y me senté a esperar que el tren arrancara [pp. 250-251].

*Una sombra ya pronto serás*, como ya había pasado anteriormente con otras dos novelas de Soriano, *No habrá más penas ni olvidos* y *Cuarteles de invierno*, fue llevada al cine. La versión cinematográfica fue dirigida por Héctor Olivera en 1994. Como recuerda David Prieto, «de todas las versiones cinematográficas que se hicieron de sus obras, ésta era la preferida de Soriano».<sup>17</sup> No obstante, él pensaba que sus novelas no eran fácilmente adaptables al cine. Por eso, en una entrevista afirma: «Yo creo que en el fondo es una trampa para directores lo mío. [...] Porque las novelas son aparentemente muy cinematográficas, pero luego al trabajarlas es muy complejo pasar esto a imágenes y a una historia que pueda durar dos horas».<sup>18</sup>

Quizá la «trampa» resida en el hecho de que Soriano se inspira en convenciones genéricas cinematográficas para retomar historias, esquemas narrativos, personajes y ambientes, pero su tratamiento del espacio y del tiempo, al igual que el tipo de instancia narrativa y el punto de vista, poco deben al séptimo arte. El interés y la novedad de su operación se halla en la reutilización, en un contexto diferente – el de la escritura literaria –, de elementos consagrados de la tradición cinematográfica y, por lo tanto, fácilmente reconocibles para el lector. Llevar sus novelas al cine significa volver al punto de partida y esta operación no puede tener otro resultado que la pérdida de gran parte de la carga paródica del texto.

Ahora bien, si aceptamos la presencia de una actitud paródica en la transformación del modelo del *road movie* operada por Soriano, me parece que habría que preguntarse de qué manera su reescritura supone una evaluación crítica de la realidad histórica que aparece en la novela. Es aquí donde el concepto de parodia se combina con el concepto de sátira. Linda Hutcheon, en su artículo *Ironía, sátira, parodia*,<sup>19</sup> se dedica a trazar una frontera entre estas dos formas artísticas que, según ella,

17. PRIETO POLO, *De la subversión de la historia*, p. 28.

18. Entrevista citada por David Prieto en su tesis doctoral, p. 26.

19. HUTCHEON, *Ironía, sátira, parodia*, en H. SILVA (ed.), *De la ironía a lo grotesco*.

son contiguas pero, de ningún modo, intercambiables. La parodia es una forma intertextual<sup>20</sup> en la que se realiza «una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir con el fin de marcar una trasgresión».<sup>21</sup> En el texto parodiado «se representa a la vez la desviación de una norma y la inclusión de esta norma como material interiorizado».<sup>22</sup> Esta norma es siempre una convención literaria o genérica. La sátira, en cambio, es una forma literaria que se propone corregir comportamientos individuales o colectivos a través de la caricatura. «Las ineptitudes a las que se apunta son [...] casi siempre morales y sociales y no literarias».<sup>23</sup> La diferencia entre una forma y otra reside entonces en el «blanco» al que se apunta que, en el primer caso es intertextual, y en el segundo extratextual. Pero Hutcheon recuerda también la existencia de formas mixtas que combinan estos dos géneros. Una de ellas es la sátira paródica, un tipo de sátira que «apunta a un objeto fuera del texto pero utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva».<sup>24</sup> Me parece que esta definición puede ilustrar bien el tipo de operación realizada por Soriano en sus novelas. En una *Sombra ya pronto serás* el autor se apropia de las principales convenciones narrativas y descriptivas del *road movie* estadounidense de los años sesenta y setenta y, tras llevar la acción a la Argentina de los ochenta, desmitifica con humor las aventuras y los personajes característicos de este género cinematográfico. La suya es una manipulación interartística cuyo «blanco» excede los límites de la parodia ya que la reescritura es acompañada de una voluntad de denuncia social. La crisis de valores y la desorientación que afecta a los personajes de este *road novel* es la misma que experimentan muchos argentinos en los años ochenta, en particular los que, tras un exilio de casi diez años, tuvieron que empezar de cero en un país devastado por la inflación y traumatizado por los horrores de la dictadura. Es esta Argentina, deformada pero siempre reconocible, la que aparece en *Una sombra ya pronto serás*, una sátira

20. En la obra de Soriano la intertextualidad se realiza entre formas artísticas diferentes, sin embargo, el concepto sigue siendo pertinente si consideramos que «texto» en su acepción más amplia, no es solo, como nos dice la RAE, un «conjunto coherente de enunciados orales o escritos» sino también, en palabras de Roland Barthes, una «práctica significante» (BARTHES, *Théorie du texte*, p. 3). La intertextualidad se podría definir entonces, parafraseando a Genette, como esa relación de copresencia entre dos o más prácticas significantes dentro de un texto.

21. HUTCHEON, *Ironía, sátira, parodia*, p. 178.

22. HUTCHEON, *Ironía, sátira, parodia*, p. 177.

23. HUTCHEON, *Ironía, sátira, parodia*, p. 178.

24. HUTCHEON, *Ironía, sátira, parodia*, p. 185.

paródica en la que Soriano retrata con lucidez y mucho humor una época difícil de la historia reciente de su país.

### *Bibliografía*

- ALTMAN R., *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999.
- BARTHES R., *Théorie du texte* (1974), en *Encyclopaedia Universalis*, xv, [http://as1.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes\\_THEORIE\\_DU\\_TEXTE.pdf](http://as1.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf) (2013/08/10).
- BENOLIEL B., THORET J.B., *Road Movie*. USA, Paris, Hoebeke, 2011.
- BERGER S., *Cuatro textos autobiográficos latinoamericanos*, New York, Peter Lang, 2004.
- BRANDÃO L., *Des rumeurs d'une culture mondialisée. Réflexions sur le film «Historias Mínimas»*, «Cinémas: revue d'études cinématographiques», 18, 2-3, 2008, pp. 143-163, <http://id.erudit.org/iderudit/018556ar> (2013/05/21).
- COHAN S., HARK I.R., *The Road Movie Book*, London - New York, Routledge, 1997.
- CORRIGAN T., *A Cinema without Walls. Movie and Culture after Vietnam*, London, Routledge, 1991.
- CROCE M., *Oswaldo Soriano. El mercado complaciente*, Buenos Aires, Emilia Segotta, 1998.
- DELGADO-COSTA J., *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Oswaldo Soriano*, Lewiston, E. Mellen Press, 2003.
- GEHRING W., *Handbook of American Film Genres*, New York, Greenwood Press, 1988.
- GENETTE G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- HUTCHEON L., *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, «Poétique», 46, 1981, pp. 140-155.
- HUTCHEON L., *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*, en SILVA H. (ed.), *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma, Metropolitana Iztapalapa, 1992, pp. 173-193, <http://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3altira-y-parodia.pdf> (2013/08/10).
- KAPLAN M., *50 años de historia argentina (1925-1975)*, en GONZÁLEZ CASANOVA P. (coord.), *América Latina: Historia de medio siglo*, 1, México, Instituto de Investigaciones de la UNAM, 1985.
- LADERMAN D., *What a Trip: The Road Film and American Culture*, «Journal of Film and Video», 48, 1-2, 1996, pp. 41-57.
- MAZIERSKA E., RASCAROLI L., *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, London - New York, Wallflower, 2006.
- MILLS K., *The Road Story and the Rebel. Moving through Film, Fiction and Television*, Southern Illinois University Press, 2006.
- MONTES-BRADLEY E., *Oswaldo Soriano. Un retrato*, Buenos Aires, Norma, 2000.
- MONTES-CAPÓ C., *Oswaldo Soriano. Una contrautopía posmoderna*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2004.

- MOSER W., *Présentation. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion*, «Cinémas: revue d'études cinématographiques», 18, 2-3, 2008, pp. 7-30 <http://id.erudit.org/iderudit/018415ar> (2013/05/21).
- NEALE S., *Genre and Hollywood*, London - New York, Routledge, 2000.
- NOVARO M., *Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*, Buenos Aires - Barcelona - México, Paidós, 2009.
- ORGERON D., *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- PRIETO POLO D., *De la subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en las novelas de Osvaldo Soriano*, Tesis doctoral dirigida por T. Mauro Castellarín, Madrid, 2006.
- REGAZZONI S., *Osvaldo Soriano: la nostalgia dell'avventura*, Roma, Bulzoni, 1996.
- SERCEAU M., *Panorama des genres au cinéma*, «Cinéaction», 68, 1993.
- SORIANO O., *Una sombra ya pronto serás*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

---

## *Los aeronautas de la cosmopista*

Relato a cuatro manos de un viaje atemporal y contrarreloj

Mathilde Silveira

**ABSTRACT** *This study analyzes the book «Los aeronautas de la cosmopista», written by Julio Cortázar and his last wife, Carol Dunlop. It narrates the couple's expedition along the French «autoroute» from Paris to Marseille in 1982. At first, the book - plural and playful - can look like a mere travel guide parodying, day after day, the tone of the great explorers' stories, but we will soon understand that its content and reflections are much more existential. Cortázar and Dunlop define their own project as a «timeless» adventure and the choice of this adjective seems relevant since, throughout their trip, they will try to deconstruct, literally, their relation with time: looking back on their glorified past or immersing in the infinite time of books, they try to escape from a harrowing present and to postpone a quite frightening future.*

En 1982, tras haber planificado el proyecto durante mucho tiempo, Julio Cortázar y Carol Dunlop emprendieron un largo viaje en coche por la autopista que une París y Marsella. Ese recorrido se convierte después en un viaje literario a cuatro manos que inmortaliza la aventura: *Los aeronautas de la cosmopista*. Es una obra plural, primero porque es el fruto de dos autores, pero también en su forma, híbrida, como muchas veces en los textos de Cortázar. Es una mezcla lúdica, a modo de diario de viaje, de apuntes, fotos, dibujos, que forman un *collage* heterogéneo. En la introducción, los escritores-viajeros presentan el proyecto como «una expedición un tanto alocada y bastante surrealista que consistiría en recorrer la autopista entre París y Marsella a bordo de (su) Volkswagen combi» (p. 17). El condicional de los preparativos pronto se convierte en el presente de la narración diaria del camino. Luego añaden reglas que transforman el proyecto en juego: por un lado, no deben salir nunca de la autopista durante ese mes y, por otro, deciden «fijar el ritmo de crucero a razón de dos paraderos diarios» (p. 38).

El subtítulo introduce desde el paratexto una relación bastante peculiar con el tiempo, al calificar el viaje de atemporal (dice «un viaje

atemporal Paris-Marsella»). Es decir que este libro, que por un lado nos está presentado como una empresa casi científica de dos aspirantes exploradores, también está definido de entrada como fuera del tiempo, trascendiéndolo. Y en efecto, la relación al tiempo, así como al espacio, se hace cada vez más compleja a lo largo de este libro literalmente en movimiento. Veremos cómo, al querer deshacerse del tiempo, es decir del presente, intentan a la vez volver hacia un pasado idílico y escapar un futuro incierto y abrumador.

Cada parte del libro marca una nueva etapa del viaje y empieza con una agenda detallada de las actividades del día. Esas hojas de ruta se destacan por un cambio tipográfico que reproduce la escritura original de los textos pasados a máquina. Seguimos hora tras hora el programa de cada día de viaje con detalles meteorológicos, topográficos: «**7.15 h.** Hermosa mañana. 12°C. Desayuno: jugo de naranja, magdalenas, dulce de higos, café. [...] Orientación de Fafner: Oeste **8.09 h.** Partida» (p. 109). Puede parecer paradójico que un libro tan lleno de fechas y horarios pueda sin embargo autodeclararse «atemporal». En realidad, el campo léxico del tiempo sí está omnipresente pero la mayoría de las veces de manera negativa, para anularlo. En algún momento, Cortázar le dice a Carol «No me hables del tiempo». Esa orden resume en realidad el tono y la orientación de gran parte del libro, que pretende situarse en una postura trascendente.

La distorsión también se manifiesta en la elaboración del libro. Los dos expedicionarios apuntaron muchas notas en sus máquinas de escribir durante el viaje pero la labor final de recopilar, seleccionar y ordenar las notas para convertirlas en el libro final, Cortázar la hizo solo, semanas después de su vuelta, lo que añade pues un segundo tiempo en la redacción. De la misma manera, las ilustraciones incorporadas en el libro, que cartografían de manera un tanto ingenua el camino recorrido, aunque participan a la continuidad de la obra, en realidad fueron dibujadas *a posteriori* por el hijo de Carol, semanas después y en otro continente, en Nicaragua. Es decir que el tiempo de la creación es un tiempo fragmentado, que responde finalmente a la fragmentación del espacio impuesta por los dos paraderos diarios y hace eco también al carácter híbrido de la obra.

El tiempo del viaje es un tiempo fuera de los relojes. Primero, porque están lejos de su casa y de su cotidiano en París; no tienen que obedecer a ningún tipo de calendario ni obligación. Tal descripción se podría aparentar *a priori* a la temporalidad de las vacaciones, y ellos mismos lo evocan cuando dicen «lo que fue concebido como una aventura podría vivirse [...] como un simple mes de vacaciones» (p. 61), pero el proyecto final que tienen anihila de hecho la comparación. Roland Barthes



comentaba irónicamente que parte de la singularidad de los escritores viene del hecho de que, durante sus viajes o vacaciones, nunca dejan de trabajar, o al menos de producir. «Falso trabajador, también es un falso vacacionista».<sup>1</sup> Y eso bien lo podríamos aplicar al caso de Dunlop y Cortázar.

En realidad, lo que permite esa atemporalidad es ante todo la extra espacialidad muy peculiar que supone el lugar intermedio de la autopista. No solo se encuentran fuera del tiempo sino también fuera del mundo al decidir «hacer un crucero lento en el mismo monstruo de la velocidad» que es la autopista (p. 36).

Eligen una destinación que podríamos denominar, con el antropólogo francés Marc Augé, un *non-lieu*, no-lugar. Augé acuñó el concepto de «no-lugar» para referirse a esos lugares de transitoriedad que no tienen suficiente sustancia para ser considerados como lugares. Un no-lugar es una autopista, una habitación de hotel, o un supermercado, éstos se definen casi exclusivamente por el pasar de individuos. Y precisamente autopista, habitaciones de hotel, supermercados serán sus únicos lugares de vida durante ese mes. También podemos notar que la misma denominación de las *aires de repos* (áreas de descanso) donde se paran al borde de la autopista confirma esa idea. En efecto, la palabra «área» hace referencia de la manera más neutra e indefinida a un espacio de tierra comprendido entre ciertos límites. Y este será el lugar en el que vivirán durante más de un mes, lo que, en sí, ya modela su relación al espacio.

Por lo demás, el propio Cortázar utiliza una expresión que podría sustituirse a la de no-lugar para definir esa autopista: dice que es un *all man's land*, un lugar para todos, o sea para nadie en particular. Pero, para ellos, la carretera se transforma ya no solo en lugar de tránsito sino de vida. A partir de este punto, el tiempo enloquece y su flujo queda suspendido. Atemporalidad y extra-espacialidad no pueden separarse y, como lo comentan en un momento, «El tiempo muerde en el espacio» (p. 97).

Deciden apropiarse ese no-lugar pero negándole su idiosincrasia de transitoriedad. Rechazan su función de medio de comunicación que permite llegar de un punto a otro ya que, ellos, no quieren ir a ninguna parte. Solo quieren «aprender a ser el espacio» (p. 158). Ese elemento les permite conservar una anonimidad y una normalidad. Efectivamente, nadie se preocupa por ellos en ese lugar en el que todos pasan, como lo comentan: «¿Quién podía sospechar que no íbamos a ninguna parte?»

1. BARTHES, *Mythologies*, p. 30.

(p. 36). La trascendencia es total al estar «fuera del tiempo» en un «no-lugar» sin querer ir a «ninguna parte».

Su postura se aproxima en muchos aspectos a la de unos etnólogos de la modernidad. La antropología moderna se dirigió hacia horizontes menos exóticos que la antropología tradicional, más familiares, precisamente porque el mundo contemporáneo en si mismo, por sus transformaciones aceleradas, llamaba esa mirada antropológica, es decir una visión nueva y metódica sobre la alteridad. Y eso finalmente es lo que van a hacer al decidir observar detenidamente la autopista y los que la habitan de manera temporaria, con sus ritos, costumbres y códigos.

Por otra parte, el lugar que tienen en común el etnólogo y el indígena suele ser considerado por el etnólogo como una «invención» (en el sentido latín de *invenire*, descubrir): el lugar ha sido descubierto por los que lo reivindicaban como suyo. Y es lo que hacen Cortázar y Dunlop cuando bautizan ese nuevo territorio de estudio «Parkinglandia» (p. 132) y que lo describen como «una tierra de libertad» y un «pequeño país en sí mismo» (p. 303).

Otro punto de comparación es que, para el etnólogo, tras la observación y la exploración, la escritura marca el final del viaje, su acabamiento. Es lo que suponía Lévi Strauss detrás de la famosa primera frase de sus *Tristes Trópicos* «Odio los viajes y los exploradores»: que la escritura del viaje es más importante que el viaje en si mismo. Y pasa lo mismo para nuestros escritores-exploradores que van tomando notas a lo largo del viaje. Aunque solo las transformarán en materia literaria *a posteriori*, ese futuro libro que ya empiezan a imaginar hace el viaje aún más interesante.

Si bien, con la elección del coche y de la autopista se plantean en observadores de su época con dos elementos que la caracterizan, todo, en su manera de considerar ese viaje remite más bien a la voluntad de alejarse del tiempo presente.

Roland Barthes decía en sus *Mitologías* que los coches son los nuevos Nautilus. Aquí el primer medio de escapar la realidad y volver hacia el pasado es la lectura de relatos de viaje, que los acompañan en todas las etapas. Desde los preparativos cuando, al releer las cartas oficiales entre Cristóbal Colón y la Corona Española, ellos deciden escribir una carta a la Sociedad de las Autopistas francesas, esperando tener también su autorización oficial para emprender ese crucero como una misión. La respuesta nunca llegará pero esa carta, redactada en un francés muy formal, figura como preámbulo en el libro dándole desde un principio esa dimensión exploratoria tan buscada.

Y el libro está lleno de referencias literarias a relatos de viaje. Una intertextualidad muy significativa ya que esos libros constituyen a la vez

una bibliografía de referencia y modelos para su propio viaje. Desde el epígrafe que es una cita del explorador polar francés Jean Charcot hasta largos fragmentos del diario del capitán Cook pasando por constantes alusiones al *Libro de las maravillas* de Marco Polo. Emprenden su viaje bajo los auspicios de Jacques Cartier, Phileas Fogg o Vasco de Gama, mezclando exploradores reales con personajes de ficción. Y todos son verdaderos compañeros de viaje ya que llevaron su biblioteca portátil con ellos, casi como amuleto.

Suelen compararse con esos héroes del pasado, aunque subrayan el valor muy relativo de esas comparaciones, comentándolas con ironía. Cortázar confiesa por ejemplo lanzarse en «un tema muy importante, jamás estudiado por Vesputio, Cook o el comandante Cousteau: la manera de dormir de la Osita» (p. 341), apodo afectuoso dado a Carol Dunlop.

Entendemos que su propio viaje, concretamente, no tiene nada de peligroso, ni de extraordinario. Pero, al fingir un rigor y un tono científico muy serios adoptan los métodos de sus famosos antepasados y viajan con ellos mediante su evocación. Apuntan datos precisos sobre la flora y fauna que les rodea, hacen cálculos, listados, observaciones etc. Pero los elementos que registran en su diario de viaje no son observaciones universales sino su propia visión de las cosas. Por ejemplo, no deciden medir las dimensiones de los paraderos (lo que sería un dato universal) sino que dan su impresión de cómo les pareció, de si les gustó. Esos elementos subjetivos se oponen a un rigor científico, que se debe de ser cierto de por sí. Aquí resulta imposible generalizar o replicar; solo Cortázar y Dunlop podrían haber realizado el proyecto. El rigor científico se enfrenta con la creación artística, personal y subjetiva por definición, que, en el caso de Cortázar y Dunlop, gana siempre.

La lectura y las referencias son entonces la primera manera de extrapolar su viaje, en el tiempo y en el espacio, añadiendo una dimensión fantástica a su propio periplo. Eso gracias al poder figurativo de la lectura, muchas veces sintetizado con la clásica cita de Victor Hugo «Leer es viajar, viajar es leer».

Esa capacidad de viajar a través de la imaginación es una de las particularidades de la infancia. Pero el elemento en el que la presencia de la infancia en este libro se hace más palpable es mediante el juego. «La autopista comporta un espacio físico diferente y también otro tiempo» (p. 56) y el juego empieza ya desde el título. Cosmonautas de la autopista o autonautas de la cosmopista, viajan hacia otra dimensión.

Cortázar se enorgullece «de no haber cambiado, casi al final de la vida» (p. 66), de haber conservado esa capacidad de imaginación y, sobre todo, de juego. La dimensión lúdica está omnipresente y aquí jugar es una manera más de viajar. El principio de este viaje, con sus reglas,

sus prohibiciones, se presenta ya como un juego obvio en el que cada uno desempeña el papel de expedicionario. Si el juego tiene sus reglas también tiene su propio vocabulario, y eso justifica en realidad el tono pseudo-serio que ya mencionamos. Evocan sus «fatigas y tribulaciones» con mucha énfasis, fingen «afrontar las circunstancias más peligrosas», se imaginan librados por una «expedición de salvamento», combaten «hormigas feroces» y se muestran muy orgullosos de lanzarse en una «empresa de tal envergadura». En ese juego de rol, se sienten de nuevo como niños y comentan varias veces ese sentimiento de regresión positiva.

Varias veces establecen un paralelo entre ellos dos y los niños a los que encuentran. Al observar detalladamente a toda la gente que pasa por los parkings, las únicas «rebanadas de libertad» que divisan en la muchedumbre son «los niños y los perros». Varias veces destacan niños y perros del resto de la humanidad y, evidentemente, se sienten más cercanos a esas dos categorías que a los adultos serios que se paran solo dos minutos sin siquiera mirar lo que hay alrededor. Ensalzan la infancia por su capacidad de viaje inmóvil y porque es la única etapa vital «en la que jugar es una obligación» (p. 67).

Esa valoración muy positiva de la niñez también la vinculan con la fascinación que tienen para con los exploradores. A firman que «toda expedición supone que Marco Polo (o cualquier otro explorador) no había perdido al niño que llevaban dentro» (p. 178). Así, con ese parentesco entre los exploradores y los niños que se alejan del coche para mirar las hormigas, y ellos mismos, en su aventura, definen otro tiempo paralelo en el que la imaginación domina, el de una «autopista paralela que solo existe en la imaginación de quienes sueñan con ella» (p. 56).

Como metáfora, podríamos citar el historiador y filósofo francés Michel de Certeau, quien explica que «viajar, o practicar el espacio, es repetir la experiencia jubilatoria y silenciosa de la infancia», «es decir la experiencia del primer viaje, del nacimiento como experiencia primordial de la diferenciación».<sup>2</sup>

Pero la insistencia positiva y alegre en la vuelta del niño, también tiene aquí una vertiente más negra y nostálgica que no se puede omitir. En la cita que mencionamos antes, Cortázar se enorgullece de haber conservado el niño en él pero precisa «casi al final de la vida». Sabe que escribe en un momento particular para él, y para Carol también, que es la aproximación del final del juego. Cortázar siempre se definió como

2. Cfr. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, p. 164 («Pratiquer l'espace c'est répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance: c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre»).

*homo ludens* pero ese libro, por su carácter final, añade otra dimensión. A primera vista, lo vemos como otra efusión lúdica después de *Pameos y Meopas*, *La vuelta al día en ochenta mundos* o muchos otros. Nada nuevo para él, pero en este caso ambos saben que se tratará sin duda de su último juego y lo afirman. El propio Cortázar, al evocar con nostalgia las lecturas que hacía de Eugène Sue en su niñez confiesa sentir que, por primera vez en su vida, «el niño sale de casi setenta años de sueño» (p. 181).

Ese largo viaje se puede leer entonces como una despedida en la que la voluntad tan patente de huir el tiempo de los relojes aparece como la esperanza de alejarse también del tiempo de la enfermedad. Recordemos que la idea de base es atravesar una autopista que normalmente se recorre en ocho horas en 33 días. Alargar esa duración es como multiplicar el tiempo, convencerse de que no tienen ninguna prisa. Aunque podamos ver también cada uno de los 33 días de este viaje, por el número cristico, como una etapa de su pasión simbólica.

Esta dimensión final del viaje, contrarreloj, se puede leer en filigrana por todo el texto pero aparece de manera explícita en el preámbulo del libro. Durante cinco páginas van explicando de manera detallada y muy pragmática por qué razones tuvieron que postergar en varias ocasiones el proyecto y por qué tiene un valor tan peculiar para ellos. En esas líneas introductorias, entendemos que a causa de ciertos «demonios» (p. 29) tuvieron que postergar la idea, como Carol ya casi había sucumbido a esos «torbellinos nefastos» y como se había recuperado, pero como sabían también que la enfermedad seguía presente. Notamos por lo demás que los dos no hablan de la enfermedad de la misma manera. Cortázar usa muchas metáforas y eufemismos cuando Carol por su parte es la única en utilizar la palabra cruda y fría de cáncer.

Leemos entonces su voluntad de huir del tiempo como una forma de protegerse, negando la enfermedad, los peligros. Pero el caso de la introducción muy realista y prosaica está aislado. No van a aparecer de nuevo referencias concretas a la enfermedad en todo el libro. Ésta solo sobrevivirá mediante metáforas o alusiones. Primero por cuestiones evidentes de pudor. Dice por ejemplo «No diremos nada del botiquín farmacéutico, porque en estos casos cada uno tiene sus dolencias personales» (p. 106) y luego porque no nombrar algo ya es quitarle realidad.

Y esa lucha, en vez de dar al libro un tono desesperado y testamentario, lo convierte en realidad en un himno a la vida, lúdica y total. Dicen a modo de sentencia categórica «no vivir su vida en lo que tiene de más real es un crimen, no solo con respecto a uno mismo, sino a los otros». Y porque en ese viaje solo quieren interesarse por la vida: «también es cierto que ese viaje es una interminable celebración de la vida» (p. 153)

confiesan en algún momento. Y cuando dicen «lo demás esta entre paréntesis» (p. 111), bien suponemos todo lo que pueden poner en el indefinido «lo demás».

La postura de final de vida asumida por Cortázar también es un pretexto para evocar sus libros, ya no solo sus lecturas sino sus escritos. En muchos puntos, podemos leer ese texto como un balance y un compendio de todos los temas y aficiones que siempre les animaron.

Y es que, a pesar de todos los esfuerzos emitidos para mostrarse indiferentes frente al tiempo, muchos elementos demuestran su debilidad frente al mundo que les rodea. El verbo «proteger» aparece muchas veces, como síntoma de su necesidad de amparo, otro punto de conexión con la infancia. Primero, con la elección de ese coche-casa en el que van a vivir y que llaman su «cápsula roja», se nota la búsqueda de un encierro protector. Hasta podríamos hablar de cierta *claustrofobia* en su insistencia repetida en el carácter cerrado y protector de su coche, apodado «el dragón». Explican como en varias ocasiones les protege del mundo exterior y de sus «obstáculos». La dualidad entre encierro máximo dentro de un lugar muy reducido que se transforma en su caparazón de vida durante más de un mes y la apertura total que supone la visión abierta de esa carretera que parece infinita es muy fuerte. La protección, la buscan también en los lugares de estancia temporaria que eligen. Sentirse bien y sin amenazas parece ser una de sus prioridades. «Uno se cree protegido en el profundo acuario verde del bosque», dicen.

Quieren ser como niños para quienes el tiempo no existe y que viven en una constante despreocupación pero la realidad les recuerda que no lo son. Eso se nota también en las condiciones del viaje. Precisan que no respetaron el carácter rudimentario que suponía imitar a sus famosos modelos ya que no se sentían capaces físicamente de comer mal, de no lavarse durante varios días. Así, se paran varias veces en los hoteles, tienen visitas de sus amigos que les llevan vituallas. Dicen «De común acuerdo, y dado que ninguno de los dos es masoquista, decidimos que nos estaría permitido aprovechar de todo lo que pudiéramos encontrar en la autopista: restaurantes, tiendas, hoteles» (p. 39).

La distanciación idealizada del tiempo de los relojes también tendría que suponer ignorar el tiempo mundial, el tiempo de los periódicos y eso finalmente tampoco logran hacerlo por completo ya que viajan con una radio, y con los ecos lejanos de la guerra de las Malvinas que les parece cada vez más absurda y que van comentando. «La BBC de Londres que hora tras hora nos da su versión de la guerra de las Malvinas. Y de esa guerra, ya se habrá comprendido, no queremos ni podemos escaparnos» (p. 117).

Este viaje representa entonces un paréntesis idílico pero precisamente solo es un paréntesis, una pausa, que supone retomar después el curso habitual del tiempo. Y el final del viaje, en vez de traer satisfacción y orgullo, provoca una infinita tristeza. Sabían que con su vuelta a Paris, que significaba reanudar con el tiempo de los relojes, se había roto algo. Entonces confiesan al acabar el viaje «nos llenamos de una angustia que solo podíamos combatir con el obstinado silencio» (p. 363).

Después de su vuelta, la lucha va a seguir. La doble lucha en realidad contra la enfermedad, primero, y la vuelta a la lucha militante con un mismo lema y un único plan: «vivir vivir vivir todavía más intensamente» (p. 369). Pero es un triunfo lleno de lágrimas que ya sabe a despedida. Carol Dunlop murió cinco meses después de su vuelta y Julio Cortázar tuvo que acabar la redacción y organización de ese libro solo. Al final del texto hace referencia a esa partida conservando el tono poético del diario. La pluralidad de la pareja se acaba con ese último «viaje solitario donde no podía acompañarla» (p. 369). Y mientras habían dejado implícito el lado más combativo y contrarreloj de la empresa, lo revela en las últimas líneas, diciendo: «ella que había desafiado y combatido tanto los demonios en estas páginas» (p. 370) confesando el valor mucho más amplio de este viaje no tan alocado. Cortázar la siguió catorce meses después y la atemporalidad anunciada se disuelve en la eternidad de la escritura. En un momento del viaje afirmaban «la autopista no es una línea recta sino una espiral; nuestras dos vidas también espirales» (p. 265). Con ese libro se acaba entonces la espiral. Y no se acaba.

### *Bibliografía*

AUGÉ M., *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.

BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

CORTÁZAR J., DUNLOP C., *Los autonautas de la cosmopista*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001.

DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.





---

## «Bienvenidos a ninguna parte»

### Viajes a no-lugares

Enric Bou

**ABSTRACT** *This article is dedicated to a new kind of travelogue that we recognize in a series of books published in the last twenty years of the 20th and early 21st century, which presents the trip to nearby non-places. These books have reinvented a well established genre and have helped to see with new eyes the travel experience. My thesis is that with these books, a well-established literary genre is reinvented, and the travel experience experiences unexpected progress.*

cuando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón  
siente lo que nunca sintió.

BALTASAR GRACIÁN

La experiencia y estudio del viaje ha cambiado de manera significativa en tiempos recientes. Después del trabajo innovador de críticos como Paul Fussell o antropólogos como Claude Lévi-Strauss, muchos críticos han dedicado estudios fundamentales sobre el sentido de los viajes y sus resultados literarios. Entre muchos otros son dignos de mencionar los trabajos de Eric Leed *The Mind of the Traveler*, Mary Louise Pratt *Imperial Eyes*, y Caren Kaplan *Questions of Travel*.

Leed ha explicado que muchos relatos de viajes son la crónica de un viaje real, desde Herodoto a Bruce Chatwin, y que presentan un movimiento bidireccional de encuentro del viajero con lo desconocido y de su yo íntimo. El viaje supone siempre un acceso directo al auto-descubrimiento. Los viajeros van a lugares desconocidos de los que no conocen la geografía, el idioma, ni la cultura, y por lo tanto cada evento se convierte en una aventura, cada encuentro en una sorpresa indescribible. A través del proceso de pasar por un lugar exótico, comienza un camino de aprendizaje intenso, sobre el otro, y sobre el propio viajero.

Pratt nos ha mostrado cómo diferentes discursos de viajes escritos influyeron en la ciencia occidental y la literatura, así como en la política exterior. Kaplan ha analizado una «variedad de construcciones históricas de desplazamientos modernos: viajes de placer, la exploración, la expatriación, el exilio, la falta de vivienda y la inmigración», como una manera de establecer conexiones entre provocativos viajes, desplazamientos, la ubicación y el exilio, turismo, nómada.<sup>1</sup>

El viaje ha cambiado dramáticamente en los últimos años. ¿A dónde se puede ir en busca de lo exótico si el mundo entero se siente como el propio patio trasero? ¿Qué tipo de emoción puede esperar la gente de una aventura Club Med o de una expedición a un parque temático? ¿Cómo reacciona la gente en términos literarios ante estas experiencias? Este artículo trata de un nuevo tipo de cuaderno de viaje, un creciente número de libros publicados en los últimos veinte años, que representan la experiencia del viaje a lugares cercanos - los llamados «no-lugares» - y al hacer esto se reinventan un género literario bien establecido y dan un paso más allá en la experiencia del viaje.

Viajar ha cambiado dramáticamente en Occidente después de la Segunda Guerra Mundial. El tipo de exploración y descubrimiento de nuevos espacios y sociedades diferentes, que se inició en el Renacimiento y que llegó hasta los procesos coloniales de los años treinta, llegó pronto a su fin. Con el fin del imperialismo, los viajes de los occidentales cambiaron para siempre.<sup>2</sup> Fussell ha señalado las diferencias entre la exploración, los viajes y el turismo como un medio para distinguir entre tres momentos diferentes y tres clases sociales que han viajado: en el Renacimiento la nobleza exploró, a partir de finales del siglo XVIII la burguesía ha viajado, y a finales del siglo XX, el proletariado se ha convertido en turista.<sup>3</sup> El suyo es un enfoque muy nostálgico cuando afirma que el viaje «real» ha producido libros de viajes «reales».

La crítica de Fussell que hace Kaplan nos muestra el reduccionismo de este enfoque. De hecho, después de 1960 el turismo de masas se ha convertido en una especie de peregrinación secular para todas las clases sociales, una peregrinación regida por la búsqueda de reliquias artísticas sacralizada en museos mundialmente famosos, el sol en las playas famosas, y lo exótico en los parques llamados «temáticos», donde la gente puede obtener una nueva visión de lo que significa la palabra «exótico». Las obras de Dean MacCannell, *The Tourist*, y Dennison Nash,

1. Cfr. KAPLAN, *Questions of Travel*, pp. 2-3.

2. Cfr. SPURR, *The Rhetoric of Empire*.

3. Cfr. FUSSELL, *Abroad*, p. 39.

*Anthropology of Tourism*, presentan un punto de vista muy diferente, a medida que estudian el turismo con una mirada más positiva. Nash, por ejemplo, ha demostrado que el turismo ha sido parte de la conducta humana desde épocas tempranas.<sup>4</sup>

En años recientes ha hecho fortuna un tipo de viaje a la cotidianidad, en los que se exploran lugares cercanos con la perspectiva y técnicas de los viajes a lugares exóticos. Según Guy Debord, «La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus».<sup>5</sup>

Mi ensayo se inscribe en una indagación no de leyes exactas, siempre difícil en ámbito humanístico, sino de las particularidades y modificaciones que sufre la experiencia del viaje a fines del siglo xx y principios del XXI. Dicotomías como ubicación / desplazamiento, la movilidad o actividad / pasividad centro / periferia son en parejas de hecho de los conceptos intrínsecos en la definición postmoderna (poscolonial) de recorrido. En la teoría del viaje de James Clifford se considera que en la localización no se trata de encontrar un hogar estable o de descubrir una experiencia común. Más bien, es una cuestión de ser consciente de la diferencia que existe entre situaciones concretas, de reconocer las diversas inscripciones, «lugares» o «historias» que tanto permiten e inhiben la construcción de categorías teóricas como «Mujer», «patriarcado» o «colonización», categorías esenciales en la acción política, así como el conocimiento comparativo profundo. La aportación de Clifford es que nada importa «but movement: not where you are or what you have, but where you come from, where you are going and the rate at which you are getting there» (sino el movimiento: no donde estés o lo que tienes, sino de dónde vienes, a dónde vas y la velocidad a la que vas a llegar allí).<sup>6</sup>

La psicogeografía implica la deriva, una técnica de pasaje rápido por ambientes variados. El concepto de deriva está indisolublemente ligado al reconocimiento de los efectos de lo psicogeográfico, y la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, que se opone a todas las nociones clásicas de viaje o paseo. La deriva implica también una contradicción, el dejarse ir y el conocimiento y cálculo de posibilidades.<sup>7</sup> Dos libros recientes tienen objetivos semejantes: «viajar» a

4. Cfr. NASH, *Anthropolgy of Tourism*, pp. 8-11.

5. Cfr. DEBORD, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*.

6. Cfr. CLIFFORD, *Notes on Travel and Theory*.

7. Cfr. DEBORD, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*; KNABB (ed.), *Situ-*

pie por los anónimos cinturones periféricos de dos grandes ciudades, Milán y Londres, para presentar una visión inesperada de la gran ciudad. En *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città* (2010) Biondillo observa la ciudad desde sus límites extremos, mostrando claramente las muchas modificaciones introducidas en las últimas décadas berlusconianas. Iain Sinclair escribió en *London Orbital* (2002) un auténtico viaje de descubrimientos brillantes en los límites del Londres más «fancy». Relata su paseo por la M25, como una especie de viaje al corazón de las tinieblas, una zona llena de campos de golf, parques comerciales y polígonos industriales, que corresponde a la Gran Bretaña de Blair. Los neumáticos han enterrado la imagen de una Inglaterra idílica llena de parques verdes y de viejecitas en bicicleta. Estos dos ejemplos son solo la punta del iceberg de una dedicación más amplia.

### *Viajar a la cotidianidad*

Viajar ha tenido un valor educativo desde la Antigüedad. Entre 1660 y 1840, aproximadamente, el *Grand Tour* facilitaba el conocimiento tanto del mundo clásico como del Renacimiento por parte de las clases altas del norte de Europa mientras realizaban un viaje a Italia. En su gran mayoría, los viajeros han tenido una consideración por su calidad de observadores, aunque no siempre saben dónde están, y cuando entran en contacto con personas y culturas distintas de las propias, nunca conocen muy bien el sitio que visitan, y siempre necesitan de un cicerone. En una maniobra característica de la disuasión, lejos de casa el viaje acelera la interacción con el Otro, la observación de tierras exóticas, hábitos, idiomas, lo que permite al viajero conocerse mejor a sí mismo, sin llegar a conocer el sitio visitado.<sup>8</sup>

Las cosas cambian drásticamente a la hora de explorar territorios cercanos que son ya conocidos.<sup>9</sup> Los viajeros románticos como Wordsworth en *Guide to the Lakes* (1810) o Pedro Antonio de Alarcón en *La Alpujarra. Sesenta leguas a caballo precedidas de seis en diligencia* (1874) rindieron homenaje a la doble versión de los viajes de la época: la exploración en busca de nuevos conocimientos, y la atracción por destinos lejanos, a menudo orientales. En este caso, el objetivo era des-

*ationist International Anthology.*

8. Cfr. FUSSELL, *Abroad*; LEED, *The Mind of the Traveler*; PRATT, *Imperial Eyes*; LIEBERSOHN, *Recent Works on Travel Writing*.

9. Cfr. BRENNER (ed.), *Der Reisebericht*; BUZARD, *The Beaten Track*.

cubrir lo exótico en zonas cercanas, y recuperar las ruinas medievales. Tratando de preservar un patrimonio nacional, el barón Taylor escribió 21 volúmenes de *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* (1821-1878). El Romanticismo afirmó el medievalismo, en oposición al crecimiento masivo de las ciudades y del auge del industrialismo, y reivindicó lo exótico, desconocido y lejano como la forma más auténtica de explotar el poder de la mente; es decir, para imaginar y para escapar de la realidad.<sup>10</sup>

En la literatura catalana y española contemporánea ha habido una fuerte tradición de relatos de viajes que exploran el propio país. Debido a la censura y el alejamiento de las principales tendencias culturales europeas, estos libros tenían un sentido social y crítico. Era una forma obvia de introducir la crítica social y el comentario sobre la situación política sólo a partir de la observación de una realidad atrasada. Así escribió Cela en su *Viaje a la Alcarria* (1946): «este libro no es una novela, sino más bien una geografía».<sup>11</sup> Más tarde explicó que sus relatos de viajes estaban destinados a ser una especie de «geografía... esa cosa que el Estado, en España, históricamente ignora».<sup>12</sup> Como resultado, incluyó en los viajes descripciones «tremendistas» de un realismo intenso.<sup>13</sup> De modo parecido, Juan Goytisolo en *Campos de Níjar* (1960) o en *La Chanca* (1962) efectuó exploraciones de carácter similar. Los viajes pueden ser fácilmente relacionados con su obra de ficción, su abandono de un estilo neo-realista y el acercamiento a uno mucho más experimental, siempre luchando con la provocación, para denunciar e indagar sobre su identidad sexual. Estos viajes son sólo la punta del iceberg de una tradición española muy rica de relatos de viajes con un aspecto social muy importante, escritos bajo la dictadura de Franco como una manera de denunciar los problemas políticos, sociales y culturales del país.<sup>14</sup>

10. Cfr. THOMPSON, *The Suffering Traveller and the Romantic Imagination*.

11. Cfr. CELA, *Viaje a La Alcarria*, pp. 16-17.

12. Cfr. CELA, *Primer viaje andaluz*, pp. 20-21.

13. Cfr. HENN, *Old Spain and New Spain*.

14. Cfr. HENN, *Juan Goytisolo's Almería Travel Books and Their Relationship to His Fiction*. Las exploraciones del propio país tienen una tradición propia. Con el Romanticismo y el aumento de los viajes se creó un nuevo interés. *Viagem na minha terra* del portugués Almeida Garrett es un buen ejemplo del interés inicial por el propio país. En 1889 Santiago Rusiñol y Ramon Casas viajaron en coche por Cataluña en una especie de anti-viaje. Sus artículos publicados en *La Vanguardia* son una crónica literaria excelente. Esto coincidió, naturalmente, con un momento de rechazo de la sociedad industrial, siguiendo las enseñanzas impuestas por los artistas de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* en la Gran Bretaña. Entre

Los escritores románticos y también los españoles de la década de 1960 entran en las dos categorías establecidas por Kowalewski: «the authors may be celebrating the local and unfamiliar or – in a long tradition of social exploration – exposing and investigating conditions at home that most would prefer to ignore».<sup>15</sup> Desde los años ochenta del siglo pasado se puede detectar una tendencia en la exploración de las realidades cercanas, lo que ha producido una serie de libros de viajes que podríamos calificar como de viajes a no-lugares, en los que se explora la vida cotidiana. Entre ellos se pueden incluir libros como *Los Autonautas de la Cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella* de Julio Cortázar y Carol Dunlop,<sup>16</sup> *Les passagers du Roissy-Express* de François Maspero,<sup>17</sup> *Viatge als grans magatzems* de Josep Maria Espinàs,<sup>18</sup> *Blue Highways*.

muchos otros, vale la pena mencionar libros como los de Antonio Ferres y Armando López Salinas, *Caminando por las Hurdes* (1960), Alfonso Grosso y Armando López Salinas, *Por el río abajo* (1960), Alfonso Grosso y José Agustín Goytisolo, *Hacia Morella* (1961), Alfonso Grosso y Manuel Barrios, *A poniente desde el Estrecho* (1962). Últimamente, los suplementos de verano de los diarios practican también este tipo de viaje, que encargan a redactores espabilados o escritores de éxito.

15. KOWALEWSKI, *Introduction*, in ID. (ed.), *Temperamental Journeys*, p. 13.

16. Lindsay hace un buen resumen de los estudios sobre este libro. Aunque la autora hace una breve referencia a los no-lugares, no acierta cuando relaciona este viaje sólo con el compromiso político de Cortázar, y lo conecta con un libro de viaje coetáneo en Nicaragua (pp. 213-214; 223-224). Si acaso, *Autonautas* se relaciona con uno de sus mejores relatos, «Autopista del sur». Otros críticos se han confundido en la consideración del libro. Peter Standish escribe: «*Los Autonautas* tiene algo de valor nostálgico para los antiguos propietarios de furgonetas Volkswagen, pero es más significativo como testimonio de la continua alegría excéntrica de Cortázar y su nueva esposa, de quien era tan devoto» (p. 169).

17. Maspero se hace eco de otras lecturas como instigación de su propio viaje. Después de leer una reseña del libro de Claudio Magris, *Danubio*, decide hacer un viaje por su cuenta. Su libro está dirigido a exponer el mundo interior de los suburbios de París a una sociedad francesa indiferente, y así allanar el camino para una comprensión mejor y más completa de la historia y la identidad de Francia.

18. En la década de los noventa Espinàs se distinguió como un viajero original al realizar una serie de expediciones a regiones remotas de los Países Catalanes y de España. Su visita a los grandes almacenes complementa con ironía su serie de visitas a lugares olvidados. El caso de Espinàs es bastante notable por el hecho de que ha hecho este tipo de viaje y ha escrito sobre ellos en dos momentos diferentes. En 1957 viajó a los Pirineos con C.J. Cela y publicó la versión paralela del viaje que hicieron juntos. Periodista de una inmensa popularidad en Cataluña, en los últimos años ha caminado a través de regiones desoladas del oeste de Cataluña o remotas provincias españolas. En 1990, por ejemplo, *A peu per la Llitera. Viatge a la frontera de la llengua*, y más recientemente, *A peu per Castella. Terres de Sòria* (1999), *A peu per Andalusia. Sierra Mágina. La frontera cristiano-musulmana* (2003), *A peu per Aragó. El Somontano* (2006), *A peu per l'Alt Camp* (2007), *A peu per Múrcia* (2009).

*A Journey into America* de William Least Heat-Moon,<sup>19</sup> o *Nunca llegaré a Santiago* de Gregorio Morán.<sup>20</sup>

Cortázar realiza un viaje de 700 km por la autopista París-Marsella en una camioneta durante un mes, explorando la autopista como si se encontrara en la jungla de la Amazonia; Maspero pasa un mes con la fotógrafa Anaïk Frantz visitando todos los pueblos por donde pasa una de las líneas de tren que conecta las cercanías norte y sur de París (de Roissy hasta Gentilly), y así descubre un París desconocido; Espinàs viaja a pie por unos grandes almacenes y descubre los secretos del mundo de los compradores y del consumo; Least Heat-Moon hace una crónica del viaje a través del interior del EEUU, en el que nunca utiliza una autopista interestatal; el no creyente Morán intenta seguir y observar el camino de Santiago como peregrino. Aunque los dos últimos viajes no son exactamente no-lugares, la forma en que ambos autores evocan los viajes, en términos de excentricidad y velocidad, nos ayuda a asociarlos con los anteriores. Heat-Moon se encuentra con una civilización perdida escondida bajo la sobremodernidad, Morán se enfrenta al camino como si se tratara de un sendero para caminar, evitando de manera provocativa cualquier consideración religiosa.

En estos libros se condensan las dos categorías expuestas por Kowalewski (celebración y denuncia) mencionadas más arriba. También se acuerdan, aunque sea parcialmente, con la definición de Marc Augé de la sobremodernidad. El final del siglo XX ha sido una época - en palabras de Marc Augé - de sobremodernidad. Esta época está plagada de no-lugares que han definido un sentido diferente de la geografía y de la relación entre seres humanos y el espacio. Según Augé:

En el mundo de la sobremodernidad la gente está siempre y nunca en casa: las zonas fronterizas o «marchlands» [...] ya no abren las puertas a mundos desconocidos. La sobremodernidad (que se inicia en tres figuras del exceso: la superabundancia de hechos, la superabundancia de espacios

19. Aunque técnicamente *Blue Highways* está estrechamente relacionado con la tradición de las «road narratives» norteamericanas, Heat-Moon explica en las páginas iniciales la pérdida del trabajo y de su mujer como las modificaciones en su estado que le abren las puertas de la libertad: «A man who couldn't make things right could at least go» (p. 3). El segundo libro de Heat-Moon, *PrairieEarth: a Deep Map* (1991), fue una exploración «vertical», un detallado estudio de campo de un lugar aparentemente vacío, Chase County, en la parte sureste de Kansas. Su tercer libro fue *River-Horse: Across America by Boat* (1999).

20. Morán es un periodista político original y muy crítico con el *establishment*. Es el autor, entre muchos libros, de una biografía de Adolfo Suárez y la evaluación de José Ortega y Gasset *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo* (1998).

y la individualización de las referencias) encuentra su expresión natural en los no-lugares.<sup>21</sup>

Pero, ¿qué son los no-lugares? Un sitio puede ser considerado como «espacio» si se puede definir en términos relacionales, históricos e identitarios, es decir que tienen un sentido para un individuo o un grupo. Todos los demás lugares son no-lugares.<sup>22</sup> Entre estos hay espacios impersonales como el aeropuerto, la autopista, el supermercado, en los que la gente se observa con indiferencia y raramente se plantea cuestiones ontológicas, ya que todo el mundo va a la suya, sólo está de paso.

En nuestra época, en efecto, ha casi desaparecido la magia de la aventura. Con la televisión, la comunicación de masas ha cambiado de manera definitiva, y nos encontramos en este presente regido por principios anunciados por Orwell o McLuhan. Vivimos en un mundo de sobremodernidad regido por la instantaneidad, la dictadura del presente, en el que la novedad es un sueño imposible. Es en este tipo de ambiente, con una visión vagamente cosmopolita del mundo, que la distinción entre «nosotros» y «ellos», el aquí y el allí, se ha convertido en algo borroso y crea dificultades para nuestra percepción de la realidad. Se hizo más difícil distinguir la experiencia que los etnólogos han llamado tradicionalmente *cultural contact*, porque con la desaparición de las fronteras impuestas por la globalización, es más difícil distinguir claramente entre centro y periferia. El problema que plantea una etnología del «aquí» es que todavía tiene que ocuparse de «otros lugares», pero ese «otro lugar» no puede ser percibido como un objeto singular diferente; es decir, exótico.<sup>23</sup> De hecho, los no-lugares están estrechamente relacionados con la vida cotidiana. Esta última es un marco más general. La vida cotidiana se puede definir como la rutina, lo que pasa día tras día y que se convierte en nuestra realidad más permanente.

Es lo que Henri Lefebvre llama el «terreno común» (*common ground*) o «tejido conectivo» (*connective tissue*) de todos los pensamientos y las actividades humanas concebibles.<sup>24</sup> El mundo de la realidad cotidiana es el mundo del sentido común, el que se experimenta en el estado de vigilia, que proporciona orden y da sentido y significado al aquí y ahora. Los no-lugares nos ofrecen algunos de los decorados más anónimos de la vida cotidiana.

21. Cfr. AUGÉ, *Non-Places*, p. 112.

22. Cfr. AUGÉ, *Non-Places*, pp. 77-78.

23. Cfr. AUGÉ, *Non-Places*, p. 109.

24. Cfr. GARDINER, *Critiques of Everyday Life*, p. 2.



Estos viajeros adoptan una actitud excéntrica. Según Hambursin, la excentricidad se entiende como alejarse de un centro, y es característica de cualquier viaje. Algunos viajeros se alejan de otra centralidad, la del mismo género del libro de viajes, estableciendo otra forma codificada de viajar y escribir sobre la experiencia, como en el caso de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*.<sup>25</sup> Hambursin relaciona el viaje de Cortázar con la excentricidad,<sup>26</sup> porque los viajes excéntricos y la escritura excéntrica son indispensables para huir de las convenciones de una sociedad rígida, y para poder re-centrar la existencia, proporcionando herramientas para «forzar el desgarramiento de una realidad con frecuencia demasiado superficial y quizá incluso engañosa, si la mirada no es más que un vistazo negligente y pasajero».<sup>27</sup> Asimismo, estos libros de viaje siguen las especificaciones auto-impuestas por el llamado «art of the project».<sup>28</sup> Las condiciones específicas del espacio (itinerario) y el tiempo (duración), así como los actos mentales y actos materiales que se deben realizar, como un viaje donde el viajero tiene que fingir que no está familiarizado con los lugares visitados. Las especificaciones tienen un claro sentido irónico y gratuito. Como en muchos casos, hay muy poca cosa sobre la que escribir, las digresiones y desviaciones se convierten en la esencia misma del proyecto. Hay un elemento de simulación: se trata de viajeros que actúan como si estuvieran explorando un territorio desconocido lejano. Las normas básicas son esenciales para este tipo de experiencia y el hecho de que obligan al viajero a una determinada línea de conducta en un contexto específico, evitando así los peligros de un discurso más elemental y sobre aspectos de metodología.<sup>29</sup>

Yo añadiría que es precisamente la parodia de las actitudes convencionales del viaje, y el uso de la ironía, lo que permitirá a los viajeros adoptar un acercamiento distante a lo que ven. No es una mera frivolidad, otra manifestación de la llamada actitud posmoderna, sino el uso deliberado de una forma literaria específica. En realidad, el componente irónico de estos viajes es a veces sustituido por el drama. Cuando deciden organizar el viaje algunos de estos viajeros (Cortázar, Maspero) deciden emular a los exploradores de antes, mientras que otros (Espinàs

25. Cfr. HAMBURSIN, *Quand le détour mène au centre*, p. 68.

26. Cfr. HAMBURSIN, *Quand le détour mène au centre*, p. 82.

27. Cfr. HAMBURSIN, *Quand le détour mène au centre*, p. 242.

28. Cfr. FORSDICK, *Projected Journeys*; GRATTON, SHERINGHAM (eds.), *The Art of the Project*.

29. Cfr. GRATTON, SHERINGHAM (eds.), *The Art of the Project*, p. 19.

i Morán) hacen a pie un peregrinaje por un lugar bien conocido. Heat-Moon, al contrario, después de haber sido abandonado por su mujer y no haber obtenido la permanencia en su universidad, huye de su vida cómoda para explorar un mundo cercano, el de las *blue highways*, el cual previamente no había casi notado. Varios críticos han relacionado erróneamente estos libros, en particular *Autonautas* de Cortázar, con lo que llaman «el escepticismo del viaje»,<sup>30</sup> o la «parodia del viaje», una especie de reacción a la escritura «político-erótica» que reconocemos en los libros de viajes de autores como Pico Iyer y su *Falling off the Map: Some Lonely Places of the World* (1993).<sup>31</sup>

Este tipo de enfoque permite a los viajeros observar la vida cotidiana desde una perspectiva muy diferente. Es una actitud muy cercana a los intereses antropológicos de Georges Perec. En 1973 Perec se inventó el término «infra-ordinaire» para referirse a los aspectos mínimos de la realidad que encontraba particularmente atractivos y merecedores de un interés de estudio:

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?<sup>32</sup>

Perec se interesaba por el ruido de fondo de la vida, por lo que parece invisible, pero que es la sustancia cotidiana esencial, es decir, los aspectos en apariencia más banales y de los que creía era necesario hablar. Proponía una estimulante observación minimalista de la realidad. El autor francés reivindicaba la necesidad de interrogar, en el sentido de analizar, la cotidianidad:

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace?<sup>33</sup>

30. Cfr. METZ, *Travel Scepticism*.

31. Cfr. BRENNAN, *At Home in the World*, pp. 183-184.

32. Cfr. PEREC, *L'infra-ordinaire*, p. 11.

33. Cfr. PEREC, *L'infra-ordinaire*, p. 11.

Perec se daba cuenta de que tenemos los ojos habituados a buscar en nuestro hábitat sólo cosas inusuales, prestando más atención a lo excepcional y olvidando la anonimidad de lo «endótico», término que oponía a lo exótico. Para empezar a investigar lo «infraordinario», Perec nos invitaba a plantearnos preguntas en apariencia inocentes, triviales y casi sin sentido, pero que provocan la discontinuidad entre signos y hábitos de observación. La extrañeza, según Perec, es una técnica de observación que requiere perseverancia e imaginación y que es difícil de sistematizar: «Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie: celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique».<sup>34</sup> En estos libros que comento, el viajero no se enfrenta a las múltiples dificultades de la geografía, el idioma, la cultura, las costumbres, y la situación de espíritu de un viajero habitual en un lugar lejano, desconocido, donde el viajero no tiene ni idea de dónde está, con qué se enfrenta, y sólo se limita a comunicar que no sabe nada, que está despistado. Las características negativas que impiden y complican los viajes tradicionales se convierten en ventajas en el viaje a los no-lugares y la vida cotidiana.

### *Libros de viaje a no-lugares*

Las precisiones anteriores son necesarias para destacar algunas de las diferencias cruciales entre los libros de viaje tradicionales y los de viajes a no-lugares y la vida cotidiana. El viajero que decide visitar un no-lugar hace una opción muy diferente. Esta es una aventura premeditada aparentemente sin riesgos, y, por tanto, la cantidad de atención dedicada a la ruta es de una calidad muy diferente. En un viaje a un país desconocido, las personas tienden a medir lo que ven comparándolo con lo que han dejado en casa. En un viaje a un no-lugar, la falta de atención a la geografía abre las puertas a una investigación sobre el pasado o de las formas de vida individuales y de la propia sociedad.

Unas actitudes diferentes son adoptadas por los viajeros en los escenarios de la vida cotidiana: no tienen una ruta establecida, porque saben perfectamente dónde están, y por tanto observan con más atención (y conocimiento de causa) los datos humanos, históricos y sociológicos. Sus comentarios son los de un observador muy bien informado, su atención es atraída por las novedades esenciales, por la mezcla del exotismo con

34. Cfr. PEREC, *L'infra-ordinaire*, p. 11.

la familiaridad. Analizaré aspectos de estos textos observando varios fenómenos recurrentes: la imitación y la ironía, la transformación del tiempo, la atención a los nombres y el territorio.

Los viajeros siempre se preocupan por enunciar el propósito de su viaje y esto es un elemento característico de cualquier libro de este tipo. En los viajes a no-lugares el escritor explica con gran detalle, siempre con una cierta ironía, en qué se parece su viaje a uno tradicional. Antes de comenzar el viaje, Julio Cortázar y Carole Dunlop concretan una serie de condiciones muy estrictas: no pueden salir de la autopista durante un mes, deben explorar dos áreas de reposo cada día. Anotarán de manera científica qué encuentran en cada una y deben escribir un libro sobre la expedición.<sup>35</sup> Reiteran su relación paródica con la tradición de los viajeros científicos al incluir reproducciones facsímiles de su *diario de ruta*, el cual contiene anotaciones detalladas, hora por hora, de todo lo que sucede a los *autonautas*. Son muy conscientes de las posibilidades que les ofrece este viaje excéntrico: «— ¿Te das cuenta? Describir cada paradero, sus aventuras, las gentes que pasan. — Otra autopista, en realidad».<sup>36</sup>

François Maspero y su compañera, al cruzar las afueras de París con el tren de cercanías, anotan cuidadosamente que lo que hacen es un «vrai voyage»,<sup>37</sup> porque «Ils ne forceraient rien [...]. Ils ne cherchaient rien d'exceptionnel. Ils ne cherchaient pas d'événements».<sup>38</sup> Maspero era consciente de que «tous les voyages ont été faits» (p. 13), y por lo tanto decide viajar al lugar que sus coetáneos consideran un desierto, las afueras (*banlieue*) de París vistas desde la línea B del RER, el *Roissy-Express* que tiene un eco exótico.<sup>39</sup> Maspero no quiere escribir un «état des banlieues». Él desea hacer un viaje que se parezca a uno real: «Il faut continuer à passer. Juste passer. Sans se retourner. Faire seulement provision des souvenirs. Comme dans les vrais voyages».<sup>40</sup>

Josep M. Espinàs reproduce exactamente el tipo de viaje a pie que hace cada verano, pero en este caso decide explorar unos grandes almacenes. En el caso del libro de Morán, dos ateos hacen el camino de Santiago de Compostela siguiendo las actividades normales de un peregrino: andar todo el día, pasar la noche en un hostel que controla una

35. Cfr. CORTÁZAR, DUNLOP, *Los autonautas de la cosmopista*, p. 30.

36. Cfr. CORTÁZAR, DUNLOP, *Los autonautas de la cosmopista*, p. 27.

37. Cfr. MASPERO, *Les passagers du Roissy-Express*, p. 15.

38. Cfr. MASPERO, *Les passagers du Roissy-Express*, p. 23.

39. El aeropuerto Charles de Gaulle se encuentra en el pueblo de Roissy.

40. Cfr. MASPERO, *Les passagers du Roissy-Express*, p. 134.

orden religiosa, comer de manera frugal. En su viaje observan las contradicciones de la devoción religiosa y descubren de qué manera notan a faltar determinados aspectos de la vida urbana. Heat-Moon descubre en los lugares y la gente que visita mucho sobre sí mismo y su relación con las características específicas de la cultura americana.

Al mismo tiempo, estos autores utilizan todos los servicios de viajes y actúan como si estuvieran en lugar distante. Maspero se hospeda en hoteles de la *banlieue* de París. Dos de ellos, Least Heat-Moon y Cortázar, pasan la noche en el vehículo, retornando a las maneras de la sociedad nómada. Espinàs intenta sin éxito pasar la noche en una tienda de camping de la sección de deportes. La dirección del establecimiento no le da el permiso de acampada y, por ello, debe volver a los almacenes cada día. Las limitaciones reales de los viajes son tratadas con un matiz irónico.

Un libro de viajes es una forma literaria que no acepta una clasificación fácil, ya que se produce en el cruce entre géneros. Como ha dicho J. Chupeau: «La double nature – narrative et descriptive – du récit de voyage [...] révèle surtout l’ambiguïté d’un genre partagé entre les exigences souvent contradictoires de la documentation et du récit».<sup>41</sup> En este tipo de viaje se descubre la importancia de la intervención del azar en la configuración del viaje mismo y el libro, y como es de fácil de manipular todo. Hay una determinada yuxtaposición de elementos, y estas experiencias se parecen mucho a lo que James Clifford llama «el momento surrealista en etnografía», aquel momento en el que es posible comparar «la tensión no mediada con la incongruencia».<sup>42</sup>

En estos libros hay una necesidad de incorporar documentos gráficos para ilustrar lo que ha de extrañar en la vida cotidiana. Fotografías en el caso de Cortázar, Least Heat-Moon y Maspero. Como en un collage unen elementos muy diferentes, e intentan dar sentido a una realidad excesivamente expuesta. Alazraki indicó que la mejor definición del libro de Cortázar es «rosas de un caleidoscopio»,<sup>43</sup> una definición que

41. Cfr. MONGA, *Travel and Travel Writing*, p. 50.

42. Cfr. CLIFFORD, *Routes*, p. 146. Ver también la definición de *récit de voyage* de Louis Marin en *Le Tour des horizons*: «un type de récit où l’histoire bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point, les uns aux autres, des événements, des accidents, des auteurs narratifs, mais des lieux dont les parcours et la traversée constituent la narration elle-même; récit, plus précisément, dont les événements sont des lieux qui n’apparaissent dans le discours du narrateur que parce qu’ils sont les étapes d’un itinéraire. Sans doute ces étapes peuvent-elles être marquées par des incidents, des accidents et des rencontres, c’est à dire par l’autre espèce d’événements qui constituent le matériau du récit historique» (cfr. MONGA, *Travel and Travel Writing*, p. 50).

43. Cfr. ALAZRAKI, *Los autonautas de la cosmopista o jugar como la forma más alta de vivir*, p. 287.

pone el énfasis en este sentido. Lo que sí están haciendo es mostrar, visualmente o por medio de la descripción, nuestro propio mundo bajo una nueva óptica, de modo que el lector es más consciente de la realidad cotidiana. De hecho, al prestar tanta atención a los detalles ínfimos, sus resultados a menudo conducen a conclusiones brillantes y a menudo cómicas. Gracias a esta perspectiva de observar la vida cotidiana, Cortázar ve caballeros medievales donde los demás sólo ven botes de basura, mientras que Heat-Moon se encuentra con la gente más increíble (por ejemplo, un antiguo taxista de New York que se ha convertido en monje), y los aldeanos que viven en un mundo preindustrial.

En general, los viajeros tienden a establecer tipologías de lo que ven y escuchan. Por ello, como cualquier viajero, los visitantes de los no-lugares tienen una tendencia a construir todo tipo de clasificaciones. Espinàs, por ejemplo, tiende a detectar tipo de comportamiento en los grandes almacenes, como si estuviera coleccionando y organizando objetos que encuentra durante las caminatas. Su caminata por los grandes almacenes se inscribe con ironía en una serie de visitas a lugares olvidados. Ensayo de imitar su propio estilo de los libros anteriores en los que establece contacto visual con la gente, inicia una conversación, y en este caso constata que esto es casi imposible. Sin un mapa ni un recorrido se dedica a seguir los compradores ensayando tipologías originales.

Cuando va a la sección de señoras ve «les apressades», «ocellets confiats», «visitant-papallona», «generalà davant d'un camp de batalla».<sup>44</sup> Los grandes almacenes, como un pequeño Cafarnaúm, son un lugar ideal para ejercitar sus capacidades de observador: describe el fenómeno de las rebajas, el mecanismo social por el que montones de vestidos se mueven de un lado a otro según el gusto y la opinión de los compradores. Cortázar, por su parte, se fija en los tipos de viajeros que ve en la autopista, comentando el cambio de nacionalidad según los días del mes, intentando siempre obtener una explicación científica. Heat-Moon colecciona varios tipos de restaurantes de la carretera según el número de calendarios que hay en la pared. Tiene un método infalible «para encontrar comida honesta a precios justos en la Norte-América de las *Blue Higways*: contar los calendarios que hay en la pared del café».<sup>45</sup> Cuanto más calendarios hay en la pared, mejor es la comida: «Una vez encontré un café de seis calendarios en las montañas Ozark, que servían pollo asado, tarta de melocotón, y chocolate, que desde entonces me dejó con ganas de encontrar otro. Nunca he visto uno

44. Cfr. CORTÁZAR, DUNLOP, *Los autonautas de la cosmopista*, pp. 28-29.

45. Cfr. CORTÁZAR, DUNLOP, *Los autonautas de la cosmopista*, p. 27.

de siete calendarios». <sup>46</sup> Se lamenta de la desaparición del encanto de pueblo pequeño en Estados Unidos, sustituido por los establecimientos de comida rápida y las tiendas sin personalidad, que en ese momento comenzaban a hacerse presentes en todas partes. Por su parte, Morán establece una clasificación de los curas que encuentra en el camino.

La perspectiva irónica y crítica de estos viajeros nos sitúa en una órbita próxima a la de un Usbek, el protagonista de las *Lettres Persanes* de Montesquieu. La ironía les permite presentar su propio mundo desde una perspectiva interna extremadamente crítica, un punto de vista inverso, que a su vez ilumina nuestro propio mundo.

A pesar de todo en estos viajes la velocidad y el espacio se relacionan de manera muy diferente que en un viaje normal. Como el tiempo es un problema tan agudo en el mundo contemporáneo, los viajeros a no-lugares pueden acentuar la diferencia que experimentan en el uso del tiempo. Cortázar y Dunlop son bien conscientes del cambio en la velocidad y de qué manera afecta el espacio, y lo expresan muy claramente en el momento de decidir el título de su libro:

Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre, ¿qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren? [...] Autonautas de la cosmopista, dice Julio. El otro camino, que sin embargo es el mismo. <sup>47</sup>

Esta cita demuestra que el espacio no es el problema, de modo que el tiempo tiene un doble significado sincrónico y diacrónico. Es un ejemplo de la conciencia que estos viajeros tienen que vivir bajo una ley diferente de la relatividad: van por un espacio conocido a una velocidad mucho más lenta, prestando mucha más atención. El juego de palabras «autonautas de la cosmopista» pone el acento en el cambio de dimensión, y en lo que es ridículo en un mundo gobernado por la velocidad y la inmediatez. De hecho, sin saberlo, la decisión de escoger unos medios de comunicación tan pasados de moda afecta a lo que verán y cómo lo verán. Algunos usan medios de transporte elemental: a pie. Otros van en tren, o viajan en un monovolumen sin pretensiones. Hay una exploración de los medios de viaje: tren, caminar, camioneta. Y esto sucede en un momento, después de 1945, cuando el transporte de masas rápido y eficiente es lo que domina.

46. Cfr. CORTÁZAR, DUNLOP, *Los autonautas de la cosmopista*, p. 27.

47. Cfr. CORTÁZAR, DUNLOP, *Los autonautas de la cosmopista*, p. 43.

Se puede relacionar esta actitud con la de otros artistas como, por ejemplo, el director de cine Jacques Tati los filmes del cual (*Jour de fête*, *Mon oncle*) presentan un retrato melancólico del proceso de pérdida de la identidad francesa y de la rápida modernización que se producía en Europa. Lo mismo podría decirse de los escritores que miran a sus respectivos países desde la perspectiva de lo que han perdido y de qué manera pierden los signos de identidad más significativos. François Maspero reconoce que se encuentra ante «espaces incompréhensibles, désarticulés». <sup>48</sup> Una dimensión importante de su libro es, entonces, desafiar los estereotipos y los prejuicios transmitidos en los discursos de la representación de los márgenes de la ciudad, y escuchar las voces y las historias de los que viven. Es una manera de mostrar el empobrecimiento del medio ambiente de los inmigrantes y los pobres, los malos tratos y la humillación que reciben. <sup>49</sup> De manera parecida, Heat-Moon compara el dibujo que resulta de la ruta de su viaje proyectada en un mapa con el laberinto de la inmigración de Hopi, deduciendo «para mí, la migración se ha producido a lugares y momentos de claridad vislumbrada». <sup>50</sup>

Por otra parte, se podría decir que hay un anhelo sutil por una civilización preindustrial perdida. El tipo de observación que es característico de un diario de viaje resulta fuera de lugar tanto en una reivindicación del pasado y un análisis crítico de la actualidad. Gregorio Morán ve el camino en clave histórica, y así puede mezclarlo con una perspectiva espacial: actividades rurales tradicionales como jugar a las cartas o el tricornio se convierten en símbolos de una España perdida que – en opinión de Morán – sólo sobrevive en esta especie de no-lugar. Morán, por un momento, tiene la impresión de que no está siguiendo el camino de Santiago sino visitando una España desaparecida y que le da miedo, de haber vuelto a la época de la dictadura:

Me pregunto en este lugar incómodo, rodeado de miradas hostiles de parroquianos y guardias civiles, si no estoy recorriendo aquella España perdida quién sabe cuándo entre los entresijos de la historia, la que sobrevivió hasta el franquismo. [...] Esta España del camino de Santiago juega al mus o al tute como si perpetuara un residuo, una marginalidad; la del campo, la estameña y el tricornio de la Guardia Civil. <sup>51</sup>

48. Cfr. MASPERO, *Les passagers du Roissy-Express*, p. 20.

49. Cfr. ATACK, *The Politics and Poetics of Space in «Les Passagers du Roissy-Express»*, p. 445.

50. Cfr. LEAST HEAT-MOON, *Blue Highways*, p. 406.

51. Cfr. MORÁN, *Nunca llegaré a Santiago*, p. 178.



Estos viajeros exploran el pasado en el presente mientras observan lo que debería pasar en estos lugares, ya que no tienen nada que hacer: comprar, la vida de pueblo, los transportes. Este tiempo libre de obstrucciones les permite explorar con mucho más provecho que los viajeros normales, ya que no tienen prisa e imitan los gestos de la vida cotidiana. Los viajeros a los no-lugares comparan constantemente lo que ven con un paraíso perdido: Maspero visita la *banlieue* y le parece reconocer una atmósfera de pueblo con reminiscencias de la historia izquierdista de las afueras de París; Espinàs evoca cómo eran las tiendas antes del era del supermercado y los grandes almacenes, o la narración de *Least Heat-Moon* contiene una nostalgia hacia la época anterior a las autopistas. Puede de esta manera presentar un informe desalentador sobre la decadencia de las carreteras norteamericanas, que le parecen un símbolo poderoso de lo que ha cambiado en el país. En una ocasión está en el pueblo de Old Frankfort, Kentucky, y lo compara con el nuevo Frankfort. Se unen «donde la autovía se convierte en un trozo de carretera carnavalesco en medio de la nada, lleno de tiendas de cadenas sin personalidad con techo de plástico». Es la hora de comer y se lamenta de que puede comer en cualquiera de esta media docena de «freidoras» sin saber que está a setecientas millas de su casa. Reacciona de manera contundente:

Quizás Norteamérica debería convertir el Kentucky Fried Leghorn en el pájaro nacional y poner a Ronald McDonald en los billetes de un dólar. Después de todo, el año pasado, los negocios de las franquicias ganaron casi trescientos mil millones de dólares. Y no hay nada malo con esto excepto que el sistema de franquicias ha suprimido prácticamente los cafés locales y los pequeños restaurantes donde freían catfish, cocina regional verdadera hecha con verdaderas recetas secretas.<sup>52</sup>

Se puede relacionar esta nostalgia con la que reconocemos en los viajes utópicos – «voyages aux pays de nulle part» – que ha estudiado Raymond Trousson. Los podemos relacionar con el tópico de la edad de oro, «il est nostalgie, regret d'un passé à jamais perdu, quand l'utopie est effort de construction, volonté humaine de s'affirmer et de conquérir un bonheur que l'homme ne devra qu'à lui même».<sup>53</sup> La mayoría de estos viajes son exploraciones irónicas de no-lugares (Cortázar, Espinàs, Maspero) o reivindicación de lugares reales, antiguos, contra la transformación, que han sufrido en el presente (Morán, Heat-Moon).

52. Cfr. LEAST HEAT-MOON, *Blue Highways*, p. 17.

53. Cfr. TROUSSON, *Voyages au pays de nulle part*, p. 26.

Tener tiempo a disposición facilita una observación minuciosa de la infraordinario. Prestan poca atención a la geografía, y en su lugar hay mucha más atención a lo que representan los nombres y lo que significan. Se puede decir que estos viajeros están creando una versión más viva y actual de la toponimia. Heat-Moon, por ejemplo, establece un admirable catálogo de nombres curiosos de la geografía norteamericana. De hecho, sus planes de viaje se organizan de acuerdo con los nombres de lugares exóticos, intentando evitar los lugares turísticos más obvios. Así visita lugares como Brooklyn Bridge, Kentucky, o Nameless, Tennessee, Clouds, Dull, Subtle, Only, Wheel, Spot, Peeled Chestnut, Why, y Whynot. Cortázar y Dunlop pasan mucho tiempo bautizando a la gente con la que se encuentran durante su viaje: «casi nunca he aceptado el nombre-etiqueta de las cosas y creo que eso se refleja en mis libros, no veo por qué hay que tolerar invariablemente lo que nos viene de antes y de fuera».<sup>54</sup> Morán denuncia las muchas contradicciones y la artificialidad del camino: no coincide con el original y todos los hoteles religiosos son falsos, y la gente que hace el viaje de manera consciente, como verdaderos creyentes, no saben exactamente qué están haciendo.<sup>55</sup> Finalmente, desencantado con su búsqueda decide abandonar el objetivo final (Santiago), coger un autobús e irse hacia Finisterre para comer marisco: «Preferiré siempre Finisterre para adorar sin límites, con delectación, paganamente, las dos cosas más suculentas de la naturaleza; sol y pescado».<sup>56</sup> Decepcionado con la intensa falsa espiritualidad que observa por todas partes, adopta un camino hedonístico y materialista. Y Espinàs acude al servicio de información para pedir un mapa de los almacenes. Cuantos sólo le dan un esquema general de las diversas plantas decide bautizarlas con nombres de calles y avenidas, según lo que allí se vende. Una vez más, estos autores adoptan una actitud irónica de subvertir lo que vemos con los ojos vendados en la vida cotidiana, señalando los elementos que son más absurdos o cómicos.

De acuerdo con el comentario de Leed en *The Mind of the Traveler*, debemos dirigir nuestra atención al hecho de que en el mismo momento de viajar se crea un tema: «la objetivación del mundo y la subjetivación del yo como observador son procesos que se originan mutuamente durante la experiencia del traslado».<sup>57</sup> Es decir, que el viajero mira las cosas

54. Cfr. LEAST HEAT-MOON, *Blue Highways*, p. 20.

55. Cfr. MORÁN, *Nunca llegaré a Santiago*, p. 185.

56. Cfr. MORÁN, *Nunca llegaré a Santiago*, p. 273.

57. Cfr. LEED, *The Mind of the Traveler*, p. 65.

desde una perspectiva más objetiva y el viajero se convierte en alguien que busca en el mundo exterior maneras de definirse a sí mismo como un individuo autónomo. El mundo se convierte en una colección de objetos extraños los cuales debe interpretar.<sup>58</sup> Un viajero puede utilizar la experiencia para autoanalizarse, a él mismo y a su sociedad. Por ello, en estos viajes a no-lugares se puede reconocer un doble proceso de alejamiento y de familiaridad. Estos viajeros están muy bien preparados para analizar y entender los detalles más mínimos de lo que ven y, al mismo tiempo, lo ven todo a través de muchas capas de ideas preconcebidas. Arrastran con ellos una carga de lecturas, de tópicos. François Maspero incorpora de una manera sutil una historia de la izquierda en la *banlieue* de París: la *Commune* de 1870, la presencia de los huérfanos de la guerra civil española que fueron protegidos por los gobiernos municipales, la *résistance* contra los alemanes de 1944, las luchas contra el FLN de 1960. Nos da a conocer un episodio poco conocido (y vergonzoso) de la historia reciente de Francia, como la represión de inmigrantes argelinos en 1961 durante la Guerra de Argelia:

Ce fut une soirée de matraquages et de tuerie. Peu de manifestants parvinrent à se former en cortège. [...] On n'a jamais su le compte exact des morts sous les coups de la police parisienne. En faisant le compte des cadavres repêchés dans la Seine les jours suivants, de ceux recensés dans les morgues des hôpitaux, on donne, comme *Le Monde* en 1982, le chiffre de 200, auquel il faut ajouter 400 disparus.<sup>59</sup>

Los viajeros ofrecen versiones muy críticas de sus mundos respectivos. Al mismo tiempo, centrándose en la *banlieue*, Maspero presenta una visión realmente diferente de París: «se trata de anular la oposición tradicional entre París y su periferia, marginando el 'centro' que no está en el centro de la narrativa».<sup>60</sup> William Least Heat-Moon se fija en la historia secreta del EEUU, en especial el episodio del exterminio de los indios o el destino trágico de los que fueron fieles a Gran Bretaña durante la revolución norteamericana. En general, se interesa por la gente que, como él en el momento que hace el viaje, vive en los márgenes de la sociedad de consumo. A través de muchas conversaciones y algunas lecturas, Heat Least-Moon consigue transmitir una crónica emocionante de

58. Cfr. Leed, *The Mind of the Traveler*, pp. 44-45.

59. Cfr. MASPERO, *Les passagers du Roissy-Express*, p. 257.

60. Cfr. ATACK, *The Politics and Poetics of Space in «Les Passagers du Roissy-Express»*, p. 443.

la situación de los indios norteamericanos en diversas épocas. Su queja se construye a partir de muchas conversaciones y encuentros casuales, que incorpora a la narración:

[...] el gobierno ha dado mucho de nuestra tierra a los navajos, y ahora estamos en un lugar difícil - 8.000 indios hopi están rodeados y están superados en una relación de 25 a 1. Yo no envidio en nada a los navajos, pero creo que deberían ser los hopis los que tomaran las decisiones. Tal vez usted sabe que el Congreso no aceptó que los indios tuvieran derecho a ser ciudadanos hasta alrededor de 1920. Increíble - has vivido en un lugar más de mil años y de repente te enteras de que eres un extranjero.<sup>61</sup>

Él se está oponiendo a supuestos monoculturales sobre América del Norte.<sup>62</sup> De hecho, a través de este proceso deliberado de transformación de la realidad y de lo que ven, los autores no consideran estos espacios como si fueran un parque temático, donde el ambiente de inmersión contiene la arquitectura, la jardinería, tiendas, «rides», e incluso la comida que apoyar un determinado tema, en este caso a un pasado histórico olvidado o descuidado. De esta manera, los libros de viaje a los no-lugares intentan al mismo tiempo explorar y reivindicar el pasado. Y en muchos casos, tratan de resolver viejos conflictos o al menos de exponer un punto de vista diferente.

### *Ir «a su bola»*

Es destacable que la actitud agresiva, como la de un invasor que adoptan los viajeros y los exploradores al llegar a tierras desconocidas, se vuelve mucho más suave y hasta defensiva al visitar el propio país. Es un viaje de exploración con tesis. Según Leed: «Pasar [...] disuelve las realidades inseparables del lugar: la realidad de los límites, la recurrencia del tiempo y la mortalidad, todos los márgenes inherentes en el orden definidor y confinador del lugar».<sup>63</sup> Pero, como estamos hablando de un espacio que tiene un doble sentido, que es a la vez conocido y extraño, provoca otro tipo de pasaje. La realidad se convierte en cercana y lejana al mismo tiempo. Las categorías establecidas de extranjero/ajeno y extrañamiento («estrangement») de repente resultan muy diferentes. La distancia tiene entonces otro sentido para ellos. Se refiere a una

61. Cfr. LEAST HEAT-MOON, *Blue Highways*, p. 183.

62. Cfr. BRYZIK, *Repaving America*, pp. 673-675.

63. Cfr. LEED, *The Mind of the Traveler*, p. 79.

separación mental, social, lingüística, entre el viajero y el «viajado». Interviene, de todos modos, lo que Marie Louise Pratt llama *contact zone*:

Trata las relaciones entre colonizadores y colonizados, entre viajeros y «viajados», no en términos de separación o alejamiento, sino en términos de copresencia, interacción, comprensión cómplice y prácticas, a menudo con relaciones asimétricas de poder.<sup>64</sup>

Se puede explicar esto porque siempre hay algún grado de observación entre el viajero y el habitante de los territorios desconocidos. Las reacciones hacia el encuentro que tienen ambas partes constituye el centro de la experiencia del viaje. Hasta cierto punto en este caso hay una coincidencia entre el viajero y el «viajado», porque ambos comparten el mismo espacio, el mismo código cultural, pero hay una gran diferencia en la actitud desde la que observan la vida cotidiana. Sin embargo, uno de los efectos de las visitas a los no-lugares es el cambio profundo que inculcan en el suyo y, aún más importante, en nuestro propio sentido de la realidad. A través de la relación familiar entre el viajero y el viajado, los autores crean un efecto espejo, que permite un mejor análisis de los escenarios de la vida cotidiana. Además, durante el viaje, con la suma de los encuentros casuales y las observaciones, los viajeros se acercan a lo que Percec llama el extrañamiento (*defamiliarization*), una técnica de investigación que se enfrenta a la sistematización, mejorando así la calidad de la exploración.

En este tipo de libro de viaje que he examinado aquí hay una línea de separación muy tenue entre la vida ordinaria y la situación extraordinaria que se crea en un viaje, porque la mayoría de los viajeros se preocupan de contemplar la diferencia en sus vidas. Con un pequeño giro, equivocándose de camino, aceleran el proceso de comparación entre su vida ordinaria y la que se vive en el viaje. Morán y su compañero, a mitad de su camino, pasan una noche en un hotel de lujo de Burgos y beben un café. Esto le hace pensar:

En apenas unos días de ausencia el hombre descubre que las costumbres más inveteradas pueden ser gozos exquisitos. La cotidianeidad observada atentamente lleva en sí una carga de erotismo, pero exige ser vista con ojos alejados de la rutina y con una morosidad condenada por el ritmo de la vida urbana.<sup>65</sup>

64. Cfr. PRATT, *Imperial Eyes*, p. 7.

65. Cfr. MORÁN, *Nunca llegaré a Santiago*, pp. 147-148.

Aquí se hace hincapié en el hecho de que, en este tipo de situación, el viajero está a la vez lejos y cerca, entra y sale de la vida diaria sin querer, ya que de forma simultánea observa su vida desde una gran distancia y desde una perspectiva muy cercana. También reacciona contra costumbres de la vida rural que han sido modificados por la cultura urbana: la presencia obsesiva de la televisión en cualquier bar, puesta en marcha a todo volumen. Heat Least-Moon y Cortázar disfrutaban de vez en cuando del confort de un hotel y entonces lo comparan con la incomodidad de dormir en el monovolumen. Cuando el viaje está a punto de acabar, Cortázar y Dunlop presentan un vacío interior.

Algunos viajeros están demasiado preocupados con ellos mismos o con los peligros que pueden encontrar, y lo que han dejado atrás está todavía con ellos y no les permite ver de verdad cosas nuevas. Otros se interesan por la gente y los lugares y prueban de adaptarse a la experiencia de la novedad. Es parecido a la distinción entre lo panóptico y la heterotopía, como dos maneras de confrontar la realidad. Una se fija más en la univocidad y se opone a la pluralidad, es más interesada en espacios cerrados y limitados que en los espacios abiertos e ilimitados, predomina el orden y el control enfrentados al desorden y la libertad. Cuando aplicamos estos conceptos al viaje, descubrimos dos actitudes: una de control y dominación, y otra de curiosidad y complicidad.

La mayoría de los viajeros vagan por el mundo sin prestar atención realmente a lo que ven. Lo que encuentran es tan diferente de su mundo que no pueden entenderlo. Otros viajeros practican una curiosidad genuina, aprendiendo mucho sobre el lugar nuevo donde están, escribiendo en un papel lo que ven y este acto hace más real el contacto con el otro. Cuando el viaje es a un no-lugar, la experiencia resultante es una de modificación de la propia percepción de un lugar demasiado conocido. Se modifica gracias a la iluminación que deriva de los poderes atribuidos al viaje, y humaniza estos espacios: allí donde había sólo individuos anónimos sin nombre propio (clientes, pasajeros, usuarios etc.) De repente, hay seres humanos con un nombre y un rostro que llenan el no-lugar de un poco de calor humano.

Es, además, destacable que esto ocurre sin restricciones de ningún tipo a todos los viajeros a no-lugares. Cuando están en contacto con realidades que conocen bien, pueden hacer descubrimientos sorprendentes e ir mucho más al fondo en el proceso de autoanálisis (de ellos mismos y de sus sociedades), hecho que se asocia generalmente con el viaje. Más allá de que Chatwin, Iyer y compañía cuando van a la Patagonia. Los viajeros a los no-lugares comprenden mejor su propio mundo y su propio yo. Paradójicamente, son mucho más agudos, no tienen miedo de arriesgarse, y dejan atrás todo lo que llevaban encima. Quizás el

descubrimiento más espectacular que hacen estos viajeros es el hecho de que nos recuerdan que cada ser humano es en alguna medida un descubridor: desde la niñez hasta llegar a la edad adulta la gente vive un lento proceso de enriquecimiento, aprendiendo con los cinco sentidos, el alfabeto, la naturaleza y el mundo que les rodea, para darse cuenta, cuando están a punto de morir, de que aún no lo saben todo. Estos escritores ya no ocupan una posición de sujeto soberano tradicional, sino que introducen una nueva relación entre el sujeto, el medio ambiente y el espacio.

Estos cinco autores son representativos de una literatura que nos muestra, de nuevo, cómo la imitación de viajes tradicional facilita nuevas y agudas maneras de explorar la vida cotidiana. A una velocidad mucho más lenta, viendo lo que realmente hay allí, ironizando sobre su propia situación, evocando una especie de paraíso perdido: Morán muestra una mirada triste sobre la vida religiosa tradicional; Maspero anhela una atmósfera de pueblo pequeño perdido; Espinàs nos hace pensar en las maneras antiguas de ir de compras; Cortázar nos hace conducir más lentamente, viendo los detalles más pequeños en la carretera, y el relato de Heat-Moon nos ayuda a descubrir una Norteamérica bajo un aura falsa que deslumbra. La vida cotidiana no es una realidad cuantificable y transparente, o palpable, que se ofrece sin rodeos a punto para ser explotada.<sup>66</sup> Exige ser explorada. Así, los libros de viaje a los no-lugares ofrecen una visión especial de algunos aspectos de la realidad que son los más difíciles de comprender.

Los descubrimientos de estos viajeros nos permiten conocer mejor las dificultades de nuestra vida diaria. Si el viaje en general, como ha afirmado Kaplan, es una manera de «buscar auxilio en la realidad cotidiana», podemos concluir que los viajes a no-lugares son una manera de volver a reexaminar la cotidianidad.<sup>67</sup> Además, en los no-lugares hay una relación contradictoria entre espacios genéricos y concretos. Estos sitios - el supermercado, las afueras, la autopista - que son vistos como lugares de paso para el ejercicio de la vida cotidiana, reciben una mirada interesada y así son redefinidos. Desde un estatus de ser «ninguna parte» se convierten en un lugar de destino con un poco de carisma. Sólo una mirada más de cerca y más fresca, sin prejuicios, a estos espacios permite a la gente de cortar con un ciclo de empobrecimiento moral provocado por el impacto de la vida en la sobremodernidad. Viajar a estos lugares en compañía del escritor permite al lector efectuar una revalo-

66. Cfr. HIGHMORE, *Ordinary Lives*, p. 19.

67. Cfr. KAPLAN, *Questions of Travel*, p. IX.

rización de su propio destino a través del control y la ironía. Estos libros de viajes a no-lugares convierten la puerta de entrada a algún lugar: una mejor comprensión de las dificultades de la vida diaria. Al cerrar el libro al lector, al igual que el viajero, ya ha aprendido algo que puede poner en práctica de inmediato. Estos viajeros destacan la alienación, la no comunicación o comprensión, entre culturas cuando viajamos, de manera que pueden y podemos explorar las zonas fronterizas entre arte y vida, orden y conocimiento. Al jugar con las reglas y limitaciones del viaje, consiguen plantear sistemas innovadores de comprensión. Contra la sorpresa del viajero que nunca llega a ninguna parte, estos pueden ser los únicos viajeros que llegan a algún lugar, reflejando sus (y nuestras) situaciones absurdas en un mundo siempre sorprendente.

### *Bibliografía*

- ALAZRAKI J., *Los autonautas de la cosmopista o jugar como la forma más alta de vivir*, en ID., *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 280-297.
- ATAK M., *The Politics and Poetics of Space in «Les Passagers du Roissy-Express»*, «Modern & Contemporary France», 15, 4, 2007, pp. 441-455.
- AUGÉ M., *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 1995.
- BIONDILLO G., *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città*, Parma, Guanda, 2010.
- BRENNAN T., *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1997.
- BRENNER P.J. (ed.), *Der Reisebericht: Die Entwicklung Einer Gattung in Der Deutschen Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.
- BRYZIK R., *Repaving America: Ecocentric Travel in William Least Heat-Moon's «Blue Highways»*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», 17, 4, 2010, pp. 666-685.
- BUZARD J., *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford - New York, Clarendon Press - Oxford University Press, 1993.
- CELA C.J., *Viaje a La Alcarria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- CELA C.J., *Primer viaje andaluz: Notas de un vagabundaje por Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva y sus tierras*, Barcelona, Editorial Noguer, 1959.
- CLIFFORD J., *Notes on Travel and Theory*, «Inscriptions», 5, 1989, [http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol\\_5/clifford.html](http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol_5/clifford.html).
- CLIFFORD J., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1997.
- CORTÁZAR J., DUNLOP C., *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, Barcelona, Muchnik Editores, 1983.
- DEBORD G., *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, «Les lèvres



- nues», 6, 1955, <http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>.
- ESPINÀS J.M., *Viatge pels Grans Magatzems*, Barcelona, Edicions «La Campana», 1993.
- FORSDICK C., *Projected Journeys: Exploring the Limits of Travel*, en GRATTON J., SHERINGHAM M. (eds.), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, New York, Berghahn Books, 2005, pp. 51-65.
- FUSSELL P., *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- GARDINER M.E., *Critiques of Everyday Life*, New York - London, Routledge, 2000.
- GRATTON J., SHERINGHAM M. (eds.), *The Art of the Project. Projects and Experiments in Modern French Culture*, New York, Berghahn Books, 2005.
- HAMBURSIN O., *Quand le détour mène au centre: littérature de voyage et excentricité. Le cas de «Autonautes de la cosmoroute» de Julio Cortázar et Carol Dunlop*, «Nottingham French Studies» 43, 2, 2004, pp. 68-82.
- HENN D., *Juan Goytisolo's Almería Travel Books and their Relationship to His Fiction*, «Forum for Modern Language Studies», 24, 3, 1988, pp. 256-271.
- HENN D., *Old Spain and New Spain: The Travel Narratives of Camilo José Cela*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- HIGHMORE B., *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, London, Routledge, 2010.
- KAPLAN C., *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, Duke University Press, 1996.
- KNABB K. (ed.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1995.
- KOWALEWSKI M., *Introduction. The Modern Literature of Travel*, in ID. (ed.), *Temperamental Journeys: Essays on the Modern Literature of Travel*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1992, pp. 1-16.
- LEAST HEAT-MOON W., *Blue Highways. A Journey into America*, Boston, Houghton Mifflin, 1991.
- LEED E.J., *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, New York, Basic Books, 1991.
- LÉVI-SRAUSS C., *Tristes Tropiques*, New York, Atheneum, 1974 (1955).
- LIEBERSOHN H., *Recent Works on Travel Writing*, «The Journal of Modern History», 68, 1996, pp. 617-628.
- LINDSAY C., *Road to Nowhere? «Los autonautas de la cosmopista» by Julio Cortázar and Carol Dunlop*, en KUEHN J., SMETHURST P. (eds.), *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*, New York (NY), Routledge, 2009, pp. 213-227.
- MACANNELL D., *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books, 1989.
- MASPERO F., *Les passagers du Roissy-Express*, Paris, Seuil, 1990.
- METZ B., *Travel Scepticism: On a Certain Critical Tone in Travel Literature*, «Arcadia», 46, 2, 2011, pp. 253-271.
- MONGA L., *Travel and Travel Writing: An Historical Overview of Hodoeporics*, «Annali d'Italianistica», 14, 1996, pp. 6-54.
- MORÁN G., *Nunca llegaré a Santiago*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996.
- NASH D., *Anthropology of Tourism*, New York, Elsevier Science, 1996.

- PEREC G., *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- PRATT M.L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.
- SINCLAIR I., *London Orbital*, London, Granta, 2002.
- SPURR D., *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham (NC), Duke University Press, 1993.
- STANDISH P., *Understanding Julio Cortázar*, Columbia (SC), University of South Carolina Press, 2001.
- THOMPSON C., *The Suffering Traveller and the Romantic Imagination*, New York, Oxford University Press, 2007.
- TROUSSON R., *Voyages au pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.

---

Esperienze

---

---

---

---

## Donne che camminano

Elena Dak

*ABSTRACT* Robyn Davidson and Elena Dak are two women who chose to become itinerant for a period in their lives in order to immerse themselves into a lifestyle so different from their own; that of nomadic populations. The gatherings around campfires were the setting in which they observed members of precarious and fragile cultures, at times when their hosts were most relaxed; either crouched or stretched out on the earth or the sand. Both Davidson and Dak concluded that, notwithstanding the fact that only small pockets of people in the world still live a nomadic life, the human race would miss out on something priceless should these migrations come to an end. They both felt the need to experience this lifestyle at firsthand because, as Davidson asserts, it is the mobility inherent in the nomads that strengthens their qualities and sets them apart from other populations; the qualities of tolerance, courage and shrewdness, together with a spirit of independence. Davidson and Dak joined two migrations, one following a group in the Ténéré desert in Niger; the other in the Thar desert in Gujarat. There were moments during their journeys in which they felt so tired that they thought they could no longer continue. Yet, even when their travel companions were at their busiest, the two women were either met with an encouraging glance, offered a cup of tea or a few words of sympathy and reassurance. At those times both women felt that there is a common sense of tenderness that binds humanity and overcomes deep cultural divisions. Robyn Davidson and Elena Dak are two women united by having lived such a journey and having had the privilege of experiencing something unique.

### *Premessa*

Nomadismo come incarnazione del movimento diasporico per eccellenza

Parlare di nomadi e nomadismo prevede un ripensamento del concetto di diaspora, fisica, culturale, intellettuale. I movimenti diasporici solitamente implicano un movimento a senso unico, un andare di genti portatrici di una cultura in terre altre, lontane dalla propria e l'innescò

di un sentire nostalgico a vita che diventa parte integrante di quella cultura in esilio. Il nomadismo è una sorta di diaspora culturale circolare, in cui tutto un mondo di genti, oggetti, pensieri viene portato in giro secondo ritmi e schemi propri di ogni popolo per tornare poi al punto di partenza. Un distacco temporaneo ma ripetuto ogni anno, un andare destinato a tornare al punto di partenza. Come a dire che idee, attitudini, un certo modo di vedere il mondo e l'altro da sé si fanno diasporici a tempo, vengono portati in giro stagionalmente e riportati all'accampamento a fine flusso. La sedentarietà è una condizione di quasi tutti, è la condizione dell'Occidente, della contemporaneità. L'Occidente avanza in tecnologia, in cultura, in capacità di proiettare in avanti il pensiero avvalendosi di creatività e ingegno pur rimanendo spesso fisicamente immobile; sono le idee, impalpabili e fluide di una metà del mondo ad incarnare il dinamismo che ha permesso all'Occidente di prendere possesso dell'altra metà. Tutti posseggono case e le vite si attorcigliano intorno a milioni di oggetti che riempiono angoli e superfici. Sono nata in quella metà del mondo che percepisce il nomadismo, la mobilità del vivere come uno stato inferiore di civiltà, uno stadio primitivo, selvaggio, meno civile si direbbe rispetto allo stile di vita detto «normale». Un giudizio questo emesso spesso sulla scorta di pregiudizi, di convinzioni irrigidite dal pensare comune che intende il diverso non un pari grado ma qualcuno rimasto indietro o più in basso. L'antropologia ha preso in esame i popoli mobili tra gli ultimi proprio perché scomodi da studiare e seguire, perché in costante seppure stagionale andare. L'unico modo per star dietro a quelle genti e osservarne il vivere è mettersi in cammino con loro facendosi nomadi per un po'; l'unica possibilità per tentare di cogliere le dinamiche del loro inquieto e apparentemente desolante «vagare», per sperare di comprendere vite in viaggio, economie mobili e umori fluttuanti, è di vagare insieme a loro, di immergersi nei loro ritmi, di camminare, di dirigersi verso quegli stessi orizzonti col medesimo sguardo privo di bordi. Solo così si può intendere che in quel percorrere a piedi la superficie del mondo non vi è nulla di casuale, di improvvisato. Vi è tutto di incerto, questo sì, perché i rischi sono costanti, le piogge mai sicure, le fatiche quotidiane, gli imprevisti frequenti, gli attriti col mondo sedentario intorno all'ordine del giorno. Il camminare diventa così la storia di due donne, spinte da un irrefrenabile desiderio di porsi al seguito di quell'andare. Un proposito nato in esperienze di viaggio diverse e antecedenti rispetto a quelle che si vanno ora a raccontare. Un'italiana, la sottoscritta, in Niger, un'australiana, Robyn Davidson, nella regione del Gujarat in India; una Carovana del sale condotta da pastori Tuareg nel deserto del Tenéré, una transumanza al seguito di una *dang* di pastori Rabari nel deserto del Thar e nel Rann of Kutch nell'In-

dia nord-occidentale. Diventando seppure per un breve lasso di tempo partecipi del loro andare, se ne possono cogliere sfumature, ingranaggi, equilibri, ritmi, gerarchie, rumori e silenzi. Nel movimento avviene tutto, in vista di esso si tarano umori, sentimenti, sofferenza, sacrificio, capacità di resistenza, riso o sorriso, gestione dei rari momenti di distrazione. Tutto questo vale per chi vive una vita intera secondo questi ritmi e per chi, bianca e donna, si cala per un arco temporale non tanto breve in una realtà che non assomiglia in nulla alla propria e che diventa fulcro di irresistibile interesse. Seguire popoli in viaggio è scomodo, faticoso, estremamente impegnativo. Per un sedentario d'Occidente implica lo smantellamento di tutti i punti fermi proprio perché a quel punto di fermo non vi è più niente se non la propria volontà. Occorre spogliarsi di ogni possesso eccetto il minimo indispensabile e rinunciare alla staticità del quotidiano, alla vista di oggetti sempre nello stesso luogo e prendere dimestichezza con gli stessi oggetti in posti sempre diversi. Diventa imperativo fare a meno della sicurezza di un tetto, della fissità del nostro vivere fatto di brevi spostamenti e prolungate soste. Farsi nomade vuol dire affrancarsi dalla fissità delle coordinate spazio-temporali dell'Occidente per assumere su di sé una nozione del tempo dilatata in cui sonno e riposo occupano segmenti marginali. Si fa necessario imprimere movimento a tutto il sé, al corpo, al pensiero, agli abiti e frantumare le certezze per tradurre anche quelle in mobili possibilità. Occorre istituire equilibri dinamici a cui non siamo affatto abituati e fare norma della precarietà e del sacrificio. I tendini dei piedi diventano le sottili corde su cui puntellare nuovi baricentri. Se ogni essere vivente sboccia da una radice, il nomade sembra non averne o, più probabilmente, si tratta di radici aeree, fluttuanti, pronte ad essere infisse nel terreno ovunque egli si fermi. Come a dire che nel caso dei nomadi si inverte la filiazione e sono essi a produrre mazzi di radici da piantare all'occorrenza perché il nulla e lo spazio vuoto non sopravvengano a prendersi gioco degli animi. Ad ogni accampamento, per ogni pascolo, c'è una radice ancorata e lì lasciata, secondo il talento raro del distaccarsi che è prezioso valore di ogni nomade. La sottoscritta in Africa e la Davidson in India partirono per rincorrere un'immagine che prese forma a seguito di una scena, di incontri, di atmosfere vissute in precedenti viaggi. Inseguirono un'idea, un odore, delle sagome, mosse dalla volontà irremovibile di entrare dentro un mondo per diventarne parte almeno per un po'. È una visione a segnarle, l'accadimento di un momento, l'immagine che emerge dalla polvere si disegna indelebile davanti ai loro occhi in un preciso attimo, imprevedibile. In quell'istante prende forma un desiderio che si trasforma in progetto. D'altra parte le decisioni importanti vengono sempre prese in un batter d'occhio. Per la sottoscritta sarà una carovana incro-

ciata nel deserto del Tenéré nel dicembre del 2004 a togliere il respiro e ad innescare il desiderio di diventare parte di quell'andare: il silenzio, il lento ed inesorabile incedere, il nascere puntino tremolante all'orizzonte e il farsi puntino dalla parte opposta nel silenzio più assoluto. Per l'australiana è l'immagine di una Raika alla fiera di Pushkar vestita di un «tramonto rosso, rosa e argento» seduta intorno al suo fuoco, che ad ogni movimento tintinna di gioielli, ad accendere un proposito.

*Dak: nomadi Tuareg di una Carovana del sale in Niger*

Il mio lavoro di guida in Africa mi ha più volte portato in quel Sahara che accoglie culture secolari e aspre, che del pastoralismo mobile hanno fatto la soluzione efficace per la sopravvivenza in un contesto ecologicamente avaro e ingeneroso seppure drammaticamente bello. Era il 2004, un viaggio di lavoro. Di giorno nel deserto del Tenéré gli incontri con le carovane si erano susseguiti togliendo il fiato a me e ai viaggiatori in mia compagnia. La visione di quell'enorme massa di dromedari e uomini in viaggio nel mezzo del deserto, diretti come una prua verso est e generatori di un'ininterrotta seppure fugace scia di infinite tracce sulla sabbia, aveva innescato da subito in me un tale incantamento, come se si fosse trattato di un'epifania sacra, di un evento che pur spiegabile nei termini chiari e noti di un'economia basata sul commercio del sale, possedeva ed emanava un tale carisma da sembrare impalpabile, non terreno, letterario, biblico. Il passaggio delle carovane, il silenzio sorprendente con cui l'enorme gruppo di esseri passava quasi sospeso da terra, crearono un'immagine indelebile che si tradusse da subito in un desiderio: essere un giorno anch'io parte di quell'andare, lasciare la mia traccia effimera dietro a me insieme a quelle migliaia, essere parte di quella visione che appare dal nulla e svanisce nel nulla, capire dal di dentro cosa sia davvero una Carovana. Sapere che le Carovane attraversano il deserto perché l'economia dei Tuareg si regge in quelle zone sul commercio del sale estratto a Bilma o Fachi non bastava a dare un senso a quel passaggio muto tra le sabbie. Dopo nove mesi di allenamenti, grazie all'incontro fortuito con il figlio di un capocarovana, presente tra gli autisti che erano con me in viaggio, si fece concreta la possibilità di tradurre in realtà quell'immagine e a quel punto si trattava di farsi la nota di un ritmo che in nulla mi assomigliava, di farsi pezzo di un ingranaggio costruito da altri per meccanismi a me estranei, di accogliere su di sé umori, voci e sapori nuovi e di subire la fatica o l'eccitazione di incontrare una sé sconosciuta. La carovana che ebbi modo di seguire nel 2005 rese vivo il sogno formulato un anno prima e il desiderio di essere parte di quella



sostanza onirica. Sul mio corpo si iscrisse in maniera indelebile quella traversata che mi avrebbe vista percorrere le sabbie del Tenéré non al «seguito di» ma dentro una carovana del sale: trecento dromedari, trenta uomini Tuareg, io, 1.200 chilometri a piedi, 34 giorni tra andata e ritorno. La Carovana fu travolgente e sotto il profilo della bellezza e dell'emozione superiore alle mie attese. L'andare per giorni e giorni sulle sabbie, tra le dune, nell'apparente nulla del deserto divenne per me la più naturale delle esperienze. Gli uomini al mio fianco mi accolsero con naturalezza e discrezione dandomi la sensazione che se ne avessi avuto bisogno si sarebbero spesi in ogni modo per me pur mantenendo quelle giuste distanze che in un contesto totalmente maschile come quello della carovana erano opportune e auspicabili. I miei sensi furono sottoposti all'impatto quotidiano con la mobilità inesorabile perché tutto si svolgeva in cammino e l'unico evento stanziale che mi trovai a desiderare da un certo momento in poi fu il sonno.

*Davidson: nomadi Rabari in migrazione nell'India nord-occidentale*

Tutto iniziò nel 1978 quando la Davidson si recò in India, in Rajasthan, alla fiera di Pushkar. Turbanti, corna di buoi a lira tinti di blu, occhi segnati di kohl, mani che stringevano veli, volti che scrutavano il suo nel mezzo della folla: questa scena fu l'inizio di tutto, una fiera affollata vissuta quasi in modo innaturale da una donna nata e vissuta nel deserto australiano privo per miglia e miglia di qualunque forma di vita. La fiera brulicante di cammelli e nomadi provenienti da tutta l'India, la luna piena e tutti i contorni attenuati dalla polvere leggermente rosa a donare la sensazione di una realtà sospesa, tramarono perché un intento prendesse corpo. Tra uomini semidistesi a terra a fumare, l'invito rivolto alla Davidson da una donna, vestita di colori e gioielli, a sedersi intorno allo stesso fuoco creò una crepa in cui iniziò ad insinuarsi la voglia di saperne di più. In quell'imbrunire, circondato dal deserto, coi nomadi raccolti intorno ai fuochi, la giovane età della Davidson indusse a creare un'immagine romantica che solo alcuni anni dopo riprese i contorni della realtà. Quei nomadi erano i Raika, altrimenti detti Rabari. Un incontro casuale con una giornalista che conosceva Mr Gobal Khotari, esperto conoscitore dei Rabari, e Mr Narendra, un nobiluomo, elegante e acuto, schiude orizzonti imprevisi, che lasciano pensare che qualche potere superiore ci domini e anticipi. Passano anni, durante i quali il desiderio della Davidson di vivere con i nomadi si affievolisce e le popolazioni nomadi del mondo intero subiscono sconvolgimenti e avversità. Anni nei quali l'autrice, che afferma di sé di essere una nomade - non nel

senso di sentirsi a casa in ogni dove ma di non sentirsi a casa da nessuna parte - dopo molteplici trasferimenti e mille viaggi decide di tentare di radicarsi a Londra nel 1989. Qui l'incontro a sorpresa per la seconda volta con Mr Narendra, grazie ad un invito a cena, ridà luce ad immagini assopite. Torna in superficie la promessa di scrivere sui Rabari, formulata undici anni prima. Inizia la ricerca di uno sponsor e di un editore. La storia dei Rabari inizia nella zona di Jaisalmer nel Deserto del Thar e di lì nel corso dei secoli si dispersero, alcuni passando per il Pakistan altri diretti in Gujarat. Orgogliosi della loro «rabarità», per secoli al servizio dei Rajput, storicamente allevatori di dromedari, i Maru, e di capre e pecore i Chalkia, ancora oggi tentano di resistere nomadizzando nel tessuto sempre più scomodo e impermeabile dei terreni agricoli tentati dalla voglia di fermarsi e porre fine a migrazioni secolari per mettere nuove radici e cedere alla sedentarietà. L'antica simbiosi tra pastori e contadini negli ultimi decenni è andata disgregandosi e la diplomazia che l'aveva sorretta per secoli ha lasciato spazio ad attriti e contese non di rado lavate col sangue. Molti Rabari hanno scelto di abbandonare il prestigioso allevamento di dromedari per darsi a quello delle pecore, meno di livello ma più lucrative. Mano a mano la fitta rete di percorsi migratori nel deserto del Thar è stata sostituita da una larga ragnatela di sentieri piena di ostacoli e ostruzioni. Per i nomadi in India lo spazio si è ristretto sempre più, inesorabilmente. Molti dei gruppi che la Davidson ebbe modo di avvicinare erano ormai semisedentari. In molti casi solo i mariti partivano in migrazione senza le donne e le famiglie. La Davidson munita di rara perseveranza tra momenti di sconforto e molteplici «no» trova finalmente la famiglia disposta ad accoglierla in migrazione e parte con una delle tante *dang*, gruppi in migrazione, dirette con pecore e dromedari dal Kutch verso le fertili terre del Saurashtra e si tratterrà con loro per circa tre mesi. Il rapporto tra lei e loro richiede pazienza nella costruzione e tempo perché lo studio reciproco dia esito ad una relazione di fiducia. Emerge da subito la constatazione del dislivello economico tra la protagonista e i Rabari che non perdono occasione per chiederle soldi. Questo aspetto è quanto mai significativo perché corrode una distorta visione romantica nutrita da suggestioni estetiche e riporta alla realtà dei fatti in cui il rapporto tra gli altri e noi si regge sulla disparità percepita in termini di povertà delle culture altre e ricchezza delle culture occidentali. Tuttavia la Davidson sottolinea in molte pagine i motivi che la portano ad amare queste genti che «nonostante siano orgogliose di sé come casta sembrano al tempo stesso esistere in qualche luogo al di fuori della rigida gerarchia dei sedentari». Nel tempo passato con loro non constata mai scortesia verso altre persone di caste inferiori, né crudeltà gratuite verso qualunque altra forma vivente. Si tratta di genti

consapevoli della durezza della vita, dato questo acquisito fin da bambini, e di conseguenza non sprecano tempo ad agitarsi per nulla. Genti che è impossibile non amare, dice lei, anche quando le hai odiate: liberali, rispettose di qualunque forma di alterità.

### *Affinità e differenze*

Aggregarsi ad una Carovana del sale non è cosa di immediata realizzazione. Occorre trovare una via d'accesso, individuare un capocarovana che accetti di prendere nelle proprie mani la tua vita e il tuo tempo per molte settimane. Io ebbi molta fortuna. Conobbi il figlio di un capocarovana e l'intercessione presso suo padre andò a buon fine senza complicazioni. Sapevo dell'esistenza delle carovane, desideravo viverne una ma solo quando il destino mi pose davanti in maniera tanto spudorata la possibilità di realizzare quel sogno ne presi piena consapevolezza e lo inseguii. Il primo capocarovana in cui mi imbattei disse di sì. Non avevo scuse per tirarmi indietro ma soprattutto non vi era nulla di più entusiasmante ed ammaliante dell'andare avanti. Non avevo altro obiettivo che non fosse vivere una carovana sopra ogni altra cosa. Non avevo nemmeno accordi editoriali con nessuna casa editrice: ero totalmente libera e senza nessun vincolo e solo dopo mesi dal mio rientro in Italia decisi di tentare di pubblicare i miei diari più per la fatica di raccontare che altro. La Davidson prima di partire trova un editore e quindi un fotografo, pertanto il suo viaggio si motiva anche grazie al supporto di qualcuno che si aspetta una storia da raccontare. L'australiana dopo un inizio apparentemente facile si ritrova ad affrontare innumerevoli «no» da parte dei Raika, certi che la donna non possa farcela, che le fatiche l'abbatteranno e che per lo più potrebbe diventare un problema per loro. Le chiedono: «Perché sei interessata ai Raika? Siamo gente povera e tu sei molto ricca». Passano settimane durante le quali si reca di villaggio in villaggio alla ricerca di un gruppo disposto a portarla con sé in migrazione ma nessuno si vuole prendere la responsabilità e l'onere accampando le ragioni più varie. Un tempo durante il quale la Davidson si trova avvolta nelle maglie della complicatissima realtà indiana in cui famiglia, casta, politica, relazioni interpersonali si svelano e velano dimostrandosi altro da quel che appaiono ogni qual volta si sente sicura di aver capito il mondo intorno a lei.

Il rapporto e il contatto con le donne si sviluppa in maniera diversa nelle due esperienze. Ancora prima che la mia traversata avesse inizio avevo avuto a che fare solo con l'universo maschile e sapevo che di donne durante tutto il mio percorso non ne avrei incontrate se non spor-

dicamente negli accampamenti prima del deserto. A me fu affidato solo Ihalen, figlio di Mahmoud, capocarovana; a lei uno stuolo di persone, autisti, aiutanti, portatori, che nella fase preliminare della lunga ricerca e nelle pause tra una parte e l'altra del viaggio le resero chiaro che la solitudine anche sporadica sarebbe stata una pia illusione. Lei diventò il loro lavoro. La Davidson si imbatté fin da subito nel mondo femminile e comprese che i suoi piani sarebbero andati a buon fine solo se fosse andata a genio a loro. A me fu svelato alla fine che negli accampamenti Tuareg sono le donne a dettare legge: possono farti desiderare di andartene alla svelta o piangere per te vedendoti andar via. Il fatto che le donne rivestano un ruolo di primo piano nella società è cosa propria di molte culture nomadi. Nella cultura Rabari ancora dedita al nomadismo le donne sono riconosciute innanzitutto superiori intellettualmente, intelligenti, scaltre e sagge, abili nello svolgere qualunque attività e nel maneggiare il danaro. Allo stesso modo nella società Tuareg tradizionale la donna svolge un ruolo di primo piano che la vede protagonista della quotidianità e dell'economia familiare. Una società matrilineare, quella Tuareg, in cui la donna è erede e custode di cultura, di musica, di saperi intellettuali e pratici riconosciuti e rispettati. Le donne, sia Rabari che Tuareg, sono fieramente portatrici di bellezza che non trascurano nemmeno nello svolgimento dei compiti più faticosi. La Davidson afferma che quando un individuo ha importanza e ruolo solo all'interno della propria comunità, tutti i possedimenti, persino la bellezza, appartengono non tanto all'individuo ma al gruppo. La bellezza ribadisce l'identità. Durante uno dei primi incontri con loro, la Davidson constata di essere un'occidentale che per privilegiare la praticità e il *comfort* trascura completamente stile e bellezza. Chiusa nel buio di una capanna, seduta a terra in una stanza buia affollata di donne vestite di nero, le descrive come «le creature più affascinanti che si possano immaginare, con occhi neri di kohl, denti perfettamente bianchi, bracciali fino alle ascelle, orecchini e anelli da naso e pendagli d'argento tintinnanti qui e là, un chilo d'argento alle caviglie, gonne al polpaccio di cotone stampato, corpetti ricamati e pieni di specchietti, veli di mussola sul viso a metà...» e sente che l'energia che emana da ciascuna di quelle donne le dà l'impressione che solo accendendo un fiammifero tutta la capanna possa esplodere. Noi occidentali, talvolta, lungo la strada dell'emancipazione abbiamo perso di vista la bellezza, l'abbiamo quasi calpestata come se ci fosse di ostacolo nel raggiungimento di obiettivi altri. Per le Rabari come per le Tuareg la cura di sé è un fatto quotidiano, un'abitudine, un dato di cui non avrebbe alcun senso spogliarsi o scordarsi. Quanto a me ebbi a che fare solo con uomini eccetto prima della partenza e dopo la fine del viaggio durante il riposo negli accampamenti. Mi vestii come loro,

pantaloni larghi e lunghe tuniche su cui si impennavano metri di turbante e un cappello di paglia a punta. Quel che è certo è che ho tentato in ogni modo di prendermi cura di me e del mio corpo. Anelli alle dita non sono mai mancati e matita nera sugli occhi. La mettevo il mattino e poi mi ricordavo di rimetterla quasi sempre quando ero sul mio dromedario, intorno alle 14.00. Ihalen, figlio del capocarovana grazie al quale tutto ebbe inizio, stava sul dromedario davanti a me e si girava dicendo: «Ah, c'est l'heure du maquillage!». Le fatiche nella ricerca del gruppo che potesse accoglierla insinuarono nella Davidson il dubbio sulle motivazioni che la volevano al seguito dei nomadi. Che senso aveva tanta fatica? A chi poteva importare se il nomadismo di cui i Rabari erano interpreti e portatori si fosse spento come una candela nell'arco di qualche decennio? Per me fu naturale entrare nel mondo dei nomadi Tuareg. Non desideravo altro quindi proprio per questo negavo a me stessa anche solo di pensare che qualche cosa mi potesse pesare. Era come se l'intensità del desiderio che aveva preceduto la realizzazione del sogno fosse tale da non permettere alla coscienza di farmi presente nessuna imperfezione, nessuna sbavatura. Tutto era come l'avevo voluto e in molti casi persino più intenso. La Davidson spesso si trovò a disagio, presa ad interrogarsi se mai avrebbe trovato il suo posto dentro la cornice indiana. Il suo corpo, la sua mente, l'anima si scontrarono con l'atteggiamento non proprio ostile dei Rabari ma inizialmente indifferente a lei e alla sua volontà di seguirli, non comprensibile ai loro occhi. Anche i Tuareg non avevano compreso perché li avessi voluti seguire ma solo alla fine osarono chiedermelo ed io non ebbi risposte esaurienti. L'approccio con le genti dell'India per la Davidson fu piuttosto ruvido: modi bruschi, atteggiamento quasi ostile o supponente. Visse momenti in cui non tollerava più niente, nemmeno se stessa in quel contesto. Le parve spesso di non poterli sopportare un minuto di più e quando ormai si sentiva al limite si ritrovava di fronte uomini e donne dai modi dolci, gentili e compassionevoli, sorridenti e capaci di darsi senza attendere gratitudine, pronti a condividere una tazza di tè. Genti che utilizzano il riso come tecnica per la sopravvivenza. I Tuareg nell'impatto con lo straniero hanno un modo di fare meno brusco, garbato, discreto e fin dal primo momento potei percepire sguardi accoglienti e gesti lenti ed eleganti in tutti i momenti, anche quelli più concitati.

Protagonisti quanto gli uomini dei flussi nomadi del Niger come del Rajastan sono i dromedari. La Davidson ebbe modo di occuparsi dei suoi animali prima di partire per il viaggio. Ne sperimentò il carattere dispettoso, irascibile e indisciplinato ma una volta in sella «era come cavalcare le nuvole, o la seta, e gli animali rispondevano al più leggero tocco, alla più sussurrata delle parole...». A me furono affidati fin dal

primo giorno due dromedari, uno beige per i bagagli e uno bianco come cavalcatura qualora ne avessi avuto bisogno nelle ore più calde o nei momenti di stanchezza. Decisi di chiamare questo secondo Osvaldo e tentai di instaurare con lui un rapporto affettuoso che lo lasciò quanto mai perplesso e sospettoso. Da sopra la sua gobba potei incamerare il ritmo cadenzato della sua andatura e mi parve che quell'oscillazione costante e sinuosa fosse l'unica in armonia con le curve del terreno intorno a noi. Osservavo le orecchie pelose, mi sentivo in alto e giravo la testa per osservare tutta la carovana e sentire la mia posizione in mezzo ad essa. Mi piacque scoprire nel libro della Davidson che anche i Rabari avevano i loro versi per chiamare gli animali e che ogni pastore aveva la sua versione personale del richiamo, una variazione propria sul tema. Quando al mattino presto i Tuareg caricavano gli animali o li cercavano se nella notte erano stati lasciati liberi di pascolare, era tutto un sovrapporsi di versi qui e lì interrotti da lunghi tratti di silenzio.

Le vie migratorie percorse dalle *dang* dei Rabari sono spesso costellate di insidie. Non di rado gli uomini perdono la vita in migrazione per contese con i proprietari dei campi o attacchi di ladri. In passato anche le carovane erano obiettivo di razzia: lente, appesantite dai carichi, erano facili da trovare, bloccare, razzciare. Oggi il rischio di assalti e razzie subite dalle carovane è meno frequente. Io non ebbi nemmeno per un istante la sensazione di essere in pericolo, semmai la certezza di essere nel luogo più sicuro al mondo. Mi pareva che il deserto mi avrebbe ucciso solo se glielo avessi permesso. Ero talmente abbandonata emotivamente e fisicamente ad esso che mi sembrava di poter ricevere solo accoglienza. La Davidson visse momenti di paura, si sentì in pericolo e una volta fu anche sul punto di essere uccisa.

In ogni circostanza, anche la più drammatica, in Niger come in Gujarat, sopravviene l'ora del tè. Il tè verde per i Tuareg è bevanda di ogni ora, quella che si offre all'ospite e che si beve, con calma, a fine pasto o che diventa pretesto per stare a chiacchierare ore intorno ad una teiera borbottante. In Carovana non mancò mai e il rito veniva svolto, come tutto il resto, in movimento facendo oscillare elegantemente il braciere come se si trattasse di un gesto di danza. Anche per i nomadi Rabari il tè è bevanda preziosa che accompagna ogni momento della giornata e della sera e ogni occasione è buona per offrirlo o berne una tazza insieme. La malattia fu un'esperienza di entrambe vissuta, direi, non nell'incoscienza ma nella resa venata di quel fatalismo che non appartiene all'Occidente ma ai popoli nomadi seguiti: qualcuno certamente si sarebbe preso cura di noi. Entrambe ricevemmo un nuovo nome, io Tellit lei Ratti ben e furono questi nomi a dare i natali alle due nuove donne che avrebbero intrapreso il lungo viaggio. Dare nome significa

far esistere ed occorreva rinascere nel nuovo nome per farsi nomadi. Nomadi e mai sole. In Carovana come nella migrazione indiana la solitudine è uno stato inesistente. La condizione dell'isolamento dal mondo che per noi è anelata quanto indispensabile, all'interno di contesti mobili è impensabile quanto incomprensibile. La Davidson avrebbe accettato qualunque compromesso pur di avere alcuni istanti privati ed intimi. Io non ebbi desiderio di isolarmi in Carovana forse perché non erano rari i momenti in cui ero sola in disparte ad osservare tutti gli altri e forse perché nei tanti momenti di silenzio condiviso potevo decidere di essere sola, trasportata lontano dai pensieri. I Tuareg intorno al fuoco possono tacere per ore e in quel silenzio si può ritagliare la solitudine più intensa e riservata.

Come l'australiana, anch'io potei notare la capacità dei nomadi di gestire gli umori volgendoli sempre al meglio. Le giornate si susseguivano una dopo l'altra pesanti e faticose a partire dalle primissime ore del mattino quando ancora l'alba si doveva annunciare eppure la voglia di scherzare, di buttarla in ridere, di sorridere aleggiava sempre su qualunque incombenza forse perché si trattava di fatiche comuni, condivise, portate contemporaneamente sulle spalle di tutti gli esponenti del gruppo.

La Davidson affida alle pagine del suo libro la descrizione di un mondo di uomini, donne, bambini e animali su cui spesso aleggia la polvere, una polvere azzurrina o rosa, quella polvere che ammorbidisce i contorni e sospende il mondo che avvolge. Un mondo di nomadi che si scambiano notizie all'occasione e che fanno di ogni incontro con l'altro, proprio perché sporadico, occasione preziosa di confronto e tessitura di rapporto. Un mondo mobile sotto le stelle, quello dei Rabari, come quello dei Tuareg, di genti che hanno tradotto la dissimulazione in un'arte. Culture queste, come spesso quelle dei deserti, che non hanno la parola «grazie» perché la condivisione è parte integrante della sopravvivenza. Genti nomadi che al mattino alla partenza dall'accampamento lasciano solo le tracce di fuoco dietro sé da consegnare al vento e che posseggono il raro talento per il distacco e per il sonno istantaneo. Genti in migrazione che hanno nel capocarovana, Phagu in India per la Davidson e Mahmoud per me in Niger, figure carismatiche che rivestono il ruolo di capo non per ereditarietà ma per capacità innate e provate. Uomini del loro calibro sono rari in ogni luogo ed in ogni tempo. Uomini che fanno dello sguardo e del silenzio gli strumenti principi per l'esercizio della loro autorità.

Per me l'aver un vocabolario ristrettissimo in comune con i Tuareg non fu un problema. Mi resi conto che le parole fondamentali per una comunicazione elementare nel quotidiano sono pochissime, alcune decine, e che in molti casi la verbalità è solo una delle soluzioni per comu-

nicare. La gestualità, gli sguardi, i silenzi, l'andatura, divennero canali raffinati per far passare messaggi tra me e i carovanieri. La Davidson patì molto il non avere un linguaggio in comune, il non potersi esprimere come avrebbe voluto tutte le volte che lo desiderava. Visse in maniera liberatoria le rare telefonate in cui poté esprimersi in inglese e dare libero sfogo al pensiero.

### *Conclusioni*

Dei nomadi per la sottoscritta come per la Davidson fu evidente la straordinaria apertura mentale, lo spirito di tolleranza. L'approccio iniziale fu molto diverso, tuttavia c'è una comunanza di impasto, di radice, di storia seppure scritta su terre geograficamente lontanissime. La pazienza temprata in secoli di transumanze e migrazioni ha plasmato l'andatura, i gesti, l'immobilità di queste genti. Fu necessario per me, poco dotata in tal senso, farne esercizio e imparare ad essere paziente sotto i soli feroci del Tenéré. La Davidson allo stesso modo si domanda: come potrà imparare la pazienza temprata nei millenni dagli indiani?

Il fascino esercitato dai nomadi nel nostro immaginario fu di certo significativo nell'innescare il desiderio di vivere queste due esperienze: il loro corpo, la statura, la bellezza, lo sguardo intenso, gli abiti. La Davidson a seguito di un incontro con alcuni Rabari scrive: «È difficile quando incontri per la prima volta questi sorrisi, non credere che i loro proprietari non appartengano ad una forma superiore di umanità». Seppure nel mio caso non furono certo i sorrisi a svelarsi dietro ai turbanti, tuttavia l'impatto con quei volti, i corpi, la magrezza in cammino nel vento, suscitavano in me stupore, ammirazione e desiderio di prossimità. Per entrambe fu forte la tentazione di pensare che gente così bella fuori non fosse altrettanto bella dentro. Il senso del colore, le forme, la capacità di farsi spazio, vento, sabbia e sale, i turbanti Rabari e i *taghelmoust* Tuareg, i ricami indiani e l'indaco sahariano: tutta l'estetica espressa da queste genti sembra trascinare nell'alta sfera della bellezza anche la morale e seppure si sa che può trattarsi di un inganno, la tentazione di crederlo è forte. La Davidson descrive poeticamente una scena di carico di un dromedario da parte della quindicenne Latchi che sale con leggerezza sull'animale e sistema il carico mentre il velo nero le scopre la schiena libera dal tessuto dei corpetti e nervosa sotto la pelle ambrata. Immagini di genti in cammino, la mia carovana di centinaia di animali nelle sabbie, la *dang* di dromedari della Davidson sulle cui gobbe ondeggiano i *charpoi* (letto di legno e corde) rovesciati, le vesti, gli spazi sabbiosi intorno, tutto questo incarna la bellezza che fu motore



propulsore e forza trainante per due sguardi femminili, fuori schema, fuori dal pensare comune, refrattari ai pregiudizi ma senza forzature, naturalmente diversi. Per entrambe, i bagliori del fuoco furono il filtro attraverso il quale osservare quelle genti, rannicchiate, semidistese, a contatto con la terra o la sabbia con disinvoltura; genti portatrici di culture fragilissime, in bilico, ed entrambe potemmo condividere la certezza che per quanto piccoli fossero i gruppi e gli interpreti di quel nomadismo, qualcosa di inestimabile si sarebbe perduto per l'umanità intera se le loro migrazioni fossero cessate. Volevamo vedere, volevamo esperire, volevamo esserci. Perché, come dice bene la Davidson, è proprio la loro mobilità a rafforzare le qualità che distinguono i nomadi: tolleranza, spirito di indipendenza, coraggio, astuzia. Entrambe sperimentammo una stanchezza mortale e proprio in quei momenti chi ci stava intorno apparentemente troppo indaffarato per accorgersi di noi, si fermava un istante per uno sguardo, l'invito a bere un tè, la pronuncia di pochissime parole in grado di far passare affetto, per quanto ambiguo o raro. In quei momenti si aprivano spiragli per entrambe da cui sbirciare il comune senso di umanità che abbraccia loro e noi superando l'abisso culturale che ci divide.

Un'umanità, la loro, pervasa di dignità e calore, di capacità di gioire per minuzie e di essere grati alla vita, non importa quanto dura sia stata. La Davidson, come la sottoscritta, fu certa di non aver mai incontrato gente così e, per quanto mi riguarda, dopo anni il mio pensiero non è cambiato. L'apertura e il rispetto verso la diversità di altri esseri umani, come noi, donne e occidentali, fu totale e percepita profondamente come mai altrove. Una volontà di andare, la nostra, ripagata dal privilegio.



---

## Notizie sugli autori

ENRIC BOU (Barcelona, 1954) è professore ordinario di letteratura catalana, spagnola e cinema presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Specialista del xx secolo, ha pubblicato numerosi libri, tra cui si segnalano *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques* (Barcelona, Edicions 62, 1993), *La crisi de la paraula. La Poesia Visual: un discurs poètic alternatiu* (Barcelona, Edicions 62, 2003) e *Daliccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí* (Barcelona, Tusquets, 2004). Ha diretto il *Nou diccionari 62 de la literatura catalana* (Barcelona, Edicions 62, 2000). Ha inoltre curato le opere complete di Pedro Salinas (Madrid, Càtedra, 2007). Il suo ultimo libro è *Invention of Space. City, Travel and Literature* (Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2013).

SILVIA CAMILOTTI, assegnista di ricerca presso l'Università Ca' Foscari Venezia, ha conseguito un dottorato in Lingue, Culture e Comunicazione Interculturale presso l'Università di Bologna, dove poi è stata docente a contratto di letteratura italiana e assegnista. Ha svolto periodi di ricerca presso il dipartimento di Italianistica della Brown University (Rhode Island, USA) e il Romanisches Seminar dell'Università di Zurigo e ha partecipato in qualità di relatrice a convegni nazionali e internazionali. Collabora alle attività di promozione alla lettura dell'associazione trentina Il Gioco degli Specchi e alle attività di sensibilizzazione sul tema dei rifugiati e richiedenti asilo del Tavolo Asilo di Bergamo. Ha curato i volumi *Lingue e letterature in movimento* (Bologna, Bononia University Press, 2008), *Roba da donne* (Mangrovie, Roma, 2009); è coautrice con Stefano Zangrando di *Letteratura e migrazione in Italia* (Uni Service, Trento, 2010) e autrice di *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová* (Bologna, Bononia University Press, 2012).

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO è ricercatrice presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dove nel 2009 ha conseguito il titolo di *Doctor Europaeus* in Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale. Tra le varie pubblicazioni in ambito nazionale e internazionale si segnalano: *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevila, Renacimiento, 2010), *Hacia una mitología de la muerte: «El navegante dormido» de Abilio Estévez* («Verbum Analecta Neolatina», XII, 1, 2012), *Viajes y tramas simbólicas: «El mar que nos trajo» de Griselda Gambaro* («Revolución y Cultura», 2, 2012), *La escritura de una doble independencia: las «Silvas americanas» de Andrés Bello*, in *Scritture e riscritture dell'Indipendenza / Escrituras y reescrituras de la independencia* (Bogotá, Caro y Cuervo, 2013).

GERARDO CENTENERA è dottorando presso l'Université Paris-Sorbonne e incentra la sua ricerca sui procedimenti narratologici e, in particolare, sullo studio dello scrittore argentino Jorge Luis Borges. Tra i principali lavori si segnalano i seguenti articoli in corso di pubblicazione: *Referencias textuales como criterio genérico en Borges* («Les Cahiers du SAL», rivista del Séminaire Amérique Latine dell'Université Paris-Sorbonne), *Une lecture de «La secta de los treinta»* («Les Cahiers du SAL») e *Del lector en Borges: de cruces genéricos e intertextuales* («Kamchatka. Revista de análisis cultural», Universidad de Valencia).

BIAGIO D'ANGELO è professore di Teoria della letteratura e Letteratura comparata presso l'Università Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre (Brasile). Membro fondatore dell'Associazione peruviana di letteratura comparata, è stato presidente del Comitato internazionale di studi latinoamericani (2007-2010) dell'Associazione internazionale di letteratura comparata e dal 2001 al 2007 direttore del dipartimento di Educazione dell'Università Cattolica di Lima (UCSS). Ha pubblicato vari articoli in riviste brasiliane e internazionali, oltre a due volumi di poesia (*Milongas y otros ritmos* e *Humboldt*). Nel 2012 ha vinto in Brasile il prestigioso premio Jabuti nell'ambito della letteratura infantile e per ragazzi con il volume *Benjamin. Poema com desenhos e músicas* (São Paulo, Melhoramentos).

ELENA DAK nasce e vive a Venezia e probabilmente questa città, unica al mondo, ispira e segna la sua passione per il viaggio. Gli studi di antropologia affinano la sua capacità di trasformare l'impatto mondo/sensi in un'unità armonica di natura e cultura in cui è facile, per il viaggiatore, ritrovare il senso del suo desiderio di alterità. Declinando la sua passione in professione, Elena mantiene in equilibrio le diverse anime

che compongono la sua personalità, cercando e trovando strumenti per dosare e arginare le emozioni che la pervadono. Come le viaggiatrici del secolo scorso «l'andare per il mondo con passo leggero» diventa la cifra che meglio la racconta, perché riesce a mettere in dialogo il desiderio di profondità del suo spirito nomade con la leggerezza della forma che sceglie per comunicarlo. Collabora con la rivista «Africa» edita dai Padri Bianchi. Al suo attivo: una monografia fotografica sul monte Civetta (BL) presentata al Film Festival Internazionale della Montagna di Trento; il suo primo libro, *La carovana del sale*, pubblicato da CDA & Vivalda e in una nuova edizione per i tipi di Corbaccio; *Sana'a e la notte* edito da Alpine Studio.

MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER è Professoressa di Ricerca (Profesora de Investigación) presso il Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. È autrice di una trentina di libri tra i quali si segnala la base dati *Bibliografía de la Literatura Española desde 1980* (Proquest) con 162.000 accessi, il volume *Escritoras Españolas del Siglo XIX. Manual bio-bibliográfico* (Castalia) e l'articolo *Apuntes para una bibliografía del viaje literario (1990-2010)* («Revista de Literatura», 73, 145, 2011).

ROBERTA PREVITERA ha studiato letteratura spagnola e ispanoamericana all'Università Federico II di Napoli, all'Università Complutense di Madrid e all'Università La Sapienza di Roma dove si è laureata nel 2010 con una tesi sull'ironia nell'opera di Bioy Casares. Attualmente prepara una tesi dottorale all'Università Paris-Sorbonne sulla presenza del cinema nella narrativa argentina contemporanea. Insegna letteratura spagnola e ispanoamericana all'Università di Lille. Ha partecipato a una decina di congressi e giornate di studio internazionali pubblicando vari lavori sull'opera di Bioy Casares, Di Benedetto, Soriano, Pauls e Portela e diverse traduzioni in italiano di racconti ispanoamericani contemporanei.

RICCIARDA RICORDA insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa di letteratura italiana dal Sette al Novecento e in particolare di narrativa e forme «miste». Ha pubblicato diversi volumi, tra cui *La «Nuova Antologia» 1866-1915. Letteratura e ideologia tra Ottocento e Novecento* (Padova, Liviana, 1980), *Pagine vissute. Studi di letteratura italiana del Novecento* (Napoli, ESI, 1995), e saggi dedicati ad autori e aspetti della letteratura dell'Otto e del Novecento (tra cui d'Annunzio, Brancati, Sciascia, Tomasi di Lampedusa, Piovene, Parise, Primo Levi, Pasolini, Calvino). Ha curato varie edizioni di testi sette-ottocenteschi. Tra i suoi interessi principali, la scrittura

delle donne e l'odeporica, cui ha dedicato i volumi *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove* (Bari, Palomar, 2011) e *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi* (Brescia, La Scuola, 2012).

MATHILDE SILVEIRA sta completando la tesi di dottorato presso l'Università Paris-Sorbonne. Lavora sul concetto di «stile tardo» nelle ultime opere di alcuni grandi scrittori ispano-americani del XX secolo e si interessa, parallelamente, alla letteratura femminile contemporanea. Tra le principali pubblicazioni si segnalano: *Avant la nuit: l'écriture du sursis*, in A. Aubou (éd.), *Reinaldo Arenas en toutes lettres* (Paris, Orizons, 2011); *Les derniers textes d'Ernesto Sábato: variations sur le même thème final* («Réécritures I. Les Ateliers du SAL», 4, 2010); *Escritura final de «Cuando ya no importe» de Juan Carlos Onetti* («Revista Letral», 7, 2011).

ANDREA TORRES PERDIGÓN si occupa di teoria del romanzo, metafinzione, narratività ed esperienza nelle letterature ispano-americane e, in particolare, in autori come Ricardo Piglia, Juan José Saer e Roberto Bolaño. Tra gli articoli pubblicati, si segnalano *Migraciones y territorios literarios: Roberto Bolaño y el proyecto de una literatura universal* («Amerika», 5, 2011), *Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: tradición y narratividad* («Perífrasis, Revista de Teoría, Literatura y Crítica», 3, 6, 2012), *Reflexividad y narratividad en Ricardo Piglia: de Macedonio a Fitzgerald* («Kamchatka, Revista de Análisis Cultural», 1, 2013) e *Reflexión y experiencia: el género novelesco en Juan José Saer* («Revista Letral», 7, 2011).

ALBERTO ZAVA è ricercatore di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa, in ambito settecentesco, della nascita e dello sviluppo del romanzo moderno italiano (nel 2007 ha curato per i tipi di Manni di San Cesario di Lecce l'edizione commentata moderna de *La donna che non si trova* di Pietro Chiari); della narrativa tra Ottocento e Novecento, in special modo di Alberto Cantoni - di cui ha pubblicato in volume le lettere ai nipoti Angiolo e Adolfo Orvieto (*Nato con libertà*, Padova, Il Poligrafo, 2007) -; e, in ambito novecentesco, dell'interazione tra giornalismo e letteratura, con analisi dei *reportages* di viaggio di giornalisti-scrittori quali Guido Piovene, Carlo Levi, Enrico Emanuelli, Tiziano Terzani e Gina Lagorio, e della narrativa contemporanea. Nel 2011 ha pubblicato la raccolta di saggi *La maschera e la penna* (Bologna, Emil).