



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE DOCTORADO

**“LITERATURA EUROPEA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-CRÍTICAS EN EL ESTUDIO
COMPARADO DE UN SISTEMA TRANSCULTURAL”**

Tesis Doctoral

**“Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana:
Cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX”**

Doctorando:

Federico Augusto Guzmán Rubio

Directores:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. Luis Alburquerque García

Madrid, octubre de 2013

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, dentro del Programa de Doctorado “Literatura europea: perspectivas teórico-críticas en el estudio comparado de un sistema transcultural”, presenta el Licenciado Federico Augusto Guzmán Rubio bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor Luis Alburquerque García, Científico Titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Índice

Agradecimientos	xi
Introducción	1
1. El relato de viajes	8
1.1. Hacia una delimitación del género “relato de viajes”	8
1.2. El yo y el otro: dos posibles acercamientos a los relatos de viaje	15
1.3. El relato de viajes hispanoamericano	23
2. El siglo XIX	40
2.1. <i>Diarios de viaje</i> de Francisco de Miranda (1750-1816)	45
2.2. <i>Relación de lo que sucedió en Europa al doctor Mier</i> de Fray Servando Teresa de Mier (1765-1827)	48
2.3. <i>Memorias de un viajero peruano</i> de Pedro Paz Soldán (1839-1895)	68
2.4. <i>Viajes</i> de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)	77
2.5. <i>Una excursión a los indios ranqueles</i> de Lucio V. Mansilla (1831-1913)	109
3. El modernismo	119
3.1. La crónica modernista	127
3.2. El descubrimiento de Europa	138
3.3. El reconocimiento con España	161
3.4. El regreso a América Latina	192
4. La Revolución mexicana y la vanguardia latinoamericana	203
4.1. Ateneístas y revolucionarios	203
4.1.1. “Memorias”, “Diario” y “Notas de viaje” de Pedro Henríquez Ureña (1884-1948)	205
4.1.2. <i>Cartones de Madrid</i> de Alfonso Reyes (1889-1959)	210
4.1.3. <i>Crónicas de mi destierro</i> de Martín Luis Guzmán (1887-1976)	216
4.1.4. <i>Europa Central en 1922 y Madrid de los años veinte</i> de Francisco Urquiza (1891-1969)	223
4.2. El relato de viaje vanguardista	232

4.2.1. <i>Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente</i> de Teresa de la Parra (1889-1936)	235
4.2.2. <i>Mi vida por el mundo</i> de Manuel Maples Arce (1898-1981)	240
4.2.3. <i>Rostros y climas y Viajes por países y libros</i> de Jorge Carrera Andrade (1903-1978)	246
4.2.4. <i>Crónicas</i> de César Vallejo (1892-1938)	252
4.2.5. <i>Return Ticket, Jalisco-Michoacán, Continente vacío (Viaje a Sudamérica)</i> y <i>Este y otros viajes</i> de Salvador Novo (1904-1974)	265
5. Los años de la novela (1950-1980)	277
5.1. <i>El arte de viajar</i> de Manuel Mujica Lainez (1910-1984)	284
5.2. <i>La viajera y sus sombras</i> de Victoria Ocampo (1890-1979)	301
5.3. <i>En viaje</i> de Adolfo Bioy Casares (1914-1999)	312
5.3.1. En viaje y la obra ficcional de Adolfo Bioy Casares	314
5.3.2. <i>En viaje</i> y algunas de las características distintivas de la obra de Adolfo Bioy Casares	320
5.4. <i>Diario de un brigadista</i> de José Agustín (1944)	335
5.5. <i>Viajes a la América ignota, La casa de usted y otros viajes, Ideas en venta y ¿Olvida usted su equipaje?</i> de Jorge Ibarguengoitia (1928-1983)	342
5.6. <i>El libro de las ciudades</i> de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005)	359
6. El relato de viajes híbrido	365
6.1. <i>Los astronautas de la cosmopista</i> de Julio Cortázar (1914-1984)	371
6.1.1. Conciencia y parodia del género relato de viajes	378
6.1.2. El pacto autobiográfico y las marcas de itinerario	391
6.1.3 El otro viaje	395
6.2. <i>El viaje</i> de Sergio Pitol (1933)	398
6.3. <i>La fiesta vigilada</i> de Antonio José Ponte (1964), <i>También Berlín se olvida</i> de Fabio Morábito (1955) y <i>Mis dos mundos</i> de Sergio Chejfec (1956)	409
Conclusiones	421
Bibliografía	433
Anexo	449

Introducción

La llegada de Colón a América fue inaugural en muchísimos sentidos, entre los que se cuenta el nacimiento de una tradición textual, es decir, de una literatura. España y Latinoamericana comparten el riquísimo corpus de la crónica de Indias, el cual se considera propio en cada orilla del Atlántico, lo que evidencia un inevitable lazo común pero también un persistente deseo de diferenciación. Las lecturas, naturalmente, son opuestas: mientras España se maravilla de la extrañeza de esas tierras de fábula y atestigua la manera en que las penetra, las hace suyas e impone su lengua y su religión, América Latina lee un pasado perdido –casi mítico y paradójicamente presente–, un nacimiento violento, una confrontación en la que no acaba de reconocerse en ninguno de los bandos en lucha, por más que ella haya sido el campo de batalla, o más bien, el campo después de la batalla.

Los novelistas del boom, en especial Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, siguiendo el camino trazado por Alejo Carpentier, en su deseo explícito de interpretar y recrear el subcontinente, buscaron en esas crónicas añejas la capacidad de sorpresa, el vigor narrativo y la mirada extrañada y ajena, que acabó siendo propia. El resultado literario fue fecundo, pero el gesto no deja de entrañar ciertas contradicciones: ¿puede uno mismo considerar su realidad como insólita?, ¿cómo sorprenderse de lo que se es, como si se fuera a la vez otra cosa?, ¿resulta posible desprender el sujeto que mira y el objeto mirado cuando son el mismo?, ¿es factible verse a sí mismo como ajeno, como extraño, como otro? Tajantemente, el boom respondió que sí a estos interrogantes, y con ello reforzó la noción no explícita pero inherente a toda una tradición de que América

Latina es más un objeto para ser observado, recorrido e interpretado que un sujeto capaz de configurar una mirada propia, tanto de sí mismo como del resto del mundo.

Pero aunque silenciada, existe otra tradición sorprendentemente continua en el tiempo y original en su planteamiento: la del relato de viaje latinoamericano. La poca relevancia que se le ha otorgado al género en la historia de la literatura quizás responda a dos circunstancias de índole colonial: a que dentro de América Latina siempre ha prevalecido el interés por la mirada del extranjero (la metrópoli) sobre la propia, y a que en el extranjero se ha privilegiado la recepción de otros géneros literarios (poesía, novela, cuento) sobre el relato de viajes.

El propósito de este trabajo es rescatar parte de esa extensa tradición, mostrar su continuidad a lo largo de dos siglos, contextualizarla histórica y literariamente, detectar algunas constantes así como ciertas particularidades con el fin último de demostrar una evidencia: su existencia. El proyecto parece muy ambicioso, pero también puede verse de modo opuesto: como el simple intento de recuperar y relacionar un conjunto de obras desperdigadas y muchas veces olvidadas, agruparlas en el género al que pertenecen y leer lo que enuncian en su conjunto. Y lo que nos dicen puede resumirse como la tentativa de crear una visión original del mundo, partiendo de la perspectiva individual de una serie de escritores que compartían un origen y, por lo tanto, un contexto y un punto de vista determinado.

Es verdad que el contexto del nicaragüense Rubén Darío poco tiene que ver con el del argentino Manuel Mujica Láinez, pero a la hora de viajar, sobre todo al exterior, sus diferencias tienden a difuminarse y su condición de latinoamericanos se recalca. Esta condición rebasa lo cultural para concretarse en las complicidades personales que surgen en el extranjero, y prueba de ello es la bohemia latinoamericana surgida alrededor de Darío o la camaradería experimentada por Mujica Láinez y Gabriela Mistral en la

ceremonia en la que se otorgó el premio Nobel a la segunda, y que el primero sintió como un reconocimiento a su tierra. No puede obviarse, tampoco, el que algunos de los grandes proyectos viajeros y literarios de la región trascendieron las fronteras nacionales: Darío y Gómez Carrillo escribieron para periódicos de Argentina y México, mientras que los escritores exiliados de la Revolución mexicana y Vallejo escribieron sus crónicas de viajes para sus respectivos países y también para medios españoles.

La existencia del relato de viajes latinoamericano supone una relativa anomalía dentro de la historia cultural del género, pues tradicionalmente ha sido la metrópoli la que se aventura por el mundo, determinándolo culturalmente. Los ejemplos son muchos y muy variados, aunque siempre en el mismo sentido: el gran periplo que Ibn Batutta consignó en *A través del Islam*, la ya mencionada crónica de Indias, los viajeros naturalistas del siglo XVIII que buscaban catalogar y explicar la realidad mediante el espíritu ilustrado que los alentaba, el viaje a Oriente emprendido por las élites europeas en el siglo XIX o la preeminencia del viaje anglosajón en el periodo de entreguerras son ejemplos de literatura de viajes emprendida desde el centro.

El viaje latinoamericano surge así como una excepción en la que el sujeto colonial trasciende su condición, sale del marco en que está confinado y se interna en el extranjero, en especial en la metrópoli (Europa y los Estados Unidos), pero también en los otros países de su entorno y en ámbitos exóticos pero equiparables al propio por su condición periférica. No dispuesta a aceptar un punto de vista diferente, no es de extrañar que la metrópoli ignore estos escritos, ya no se diga sobre el resto del mundo, sino sobre ella misma. De esta forma, este corpus se configura como doblemente heterodoxo; por una parte, muestra un recorrido geográfico y textual por el mundo en el que se brinda una versión distinta a la hegemónica y, por otra, ofrece una interpretación diferente de la

realidad que la metrópoli ha construido sobre sí misma, sin espacio, casi sin excepciones, para la alteridad.

Naturalmente, este trabajo no pretende ser exhaustivo. Al abordar una historia de doscientos años en la que al menos una decena de literaturas nacionales están involucradas, aspirar a la totalidad resultaría absurdo. Se busca, eso sí, trazar una hoja de ruta, una cronología factible, un boceto de canon viajero que sirva como apoyo para futuras investigaciones que se preocupen de profundizar en los textos aquí mencionados y analizados, y en aportar sus propios hallazgos a una genealogía pendiente de elaborar. Porque ese es justamente el motivo de que se haya optado por la historia literaria y la diacronía –con base en las últimas aportaciones de la teoría literaria sobre el género– en lugar de circunscribirse a un solo periodo o incluso autor: que no existen estudios que tracen una línea sistemática del relato de viajes latinoamericano. Por supuesto que algunos autores, como Sarmiento, Teresa de Mier y Darío han sido ampliamente estudiados, pero no desde la conciencia de una continuidad nómada y cultural ni enfocándose en el viaje como tema y como formato textual, sino atendiendo a otras cuestiones y contextualizándolos, en el mejor de los casos, en la corriente a la que pertenecían, pero no en una tradición viajera que trascendiera su tiempo.

Abordar distintas épocas exigió también variar los acercamientos, adecuándolos a lo que sus particularidades reclamaban. En general se intentó, como punto de partida, ubicar los relatos de viaje de una época determinada, elegir los más representativos –ya sea por su importancia histórica, por su relevancia en su momento de aparición o por la originalidad que revisten– analizarlos individualmente y señalar algunas características del periodo. Debido a que en varios casos se estudian textos disponibles pero no muy conocidos, y otros que resultan de difícil acceso, se optó por ofrecer citas textuales

variadas y en algunos casos extensas, con el fin de ofrecer una noción directa del estilo de cada autor en su faceta viajera.

Antes que nada, sin embargo, era necesario buscar una definición pertinente del relato de viajes que permitiera asir un género literario tan escurridizo. A esta cuestión está dedicado el primer capítulo del presente trabajo, así como a explorar algunas nociones que lo rodean, de corte más cercano al de la crítica cultural, pues no es posible obviar el hecho de que ciertas tensiones, como la manera en que se enfrenta la otredad en todo texto viajero, son más conflictivas que en otra clase de discursos. Asimismo, se ofrecen algunas reflexiones sobre la particularidad del género en la literatura latinoamericana y se ofrece un repaso al estado de la cuestión.

En el segundo capítulo se inicia al recorrido del relato de viajes latinoamericano. Los primeros textos que se analizan son autoría de Francisco de Miranda y de fray Servando Teresa de Mier, protagonistas de las independencias de las nuevas repúblicas y también fundadores involuntarios del género en la región. Posteriormente, se constata el vestigio del viajero ilustrado, en pleno siglo XIX, a través de la figura del peruano Pedro Paz Soldán. Por último, se estudia a los viajeros románticos argentinos, Facundo Domingo Sarmiento y Lucio Mansilla, quienes convirtieron el espíritu de sus viajes —el primero a Europa y los Estados Unidos, y el segundo al interior de la Argentina— en política de estado.

La eclosión del género en América Latina tuvo lugar en el modernismo, que supuso una inmensa renovación en todas las ramas de las letras. En la historia de la literatura latinoamericana fueron los modernistas quienes más viajaron y quienes más y mejor escribieron sobre sus andanzas. La riqueza de sus relatos de viajes es tal que el periodo hubiera merecido un trabajo en exclusiva, el cual también podría circunscribirse a alguna de sus figuras señeras, como Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo o José

Martí. A falta de ello, se les dedica el tercer capítulo, estructurado no a través de los autores, lo que resultaba demasiado ambicioso, sino mediante el viaje colectivo que emprendieron a Europa, en busca de un origen perdido, de la pureza del arte, de la mítica bohemia y del reconocimiento literario.

Tras el vendaval modernista llegó a Europa, en particular a España, otra oleada de viajeros, menos entusiastas y más nostálgicos de su tierra. Se trata de los exiliados de la Revolución mexicana que encontraron asilo en Madrid mientras podían emprender el regreso a su país, lo que en algunos casos, como en el de Martín Luis Guzmán, se alargó una década. A ellos se suman los poetas vanguardistas que, siguiendo las huellas de los modernistas, también quisieron conquistar Europa y revolucionar el arte, con Vallejo a la cabeza. Estos dos grupos, complementarios y antagónicos, se estudian en el cuarto capítulo.

En el quinto aparecen los viajes realizados por los novelistas latinoamericanos que dominaron el panorama literario de 1940 a 1980. Aunque por lo general lejanos del estilo y brío de sus obras de ficción, casi todos los miembros del boom escribieron relatos de viajes. Junto a los grandes nombres de García Márquez o de Vargas Llosa, otros escritores, también destacados novelistas, como Jorge Ibarguengoitia y Manuel Mujica Linez, fueron quienes produjeron una obra viajera más ambiciosa. Se incluye un apartado en que se estudia la relación entre la obra ficcional y el relato de viajes de Adolfo Bioy Casares, como muestra de que, por lo general, ambos responden a un mismo proyecto artístico y a una visión de la literatura y del mundo.

Por último, en el capítulo seis, se otorga espacio al relato de viajes híbrido, al que también, más comprometedoramente, se le podría llamar posmoderno. Quien inaugura esta tendencia en América Latina es Julio Cortázar, con la parodia que hace del género, y al que seguirían otros nombres, cada uno con su estilo propio, como Sergio Pitol o

Antonio José Ponte. Por su vanguardismo radical y su evidente afán de transgresión e innovación, se prefirió estudiar este tipo de relato, aún vigente, que el de la crónica más tradicional, con la que convive.

En conjunto, este trabajo tiene el objetivo de mostrar que no solo el relato de viajes aparece en la literatura del subcontinente, sino que lo hace de maneras muy distintas.

Esto justifica, a nuestro parecer, la inclusión de estos relatos de viaje en la órbita de la crítica académica, además de enriquecer, por una parte, la variedad y la diversidad con las que el género se ha practicado, y, por otra, la concepción que se tiene de la literatura hispanoamericana.

1. El relato de viajes

1.1. Hacia una delimitación del género “relato de viajes”

Resulta necesario, antes que nada, delimitar el género¹ “relato de viajes”, pues el corpus literario que trata el tema del viaje en la literatura hispanoamericana es muy amplio y variado, lo que puede prestarse a confusiones de índole tipológica. El viaje, como asunto central o secundario, está presente en una inmensa cantidad de textos pertenecientes claramente a otros géneros literarios, ya sean narrativos², líricos o dramáticos³. Sin embargo, como se verá más adelante, esta aparente abundancia de textos resulta no ser tan desmedida si la catalogación se restringe realmente a lo que la crítica académica, en los últimos años, ha denominado precisamente ‘relato de viajes’.

Por otra parte, la delimitación del género no solo es pertinente porque reduce el corpus susceptible de estudio, sino sobre todo porque los relatos de viajes, debido a sus particularidades textuales, resultan idóneos para estudiar los diferentes modos en que los escritores hispanoamericanos han visto el mundo desde la independencia hasta el siglo

¹ En sentido estricto, sería más exacto hablar de “forma genérica”, “subgénero” o “género menor”, pues el relato de viaje no constituye uno de los géneros de la triada (poesía, drama y narrativa) universalmente aceptada. No obstante, por cuestiones prácticas, a lo largo de este trabajo se le denominará como género, siguiendo la noción de Rodríguez Pequeño: “Sin embargo nos apartamos de la idea de los géneros considerados exclusivamente como conjunto de texto; creo que es más exacto decir que se trata de una serie de reglas de diversa índole que rigen ese conjunto de textos; sería ese lugar donde las obras se relacionan unas con otras gracias a unas reglas comunes” (Rodríguez Pequeño, 2008: 53).

² Para dar una idea de la abundancia del motivo del viaje en la novela hispanoamericana –por restringirse solo a un género– basta citar algunos textos canónicos como *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa, las cinco novelas que forman las *Empresas y tribulaciones de Maqroll, el Gaviero*, de Álvaro Mutis, etcétera.

³ En lo que se refiere al teatro, el tema del viaje, de acuerdo con García Barrientos, sería abordado de forma particular, en lo que él denomina “teatro de viajes” y al que define como el “drama de ambiente predominantemente histórico o documental cuyo tema y estructura giran en torno a uno o varios viajes” (2011: 60).

XXI. Este punto se tratará más a fondo en el segundo apartado de este capítulo, una vez que se hayan explicado las cuestiones relativas al género.

La tipologización del relato de viajes ha resultado problemática por dos motivos principales: Primeramente, como ya se ha mencionado, por compartir con muchos otros géneros el núcleo temático; es decir, el viaje mismo⁴. Este aspecto no ha pasado inadvertido por Patricia Almárcegui, una estudiosa del género:

La versatilidad del desplazamiento asegura cierta libertad formal, pero también un género huidizo que se resiste a la descripción. Ya la variedad de textos susceptibles de entrar en la literatura de viajes dificulta la tipología. De allí que durante mucho tiempo el género se articule a una simple taxonomía de sus contenidos (Almárcegui, 2008: 27).

En segundo término, por tratarse de un género híbrido, que en un mismo texto presenta características de diversos géneros literarios, como la novela o el ensayo, y que puede incluir fragmentos autónomos pertenecientes a otros géneros, como cuentos, crónicas históricas, críticas de arte o poemas en prosa⁵, además de material gráfico y cartográfico, y porque es susceptible de adoptar diversos formatos, cuyas características lo emparentan con otros tipos de discursos como el de la crónica, la autobiografía, el ensayo, los diarios o la literatura epistolar⁶. En este sentido, no sería descabellado hablar de un relato dialógico, en el sentido bajtiniano del término, que da cabida a diversas clases de discursos constituyendo una unidad. De hecho, según Bajtin (1988: 81), una de las tres

⁴ En este caso cabría hacer una precisión aparentemente evidente: el relato de viaje siempre trata el tema de viaje, mientras que otros géneros, como la poesía o la novela, si bien lo pueden tratar, no siempre lo hacen.

⁵ En este sentido, el relato de viajes tiene varios puntos en común con la novela, como la polifonía, y la evolución de ambos géneros va de la mano, como demuestra Percy Adams (1983).

⁶ En ocasiones una época privilegia determinados formatos; por ejemplo, en la Europa de la Ilustración las cartas de viajes son frecuentes, así como en el periodo modernista el relato de viajes suele aparecer en forma de crónicas.

formas en la que distintas clases de discursos penetran en una novela sería precisamente la inclusión de diversos géneros literarios.

Entre las aportaciones críticas de años recientes –en el mundo hispánico- las de Sofía Carrizo Rueda (1997) y las de Luis Albuquerque (2006a), han hecho posible acercarse a este género problemático con un sostén teórico sólido. De hecho, sin estos estudios narratológicos, cualquier aproximación de otro tipo sería arriesgada, pues ni siquiera se tendría en claro cuál es el corpus susceptible de estudio, por no mencionar las particularidades impuestas por el género, lo que predispone y encauza cualquier análisis.

Luis Albuquerque, en un artículo cuyo propósito es justamente señalar las características principales del relato de viajes como género literario, lo define de la siguiente manera:

En resumen, podríamos concluir que el género consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socioculturales de la sociedad en que se inscribe. Suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor y parece acompañada de ciertas figuras literarias⁷ que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan (Albuquerque, 2006^a: 86).

En un trabajo precedente dedicado al relato de viajes en Camilo José Cela, ya había remarcado el hecho de que en este tipo de relato la narración se subordina a la descripción, y también había observado otros dos elementos presentes en este tipo de discurso: “[...] a los tres pilares que sustentan el género –tenue hilo narrativo, descripción predominante sobre la narración y voluntad literaria frente a la histórica y

⁷ Previamente, el mismo Albuquerque había señalado algunas de estas figuras, como la amplificación, la reiteración, el sumario, la analepsis, la prolepsis, la comparación, la metáfora, la etopeya, la pragmatografía, la hipotiposis, etcétera. Cada época, además, aporta su propia estética; por ejemplo, en el relato de viajes modernista, a estas figuras se le suman las características del movimiento, como la hipérbole, la aliteración, la sinestesia o la personificación.

documental– se le añaden otros rasgos narratológicos que lo delimitan de otras series literarias” (Alburquerque, 2004: 520). Estas precisiones, en especial los primeros dos pilares que menciona Alburquerque, además de la íntima relación narrador-autor, resultan imprescindibles para no confundir los relatos de viajes con las novelas o cuentos que tocan el tema del viaje, lo que sigue sucediendo con una frecuencia ya no justificada por la falta de sustento teórico sobre la cuestión.

Posteriormente, el mismo Alburquerque (2011: 32), propone tres binomios dentro de los cuales se encontraría el relato de viajes: factual/ficción, descriptivo/narrativo y objetivo/subjetivo. Si el relato se inclina de manera determinante hacia uno de los componentes de cada binomio, el género al que nos enfrentaríamos sería de otra índole:

Según lo dicho, y con respecto al primer binomio, si la balanza textual se inclina del lado de lo ficcional (dependiendo del grado en que lo haga), nos alejamos del género propiamente dicho (es el caso de las novelas de viajes en forma de aventuras, de ciencia ficción, utopías, etc.). Si en la pareja descriptivo/narrativo el segundo término del par domina sobre el primero también nos distanciaremos de lo descriptivo, uno de los puntales de estos relatos. Por el contrario, si lo descriptivo invade completamente la escena, nos encontramos ante los casos ya evocados (*Viajes* de Pons en el siglo XVIII, relatos de estampa del siglo XIX) en que por exceso de lo descriptivo nos apartamos del esquema genérico (las guías de viaje ejemplificarían este caso extremo). En cuanto al tercer binomio, objetivo/subjetivo (vinculado muchas veces a una determinada carga ideológica), sucede algo parecido: si se potencia lo subjetivo por encima de lo objetivo nos alejamos paulatinamente del modelo. En la medida en que el relato se convierte en pura subjetividad se sale del marco genérico. Otra cosa distinta es que lo subjetivo prevalezca sin merma de los elementos testimoniales (como sucede, por ejemplo, con los relatos de viaje ensayísticos de los escritores del 98).

Habría que insistir, siguiendo de nuevo las pautas establecidas por Alburquerque, en una característica definitoria del relato de viajes, tanto para la comprensión del género

literario en sí como para el desarrollo de esta investigación: la especie de pacto, a semejanza del autobiográfico (Lejeune, 1975), que se establece entre el lector y el texto⁸. En el relato de viajes se da por sentado que el narrador es en realidad el autor, lo que dota a todo el discurso de una credibilidad plena pues quien explícitamente subyace detrás del narrador /protagonista es en realidad el autor real, de carne y hueso. Esto no significa que no se acepte cierta dosis de ficcionalidad, justificada para amenizar o dramatizar el relato o, paradójicamente, para dotarlo de verosimilitud⁹.

Como ya se ha mencionado, el relato de viajes es susceptible de asumir distintos formatos. En el presente estudio se analizan textos que, a pesar de su apariencia disímil, y que van de la crónica al diario y de las cartas al relato de viajes propiamente dicho, se ajustan al modelo anotado anteriormente. Además, como señala Sofía Carrizo Rueda sobre su propio modelo genérico, tomado como base por Albuquerque, después de haber demostrado que la poética específica del relato de viajes existe: "... ese mismo modelo se expresa para amoldarse a cada situación concreta, al ir integrando las variables dejadas de lado en distintos casos y se perfilan así con toda su operatividad, los submodelos" (Carrizo Rueda, 1997: 179). No es de extrañar que un mismo género evolucione y se adapte a las particularidades de cada época, más aún si tomamos en cuenta que es posible rastrear relatos de viajes desde la antigüedad clásica. Más que las mutaciones del género, lo que resulta enigmático es que siempre, a lo largo de los siglos y a pesar de las diferencias tan visibles como superficiales, este responda en lo esencial al modelo establecido por Carrizo Rueda y por Albuquerque.

⁸ Dicho pacto, al igual que en la autobiografía, se suele reforzar por elementos paratextuales como el prólogo y el subtítulo, donde se aclara que el relato que está en manos del lector es fruto de una experiencia "real".

⁹ Manuel Alberca (2007) estudia la relación del "yo", la autobiografía y la autoficción, cuestiones muy relacionadas con el relato de viajes, en el que sin embargo no ahonda.

Cabría aclarar que existen posiciones teóricas reacias a considerar el relato de viajes, o incluso la literatura de corte factual, como literatura. La creencia de que la literatura, para ser tal, debe ser ficción, domina en los foros académicos, a pesar de la opinión de autoridades como Genette, quien cantó la palinodia con respecto a la inclusión de los relatos factuales dentro de la literatura en pleno derecho (ver página 311 de este trabajo). Pozuelo Yvancos, por ejemplo, afirma que “sin ficción no hay literatura” (1994: 91). En el prólogo al *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, sin embargo, encuentra una fórmula en la que, por medio de una nueva clasificación, incorpora el relato de viajes en general y el de Cela en particular al orbe literario, etiquetándolos como “viaje artístico de ficción realista”:

A la literatura le interesa esta clarificación para separar con nitidez el viaje de intereses y modulaciones meramente documentales o científicas, del viaje con voluntad de ser leído en el espacio literario. [...] Ya una vez en el terreo del libro de viajes de ficción con voluntad artística, una segunda dicotomía se ofrece entre el viaje imaginario –ligado a una estructura completamente ficticia en que protagonista e incluso lugar de exploración son producto de la invención– y el viaje realista. Esta oposición distingue, por ejemplo, los *Viajes de Gulliver* de *La ruta de Don Quijote*. Dentro, por último, del libro de viajes artístico de ficción realista cabría situar una nueva oposición que atendería a las estructuras formales, tonales y pragmáticas, y que nos ayudaría a separar el libro de viajes de ficción realista vertido en estructura de ensayo de otro tipo de viajes de idéntica naturaleza, pero vertido en estructura de novela (Pozuelo Yvancos, 2002: 17 y 18).

Pozuelo Yvancos distingue, además, entre “viaje artístico de ficción realista vertido en estructura de ensayo” y “vertido en estructura de novela”. Sin negar que esta clasificación ofrece bifurcaciones interesantes, resulta más práctico utilizar el término “relato de viajes”, partiendo del convencimiento de que ni toda la literatura es ficción, de la misma forma en que no toda la ficción es literatura.

Por último, una observación. A partir de finales del siglo XIX y principios del XX, tanto en la literatura hispanoamericana como en las demás literaturas occidentales, el relato de viajes permite que se narren travesías de proporciones casi épicas, como las excursiones al Japón de José Juan Tablada o de Enrique Gómez Carrillo, o bien, caminatas ciudadanas al estilo de los *flâneurs* simbolistas o paseos más bien cercanos a un día por el campo, tales como los periplos de Darío por las calles parisienses o la visita al lago de de Pátzcuaro de Gutiérrez Nájera o al de Chapala de Luis G. Urbina. Esta flexibilidad con respecto a la extensión del viaje, o a la noción misma de viaje, es un síntoma de la importancia que adquiere la misma escritura, tanto en su vertiente estética como en la reflexiva, en menoscabo del atractivo del viaje por sí mismo. A partir del modernismo, en términos generales, el relato de viajes se ha ido reduciendo en sus dimensiones geográficas. Es decir, el mismo tipo de relato, en que antes se narraba, por ejemplo, una travesía alrededor del mundo como la de Antonio Pigafetta¹⁰, en el último siglo se ha venido utilizando para contar las andanzas de un escritor por una ciudad, o incluso por un barrio específico de una ciudad, como el “Paseo por Londres”, de Guillermo Cabrera Infante. Parece ser que, a medida que el mundo se fue empequeñeciendo y resultó más fácil transitar por él, el relato de viajes, contra lo que pudiera parecer lógico en un principio, también se fue marcando límites geográficos mucho más estrictos y reducidos. Basta comparar la amplitud de los periplos que dieron pie a los relatos estudiados por los críticos citados: el de Pero Tafur (Carrizo Rueda) y el de Camilo José Cela (Alburquerque). En el primero, el viajero medieval llega hasta el Cairo y Jerusalén, después de haber navegado por las costas de gran parte de la Europa mediterránea. En el segundo, en cambio, el viajero se contenta con recorrer las tierras de

¹⁰ Pigafetta narra sus experiencias en la expedición de Magallanes en su libro *Primer viaje alrededor del mundo*.

Segovia y de Ávila. Curiosamente, los textos de ficción, de la épica a la novela, han conocido la misma transformación; como ejemplo basta pensar en la recreación de la *Odisea* que hace James Joyce en su *Ulises*, en la que el antihéroe, en vez de la larga travesía del Ulises mitológico de Troya a Ítaca, se contenta con deambular por las calles de la ciudad de Dublín.

Esta observación tiene como fin aclarar que el viaje y su sucesivo relato pueden limitarse a un solo punto geográfico en el mapa, siempre y cuando exista la movilidad necesaria y con ella las marcas cronológicas y de itinerario que se llevan a cabo en ese único punto.

1.2. El yo y el otro: dos posibles acercamientos a los relatos de viaje

Gran parte de los estudios sobre los relatos de viajes se han centrado en la conformación literaria o imaginaria de las tierras que se visitan y describen. Esta posibilidad resulta muy estimulante por dos motivos evidentes: porque, al menos en apariencia, las tierras que se recorren son uno de los temas principales de todo relato de viajes, y porque este, al privilegiar la descripción sobre la acción, parece constituir un tipo de discurso idóneo para analizar el objeto descrito. Ya se verá, en el siguiente apartado de este capítulo, que la mayor parte tanto de las recopilaciones de relatos de viajes como de los estudios críticos dedicados a Hispanoamérica se sitúan en esta categoría. La crítica ha mostrado, a su vez, que esta descripción y sucesiva caracterización, por más visos de objetividad que posea o pretenda poseer, no deja de situarse en un plano imaginario cuya distancia con la auténtica realidad de las regiones descritas resulta, muchas veces, insalvable. Esto no significa de ninguna manera que la construcción imaginaria no pueda llegar a implantarse

como un hecho fáctico, tal como sucedió con regiones tan amplias como América u Oriente Cercano¹¹.

Otro tipo de aproximación, mucho menos frecuente, es la relativa a aspectos textuales e intertextuales. La importancia de estos estudios, además de su evidente valor dentro de la narratología, responde a que cualquier otro tipo de acercamiento debe estar fundamentado en algunas nociones básicas del relato de viajes como género literario.

Ambas vertientes antes descritas se ilustran a la perfección en el estudio de Percy G. Adams, *Travel literature and the evolution of the novel*. En dicha obra, Adams propone dos posibilidades de clasificación de la literatura de viajes: por su contenido y por su forma. Curiosamente, en el mismo capítulo donde Adams establece dicha clasificación, desarrolla una tercera basada en el tipo de sujeto que articula el discurso: exploradores, misioneros, comerciantes, piratas, peregrinos, soldados, diplomáticos, etcétera (Adams, 1983: 38-72). No obstante, en la obra de Adams se echa de menos una mayor profundización de dicha cuestión, más aún si se toma en cuenta la importancia que el punto de vista tiene en la novela y su posible relación con el tipo de narrador que predomina en la literatura de viaje. Además, para los propósitos que nos atañen, resultaría interesante caracterizar al narrador/autor de los relatos de viaje latinoamericanos.

Es patente la existencia de modelos propios y distintivos, como el del escritor de la periferia que viaja a la metrópoli en una búsqueda estética y de reconocimiento. Esta figura, presente ya en Sarmiento, cobra especial fuerza en el modernismo, y posteriormente se sumarían autores de tal relevancia como César Vallejo, Vicente

¹¹ Piénsese en los estudios ya clásicos de historia como *La invención de América* de Edmundo O’Gorman o de crítica cultural como *Orientalismo* de Edward Said, por no hablar de relatos de viaje como el *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville que, por fantásticos que puedan parecernos hoy en día, alguna vez fueron tomados no sólo por verosímiles, sino por verídicos.

Huidobro, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Julio Ramón Ribeyro o Julio Cortázar. Otro modelo es el del escritor exiliado¹² por motivos políticos, en el que se adscribirían Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Juan Carlos Onetti y Augusto Roa Bastos. Curiosamente, aunque estos desplazamientos muchas veces se prolongaron durante décadas, son pocos los ejemplos en los que se aprecie un proceso de transculturación que conlleve incluso un cambio o una alternancia del idioma en que se escribe. No hubiera sido extraño que algunos poetas, novelistas o memorialistas hubieran seguido el camino descrito por Steiner en “Extraterritorial”: “nos parece adecuado que los que producen arte en una civilización casi bárbara, que ha despojado de su hogar a tantas personas y arrancado lenguas y gente de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos atravesando diversas lenguas” (2002:24). Los pocos ejemplos que se encuentran en la literatura latinoamericana se salen de la norma. Borges, a quien Steiner incluye extrañamente como paradigma de este modelo junto a Beckett y Nabokov, aunque pasó de joven una temporada en Europa, la mayor parte de su vida no se movió de Buenos Aires. Otros escritores que crearon una parte de su obra en una lengua diferente al español lo hicieron de manera residual y por capricho, de ninguna manera empujados por el exilio o por una larga estancia en el extranjero, como Huidobro en francés o Wilcock en italiano. Los casos en que sí se produjo un cambio radical en la lengua de escritura corresponden a autores olvidados por la historia de la literatura, como el poeta cubano Augusto de Armas, que escribió casi toda su obra en francés.

Dos años antes que Adams, el académico francés Jean Richard (1981) había propuesto una clasificación similar a la de Adams. Richard, en palabras de Luis Alburquerque, había sugerido “una división de los ‘libros de viajes’ según la intención

¹² Juan José Saer, llevando esta situación a un extremo, afirma: “Toda la literatura argentina del siglo XX ha sido escrita por exiliados” (1997: 277).

que persiguen, distinguiendo de esta manera ‘libros con finalidades pragmáticas, noticias sobre expediciones, informes de misioneros, de embajadores, los destinados a la historiografía’, etc.” (Alburquerque, 2006a: 76). No obstante, Alburquerque, aunque intrigado por dicha taxonomía, desconfía de ella: “La relación, amplia y variopinta, basada en la intención del emisor presenta dificultades evidentes para una clasificación más precisa y con perfiles más nítidos” (Alburquerque, 2006a: 76).

Pero el relato de viajes ofrece otra posibilidad, advertida también por el estudioso español, pese a su escepticismo inicial: la del análisis de quien mira y de la manera en que mira, más allá del objeto mirado o del espacio donde se funden la mirada y el objeto, es decir, el texto. Después de sugerir algunas formas de acercamiento crítico a dicho tipo de relato, Alburquerque remarca que:

Habría que incluir también las peculiaridades enunciativas del texto: quién habla, desde qué punto de vista se nos muestra el relato, quién es el protagonista, cuáles son los vínculos entre el autor, el narrador, etc. [...]

También podemos abordar el análisis de estos textos desde un punto de vista temático. Es decir: ¿De qué intenta hablar el autor de estos ‘relatos de viajes’? ¿Qué es lo que nos quiere contar: un recorrido concreto, unos lugares determinados, unos aspectos de su vida al hilo de un viaje?... El objetivo de este tipo de estudios suele residir en la búsqueda, en último término, de la intencionalidad del autor (Alburquerque, 2006b: 168).

Si, como ya se ha mencionado, la descripción de las tierras recorridas debe tomarse con cautela o como una recreación literaria cercana a la del mundo ficcional de la novela¹³, lo que en el fondo es, quizás habría que acceder con igual desconfianza al mundo de quien describe. Este hecho, sin caer en cierta ingenuidad a la hora de relacionar al narrador con

¹³ ¿Qué tanto más real es el Madrid retratado por los viajeros cuyos relatos fueron recopilados por Hugh Thomas en su *Antología de Madrid* que el Madrid donde se desarrollan buena parte de las novelas de Benito Pérez Galdós?

el autor, se debe en gran medida al pacto que se establece en el relato de viajes a la manera del pacto autobiográfico descrito por Lejeune. El narrador/autor del relato de viajes es consciente de que observa y escribe desde un punto de vista particular, y sería inocente pensar que no modula o modifica su discurso motivado por muy diversas causas, que van desde las personales hasta las literarias e ideológicas. Por otro lado, si se parte de la base de que una de las características esenciales del relato de viajes es su pretensión literaria, se está aceptando implícitamente que tanto el relato como el punto de vista estarán modificados por todo tipo de artificios, no solo retóricos y narrativos, sino también ideológicos. Es imposible ignorar el hecho de que el autor de relatos de viaje, por objetivo que pretenda ser, se construye también a sí mismo como personaje y como narrador.

No obstante, esta construcción, cualquiera que sea su complejidad, seguirá remitiendo al punto de vista o perspectiva del autor; tal punto de vista, por transparente o artificioso que sea, sigue siendo materia susceptible de análisis. Además, es innegable que el autor siempre escribirá, consciente o inconscientemente, intencional o involuntariamente, a partir de un conjunto de circunstancias sociales, estéticas e ideológicas de las que no puede desligarse.

En esta investigación, más que la tentativa de conocimiento pretendidamente objetivo de las regiones textualizadas, lo que más interesa es la perspectiva del viajero/autor –construida por la visión individual pero también por el mundo cultural del que procede–, así como la influencia cultural que los territorios descritos ejercen sobre él. Esto debido a que el afán de conocer al otro (“En primera instancia, este otro es alguien que no soy yo”, como lo definió Bajtin (2000: 19)), detonante de la escritura del viaje,

surge precisamente del punto de vista¹⁴, y de él surge también la noción de otredad. Ya lo apuntaba Todorov en sus páginas iniciales de *La conquista de América, el problema del otro*:

Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que solo mi punto de vista, para el cual todos están allí y solo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí. (Todorov, 1984: 13)

Páginas más adelante, al leer las reacciones de los europeos frente a la novedad americana, Todorov agrega: “al leer las descripciones de Colón, nos damos cuenta de que esas observaciones proporcionan más datos sobre Colón que sobre los indios” (Todorov, ídem: 46).

No es casualidad que Todorov haya elegido la crónicas de Indias y otros documentos referentes al “descubrimiento” de América para estudiar la problemática del otro. Además de los motivos que expone, como que el encuentro de 1492 ha sido la mayor experiencia de alteridad en la historia universal, lee, a lo largo de toda la obra, dichos textos –que oficialmente se limitan a describir las tierras recién exploradas y conquistadas–, como testimonios que en realidad dicen más sobre los sujetos que describen que sobre los objetos descritos; precisamente por este motivo Todorov eligió trabajar con las crónicas de Indias y con las cartas y diarios de los descubridores. Esta metodología o lectura se puede aplicar a dichos textos por tratarse de relatos de viajes.

¹⁴ Sería interesante averiguar cuándo surgió la conciencia de punto de vista o de perspectivismo en el relato de viaje y cómo se ha ido acentuando en la modernidad, cuestión que rebasa los objetivos de este trabajo. Asimismo, merecería la pena investigar si es en la independencia, con Miranda y con fray Servando, cuando aparece por vez primera de forma consciente el punto de vista latinoamericano, o si éste ya existía desde relatos coloniales como el *Concolocorvo* o en la obra de Sigüenza y Góngora.

Albuquerque ya había subrayado la pertenencia de este inmenso corpus al género relato de viajes:

Otro género especialmente cercano al ‘relato de viajes’ son las ‘crónicas de Indias’. [...] Aúnan perfectamente los dos atributos clave del relato de viajes: el valor documental y, aunque no siempre pretendida, la voluntad de estilo [...] Pero quiero insistir en que las concomitancias de estos textos con los de nuestro género son tan estrechas que podemos incluso hablar en estos casos de auténticos ‘relatos de viajes’ (Albuquerque, 2005:138 y 139).

Ahora bien, si aceptamos que las crónicas de Indias son relatos de viajes y que Todorov las utiliza para estudiar sobre todo al sujeto enunciadador, se abre la posibilidad de extender esta metodología a todo texto perteneciente al género.

Este énfasis en el punto de vista con que Todorov analiza los textos no es ninguna novedad. De hecho, él mismo, en otra obra dedicada a la cuestión, recupera una cita de Rousseau en la que el ilustrado francés muestra su desconfianza ante las descripciones pretendidamente objetivas de los viajeros como método de conocimiento de culturas distintas y distantes de la propia: “Tras trescientos o cuatrocientos años durante los cuales los habitantes de Europa han inundado las otras partes del mundo y publicando sin cesar nuevos libros de viajes y relatos, estoy convencido de que los únicos hombres que conocemos son los europeos” (Todorov, 2007: 30).

Otro pensador que ha meditado sobre la cuestión es Ortega y Gasset, y de hecho, buena parte de su pensamiento se basa en esta premisa: “Pero la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. Aquélla y éste son correlativos, y como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista” (Ortega y Gasset, 1998: 52). Si bien el punto de vista depende de los condicionantes y de las circunstancias –por utilizar la terminología orteguiana– de

cada época y lugar, esto no significa que no pueda haber grandes diferencias en los puntos de vista individuales, como señala Todorov al interpretar los textos de Colón y de Cortés, y asignarle al primero una mentalidad medieval y al segundo una renacentista, por no citar casos aún más contrastantes como el de Las Casas. El mismo pensador español reivindica el individualismo del punto de vista, básico, por otro lado, para comprender los relatos de viaje como expresiones literarias: “El punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad. Otra cosa es un artificio [...] La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales” (Ortega y Gasset, ídem: 51 y 52).

Resulta curioso que, a pesar no solo de tener conciencia sino de haber revelado la importancia del punto de vista, de la relatividad con la que se aprehende la realidad y de los factores por los que todo individuo y sus subsecuentes discursos están condicionado, Ortega y Gasset otorgue al relato de viajes la facultad de construir la imagen real de un país: “Por falta de auténticos viajeros no se ha ejecutado aún el más ligero intento de definir el alma argentina” (Aguilar, 2002: 368 y 369). Alma en cuya construcción, por cierto, colaboró el propio filósofo mediante sus viajes al país sudamericano y sus sucesivos textos sobre él.

La actitud y los escritos de Ortega y Gasset resumen la bidireccionalidad latente en todo relato de viajes. Incluso los estudiosos más preocupados por la poética del género no pueden ignorarlo, a pesar de sus reticencias sobre esta forma de aproximación:

Los ‘libros de viaje’ reflejan, en cierta manera, los intereses, inquietudes y preocupaciones de cada época, cultura y situación implicadas en el itinerario abarcado por el relato. Además, el tipo de información proporcionada por el viajero/escritor es bidireccional, es decir, que ilustra tanto sobre la cultura visitada como sobre el bagaje

cultural y los prejuicios del que visita... Y así cada época irá mostrando en estos relatos sus inquietudes sociales más profundas (Alburquerque, 2006^a: 81).

Aceptando el hecho de que el relato de viajes dice más sobre el enunciador que sobre la tierra y la cultura descrita, no se puede pasar por alto que también interviene en su conformación imaginaria; en algunos casos, como ya se ha mencionado, dicha conformación acaba imponiéndose como la imagen “real” (piénsese en el caso de Oriente), mientras que en otros no ejerce ninguna influencia aparente. Quizás este sea el caso de la Europa y de los Estados Unidos contruidos por los viajeros hispanoamericanos, como casi siempre suele ocurrir en los pocos casos en que la periferia construye literariamente la metrópoli. Estaríamos hablando, entonces, de una Europa y de unos Estados Unidos desconocidos para sí mismos; conocerlos, qué duda cabe, resulta por lo menos inquietante¹⁵.

1.3. El relato de viajes hispanoamericano

Son pocos los estudios críticos sobre los relatos de viaje hispanoamericanos, entendidos en el sentido aludido en el primer apartado de este capítulo, y el lugar que ocupa este género en las historias de la literatura es prácticamente nulo. De hecho, llevando la cuestión a un extremo, pareciera que el género no se hubiera desarrollado en la región.

Resulta difícil, aunque en un principio se pudiera pensar lo contrario, demostrar la existencia o la inexistencia de un género en una literatura particular. Si se contabilizara el número de volúmenes dedicados a los relatos de viaje publicados por escritores

¹⁵ Fernando Aínsa (2013: 82) repara en el punto de vista diferente que América Latina, ese “otro Occidente”, puede ofrecer incluso sobre el Occidente tradicional: “Y aquí, América –ese “otro Occidente” – tiene mucho que decir. Retomando palabras claves de este ensayo: América puede modular, otorgar matices, proponer alteridades y, sobre todo, hacerlo con esa “inteligencia” que recomendaba el gran polígrafo mexicano (Aínsa, 2013: 82).

hispanoamericanos y se compara el resultado con, pongamos por caso, el número de volúmenes pertenecientes a este género de la literatura inglesa, francesa, alemana o española –en cuya historia y crítica, inexplicablemente, hasta no hace mucho tiempo eran ignorados¹⁶, sin lugar a dudas que los resultados obtenidos serían muy dispares, siendo, obviamente, los hispanoamericanos los de número más reducido. Sin embargo, este hecho evidente no basta para justificar la indiferencia de la crítica o, en una postura más radical, negar la existencia del género en la tradición literaria hispanoamericana, como implícitamente se ha hecho. Además, si se comparan el número de novelas o de libros de poemas publicados en Hispanoamérica con el de otras latitudes, seguramente que también sería menor, y sin embargo ningún estudioso niega la existencia de la novela o la poesía hispanoamericana, sino al contrario, se trata de géneros, junto con otros pocos, en los que se ha centrado y sigue centrando la atención académica.

Ya apuntaba Estuardo Núñez, uno de los pioneros en el rescate del corpus de relatos de viaje hispanoamericano, en el no tan lejano año de 1989, refiriéndose primero a las “tradiciones” hispanoamericanas y después a los relatos de viaje:

Existen en nuestra América estratos valiosos de bibliografía producida por escritores hispanoamericanos que han permanecido olvidados o ignorados o desdeñados como producción menor y que, sin embargo, contienen expresiones de cierto valor en la tarea de afirmar nuestra identidad continental [...]

¹⁶ Esta situación empezó a cambiar con los estudios dedicados a los relatos de viaje medievales llevados a cabo, en un primer momento, por los profesores Bárbara Fick (1976), Francisco López Estrada (1984) y Miguel Ángel Pérez Priego (1985). También cabe destacar la figura del escritor Jorge Carrión, quien plantea la necesidad de rastrear la historia del género tanto en España como en Hispanoamérica (Jorge Carrión, 2005). Sin embargo, la postura que sigue imperando al respecto, incluso en algunas personas interesadas en el tema es que, con la excepción del periodo del descubrimiento y conquista de América, el relato de viajes sólo aparece en la literatura española de manera esporádica, mientras que en la hispanoamericana, salvo unas cuantas excepciones, es inexistente. Para ilustrar esta postura valga una cita de un libro dedicado a los “viajes, viajeros y sus libros” de Tatiana Escobar. “En lengua española, si bien la historia del género sigue esperando a sus mentores, la literatura de viajes cuenta con algunos títulos imprescindibles que han gozado de una popularidad más bien discontinua” (Escobar, 2002: 60).

Otro tanto ocurre con los autores hispanoamericanos de relatos de viajes por América y por el mundo. Rastreando el género hemos logrado reunir un considerable caudal de escritos de esta índole producidos en el curso de los siglos XIX y XX, frecuentemente puesto de lado o poco apreciado por muchos escritores importantes. Que sepamos no se ha hecho aún –al igual que sucedía con los ‘tradicionalistas’– un esquema global de los escritores viajeros propios de nuestro continente. Tal vez se estimaba que los únicos dignos de figurar como grandes escritores de viajes eran los europeos que tanta difusión tuvieron entre nosotros a partir de comienzos del siglo XIX (Núñez, 1989: XIV y XV).

Núñez insinúa, no sin una pizca de malicia, el hecho de que la mayor parte tanto de las recopilaciones de textos como de estudios críticos relativos al género en Hispanoamérica se hayan efectuado en una sola dirección; es decir, en la que se refiere a los escritores no hispanoamericanos –europeos y estadounidenses, mayoritariamente– que han escrito sobre Hispanoamérica¹⁷. Esta modalidad de relatos de viajes, que estrictamente no pertenecen a la literatura hispanoamericana –aunque no por ello dejen de ningún modo de ser especialmente interesantes para los estudiosos de diversas materias sobre la región– ha acaparado la atención de los editores y de los críticos.

Por fortuna, Núñez no se contentó con señalar esta carencia sino que compiló la antología de *Viajeros hispanoamericanos* (1989) para remediarla. El espíritu latinoamericanista del peruano es claro, puesto que en su recopilación reúne textos de viajeros hispanoamericanos sobre América. El libro se estructura por regiones recorridas, y así encontramos textos sobre Norteamérica, México, Guatemala y los países sudamericanos escritos por autores canónicos como Alfonso Reyes o José Martí y por otros poco conocidos. Con todo y que el viaje por la misma América no ha sido el más socorrido por los escritores latinoamericanos, la variedad de los relatos es reveladora.

¹⁷ Él mismo forma parte de esta corriente de estudio, pues en un trabajo anterior se encargó de la recopilación y estudio de los relatos de viaje efectuados por viajeros extranjeros en el Perú.

Otra recopilación interesante es la llevada a cabo por José Esteban (2004), enfocada a los viajeros hispanoamericanos en Madrid. Esteban se centra en textos poco críticos con la capital española, pero no por ello exentos de calidad literaria, como lo atestiguan los nombres incluidos, todos ellos célebres, como Darío, Neruda, Carpentier, Vallejo, García Márquez o Guillén.

Son muy pocas las recopilaciones elaboradas sin enfocarse en el destino del viaje, sino exclusivamente en la procedencia de los viajeros, como es el caso de *Viajeros mexicanos (siglos XIX y XX)* de Felipe Texeidor (1982), cuya edición original data de 1932. La recopilación aúna erudición y buen gusto, y la casi totalidad de autores que propone, que van de fray Servando Teresa de Mier a Salvador Novo, continúa ochenta años después conformando el centro del canon viajero mexicano y latinoamericano. El valor de la recopilación es muy estimable, pero solo abarca el primer tercio del siglo XX. Sorprende que desde entonces ningún estudioso se haya decidido a actualizar y completar la labor emprendida por Texeidor.

En 2010, Beatriz Colombi publicó *Cosmópolis, del flâneur al globe-trotter*, antología de crónicas de viajes hispanoamericanas, desde Miranda hasta Cabrera Infante, es decir, desde la independencia hasta el año 1999. La nómina de autores es variada y los textos seleccionados, siempre interesantes. Sorprende la inclusión del cubano, pues, de no ser por él, el arco temporal hubiera contemplado solo la primera mitad del siglo, y al incluirlo se da un salto de cincuenta años, como si durante ese periodo no se hubieran escrito crónicas de viajes. Colombi limita intencionadamente su selección a crónicas, dejando a un lado otros formatos; de hecho, el libro fue publicado en una colección de crónicas de la editorial “Eterna cadencia” de Buenos Aires, enmarcada en una tendencia

en auge en los últimos años¹⁸ de rescatar la crónica latinoamericana histórica y otorgar visibilidad y prestigio literario a la que se produce en la actualidad.

Los relatos de viajes por Hispanoamérica son numerosísimos; para dar una idea de ello hay que recordar recopilaciones como la elaborada por José Iturriaga de la Fuente (1992), quien, en su investigación que culminó con la publicación de cuatro volúmenes de relatos de viajeros por México, halló un total de más de mil quinientas referencias. Entre este mar de fuentes se hayan algunos libros clásicos que van desde la crónicas de Indias, como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, hasta relatos de escritores célebres del siglo XX, tan disímiles entre sí como Aldous Huxley, John Dos Passos, Jack Kerouak, John Steinbeck, Antonin Artaud o Jean-Marie Le Clézio, pasando por relatos de viajes de algunos de los autores más reputados del género, como el barón von Humboldt o John L. Stephens.

Si solo el caso de México es prácticamente inabarcable, el corpus alcanza dimensiones desbordantes al extenderlo al resto de Hispanoamérica.

Es probable que el número de textos que van en la dirección contraria, es decir, en la de los hispanoamericanos que escriben relatos de viajes –sin importar si éstos tienen lugar en sus países de origen, en otras naciones de Hispanoamérica o fuera de sus fronteras– es considerablemente menor. A pesar de ser teóricamente más manejable, la dimensión de este conjunto, e incluso los textos que lo conforman, constituye todavía un misterio, pues la mayor parte de ellos se encuentran en el olvido. Quizás el único intento serio por catalogar exhaustivamente este corpus ha sido llevado a cabo por Gabriel

¹⁸ En 2012 vieron la luz dos antologías de crónicas latinoamericanas que incluían algunas dedicadas al viaje. En *Mejor que ficción, crónicas ejemplares*, Carrión incluyó sendas crónicas viajeras de Juan Villoro, Martín Caparrós y Rodrigo Fresán, mientras que Jaramillo Agudelo, en *Antología de crónica latinoamericana actual*, aunque incluye un mayor número de textos, decide no centrarse en el viaje sino favorecer la crónica que trata una cuestión en particular, como la visita a un pueblo con alta natalidad de gemelos o el rastro perdido de algún mítico.

Giraldo Jaramillo (1957) quien, restringiéndose al caso colombiano, señaló varios centenares de fuentes en el año 1957.

El olvido en el que se encuentran la inmensa mayoría de los relatos de viaje hispanoamericano no solo afecta a los escritos por autores secundarios o desconocidos, sino también a los de algunos de los escritores más destacados de la región. Piénsese, por ejemplo, en el modernismo, uno de los periodos más estudiados por la crítica; el caudal de textos que se lee con mayor asiduidad en la actualidad es el poético, mientras que la prosa modernista, a pesar de su importancia y su incuestionable valor literario, es relegada a un segundo término¹⁹. Y dentro de este segundo término, en que el interés se dirige hacia el cuento, la novela y el ensayo, los relatos de viaje son prácticamente ignorados, a pesar de que gran parte de los protagonistas del movimiento, de José Martí a Rubén Darío, de Amado Nervo a José Enrique Rodó y de Julián del Casal a José Juan Tablada, lo practicaron²⁰. Por si este hecho no bastara para confirmar la importancia del género en el modernismo, es pertinente recordar que uno de los escritores que gozaba de mayor prestigio tanto en la crítica como en el público de esos años, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo²¹, era principalmente un autor de relatos de viajes.

Aunque no haya conocido un auge como en el modernismo, la escritura de relatos de viaje en Hispanoamérica desde la Independencia ha sido ininterrumpida y practicada por varios de sus protagonistas. Por mencionar algunos nombres célebres de manera

¹⁹ Este hecho quizás esté empezando a cambiar, sobre todo gracias al consenso crítico de que la revolución estética modernista empezó en la prosa, particularmente en la crónica, y no en la poesía (ver página 121).

²⁰ Mucho se ha discutido sobre las similitudes y diferencias entre el modernismo hispanoamericano y el noventayocho español; sin embargo, un campo que queda por explorar es la comparación entre los múltiples relatos de viajes escritos por ambos grupos y el hecho de que los escritores españoles, como Unamuno o Azorín, escribieran fundamentalmente sobre sus recorridos por España, mientras que los latinoamericanos se aventuraron fuera de su ámbito.

²¹ Hoy caído en el olvido, quizás por la misma indiferencia que ha mantenido la crítica frente al género, Gómez Carrillo publicó más de quince compilaciones con sus relatos de viaje, en los que cuenta sus andanzas por América, Europa y el Medio y el Lejano Oriente. También es autor de varios poemarios y de un estudio crítico sobre el modernismo.

arbitraria se puede citar a fray Servando Teresa de Mier, Francisco de Miranda, Domingo Faustino Sarmiento, Justo Sierra, Horacio Quiroga, Manuel Gálvez, Teresa de la Parra, Alfonso Reyes, Roberto Arlt, Ricardo Rojas, César Vallejo, Juan Carlos Mariátegui, Jorge Carrera Andrade, Jorge Ibarguengoitia, Manuel Mujica Láinez, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Sergio Pitol. Por último, los escritores contemporáneos parecen no haberse olvidado del género por completo, pues entre quienes los han practicado se cuentan a Juan Villoro, Martín Caparrós, Héctor Abad Faciolince, Fabio Morábito, Antonio José Ponte, Rafael Gumucio, Fernando Iwasaki y Ariel Dorfman.

Es difícil aventurar una explicación a la supuesta precariedad del relato de viajes hispanoamericano pues, muy posiblemente, como lo hace sospechar la catalogación emprendida por Giraldo Jaramillo, este es más abundante de lo que creemos hoy en día. Lo que sí es indudable es el hecho de que el interés por el género ha sido aún más reducido que su práctica. Las razones de esta indiferencia son muchas y de muy variada índole y, desde luego, en este estudio se ha preferido acercarse al género en lugar de averiguar los motivos que expliquen la indiferencia con que se ha recibido. Quizás algunos acercamientos teóricos, como el de la crítica colonialista, podrían aportar algunas pautas, sobre todo tomando en cuenta las profundas tensiones que se suscitan en este género en la relación centro/periferia. Si Hispanoamérica es, en gran medida, una invención cultural europea –como señala el texto ya citado de Edmundo O’Gorman– es lógico que la recepción de los relatos de viaje *sobre* Hispanoamérica haya sido mucho más entusiasta que la de los relatos de viaje escritos *desde* Hispanoamérica. El mismo caso ocurre, como apunta Juan Goytisolo, en otras regiones dominadas colonialmente por Europa y, a últimas fechas, por Estados Unidos, como, por ejemplo, Oriente Medio y el Magreb:

[...] compárese, por ejemplo, el número de libros escritos en Occidente sobre esta civilización tan cercana, pero inasimilable a la nuestra –sin duda, varios millares de títulos– con la cincuentena escasa de obras que los viajeros y ensayistas del Oriente Próximo y el Magreb escribieron sobre Europa antes de la Primera Guerra Mundial, y mediremos el abismo que separa el Occidente avanzado de esa nebulosa de culturas, creencias religiosas y lenguas encapsuladas en el término ‘oriental’ forjado por nosotros (Goyisolo, 2006: 12).

Desde luego que los relatos de viaje hispanoamericano dedicados a Europa rebasan por mucho la cincuentena mencionada por Goyisolo en el caso magrebí, pero poco importa si, en la práctica, al contabilizar los que efectivamente han sido y son leídos o analizados, la cifra obtenida es mucho menor. De hecho, resulta aún más curiosa –o alarmante– la indiferencia hacia un género que sí existe en una literatura pues, de no hacerlo –y decirlo es una obviedad– tal desdén estaría plenamente justificado.

Ni siquiera los mismos hispanoamericanos se han interesado en sus propios relatos de viajes. Esta actitud sería hasta cierto punto comprensible en los lectores y la crítica foránea, pero resulta inquietante que los propios hispanoamericanos hayan interiorizado con cierta docilidad la imagen exterior que se ha creado de ellos y, a la par, hayan olvidado la que ellos han desarrollado acerca de sí mismos y de los otros²².

Es curioso que tanto Todorov como Said hayan reparado en la negación de voz que los escritores de relatos de viajes generalmente le imponen al otro que describen.

Ambos ejemplifican esta situación, con plena intencionalidad, mediante un modelo

²² Para abordar estos textos quizás haría falta una nueva forma de leer, cercana, por ejemplo, a la “crítica decolonial” que propone Mignolo: “El “método”, es decir, la manera que se corresponde con las opciones coloniales es el pensamiento fronterizo o la epistemología fronteriza. ¿Por qué? Porque es pensar y habitar la/s frontera/s, y no sólo estudiar las culturas fronterizas sin habitarlas. En otras palabras, el pensamiento fronterizo habita en la frontera de las formaciones imperiales/coloniales. [...] Los investigadores decoloniales no buscan semejanzas y diferencias entre dos o más entidades o textos, sino que persiguen comprender su localización en la matriz colonial del poder” (Mignolo, 2012: 27).

sórdido y dramático: el primero, con la violación de una india a manos de un conquistador, y el segundo, con la visita de Flaubert a una cortesana egipcia.

Páginas más adelante del estremecedor relato de la violación, Todorov (1999: 56 y 57) concluye que “en el mejor de los casos, los autores españoles hablan bien *de* los indios; pero, salvo casos excepcionales, nunca hablan *a* los indios. Ahora bien, solo cuando hablo con el otro (no dándole órdenes, sino emprendiendo un diálogo con él) le reconozco una calidad de *sujeto*, comparable con el sujeto que soy yo” (Todorov, *íbid*: 143).

Said, analizando el caso de Oriente, llega a una conclusión muy parecida:

Oriente fue orientalizado, no sólo porque se descubrió que era ‘oriental’, según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se lo podía obligar a serlo–. Tomemos, por ejemplo, el encuentro de Flaubert con una cortesana egipcia, encuentro que debió de crear un modelo muy influyente sobre la mujer oriental; ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. Él era extranjero, relativamente rico y hombre, y esos eran unos factores históricos de dominación que le permitían, no sólo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental. Mi tesis es que la situación de fuerza de Flaubert en relación a Kuchul Hanem no era un ejemplo aislado, y puede servir bastante bien como modelo de la relación de fuerzas entre Oriente y Occidente y del discurso acerca de Oriente que permite este modelo (Said, 2006: 25).

Pero si Europa y Estados Unidos, además de crear una visión de Hispanoamérica que acaba tomándose como real –incluso por la misma Hispanoamérica–, utilizan esa visión para afirmar su propia identidad, es lógico que no exista interés por lo que Hispanoamérica –el otro– tiene que decir, no ya sobre sí misma, sino sobre los sujetos por los que fue creada como entidad cultural, es decir, sobre Europa y sobre los Estados

Unidos. Como señala también Said: “Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (Said, *íbid*: 25). Esta definición de sí mismo y afirmación identitaria en contraste con el otro no deja espacio al cuestionamiento que supondría la visión de ese otro, descrito y silenciado. El caso de América Latina es peculiar, pues encuentra en Europa y en los Estados Unidos un otro con el que se contrasta, pero con el que también, inevitablemente, se identifica; con el primero por una parte de su origen y, con el segundo, por la pertenencia al “mundo nuevo”.

La crítica hispanoamericana, salvo por excepciones como la del ya mencionado Núñez, también ha preferido estudiar los relatos de viaje sobre Hispanoamérica antes que los hispanoamericanos. Como botón de muestra de la falta de atención ya mencionada que prevaleció sobre este género, basta mencionar que solo encontramos en las historias de la literatura hispanoamericana un par de capítulos que lo abordan.

El primero, y estrictamente hablando el único, es el de Margarita Pierini titulado “La mirada y el discurso: la literatura de viajes” (1994). Pierini hace un rápido recorrido por la obra de algunos viajeros que visitaron tierras hispanoamericanas y desprende algunas conclusiones muy valiosas. La primera de ellas, como consecuencia de una declarada lectura de Todorov, es la primacía que le otorga a la mirada del viajero como objeto de estudio por encima del objeto descrito:

Pero en realidad de los que nos habla el relato de viajes a nosotros, lectores del siglo XX, es más bien de una forma de mirar, de conocer, que es, en definitiva, una forma de ser. Lo que se mira en el otro, lo que se dice del otro, revela fundamentalmente al sujeto de la mirada y del discurso. Así, pues, lo que sobre todo aprendemos a conocer a través de estas lecturas es la visión de una cultura que, sin la capacidad de comprender lo diferente, se ha pretendido universal, estableciéndose como modelo de la mirada y del discurso (Pierini, 1997: 180).

Por otra parte, Pierini distingue dos tipos de destinatarios del género muy diferentes entre sí²³, al contrario de Albuquerque y Carrizo Rueda, que solo conciben como destinatario a la sociedad a la que pertenece el escritor²⁴:

El primer lector, el que tiene en mente el autor, es un lector de su misma cultura, con quien comparte códigos e ideología. Por lo general, ese lector verá confirmado en el texto sus prejuicios, y habrá de regodearse en su buena conciencia felicitándose por no ser como ese *otro* que se le presenta en el relato.

Pero hay también otro destinatario: el lector del país objeto de las descripciones de los viajeros. Las reseñas sobre libros de viaje que aparecen, por ejemplo, en los periódicos mexicanos del siglo XIX muestran el interés que despiertan estos “retratos” trazados por manos extranjeras. Un interés que va acompañado de una crítica sagaz. El lector advierte la superficialidad o la malevolencia que encierran esos relatos presuntamente objetivos, y se niega a aceptar que sea suya la imagen reflejada en ese espejo (actitud que reforzará otra frecuente apreciación del europeo sobre los latinoamericanos: son vanos y presuntuosos, no saben aceptar “la lección del maestro”).

La actitud del rechazo irá acompañada, en el caso de un pensador como Altamirano, por una propuesta creativa: en lugar de dejar que sólo sean plumas extranjeras las que retraten al país, cabe esa tarea a los pensadores nacionales. Así, en su propuesta fundadora, el relato de viajes está a la par de la novela, ambos como pilares de la literatura nacional (Pierini, 1997: 180).

²³ Tomás Albaladejo, al teorizar sobre los géneros literarios dentro de la retórica, señala la importancia que tiene el destinatario en la concepción y por lo tanto en la clasificación del texto: “Los *genera* constituyen una clasificación textual que se halla asentada sobre la *res* extensional como serie de elementos referenciales incorporados en el texto, es decir, sobre los hechos de los que trata el discurso, y también sobre la función del destinatario en la situación comunicativa; estos dos elementos, los hechos y la función del receptor, están relacionados entre sí en la determinación del género del discurso” (Albaladejo, 2000: 53).

²⁴ Asumo dicha idea en Albuquerque y en Carrizo Rueda a partir de las siguientes citas: “Estos ‘relatos de viajes’ contienen por esto mismo que venimos diciendo un marcado acento social, histórico o cultural que vinculan sobre todo al lector con la realidad viva de los lugares descritos y de las sociedades en ellos reflejadas, bien para parodiarlas, encarecerlas o sencillamente para describirlas con visos de objetividad, y nunca exentas de las apreciaciones personales que subrayan la impronta personal del autor” (Albuquerque, 2005: 132). “[...] desde el contexto histórico, algunas descripciones o elementos de ellas revelan aquellos puntos en los cuales el espectáculo se carga de tensiones y determina la alternancia clímax-anticlímax. Y, finalmente, porque tales tensiones manifiestan las de un grupo social que busca en el género ‘relato de viajes’ ciertas respuestas a inquietudes sobre su modo de existencia” (Carrizo Rueda, 1997: 47).

Irónicamente, estas conclusiones críticas desembocaron en un doble fracaso. El primero de ellos no es sino la situación que se ha descrito en las páginas anteriores. Pero antes de exponerlo, retomemos una cita de Ignacio Manuel Altamirano de 1868, y que, pertinentemente, ofrece Margarita Pierini:

Corremos el peligro de que se nos crea tales como se nos pinta, si nosotros no tomamos la pluma y decimos al mundo: Así somos en México. [...] Es la ocasión, pues, de hacer de la bella literatura un arma de defensa. Hay campo, hay riqueza, hay tiempo, es preciso que haya voluntad. Talentos hay en nuestra patria que pueden rivalizar con lo que brillan en el Viejo Mundo (Pierini, íbid: 180).

En otro texto, en la “Introducción al *Viaje de Oriente* de Luis Malanco”, Altamirano profundiza más en la cuestión, y brinda un diagnóstico claro:

Sólo los mexicanos hemos escrito poco acerca de nuestro país. Figúrense que hablar de nuestras poblaciones, de nuestras montañas, de nuestros ríos, de nuestros desiertos, de nuestros mares, de nuestras costumbres y de nuestro carácter, es asunto baladí, y que el ver escrito en una página de viaje el nombre de un indio, todo el mundo aquí ha de hacer un gesto de desdén. [...]

Hay cierta repugnancia para conocer el país nativo, y esta es la causa de que no puedan desarrollarse vigorosamente todas las ramas de nuestra literatura nacional. Sólo el tiempo y la civilización harán desaparecer esto, que no hábitos de la vida colonial. [...]

Pero si escasa es nuestra literatura de viajes por lo que respecta al interior del país, sus productos son rarísimos en lo que se refiere a los viajes al extranjero (1949).

Ignacio Manuel Altamirano anticipa el tema que más de un siglo después desarrollarán Said y Todorov: la imposición de una mirada y de un silencio. Pero a pesar de haber cumplido su propósito –junto con otros escritores románticos de diferentes países como

el argentino Domingo Faustino Sarmiento o el también mexicano Guillermo Prieto— mediante la escritura de relatos de viaje, Altamirano no previó que dichos relatos continuarían siendo prácticamente ignorados más de cien años después, quizás debido a “los hábitos de la vida colonial” a los que alude. Mary Louise Pratt, en su estudio sobre la relación entre relato de viajes e imperialismo, concluye que “era frecuente que los criollos hispanoamericanos viajaran a Europa [...] pero en modo alguno produjeron una literatura sobre Europa. Podríamos muy bien pensar que, como sujetos coloniales, carecían de autoridad discursiva o de una posición legítima de discurso desde la cual representar a Europa” (2010: 345). Pratt lee cierta literatura de viajes hispanoamericana, sobre todo a Sarmiento, como el camino que los criollos encontraron para asentarse como clase dominante, diferenciándose de los americanos no blancos y de los europeos. La teoría es sugerente, pero Pratt ignora el relato de viaje latinoamericano que propone una refundación de América basada en una visión propia.

El otro fracaso del que hablo está presente en la historia de la literatura hispanoamericana que incluye el texto de Pierini (Pizarro, 1994): a pesar de exponer la problemática del género literario “relato de viajes” en Hispanoamérica, no brinda ningún artículo dedicado al estudio de la producción textual de dicho género en la región; critica la situación e, irónica e involuntariamente, la perpetúa.

El otro capítulo supuestamente dedicado al relato de viajes en Hispanoamérica es del ya citado Estuardo Núñez (1972) quien, en un sorprendente alarde de erudición, rastrea la presencia del tema hispanoamericano en otras literaturas —como la francesa, la alemana o la estadounidense— desde el viaje de Colón hasta bien entrado el siglo xx. Sin embargo —y afortunadamente, pues el valor del artículo, aunque no sea útil para este

estudio, es de una enorme riqueza— el estudio de Núñez abarca todos los géneros literarios, incluyendo, pero de manera secundaria, el relato de viajes.²⁵

Las historias de la literatura nacionales tampoco se preocupan por esta clase particular de escritura, salvo la reciente *Historia crítica de la literatura argentina*, que dedica un artículo al relato de viajes, pero de nueva cuenta focalizando la atención en los viajeros extranjeros que recorren Hispanoamérica o, en este caso, Argentina (Aguilar, 2002).

En ese país existen también otras obras críticas que se han preocupado de analizar la influencia de los viajeros extranjeros en la conformación de la cultura nacional; tal es el caso de los estudios de Adolfo Prieto (1996), quien rastrea las pautas establecidas por los viajeros ingleses en viajeros y escritores argentinos como Echeverría, Sarmiento o Mármol, y de Ernesto Livon-Grosman (2003), quien analiza la construcción de la Patagonia como espacio imaginario.

La filial argentina del Fondo de Cultura Económica, dentro de la colección “Tierra firme”, ha publicado una serie de libros encaminados a rescatar relatos de viajes argentinos. Algunos títulos, como los dedicados a Manuel Mujica Láinez o Victoria Ocampo, se estudian en la presente investigación (ver páginas 284 y 301). También son de gran interés los volúmenes antológicos de la serie, pensados en alguna clase especial de viaje emprendido por escritores argentinos, ya sea por el destino elegido o por la ideología de los viajeros, trasladada al viaje y al relato, como *Pasaje a Oriente, narrativa de viajes de escritores argentinos*, editado por María Sonia Cristoff (200), o *Hacia la revolución, viajeros argentinos de izquierda*, editado por Sylvia Saítta (2007).

²⁵ Menciono dicho texto ya que algunos estudiosos del género en Hispanoamérica, como Beatriz Colombi, lo consideran como uno de sus precursores.

Dos obras, la de la argentina Beatriz Colombi (2004) y la del venezolano Jacinto Fombona (2005), se dedican por entero al estudio de los relatos de viaje modernistas, quizás por ser este un periodo donde el género conoció un auge particular. Dichas obras, como se constata en el capítulo dedicado al modernismo, fueron un pilar imprescindible para el acercamiento a este periodo.

En México, el volumen *Espacio, viajes y viajeros* (2004) editado por Luz Elena Zamudio, salvo por una excepción, reúne interesantes estudios sobre textos de viaje hispanoamericanos²⁶. Algunos abordan obras ficcionales, mientras que otros se restringen al relato de viaje y analizan autores canónicos, sobre todo mexicanos, que abarcan un inmenso arco temporal: el volumen se abre con Bernal Díaz del Castillo y se cierra con Sergio Pitól.

Otra publicación digna de mencionarse es la recopilación de estudios críticos sobre los relatos de viajes en las literaturas hispánicas efectuada por Julio Peñate (2004). A pesar de que el título (*Relato de viaje y literaturas hispánicas*) especifica que los diversos textos incluidos analizan “relatos de viajes”, solo uno de los cinco artículos dedicados a la literatura hispanoamericana, al margen de su interés, cumple estrictamente con esta condición²⁷. En contraste, la mayor parte de los trabajos dedicados a la literatura española sí lo hacen. Peñate publicó en 2008 una nueva recopilación de trabajo críticos, *El viaje en la literatura hispánica; de Juan Valera a Sergio Pitól*, en la que también se mezclan arbitrariamente estudios sobre textos factuales y ficcionales. Por último, en 2012, Peñate publica, como resultado de un trabajo de investigación colectivo, dos tomos

²⁶ La excepción la constituye “El viaje espiritual de Greene” de Ruiz Abreu (2004). Que uno de los estudios esté dedicado a un autor anglosajón hace ver que no existían limitaciones sobre el origen del texto que analizar, y realza el hecho de que la mayoría abrumadora de los académicos hayan optado por abordar textos hispanoamericanos, lo que pone de relieve el interés que en últimos años ha despertado el género en Latinoamérica.

²⁷ Dicho estudio, llevado a cabo por Dolores Philipps-López, trata sobre el viaje romántico hispanoamericano en Suiza y se basa en relatos de Miranda y Sarmiento.

de enorme utilidad en donde, ahora sí, se reúnen estudios alrededor de viajes factuales. La obra alterna relatos de viajes españoles e hispanoamericanos, lo que sin duda tiene ventajas y desventajas. Entre las primeras puede mencionarse la de brindar una visión global del género en la lengua española, de forma que sea posible detectar corrientes generales, en caso de que existan. No obstante, el relato de viajes es muy probablemente uno de los géneros en el que las literaturas de España y de la América española ha tomado caminos más divergentes, a causa de que, como ningún otro, el género está ligado a la identidad de un país, y el contexto político, social y económico influye casi en la misma proporción que las corrientes estéticas. Para ejemplificar esta situación basta pensar en lo escrito durante el cambio de siglo, en que España se replegaba en sí misma como consecuencia del fracaso del 98, mientras que la América hispana salía a descubrir el mundo. Pero a pesar de que aglutinar en un mismo trabajo la literatura viajera producida a ambos lados del Atlántico quizás haya sido demasiado ambicioso, en lo que concierne a Hispanoamérica, es en la *Introducción al relato de viaje hispánico del siglo XX: Textos, etapas, metodología* donde por primera vez se agrupan estudios de relatos de viaje hispanoamericanos, se ofrece una cronología y se aventura un posible canon. Los análisis del libro, y algunas veces la simple noticia de la existencia de algunos textos, fueron de gran utilidad para la concreción de la presente investigación. El objetivo de este trabajo es el mismo que el de Peñate: trazar la cartografía básica del género en Hispanoamérica para que, una vez que se cuenten con las coordenadas básicas y un contexto e historia mínimas, sea posible profundizar en el análisis de los textos. A pesar de que los textos hispanoamericanos representen menos de la mitad del contenido de los dos volúmenes, éste es el trabajo aglutinador más importante llevado a cabo sobre la cuestión.

No puede más que echarse de menos un trabajo para la literatura hispanoamericana como el que Geneviève Champeau (2004) dedicó al relato de viajes contemporáneo por España y Portugal, en el que se incluyen veinte estudios sobre diversos aspectos del género en la literatura española.

En 2008 fue publicado *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino* (Mattalia, 2008), un libro de dimensiones colosales, con más de mil páginas y de ochenta estudios, de los que, en sentido estricto, lamentablemente, solo dos están dedicados al relato de viaje hispanoamericano²⁸, mientras que el resto se ocupa de otros géneros literarios, sin preocuparse de que varios de los autores estudiados, como Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar o Alejo Carpentier hayan escrito auténticos relatos de viajes.

Así, pues, a pesar de las limitaciones y de los malentendidos, parece que al fin está surgiendo un interés crítico por el desarrollo de este género literario en Hispanoamérica, sobre todo en el periodo modernista. El presente trabajo pretende sumarse a esta corriente y ser una muestra de que existe un corpus de relatos de viaje hispanoamericanos que es necesario rescatar y analizar, tanto desde puntos de vista estrictamente textuales, como desde otros tipos de acercamiento que analicen sus particularidad y la ideología que subyace detrás de los mismos.

²⁸ Se trata de los trabajos de Lola López Martín, “Entre la geografía argentina y el paisaje literario: viaje por el naturalismo científico, ideológico y narrativo de Eduardo Holmbers”, y de Joseba Arregui Pabollet, “El descubrimiento de España de Fernando Iwasaki, un viaje de ida y vuelta”.

2. El siglo XIX

El relato de viaje hispanoamericano nace de la mano de los protagonistas de las independencias, quienes, además de ser proclives al ejercicio de las letras, fueron viajeros voluntarios o involuntarios, ya fuera para conocer mundo y tejer alianzas para sus fines políticos o como consecuencia del exilio que se les impuso.

Los precedentes hispanoamericanos del relato de viaje, como ya se ha mencionado en la introducción, pueden remontarse a la Colonia, en especial a la crónica de Indias, que representa sin duda alguna, siempre que se la considere como tal²⁹, la cumbre del género en las letras hispánicas. Después de este periodo existen otros ejemplos puntuales, como el de *Concolocorvo* en el Río de la Plata y el Perú, o el de Carlos de Sigüenza y Góngora en la Nueva España, pero se trata de textos aislados que no consiguen continuar o inaugurar una tradición.

Naturalmente, a lo largo de toda una centuria, el relato de viajes experimenta cambios profundos, en consonancia con las corrientes literarias. Así, en la primera mitad del siglo XIX, se encuentran resabios de la Ilustración, con viajeros, como el peruano Pedro Paz Soldán, que viajan con intereses científicos y lingüísticos, siguiendo la estela de Humboldt. En lugar de hablar de sus aventuras, de visitar tabernas y de buscar un estilo propio, se contentan con recolectar la flora del lugar, hacer anotaciones sobre la lengua y realizar recorridos artísticos obedeciendo a sus guías. A la par que esta clase de narración tiende a languidecer surge el relato romántico, lleno de aventuras y con un estilo literario personal. Esta corriente será la que domine la mayor parte del siglo. Al

²⁹ Debido a la riqueza del corpus que aglutina la crónica de Indias, cuyos textos van desde diarios, cartas e informes hasta crónicas propiamente dichas, se le ha considerado un género aparte, propio de una época de la literatura española. No obstante, como ha mostrado Albuquerque (2008), gran parte de este material pertenece al género relato de viajes.

final este relato será desbancado por el modernista (ver capítulo siguiente), el cual, más que una ruptura radical, representa más bien una transformación o una radicalización del romanticismo, pues como señaló Octavio Paz, “el modernismo hispanoamericano es en realidad nuestro romanticismo” (1987: 117).

Desde el punto de vista cronológico, la primera obra de interés –más por la estatura del personaje que la escribe que por su calidad literaria– son los *Diarios de viaje* de Francisco de Miranda. El venezolano no es un escritor, es un político, y sus diarios resultan en algunos momentos monótonos y rutinarios, más preocupados por señalar sus encuentros protocolarios y sus apuntes de carácter político, económico y geográfico que por contar sus andanzas, reflexiones y vivencias. No obstante, en ellos puede verse ya la aparición de una conciencia americana viajera, que ve y compara con ojos americanos por más que, oficialmente, Miranda fuera un viajero bajo yugo de la Corona española. Los diarios no fueron publicados hasta dos siglos después de escritos y, por tal motivo, no tuvieron ninguna influencia en los escritores que vinieron después. La visión que aportan refleja a la perfección la mentalidad de Miranda y explica gran parte de su ideología y movimientos políticos, así que, aunque no hayan sido leídos, podría decirse que influyeron en el espíritu con el que nacieron las nuevas repúblicas americanas.

El héroe de la independencia de quien puede decirse que realmente inaugura el relato de viaje hispanoamericano es fray Servando Teresa de Mier. Sus *Memorias* narran su deambular por Europa, exiliado de la Nueva España por un sermón que no gustó en términos teológicos ni políticos al clero novohispano. Las andanzas del fraile tienen mucho de novela picaresca, y si bien sus aventuras y desventuras son las de un héroe romántico, su mentalidad está más cerca de la Ilustración, y no por nada participó en la promulgación de la Constitución de Cádiz. Tristemente, el fraile dominico fue el primero de los muchos viajeros, escritores e intelectuales hispanoamericanos que llegaron a

Europa exiliados de sus países de origen para encontrar muchas veces carencias y nostalgia. Pero más allá del papel que le tocó representar a fray Servando, las *Memorias* siguen siendo una de las cumbres del género, y así lo confirma el que haya disfrutado de lectores, editores y críticos excepcionales a lo largo de dos siglos, que van de Guillermo Prieto y Alfonso Reyes, quienes recopilaron sus textos y los editaron, a Christopher Domínguez Michael (2013), que le dedicó una monumental biografía.

Con el mismo ánimo picaresco, el chileno Vicente Pérez Rosales cuenta en *Diario de un viaje a California (1848-1849)* sus aventuras en el norte del continente, a donde se aventuró llamado por la fiebre del oro. El estilo del diario es coloquial y a veces incluso procaz. Pérez Rosales no encontró la fortuna que buscaba, y regresó a Chile como había partido, aunque después conseguiría cargos gubernamentales, también relacionados con los viajes (fue comisionado a Europa para dar a conocer la política de inmigración chilena). El libro es entretenido y puede verse como el primer testimonio de un viajero latinoamericano que se interna en los Estados Unidos con el ánimo de trabajar. A pesar de que la emigración latinoamericana no se ha interrumpido desde entonces, son pocos los relatos que dan cuenta de esta circunstancia. El viaje motivado por la pobreza y la esperanza de una vida mejor tiene poco reflejo en la literatura, por más que muy probablemente haya sido el camino más frecuente tomado por los viajeros latinoamericanos.

A fray Servando lo seguirían dos escritores argentinos, ya plenamente románticos, autores también de sendas cumbres del género: Lucio V. Mansilla y Domingo Faustino Sarmiento. El relato de Mansilla, aunque cuente un viaje cuyo propósito oficial era sellar un acuerdo de paz con el cacique indio, puede verse como la narración de una expedición militar. Este subgénero cumple con todas las atribuciones detectadas por Albuquerque (2011b), y aunque muchas veces se limite a aspectos

castrenses ajenos a la literatura e incluso a la historia, hay algunos ejemplos que alcanzan estatura literaria. Aparte de la *Excursión* pueden mencionarse algunas obras posteriores, en concreto las de Francisco L. Urquiza, narrador de la Revolución mexicana, como *Memorias de campaña o México – Tlaxcalantongo*.

Al igual que Mansilla, Sarmiento se convirtió en una personalidad política de su país, llegando incluso a la presidencia, pero cuando realizó su gran viaje por Europa era un joven exiliado. Esto no significa, ni de lejos, que haya pasado por las penurias que soportó fray Servando; al contrario, Sarmiento llevaba una vida no exenta de lujo, como lo muestra el diario de gastos que él mismo anotaba durante su viaje, y en el que no escasean las visitas a restaurantes, teatros e incluso burdeles. Con menos acción que el relato del coronel Mansilla –uno era sobre todo militar, el otro escritor y político–, los *Viajes* de Sarmiento tuvieron una gran influencia en la vida política y literaria de la Argentina, y en ellos se incluye en buena medida el proyecto de nación que los intelectuales argentinos construyeron. A ellos se deben empresas admirables, como el establecimiento de la red de educación pública argentina, y también gestas funestas, como el genocidio de los indios del desierto con el fin de “civilizar” el país. Sarmiento es analítico e irónico, elegante y grosero, y siempre oscila entre el reconocimiento con Europa, la admiración por Estados Unidos y el deseo de construir un mundo nuevo.

En México los intelectuales también estuvieron cerca del poder, en el bando liberal del presidente Juárez. A pesar de abogar por la necesidad de escribir relatos de viajes propios, Ignacio Manuel Altamirano solo escribió crónicas aisladas que tuvieron que esperar más de cien años para ser recopiladas, labor que llevó a cabo Carlos Monsiváis (1987). Aunque no pudo escribir sobre el extranjero, donde irónicamente murió (en Italia, en una misión diplomática), Altamirano cumplió con su programa de dar a conocer mejor el territorio y la cultura nacionales mediante la escritura de crónicas.

Además de también escribir sobre su país, sí escribieron relatos autónomos sobre viajes al exterior Manuel Payno (1853), a raíz de su viaje a Inglaterra, y Guillermo Prieto, quien compuso el relato de viajes más importante del romanticismo mexicano, el extenso *Viaje a los Estados Unidos (1877-78)*.

Estos relatos, tan diferentes entre sí, muestran a una América Latina que está aprendiendo a mirar. Decidí analizar cinco de ellos, cada uno característico de un estilo y una mentalidad que, en conjunto, aportan una visión bastante completa de lo que fue el género en este siglo inaugural. Por cuestiones de espacio (cada periodo justificaría un estudio exento), no fue posible analizar los relatos de Altamirano, Payno y Prieto, debido a que su romanticismo no es tan distinto del de los argentinos y con el fin de dotar de una mayor variedad de nacionalidades al capítulo, en el que la literatura mexicana está presente con fray Servando. El libro del chileno Pérez Rosales también quedó pendiente de estudio, debido a la poca influencia que tuvo en la literatura posterior; esto no significa que no haya que recuperarlo, puesto que sea quizás el primer testimonio, aunque sin descendencia, del emigrante económico latinoamericano. Estos flecos que deja la tesis se abordarán en trabajos futuros.

Todos, de una u otra forma, explícita o implícitamente, se escriben ya desde un punto de vista americano, poco sólido, es verdad, pero si resultan tan interesantes es justamente porque muestran la conformación de la mirada americana. Estas vacilaciones terminarían con el modernismo, en el que coincidirán de forma prodigiosa la confirmación de la mirada americana con la realización artística del género relato de viaje. Pero antes de que eso ocurra, en los textos que se analizan a continuación confluyen la búsqueda e invención de la identidad americana con la creación de un relato de viajes propio, que implica la narración de una mirada individual, artística, pero sustentada en una colectividad.

2.1. *Diarios de viaje de Francisco de Miranda (1750-1816)*

La escritura diarística, por su intención de contar vivencias reales, es una variante de la autobiográfica. Lo que la diferencia de esta es su pretensión de simultaneidad y un mayor apego a la verdad, puesto que las entradas de un diario no se consignan como una evocación lejana, sino poco tiempo después de ocurridos los hechos, aunque más tarde se corrija su relato. Otro rasgo que sobresale de los diarios es su precisión cronológica y su delimitación temporal exactas, consecuencia de la anotación de la fecha en cada entrada. Aunque existen diarios que abarcan prácticamente toda una vida, su escritura suele comprender periodos precisos.

En los diarios que agrupan varios años es posible extraer las entradas relativas a un viaje, que forman un conjunto con plena autonomía. Aunque los ejemplos no abundan en la literatura latinoamericana, se han publicado algunos volúmenes que siguen este patrón, como *Unos días en Brasil: Diario de viaje* (2010) de Adolfo Bioy Casares. Más numerosos son los casos en los que la totalidad del diario se ajusta a un viaje y, de hecho, resulta posible identificar un subgénero bien delimitado: el diario de viaje³⁰. Al igual que en la autobiografía, este subgénero nació en la América Latina republicana de la mano de uno de los héroes de la independencia, el venezolano Francisco de Miranda.

Miranda consignó cuidadosamente los pormenores de su agitada vida en un archivo que alcanzó los sesenta y tres tomos, y que llevaba consigo adonde quiera que fuese. De ese archivo proceden sus tres diarios de viaje más conocidos y bastante diferentes: *Viaje por los Estados Unidos de la América del Norte*, *Viaje por Italia* y *Viajes por Rusia* (1977). Gracias a ellos, este periodo es, como señala Mondolfi Gudat, el

³⁰ Si se acepta la hipótesis según la cual la literatura Latinoamérica se inicia con las crónicas de Indias, entonces su libro fundador sería un diario de viaje, el *Diario de a bordo*, de Cristóbal Colón.

que mejor se conoce de su vida: “el diario constituye el período mejor documentado de su vida, referente no solo a atisbos de carácter intelectual, sino –como ya lo he comentado fugazmente– a minucias autobiográficas, gustos, intereses, prejuicios y pasiones personales” (2007: 187).

En el primero predominan las acciones sobre las descripciones; Miranda visita, camina, pasea, lee y conoce personalidades, monumentos y ciudades sin entrar en mayores detalles. Todos los aspectos de Estados Unidos, país que admira y que marcará su anglofilia, le llaman la atención: las ciudades, el ganado, la agricultura, la religión, las vías de comunicación, la industria, las instalaciones militares. Así como fray Servando inauguró la tradición del viajero latinoamericano exiliado, Miranda inaugura la del viajero político que es recibido por las personalidades más importantes, no repara en limitaciones económicas e imprime siempre un carácter utilitario al viaje; en este caso, el de observar el espectáculo de un país que nace y compararlo, con bastante objetividad, con la realidad de *su* América, mecanismo que, sin saberlo, Sarmiento repetiría cincuenta años después.

En el viaje a Italia³¹ se pierde el entusiasmo de los Estados Unidos y lo que en el diario anterior era una sucesión de acciones se convierte en una enumeración de palacios y obras de arte. Miranda parece viajar a Italia, admirar sus monumentos y manifestar su sorpresa por obligación, como un mero trámite para inscribirse en la tradición de su tiempo.

Por último, en Rusia se abandona a las amabilidades con las que es recibido, que le hacen obviar la tiranía política del país, actitud que el lector esperaría en un viajero libertario e idealista como Miranda. Es en este diario donde se encuentran las

³¹ El viaje a Italia, que era la meta final del *grand tour*, constituye uno de los periplos prototípicos en la historia de la cultura. Para abundar en el tema ver Brillì (2010) y para ahondar en el viaje español a Italia ver Arbilla (2005).

descripciones más pormenorizadas, casi siempre acentuando la imagen positiva que el imperio le despierta.

El interés de los diarios de Miranda no solo reside en la importancia histórica de su autor, sino en que constituyen uno de los primeros testimonios de la observación del mundo desde una perspectiva latinoamericana. Además, a pesar de los desequilibrios ya señalados, sus diarios cuentan y describen al sujeto enunciador y a la sociedad analizada, como puede apreciarse en el siguiente párrafo dedicado a Venecia en el *Viaje por Italia* (1977: 205 y 206), que bastaría para desmitificar a una figura heroica. Sorprende cómo en un único párrafo Miranda se presenta como un amo cruel con sus criados, algo que uno no esperaría de un héroe liberal, a la par que describe con enorme naturalidad a una sociedad disoluta y, al final, se permite el lujo de dejar ver sus conocimientos de arte al describir rápidamente uno de sus paseos venecianos:

Temprano fue menester dar una paliza al criado, que tuvo la insolencia de quererme gobernar, diciendo a una moza que vino a buscarme, que yo no estaba en casa, porque esta no le quiso dar dineros; mas se engañó el picarón, y llevó sus muy buenos palos a cuenta... es increíble la sumisión y respeto con que desde entonces me sirven todos en la casa... o infelices, que es necesario trataros mal para que sirváis bien! –a las 11 estuve a hacer una visita a Zaguri, que aún estaba en la cama: allí se peinan, y reciben gentes hasta las 12 que se levantan para ir al Senado... luego a las Put... después al Theatro; y así del teatro al bordel, y del bordel al teatro pasan la vida– tomamos café (que es el uso a todas horas del día) y yo me fui a recorrer algunos Palacios con mi nuevo Cicerone. Primo al Palazzo Barbadigo de la Talasa, a S. Polo; aquí estaba la escuela del Tiziano; y entre los cuadros que allí se conservan de este ilustre artista, resaltan un Venere: la Madalena: y una Ninfa e Satiro, excelentes Piezas.

2.2. Relación de lo que sucedió en Europa al doctor Mier de Fray Servando Teresa de Mier (1765-1827)

Si el pacto autobiográfico que se establece entre autor/narrador/protagonista y lector es una de las características definitorias del relato de viajes y de la autobiografía, resulta evidente la estrecha relación que mantienen ambos géneros. En cierta forma, el relato de viajes es una autobiografía limitada al periodo de duración de un periplo, cuya narración se articula siguiendo las pautas de cronología e itinerario que el trayecto determina³².

La gran movilidad geográfica que muchos escritores experimentaron contrasta con la supuesta escasez de relatos de viaje hispanoamericanos. Sin embargo, este nomadismo dejó sus marcas en la escritura autobiográfica, que bien podría leerse poniendo más atención en el tema del viaje. Molloy, en su ensayo dedicado a la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, repara en ello: “El desplazamiento geográfico, a menudo artístico, marca muchas vidas en Hispanoamérica. [...] El autobiógrafo se traslada: de la provincia a la capital, de su país a otro país, de un continente a otro continente. [...] El gastado cliché que equipara la vida con el viaje adquiere, en la autobiografía hispanoamericana, plena literalidad” (1996: 222-223).

Si se acepta la correspondencia entre ambos géneros es posible establecer al menos tres modelos de vinculación: la mezcla total entre la autobiografía y el relato de viaje; la circunscripción de la autobiografía a un único viaje, aunque abarque un periodo relativamente amplio; y la inclusión, en la narración de toda una vida, de uno o varios fragmentos dotados de unidad destinados a contar las peripecias del viaje.

Un ejemplo paradigmático del primer caso son las *Memorias* (1865) de fray Servando Teresa de Mier. Como es sabido, dicho libro está compuesto por diferentes

³² Alburquerque indica que el relato de viajes en ciertas manifestaciones es una ‘tranche de vie’ de la autobiografía (Alburquerque, 2005).

escritos que redactó el padre Mier desde los calabozos de la Inquisición en 1819, y que vieron la luz medio siglo después. Los diferentes títulos que ha recibido la obra brindan una buena idea de la relación estrechísima entre vida y viaje tanto en sus páginas como en la biografía del patriota mexicano.

El padre Mier, naturalmente, tituló de manera independiente cada uno de los textos que redactó y que después fueron recopilados en un solo volumen. El más extenso y el más interesante para nuestros fines es la *Relación de lo que sucedió en Europa al doctor Mier*, título que hace hincapié en el viaje. Manuel Payno –otro escritor viajero–, responsable de la primera edición del padre Mier en 1875, decidió titularla *Vida, aventuras, escritos y viages*. Sin embargo, el título que prevaleció fue el de *Memorias*, establecido por Alfonso Reyes en su edición de 1917, en la que publicó de forma integral la *Relación* y la *Apología del doctor Mier*, versión detallada del proceso que sufrió Mier y de su defensa ante los cargos que se le imputaron. En sucesivas ediciones de las *Memorias* se han ido añadiendo nuevos textos, casi siempre relacionados con el viaje, como aquellos en los que narra su estancia en Londres o la expedición independentista que organizó junto a Francisco Xavier Mina.

El viaje tiene tanta importancia en la obra de Mier que acabó confundándose con su autobiografía. Sin pretenderlo, inaugura dos vertientes que marcarían en buena medida el relato de viaje hispanoamericano: la del viajero exiliado y la del viajero ultracrítico de España.

Aunque el relato suele explayarse en aspectos judiciales, esto no impide que se aborden también todo tipo de cuestiones, tal y como es característico del género. El padre Mier encuentra la ocasión para la crítica del clero, en particular de su orden, los

dominicos; describe las costumbres religiosas, la política, la moda de París³³; menciona las principales librerías de Madrid y de vez en cuando, aprovechando la libertad formal característica del relato de viaje, introduce poemas de su autoría. Su periplo no responde al simple turismo, sino que empieza como un exilio y se convierte en una huida constante, lo que le confiere un cariz novelesco. Al ir describiendo sus constantes fugas, el viaje se acelera cada vez más. Al final, el padre Mier (2006: 187)³⁴ resume su estancia en España y la forma en que cierto viajero literario *vive y describe* un país o una región con una frase exacta: “Pero yo no he aprendido la topografía de España sino a golpes y palos”.

Muchos detalles relativos a la justicia eclesiástica escapan en una lectura contemporánea, por ejemplo la necesidad urgente que tiene el padre Mier por secularizarse, afán en el que invertirá años. Sin embargo, la mayoría de sus críticas resultan iluminadoras de un lugar –España pero también Francia e Italia– y de un tiempo –los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX–. Tal es el caso, por ejemplo, de las vertidas contra una de las instituciones que mejor conoció y más padeció, la iglesia católica, a grado tal que desea, con no poco dramatismo, nunca haber tomado los hábitos, no por dudas en la fe sino al contrario, por considerar que es imposible seguir los preceptos cristianos siendo cura: “Ojalá no hubiera profesado, porque lo digo como si estuviera en el tribunal de Dios: el día que uno echa la firma de su profesión en una religión relajada, echa la de su condenación, con muy pocas excepciones. Los votos en

³³ Es interesante que el padre Mier se fije más en detalles de la vida cotidiana o en las noticias del momento que en datos más enciclopédicos; él mismo advierte: “Se extrañará que deje a París sin decir nada de la ciudad en general, de su población, ni de la Francia. Esto pertenece a la estadística o la geografía, y hay libros donde estudiarla” (2006: 83).

³⁴ A partir de aquí y a lo largo de todo el trabajo, en las referencias de las citas directas de los relatos de viaje sólo se indicará el número de página; el autor y el año de edición solo se especificarán la primera vez que aparezca la referencia.

ella son casi impracticables, las tentaciones muchas, y el mal ejemplo acaba por arrastrar al mejor” (96).

Pero la queja por el oficio elegido, vocacional ante todo pero también utilitario, se vierte asimismo por la falta de medios que procura. Atrás había quedado los tiempos en que se le reprochaba a los clérigos su riqueza, salvo, y con matices, en Roma, y muy al contrario entonces era un oficio cercano a la pobreza. De vez en cuando le permite sobrevivir a fray Servando, como en París, donde “consigue” officiar misa en una iglesia, aunque incluso en este caso lo que recibe en materia de limosna no le alcanza ni siquiera para cubrir los gastos exigidos para el funcionamiento de la parroquia. En un momento dado de su viaje coincide con un grupo de zapateros, quienes “comenzaron inmediatamente a trabajar, y ganaban dinero como tierra, mientras que yo, lleno de Teología, moría de hambre y de envidia” (65).

Hijo de la razón y del Siglo de la luces, el padre Mier basa todas sus críticas en lo que ve, aderezándolas, eso sí, con un estilo particular, entre la denuncia, la picaresca y la farsa, como al retratar al clero español:

Todo clérigo tiene por ama de su casa una viuda. De suerte que las viudas en Cataluña son las mujeres naturales de los clérigos. En España se encuentra en casa de todo clérigo alguna jovencita bien parecida que se llama sobrina, y regularmente lo es para cuidar del tío y hacer los honores de su casa. Todo eclesiástico tiene su ama, que va con él por todas partes, hasta en sus viajes, y al cura se la paga el lugar. A veces tienen dos y a veces tres: una es el ama, otra la costurera y otra la criada, y son, en general, lo mejor parecidito de todos los alrededores. Y a cada paso que uno da le cuentan en los pueblos una anécdota y un escándalo (134).

A América regresará en 1816, junto al revolucionario navarro Francisco Xavier Mina, en una expedición para luchar por la independencia de la Nueva España. En su ánimo secesionista sin duda influyó profundamente su viaje y, sobre todo al final, el desencanto

producido por los resultados de la Constitución de Cádiz. Pero desde un primer momento no dejó de comparar permanentemente a España con su colonia americana, siempre saliendo esta última mejor parada. Esto sucede también en las críticas vertidas a la iglesia, en las que muchas veces se aclara que se refiere solo al caso español, pasando por alto que todos sus problemas tuvieron su origen en un sermón dictado en la ciudad de México, que le valió la condena a diez años de exilio. Pero él achacará la condena, injusta e ilegal, no al despotismo de las autoridades eclesiásticas, sino al dominio español, y dirá de Núñez de Haro, el arzobispo peninsular que lo condenó, que lo hizo por su aversión a todo lo criollo.

Quizás no las más airadas, pero sí las más sentidas, son las críticas que hace a su propia orden, los dominicos, aunque de nueva cuenta restringiéndolas al ámbito hispánico. En este caso no solo interviene la decadencia de la orden, sino la falta de solidaridad que encuentra en ella hacia uno de sus miembros, y con un toque de soberbia, el fraile aún novohispano se pone por encima de ella:

En una palabra: los dominicos españoles han abandonado absolutamente el estudio de las humanidades, que son el fundamento de escribir bien. De aquí es que en doscientos años no han podido dar a luz nada de provecho, sino algún panarra, como *Theología sacratiss. Rosarii*. ¡Y al infeliz que, como yo, trae las bellas letras de su casa, y, por consiguiente, se luce, pegan como en un real de enemigos, hasta que lo encierran o destierran! (34).

Pero las otras ordenes eclesiásticas no saldrán indemnes, y, por ejemplo, de la Jesuita dirá que “[...] a mí me parece que su florescencia tendrá otra vez mal éxito. Luego que acumule riquezas, volverá a su sistema de que la religión no es más que política. Este es un orden de negocios, decía Melchor Cano, y se puede decir, de intriga, de arcano y de misterio” (109).

La situación del fraile novohispano no podía ser más paradójica y poco conveniente, pues era perseguido por la iglesia y, a la par, por formar parte de ella, recibía el rechazo de buena parte de la sociedad. Los resabios anticlericales de la Revolución francesa estaban muy lejos de diluirse y los curas no solo eran mal vistos, sino en ciertos ambientes y regiones, sobre todo en Francia, su vida incluso corría peligro por el simple hecho de serlo. Incluso la población católica recelaba del clero, motivada por el espíritu de la época y también por los excesos que el mismo fray Servando denuncia. Continuando con la paradoja que él mismo encarnaba, tras las denuncias anticlericales del fraile, circunscritas a Europa, se atisba cierta preocupación por la posible desaparición de la iglesia, e incluso se muestra nostálgico ante una amenaza que él considera ya un hecho consumado. En un momento de su trepidante y accidentado viaje recibe la ayuda de un francés, para lo cual se ve obligado a callar su condición de cura:

Si el francés hubiera sabido que yo era religioso, no me hubiera recomendado, porque el sobrenombre de fraile me constituía incapaz. Entre católicos e incrédulos es un oprobio, o, por mejor decir, el compendio de todos los oprobios y con decirle a uno que lo es creen haber agotado las injurias. Equivale a hombre bajo, soez, malcriado, ocioso, pordiosero, ignorantísimo, impostor, hipócrita, embustero, fanático, supersticioso, capaz de todas las vilezas e incapaz de honor y de hombría de bien. Parece increíble, y es ciertísimo. Aun en los buques de los católicos es menester no decir uno que es fraile, porque si hay alguna borrasca lo echan al agua, como ha sucedido varias veces. Por eso los franceses en España los mataban sin remordimientos, dentro y fuera de los conventos. Por eso ya casi no existen en Europa. José Napoleón los había extinguido en España, y allá iban las Cortes. Donde existen se les ve con el mayor vilipendio, y no se les da entrada en ninguna casa decente (66 y 67).

Tras la Iglesia, en un destacado segundo lugar, España (“el país del despotismo” (124)) es la otra destinataria preferida de los reproches y exabruptos de fray Servando. Pero al igual que sucede con el catolicismo, critica aspectos prácticos, cuestiones funcionales, realidades inmediatas y no esenciales. El fraile es hijo del siglo que recién termina y dirige sus críticas hacia lo tangible. Algunos de sus sucesores, en especial Sarmiento, románticos sin remedio, creerán en mitos tan en boga entonces, y tan poderosos que aún perduran, como en el espíritu de las naciones y de los pueblos. Los románticos abjurarán de una España culpable de haber traicionado su esencia grandiosa y heroica para convertirse en una nación miserable y corrupta en esencia. Fray Servando, en cambio, se limita a describir lo que ve, por aderezado que venga, y no crea metafísica ni teorías abstractas y deterministas a partir de sus observaciones.

Del mismo modo que sucede con la Iglesia, las críticas hacia España son implacables, pero estas muchas veces no solo nacen de la observación, sino que se producen desde la experiencia, pues como él mismo aclara conoció el reino “a golpes y a palos”, y más que recorrerlo lo padeció de mano de sus instituciones más decadentes, la nobleza y la justicia, además, por supuesto, del clero. Y más que a las instituciones en sí, a quienes se culpa de su degeneración es a quienes laboran en ellas, ya sean altos cargos o, la mayoría de las veces, la corte de empleados y lacayos que los rodean, ejerciendo en los hechos el poder real. Fray Servando echa de menos un sistema meritocrático en el que los mejores sean quienes ocupen los cargos, y no, como sucedía entonces, que estos fueran puestos en venta o se obsequiaran como un favor personal. Por palabras del fraile se deduce que la situación en la Nueva España era menos escandalosa que en España, lo que seguramente no era cierto, pero hay que tomar en cuenta que la justicia que padeció fue sobre todo la peninsular, por más que el asunto que dio origen a todas sus desgracias

haya sucedido en América. Así, el padre habla de la justicia española y de la dación de cargos en los siguientes términos:

Porque allá el poder es más absoluto, más venal es la corte y los tribunales, mayor el número de los necesitados, de los malévolos e intrigantes, los recursos más difíciles, por no decir imposible, para un pobre, y, en una palabra: allá no se trata de conciencia, sino de dinero y de política, que en la inteligencia y práctica de las cortes es precisamente lo inverso de lo moral [...] A estos empleos se va, como a todos los de la Monarquía, por dinero, mujeres, parentesco, recomendación o intrigas; el mérito es un accesorio, sólo útil con estos apoyos. Unos son ignorantes, otros muy hábiles; unos, hombres de bien y cristianos; otros, pícaros y hasta ateístas. En general, son viciosos, corrompidos, llenos de concubinas y deudas, porque los sueldos son muy cortos. Así, es notoria su venalidad (39).

Por fuertes que sean las críticas vertidas a España y sus covachuelos (los asistentes de los altos cargos), fray Servando se sorprende del arraigado antihispanismo con que se topa en Europa. Muchas veces, en la prosa del dominico, quienes insultan a los españoles salen peor parados que los insultados. Otra vez, de la misma forma en que criticaba al clero y censuraba los excesos anticlericales, critica a España a la par que encuentra absurdos o desmesurados los insultos que algunos terceros le dirigen. La situación estaba tan naturalizada y era tan irracional que el término español se consideraba un insulto:

Es increíble el tema que tienen con los españoles en toda la Europa [...] Ya yo había visto que los clérigos franceses emigrados en España sufrían pacientemente las injurias hasta que les decían español. En Bayona vi que los muchachos llevaban uno a maltraer, llamándole español, y, creyendo que lo era, lo libérté. “¿De qué parte eres de España?”, le pregunté. Y me respondió: “Soy francés, sino que me lo dicen por injuria”. “Equivale –me dijo un judío que pasaba– a tonto, ignorante, supersticioso, fanático y puerco”. Y, desgraciadamente en cada lugar que he estado de Europa, algún español metía ruido con alguna porquería famosa. Oí después en

Inglaterra y los Estados Unidos que las madres, para tratar a sus hijos de puercos, les decían que parecían españoles (92).

En Italia, al preguntarle a un hombre si hablaba español, le responde que para qué querría conocer esa “lengua de bárbaros”. Sin embargo, durante su estancia en Francia, el fraile monta una escuela de español para sobrevivir y el negocio resulta exitoso, gracias a que el castellano “estaba muy en boga”. Curiosamente, según su propia experiencia y relato, el antihispanismo estaba más extendido en Italia que en Francia o en Inglaterra, y en lo que difícilmente puede leerse como una coincidencia, es Italia el país que recibe la mayor carga de desprecio por parte de fray Servando, como si quisiera defender la honra de la España que él mismo ataca sin piedad, pero, mal que bien, a la que aún consideraba como propia.

Cuando un tercero critica a España, el fraile se asume como español y llega a hablar de un “nosotros”; mientras que otras veces, al describir a los españoles, habla de “ellos”. La distancia más evidente entre unos y otros surge, claro, al tratar las relaciones entre la metrópoli y las colonias, en donde puede leerse cierto sentimiento de despecho y de desamparo hacia Madrid, como si en lugar de reclamar una supuesta opresión se le reprochara la indiferencia y el estado de abandono en que las mantenía, y el desprecio que mostraba hacia ellas, “porque en España sólo se trata con respecto a nuestro país de las minas de oro y plata” (52).

Desde el comienzo de la narración de sus andanzas por Italia queda claro el tono que primará y, en lo que puede leerse como una pequeña venganza al denuesto de la lengua española, el dominico también criticará la italiana y la culpará de varios de los defectos que encontrará en el país transalpino:

Ya estamos en el país de la perfidia y el engaño, del veneno; el del asesinato y el robo. Es necesario en Italia estar listos con sus cinco sentidos, porque allí se mantienen de collonar, como ellos dicen, los unos a los otros, es decir, engañarse. Y nada iguala al contento que ellos muestran cuando se han burlado de alguno. Lo celebran como una hazaña de su ingenio. La lengua es la más a propósito para mentir, porque toda es cortesía y exageraciones (86 y 87).

Aunque Italia no guarde relación alguna con América³⁵, y la época de la gran emigración italiana aún no haya empezado, fray Servando se queja de la combinación de ignorancia, desdén y codicia que su tierra despierta. Quizás las siguientes líneas constituyan uno de los primeros testimonios sobre el inicio de la emigración italiana, que aunque en esos años –principios del siglo XIX– estaba muy lejos de la magnitud que alcanzaría ochenta años después, ya empezaba a despuntar, al menos como proyecto: “Para América los suelen escoger [a los muchachos bien parecidos]. Así me decían en las montañas: ‘¿Qué le parece a usted este muchacho: no es bien parecido? Lo estamos criando para que vaya a América y se case con alguna mulata a quien le guste, y nos envíe dinero’. Creen que acá no hay más que mulatos, y más hay en España” (112).

No es extraño que los italianos soñaran con enviar a sus mejores hijos a hacer la América, teniendo en cuenta el cuadro desolador que pinta fray Servando, cuyas descripciones, tan cercanas a la novela picaresca, no envidian nada a los cuadros españoles. Pero lo que en España se limita a la descripción de la miseria y de la corrupción, en Italia llega un paso más allá, entrando en terrenos próximos a la maldad y

³⁵ En 1767 la Corona española decretó la expulsión de los jesuitas de sus posesiones americanas, en respuesta a su espíritu liberal. Muchos de ellos, como Francisco Xavier Clavijero o Eusebio Francisco Kino, se exiliaron en Italia, donde desarrollaron una gran actividad intelectual, más enfocado a estudiar las tierras de las que los habían echado que a las que habían llegado.

el vicio, pues no se puede caracterizar de otra forma a los padres que drogan³⁶ a sus hijos para mantenerlos calmados o que los castran o “estropean” para conseguir limosnas:

Tropas de mendigos asquerosos y de jóvenes de uno y otro sexo acometen a uno en todas partes: en las calles, en los cafés, en las casas de comer, etc., y son importunísimos. Y es necesario rogarles mucho que dejen a uno per caritá, porque decir per Dio, o por Dios, es juramento entre los romanos. En ninguna parte he visto más muchachos estropeados, y dicen los estropean sus padres a propósito, para vivir a costa de las limosnas que juntan. También puede ser que provenga del opio de adormideras que continuamente dan a los niños de pecho para que se duerman y no incomoden. También los castran sus padres, a pesar de repetidas órdenes que lo prohíben, para proporcionarles acomodo ventajoso en las capillas pontificias, etc. (99).

El mundo que rodea y que describe el fraile, como ya se ha comentado, es muy cercano al de la novela picaresca³⁷. Las *Memorias* son en buena parte un desfile de pícaros, de los covachuelos que aceleran los trámites burocráticos a cambio de sobornos y de mujeres a los frailes que abiertamente tienen pareja e hijos, y a las personas que siguen costumbres sitiadas en un punto intermedio entre el carnaval, el hambre y lo escatológico. Pero el propio fraile, a pesar suyo, tampoco escapa a la caracterización picaresca, obligado por las circunstancias más que por su cuna, a diferencia de la mayor parte de los pícaros tradicionales. Su estancia en Europa y, sobre todo, en España, constituye una serie de encierros y de huidas, de lucha por la supervivencia frente a todas las adversidades imaginables –sus enemigos en la Iglesia pero también el hambre y la naturaleza– y de constante lucha contra la injusticia y el poderoso. Aunque apegada a la verdad, la acción que se narra en las *Memorias* no le pide nada a la de una novela trepidante, y, para

³⁶ Fray Servando utiliza la voz “adormidera” para referirse a la amapola; este término, curiosamente, se conserva aún en México en las regiones en que se sigue cultivando dicha flor con el fin de producir drogas, particularmente en el estado de Sinaloa.

³⁷ El ambiente recreado por fray Servando es tan sugerente que el escritor cubano Reinaldo Arenas escribió una novela basado en las *Memorias*, y cuyo título ya brinda una idea del tono y el punto de vista utilizados: *El mundo alicinante* (1969).

reforzar el cariz novelesco de los recuerdos del fraile, al evidente protagonista que es él mismo se enfrenta un claro antagonista, el temible León, que no duda en perseguirlo en cualquier rincón de España para obligarlo a cumplir su condena, al que se suma un medio de naturaleza hostil, cruel y sórdida.

El final de las *Memorias* puede interpretarse como un final feliz, pues mal que bien, gracias a su empeño, el fraile goza de libertad tras una nueva huída y el lector queda con la sensación de que le espera un destino de libertad, concretado en la futura expedición independentista. Sin embargo, fray Servando redacta sus escritos desde una prisión, de nueva cuenta, ahora en la Nueva España, lo que contribuye a que el recuerdo de los pasados encierros sea especialmente duro por perpetuarse en su presente, por más que un mar y veinte años disten de por medio. Fray Servando se las ingeniará para escapar de esta nueva prisión, pero, ya en la Nueva España independizada, convertida en México, volverá al encierro por oponerse a la monarquía decretada por Agustín de Iturbide. Por última vez en su vida, logrará escapar también de ese injusto encierro para morir, en libertad, en la ciudad de México.

En contraste con la tristeza con la que se describen las múltiples cárceles que habitó, en las huidas se encuentra una enorme vitalidad. Así, mientras las celdas están repletas de ratas y chinches, y el calor y el frío suelen ser insoportables, los caminos suelen ser alegres y propicios para los encuentros sorprendentes. Las condiciones de encierro ponen en peligro la vida del fraile, quien enferma, pierde peso y se siente tan débil en algunas ocasiones que, al ser liberado, lo tienen que cargar para sacarlo de la prisión. Las celdas de los conventos, en los que a veces se recluye por propia voluntad o por no tener otra opción y a veces cumplen la función de cárcel, no son mucho mejores que las de las prisiones. Por ejemplo, en el conventillo de la Pasión en Madrid “se me dio una celdilla donde me abrasaba de calor, me comían las chinches, no me dejaban estudiar

las gallinas, y no podía trabajar en reposo para mi defensa, porque allí no se oía el reloj y yo tenía que decir la misa de once y media cada día en San Isidro el Real para ayudar a mis gastos” (48). Resulta conmovedor, sin lugar a dudas, que sin importar que conventos y cárceles compartan chinches y calor o frío, en ambos escenarios fray Servando insiste en su afán de estudiar y escribir; de hecho, la mayor parte de sus escritos fueron redactados entre rejas, y a pesar de ello, o quizás a causa de ello, rezuman libertad.

Rezuman libertad en sentido político –cuya concreción práctica será la participación del fraile en la promulgación de la Constitución de Cádiz– pero antes que nada en el plano novelístico, pues el relato de viajes se lee, además de cómo un sórdido retrato picaresco, como una trepidante novela de aventuras. Domínguez Michael, en su monumental biografía y estudio de fray Servando, hace hincapié en su calidad artística y en sus inesperados recursos narrativos, adelantados a su tiempo:

La *Relación* es un texto cuyo fascinante brío supera a casi toda la prosa mexicana del siglo XIX y sólo con ella bastaría para tornar inolvidable a su autor. Antes de Servando los novohispanos conocían poco el arte de narrar y tras la inédita *Relación*, los románticos se tropezaron durante décadas en la búsqueda de valores narrativos que, como la tensión dramática y el desprendimiento irónico, el fraile descubrió intuitivamente, ajeno de raíz a la invención de la novela europea moderna (Domínguez Michael, 2003: 128)

Teodosio Fernández coincide en lo referente a la calidad artística, pero además hace hincapié en la presencia de lo político en el texto, en su pertenencia a dos épocas y en las “sabrosas descripciones de las tierras visitadas”, lo que nos sugiere que el texto es un relato de viajes:

En su conjunto, esas *Memorias* constituyen una sugestiva mezcla de relato picaresco y alegato político, de tradición y modernidad, acorde con la compleja personalidad de alguien que adoptó el pensamiento ilustrado sin renunciar nunca

del todo a la formación cultural de su juventud. La narración se enriquece con sabrosas descripciones de las tierras visitadas, que el nacionalismo del autor observa con frecuente desdén, sobre todo hacia una España sumida en la pobreza y en la ignorancia (Fernández, 1995 : 64).

Después de las cárceles, el escenario predominante en el texto son los caminos, que fray Servando recorre sin parar, entre prisión y prisión, conservando el ánimo curioso del viajero sin que las penurias que padece parezcan hacerle mella, por más que él afirme que las comodidades eran tantas que “le estropean el juicio”. Va de España a Francia y a Italia, y dentro de la península Ibérica visita y huye de Cádiz, León, Burgos, Sevilla, Valladolid, Madrid, Barcelona. Algunas veces viaja en carruajes “incomodísimos”, otras en mulas, y cuando no queda otro remedio, viaja a pie, como hizo de Burgos a Valladolid y de Madrid a El Escorial. Las pocas veces que se embarca navega distancias cortas, pero no deja de imantar aventuras, y sobrevive a tempestades y al asedio de piratas. Varias veces se repite en su vida una sucesión de acontecimientos, que van del encierro a la fuga, y de la fuga al camino y la libertad. Esta mecánica, de por sí ya novelesca, la adereza el fraile con su ingenio y con su espíritu aventurero; por ejemplo, una de las muchas veces que está encerrado, empieza a maquinarse su fuga en los siguientes términos:

Pues si vamos a perderlo todo, dije yo en reviniendo, es necesario aventurarlo todo; y comencé a arbitrar los medios de escapar. Mi primer pensamiento fue echarme a volar con el paraguas, cuyas puntas llegué a atar, hasta el fondo de un patio formado por un cuadro de tres órdenes de celdas, donde se veía una puerta. Pero era mucha la altura; debían de recibirme abajo unas piedras enormes, y podría tener mi vuelo el éxito de Simón Mago. Recurrí al religioso que me había ofrecido sacar al principio... me sugirió que podría descolgarme con el cordel que formaba el catre de mi cama (59).

Comprensiblemente los presidios se convirtieron en una obsesión para fray Servando, quien resume su malestar y desencanto provocado por la disolución de las Cortes de Cádiz y el regreso al poder absoluto del monarca con la acusación de que “Fernando prendió las Cortes, y con sus diputados y la flor de la nación llenó nueve cárceles en Madrid, y luego los conventos de toda España, y los presidios de África, aunque lograron emigrar muchísimos” (149). El relato, escrito años después de los hechos narrados, desde el otro lado del Atlántico, está permeado por la derrota del liberalismo español, y muchas de las opiniones más duras del fraile frente a España nacen de la España que acabó triunfando, la de los covachuelos, los clérigos corruptos y los monarcas incompetentes y absolutistas, sobre la nación que se llegó a soñar liberal y moderna.

Entre encierro y huida, fray Servando se da tiempo para observar con detenimiento la realidad que transcurre frente a él. Sus opiniones son contundentes y sinceras, y seguramente su criterio estético se adscribía al de su época y desde luego resulta menos subversivo que sus ideas teológicas o políticas. Las *Memorias* pueden leerse, al igual que cualquier buen libro de viajes tradicional, como un compendio de las costumbres reinantes en los lugares descritos y de los parámetros estéticos desde los que se las mira y se las escribe. Estos últimos, en ciertos aspectos, no son muy complejos: el patrón con el que el fraile juzga la belleza de una ciudad es su rectitud, y la de una mujer, la blancura. A pesar de esta simplicidad, son muchas y muy amenas las páginas en que se describen las mujeres de distintos lugares, algo que hoy en día rozaría la incorrección política y resultaría un poco chusco viniendo de la pluma de un religioso. Del aspecto de los hombres también se habla, aunque menos, y en términos más descriptivos y menos, por decirlo de alguna forma, valorativos. Así, por ejemplo, “en general se dice de los hijos de Madrid que son cabezones, chiquititos, farfullones, culoncitos, fundadores de rosarios y herederos de presidios” (139), mientras que “en general las francesas lo son

[feas], y están formadas sobre el tipo de las ranas. Malhechas, chatas, boconas, y con los ojos rasgados. Hacia el norte de la Francia ya son mejores” (65).

Las romanas corren con mejor suerte, pero no así el resto de italianas:

En cuanto a costumbres modernas, las mujeres en Roma y en todo el Estado Pontificio tienen bastante hermosura, y hay muchas bonitas, lo mismo que en la Toscana y en el Estado veneciano. En el resto de Italia son raras. Ya dije que las napolitanas son feas y morenas, las parmesanas son chatas y feas, las genovesas feas y triponas. Las romanas tienen mal pecho, pero buen cuerpo y bien puesta la cabeza (112).

Algunas veces la generalización no es nacional, sino regional, lo cual no significa que el tono varíe:

Los aragoneses, en general, hablan el castellano muy feo y golpeado; parecen ratas, aunque estas ratas son valientes, y tan porfiados, que así como un hombre clavando un clavo con la frente es un símbolo del vizcaíno, así clavándolo con la punta hacia la frente es de un aragonés. Hay bastantes bonitas entre las mujeres, pero en miniatura, porque su cara es muy menudita y su pelo muy negro (137).

Sin embargo, no puede acusarse a fray Servando de que sus crueles descripciones físicas guarden correspondencia con el espíritu de los pueblos que describe, como si se tratara de un novelista decimonónico. Hablando de las mujeres catalanas, comenta que “Las narices son de una pieza con la frente. Las mujeres también son hombrunas, y no vi en toda Cataluña una verdaderamente hermosa, excepto algunas entre la gente pobre de Barcelona, hechuras de extranjeros o de la tropa que siempre hay en aquella ciudad de las demás partes del reino” (129). Mientras que cuando describe a los hombres catalanes, afirma que “no se parecen a los españoles en ser holgazanes y perezosos. Son agricultores, comerciantes, carruajeros, fabricantes, navegantes, y no sea dan un instante

de reposo” (129). La explicación que brinda el propio fraile a la laboriosidad catalana es interesante: afirma que los catalanes son trabajadores debido a que habitan la región más estéril de España, de igual forma en que Europa es la zona más activa del mundo por ser la menos rica en “producciones”, y así, tanto en una como en otra, “el que no se menea no come” (129).

En un punto, reflexionando sobre este tema que aparece con una insistencia llamativa, el fraile, quizás queriendo justificar sus desinhibidas palabras sobre el aspecto de las mujeres, concluye que “conocía claramente por qué a veces una misma mujer que hoy nos parece bella, mañana no tanto o fea. No conviene el traje a su fisionomía” (82). De un plumazo consigue atenuar sus duros comentarios y convertirlos en una defensa de la moda y el vestir con gusto, que bien leído resulta solo un poco menos llamativo venido de un fraile fugitivo.

Castizo a su pesar y pícaro por fatalidad, la descripción más jugosa sobre un tipo de mujer, de las muchas que aparecen, es de lejos la que se hace sobre la madrileña. Esta no concuerda con la imagen mojigata, reprimida y puritana que se tiene sobre la España de entonces:

En ninguna parte de Europa tienen el empeño que las españolas por presentar a la vista los pechos, y las he llegado a ver en Madrid en el paseo público con ellos totalmente de fuera, y con anillos de oro en los pezones. Lo mismo que en los dedos de los pies, enteramente desnudos, como todo el brazo desde el hombro. Y ya que no pueden desnudar las piernas, llevan medias color de carne. En el Jardín Botánico y en el paseo del Retiro, donde por no poder entrar con capote ni mantilla, por ser sitio real, no entran los manolos y nadie puede entrar en coche sino el intendente del mismo sitio, es donde se ven las mayores visiones. Las mujeres vestidas de diosas y sacerdotisas, o con un vestido tan ligero que se les señalan las más menudas partes de su cuerpo (141)

Con una frecuencia más esporádica que las descripciones de mujeres, también resultan de gran interés los comentarios políticos del fraile. Tomando en cuenta su intensa vida política –fue testigo y protagonista de varios de los acontecimientos históricos de su época, de la Constitución de Cádiz a las independencias latinoamericanas, pasando por la batalla de Trafalgar– se echa algo de menos mayor vehemencia y claridad. Al escribir desde la cárcel, y buscando su libertad y exculpación, sin embargo, se entiende que, por una vez, no haya querido buscar más líos. Aun así, además de las ya expuestas, resaltan ciertos comentarios que resultaron ser proféticos y que muestran el apego del fraile por el liberalismo. Tal es el caso de su opinión sobre los recién independizados Estados Unidos, a los que teme y desea imitar: “[Los angloamericanos] no tardarán mucho en hacerse dueños de las provincias internas del Oriente y llegar hasta México, por razón natural; pues con el comercio, la industria y la libertad, el acogimiento de todos los extranjeros y las tierras que reparten a todas las familias que emigran de Europa, y que ellos mismos conducen, han adoptado todos los medios de multiplicarse” (68).

Son muchos los asuntos que se tratan de pasada en las *Memorias* y que iluminen ciertos aspectos de una época que de otra forma quedarían olvidados, virtud frecuente, por demás, de los libros de viajes. En lo relativos a los derechos de autor de los escritores y traductores, por ejemplo, se muestra una realidad tan injusta que se acerca al absurdo. Parece ser que era una costumbre extendida al menos en Francia y en España que quienes financiaban la impresión de una obra la firmanan, sin importar que no fueran los autores. Fray Servando tuvo que pasar por este mal trago al imprimir una traducción de Chateaubriand, pues como él mismo explica “se imprimió con el nombre de Robinsón, porque éste es un sacrificio que exigen de los autores pobres los que costean la impresión de sus obras [...] Esto he querido intercalar aquí para contrarrestar la inicua maniobra de

las gentes que no reparan en robos y ficciones, porque siempre hay personas a quienes sorprender (70).

No todo son asuntos graves o injustos. Las *Memorias* se regodean en describir costumbres y espectáculos cotidianos que el autor sabe ridículos, sórdidos o sencillamente asquerosos, lo que refuerza el tono picaresco, rocambolés y esperpéntico del texto. Así pues, en el selecto Palais Royal parisense “estaba también descubierto el galvanismo o electricidad animal, cuyos nervios, en tocándolos a un tiempo con dos metales, hacen saltar a un animal muerto y mover con rapidez sus miembros. Un hombre muerto abre los ojos, y lo he visto mover los brazos y estar con ellos sacándose las tripas, porque el cuerpo estaba abierto” (81). Y, por si fuera poco para tan selecto y refinado espacio, el fraile continúa su arremetida:

No hay persona en París que no se vea alguna vez por allí [el Palais Royal], y están paseando también como por sus casas las más hermosas y galantes cortesanas, que por eso pagan una contribución especial al gobierno. Sin salir jamás del circuito del Palais Royal se puede tener todo lo necesario a la vida, al lujo y a la diversión. Había allí once cocinas, catorce cafés, dos teatros grandes y tres pequeños, etc. y hasta secretas con su bureau o mesa de cambio de monedas, y gente de peluca que ministraban servilletas para limpiarse, y agua de lavande o alhucema para salir con el trasero oloroso (82).

Otras veces saltan a la vista aseveraciones curiosas, como cuando el fraile, al que a partir de este comentario sospechamos glotón, afirma que “está demostrado que [el chocolate] es el mejor nutritivo que tiene la naturaleza, y que sustenta más una onza de chocolate que dos de carne” (120).

Un tema que se encuentra a lo largo del relato es el del viaje mismo. Ya sea de manera explícita o involuntaria el fraile reflexiona sobre el hecho de viajar y de narrar el

viaje, además de brindar algunas claves sobre la forma en que se producían los desplazamientos. Por ejemplo, en cuanto de las marcas referentes a su itinerario, aclara: “Llegamos a Liorna, porque ya se supone que yo no cuento en mi viaje sino las grandes ciudades en que hacía alguna mansión” (121). O bien, al respecto de las guías, ya popularizadas a principios del siglo XIX, comenta:

En fin: en cada reino venden libritos de los caminos, sus distancias, lugares y cosas dignas de ver en cada uno. En las grandes ciudades venden el plano de ellas en forma de librito, para dirigirse al forastero, con la noticia de cuanto contienen. Sólo en España no hay nada de todo esto. Y sería inútil, porque sólo el cura y el sacristán saben leer en los pueblos. Camina uno como bárbaro por país de bárbaros (84).

El viaje de fray Servando culminó con la independencia de la Nueva España y con el paso de la literatura ilustrada a la romántica, la cual acompañaría a las nuevas literaturas latinoamericanas durante buena parte del siglo recién estrenado. Curiosamente, los viajeros románticos, tan apegados al yo, no conocerían en sus viajes y sus relatos un protagonismo tan asentado como el del fraile novohispano. La figura del viajero latinoamericano sufriente, desplazado entre exilio y exilio, pobre y con hambre, y ante todo digno e ilustrado dará mucho de sí, sobre todo en la figura de César Vallejo, otro escritor y viajero que, como el sabio mexicano, también conoció la cárcel y la pobreza.

Las *Memorias*, no solo por su enorme valor historiográfico, sino por méritos literarios propios, constituyen uno de los textos fundacionales del relato de viajes hispanoamericano, y se lee aún hoy como uno de los más apasionantes, originales y rebosantes de vida y libertad.

2.3. *Memorias de un viajero peruano* de Pedro Paz Soldán (1839-1895)

La figura del escritor y gramático peruano Pedro Paz Soldán resulta algo anacrónica. En pleno romanticismo, él es quizás el último viajero latinoamericano ilustrado. En cambio, su relación con Europa, y en especial con España, responden plenamente a su tiempo, al hacer hincapié de forma constante en las diferencias y las similitudes que su patria guarda con el Viejo continente, como si añorara la época colonial y a la vez la considerara por completo superada. Esta actitud contrastiva, visto de cierta forma, se refleja en sus intereses como gramático: a Paz Soldán se le debe la primera obra de lexicografía peruana, el *Diccionario de peruanismos* (1883).

De muy joven, con tan solo diecinueve años, el peruano parte a Europa con la intención de completar su formación académica y de conocer los grandes monumentos. Rápidamente, el viaje lo transformará; aprenderá, según él mismo lo dice, a ver y a interesarse por los lugares que recorre y, sobre todo, a profundizar en las culturas que los habitan. Pronto se considerará un escritor, aunque no intente publicar ni se obsesione en conocer a personalidades intelectuales, al contrario que otros viajeros latinoamericanos que llegaron a París y a Madrid ya más formados, como Sarmiento. Por más que Paz Soldán huya de los romanticismos, no busque sensaciones, acepte su condición de turista y sea alérgico a las mitologías, él también experimentará un gran cambio en su vida en París, al igual que tantos otros escritores. Las primeras páginas de sus *Memorias de un viajero peruano* (1971) relatan sus primeros años de viaje, en que se establece en París, junto a su hermano, para estudiar. Este periodo es narrado a toda velocidad, pues el recién llegado y poco experimentado viajero aún no ha aprendido a ver y a trasladar sus impresiones al papel. Él mismo, a la postre, se dará cuenta de sus limitaciones y de cómo

logró superarlas. En un momento que marca una diferencia en el tono y la calidad de la narración, se confiesa:

Mis muy pocos años, y el pequeñísimo mundo y círculo en que había crecido me ponían en muy malas condiciones para ser un viajero de fuste desde luego. Así mis correrías por España no fueron sino sentimentales o de impresiones. Mi incuria era tan grande, que ni tornaba un apunte, ni estudiaba nada, ni aún frecuentaba ciertos círculos. Y a no ser por las cartas que escribía a mi padre y que él tuvo el celo de coleccionar fielmente, me habría sido imposible redactar esta primera parte o introducción de mis verdaderos viajes.

Por fortuna mi marasmo no debía durar mucho; y cuando dos años más tarde salía de París para emprender la gran peregrinación cuyo relato ocupa la casi totalidad de este libro, era enteramente otro hombre. El viajar fue entonces para mí un oficio, un arte, una ciencia, una tarea. Cuadernitos de bolsillo recibían diariamente mis apuntes escritos con lápiz y en francés; un herbario, las flores de la Suiza y de la Grecia; y hasta en un álbum consignaba, registraba las cuentas de los hoteles de los lugares que recorría, pegadas en sus páginas. El lector mismo notará una considerable diferencia entre la narración de estas primeras páginas y la de las que siguen. Si en esa segunda y tercera parte de mi viaje no he sacado el aprovechamiento debido, no fue al menos, me cabe esta satisfacción, porque yo no hubiera puesto de mi parte cuando estuvo al alcance de mi capacidad (2011: 28).

A partir de este punto las descripciones se vuelen más minuciosas, los temas que suscitan su atención se multiplican y enriquecen, y la estructura del relato se aclara, al respetar tajantemente la cronología de su viaje. En un principio, como él mismo afirma, no estaba preparado para apreciar y escribir. En la segunda etapa de su viaje, la que ocupa la mayor parte del texto, por el contrario, se revela como un viajero erudito. La circunstancia que mejor refleja esta transformación es la cuestión idiomática; al llegar a Europa, el peruano se queja de su escaso dominio de la lengua francesa e inglesa. Dos años y unos cuantas páginas más tarde, en cambio, es ya un políglota y uno de sus principales intereses al desplazarse es escuchar de viva voz las lenguas que domina. La curiosidad lingüística

alcanza su apogeo en Grecia, en donde, a diferencia de otros viajeros ilustrados, Paz Soldán no solo disfruta de las antigüedades y del griego clásico, sino también del griego moderno, que llega a hablar con fluidez. Para él, Grecia no es solo la sombra y ruina de lo que fue, sino que percibe en ella la presencia del pasado trágico y épico. “El mejor comentario de la literatura griega antigua, su mejor edición, su mejor maestro es venirse a Grecia, y vivirla, y familiarizarse con su idioma” (359), comenta al pisar tierra helena, y más tarde agrega: “Después de las antigüedades, lo más interesante de la Grecia moderna es su idioma, como creo haberlo dicho y demostrado en los capítulos precedentes” (367).

Los comentarios idiomáticos son, sobre todo en Grecia, abundantes, pero la curiosidad del viajero no se limita a ellos. A imagen y semejanza de un viajero naturalista, Paz Soldán también observa la flora, y comenta y recolecta los ejemplares que llaman su atención. Si las palabras son el reflejo del pasado y del presente de los pueblos, “las flores son las más fieles imágenes de las campiñas que se recorre y divididas en grupos en el herbolario, sirven más tarde para recordar el aspecto propio de cada comarca” (361).

Como no podía ser de otra forma, el arte es otro de sus intereses primordiales. Sin embargo, ante lo descomunal, tanto en número como en calidad, de lo visto en su periplo, no le queda más remedio que renunciar, con abnegación y cierta pereza, a su descripción, consciente de que si la acometiera su libro se convertiría en un catálogo o tratado sobre arte europeo, lo que no es su intención. Además, como él mismo lo dice, ese libro que no escribió ya existía, y plumas más afortunadas que la suya ya se habían encargado de describir las obras maestras:

Mi capricho, mi humor no tiene fuerzas para tanto. Venecia, Roma, Florencia, Nápoles, todas las grande ciudades de Italia, más que ciudades ordinarias son grandes y variados museos cuya descripción exigiría una obra aparte, obra que, además, tendría mucho de manual o guía, y que soy incapaz de hacer, vean para esto a Viardot *Museés d'Italie* y a Stenhal, *Promenades Dans Rome* (102).

Esta renuncia a la descripción minuciosa podría haber dado pie a la primacía de las acciones, pero las aventuras en el viaje de Paz Soldán brillan por su ausencia. El peruano no era muy dado a meterse en líos ni a hablar de sí mismo, además de que el viaje que hace se enmarca ya en una ruta turística poco fértil para las hazañas de novela. Su personalidad, encima, no lo lleva a buscar experiencias ni a narrar las pequeñas peripecias que vive todo viajero.

En las primeras páginas, antes de la transformación ya expuesta, Paz Soldán, con no mucha gracia ni sutileza, era más dado a hablar de sí mismo en términos muy directos: “A las seis de la mañana siguiente continué mi viaje, no sin haberme permitido la noche anterior algunas libertades con la linda chica de Azpeitia que me sirvió de camarera en el Hotel. La muchacha era cerril como una cabra, sin que le faltara sus rasgos humanos” (18). Estas referencias desaparecen para dar lugar a comentarios más cultos, aunque su forma de ser se trasluce en diversas afirmaciones lanzadas a lo largo del recorrido. Por ejemplo, sus comentarios sobre los guías de viaje, por entonces conocidos como “cicerones”, describen mejor al peruano que si hablara explícitamente de sí mismo: “Al día siguiente tomé un cicerone o valet de place, que por cinco francos debía acompañarme todo el día, como guía, como intérprete y como lacayo” (94). El peruano, por su carácter y prejuicios pero también por su cultura, no debe de haber sido un cliente fácil para los cicerones, y el lector se lo imagina corrigiéndolos todo el tiempo, como el alumno más listo de la clase:

Una de las peores necesidades del viajero es el cicerone, o valet de place o trujaman o guía que es forzoso tomar, aun cuando no sea más que por respeto a las tradiciones locales y a lo establecido por anteriores viajeros. Un zángano de éstos, odioso e ignorante, nos trae al retortero por las curiosidades de cada pueblo; anda al escape, se impacienta si nos detenemos ante un objeto que de imaginación hemos venerado desde nuestra remota infancia, y que para él, gran camueso, no tiene el menor interés, nos perturba en nuestras grandes meditaciones con noticias ridículas, o que sabemos antes y mejor que él (159).

Para rematar el desprecio mostrado hacia los cicerones, ya solo hacía falta burlarse de su aspecto físico, y Paz Soldán encuentra una oportunidad de oro que no dejará pasar: “Presentose a bordo un guía. Era un tuerto; sólo un ojo tenía, y aunque no lo traía clavado en el centro de la frente, estaba bien, muy bien en la tierra de los Cíclopes, de los Vulcano, de los Polifemo” (181).

Los pobres cicerones no serán los únicos sujetos que reciban las burlas del viajero. Aunque con menos insistencia y saña, los demás viajeros también reciben de vez en cuando su dosis de crítica. En algunos comentarios se retrata el perfil del turista, ávido de experiencias exóticas, cuyo estereotipo parece ya asentado en una época tan temprana en que el turismo de masas empezaba a configurarse:

En días pasados conocí a una inglesa extravagante que se había propuesto no quedar extraña... a ninguna sensación oriental: había fumado y fumaba en ese momento shibouk, había aspirado narguilé, se había embriagado con el hashish tan popularizado por una novela de Dumas; había cabalgado en camello; y ese día (nos hallábamos en la población de Suez, de que hablaré más tarde) me enseña triunfante las extremidades de sus elegantes manos sonrosadas por el jugo de la henna (221).

En la actitud de esta viajera inglesa se prefigura la de los viajeros modernistas, y también se reconoce a un buen número de turistas contemporáneos, siempre prestos a vivir experiencias “auténticas”. Más lejana y escandalosa resulta la costumbre de los visitantes a los monumentos de dejar grabado su nombre como recuerdo a la posteridad. Tras escalar con esfuerzo la pirámide de Keops, Paz Soldán se encuentra en la cima a varios locales que le ofrecen los implementos necesarios para que su nombre pasara a la inmortalidad. No condena la práctica pero tampoco la ejecuta, si bien después muestra cierto arrepentimiento, quién sabe si socarrón o auténtico: “Unos me presentaban carbones, otros me ofrecían sus navajas para que escribiera o grabara mi nombre entre los muchos que por allí se hallaban. No accedí, porque no tengo tal costumbre, aunque después me pesó no haber dejado mi nombre a tanta altura” (233).

No todas las críticas de Paz Soldán son tan simpáticas. La mayor parte de ellas hacen gala de un clasismo y racismo que chocan al lector contemporáneo y que tampoco son tan frecuentes en la literatura de viajes del XIX hispanoamericano. Él emite estos juicios sin ambages, justificaciones ni remordimientos, mostrando que, al menos en lo que a él respecta, no estaba tan lejano de la sociedad colonial y que la naciente república del Perú, con todo y sus buenas intenciones, no hizo más que perpetuar algunos de los aspectos más odiosos de la Colonia. Al viajar en un tren en segunda clase, reflexiona y concluye que “el peor defecto de una segunda clase de cualquier lugar y parte del mundo, es que en ella no va sino gente de segunda clase. Hay que codear en la mesa y oír roncar en el camarote a personas más o menos groseras, por su aspecto o por sus maneras” (198). En otro momento del viaje conoce a un ruso y se sorprende de su aspecto, al que rápidamente compara con un tipo peruano en lo que representa una división racial típica del virreinato: “Era el príncipe de Gagarini, joven como de unos veinticinco años, mustio de pelo y amarillo y trigueño de rostro: en Lima habría pasado por mestizo. Era príncipe

ruso” (224). En un momento dado, en una actitud que tratándose de él podría calificarse como ecuánime, dice: “Unas veces creía que los orientales eran unos estúpidos, otras que los europeos eran los que iban descamisados” (266).

En este insulto queda claro que Paz Soldán distingue claramente entre europeos y orientales, y qué él se considera una especie aparte: un americano. El peruano ya se asume como poseedor de una nacionalidad, o más aun, de una condición diferente. A veces duda y, sobre todo en Europa, busca permanentemente las diferencias con respecto a su tierra, la que suele resultar favorecida en las comparaciones. En España la identificación es plena: “Los puntos de semejanza entre España y nuestros pueblos son tantos, que solo de tarde en tarde y como saliendo de un sueño, me acordaba que estaba en Europa” (44). Sin embargo, conforme el viaje avanza y la mirada se vuelve más analítica, o la nostalgia por el hogar aumenta, los vapores del Perú se vuelven más rápidos que los europeos, los caminos mejor trazados y, tras concluir la visita a Granada, escribe: “Vi cuanto había que ver en esa ciudad y sus mercancías, hasta un palacio arzobispal, que como la mayor parte de los llamados palacios de Europa, no era más que una de nuestras casas grandes” (47-48). Él identifica las diferencias, y asimismo percibe que en España se le ve como un sujeto, extraño, exótico, no necesariamente cercano. Resulta llamativa la forma en que interpreta la distancia que separa a americanos con españoles, pues ve en estos últimos su pasado y él da por hecho que ellos ven en los americanos su futuro:

En España, americano es simplemente sinónimo de Crespo, y antes que simpatía, inspiramos curiosidad: la misma que sentiríamos nosotros al hallarnos de improviso frente a un antiguo retrato nuestro, hecho treinta o cuarenta años antes. Parece que los peninsulares fueron reconociendo poco a poco en nuestra fisonomía moral, borrados, confusos y extraños, los rasgos de la suya propia. De aquí el interés tierno.

¿Qué género de emociones no experimentaríamos nosotros mismos, o cualesquiera otros, si algún mago nos pusiera por delante, viva y parlante, nuestra futura generación, la que vendría dentro de trescientos años? (44).

Estas reflexiones, interesantes, sin duda, no son la norma del relato. Lo que prima son las descripciones, que sin llegar a ser de índole técnica o salidas de la pluma de un especialista, buscan la objetividad. Esto provoca que el texto resulte fluido pero de moderado interés literario; a veces parecería que Paz Soldán está más preocupado por hacer notar que lo primero que hace en cuanto conoce una ciudad es visitar su biblioteca que en contar sus impresiones sobre ella, o incluso sus lecturas. Y si bien su clasismo y elitismo son marcados, rara vez los aprovecha para escribir visiones despectivas que sin duda retratan más al retratista pero que no dejan de tener interés por mostrar los prejuicios de una época y un lugar, en este caso, el Perú. Casi siempre se contenta con repetir lo ya sabido sobre una ciudad y rara vez agrega un punto de vista original. Es una lástima ya que, cuando lo hace, resulta, por decirlo de alguna forma, llamativo. Por ejemplo, en el caso de Barcelona, tras repetir los estereotipos que se han escrito sobre la ciudad, añade un punto de vista personal y, desde luego, original:

Barcelona es una ciudad muy activa, muy hermosa, muy progresista; pero mucho menos simpática que las otras capitales de España. La gente es áspera y no parece vivir sino para el negocio. Las mujeres no son bellas y choca la tosquedad de sus pies. Aun la más favorecida por la naturaleza no pasa de buena mozota por sus formas abultadas, y por su voz desapacible y bronca, porque aunque hablan castellano, cosa que hacen pocas veces, conservan siempre el dejo catalán; y por otras mil peculiaridades más propias del sexo fuerte, que de la “mitad preciosa del linaje humano” (55).

El relato de viajes de Paz Soldán muestra la que seguramente era la cara más frecuente del viajero hispanoamericano por la Europa decimonónica previa al modernismo. Desde ese punto de vista, más documental que literario, resulta interesante. A pesar de que la prosa es correcta y de los destellos de ingenio y de malicia, la corrección que se impone el propio viajero hace que el relato llegue a perder interés, pues no se atreve, por una parte, a dar rienda suelta a sus impresiones y a sus vivencias, ni, en el otro extremo, a explayarse por completo, a expresar sus reflexiones ni sus puntos de vista personales sobre arte o arquitectura por temor a que su libro terminara pareciendo un tratado. No lo parece, pero tampoco es un relato que por méritos estrictamente literarios alcance a justificar su lectura dos siglos después, y si hoy llama la atención es por retratar a un tipo de viajero americano muy frecuente en la Europa de entonces.

2.4. Viajes de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)

Uno de los pocos relatos de viajes incluidos en el canon de la literatura hispanoamericana³⁸ son los *Viajes por Europa, África y América 1845-1847* (1849) de Domingo Faustino Sarmiento. El texto es muy valioso desde muchos puntos de vista – histórico, sociológico, político–, y puede leerse como una declaración de intenciones o un esbozo del programa político que el escritor y político llevó a la práctica al fungir como presidente de Argentina de 1868 a 1874. Pero ante todo, si los *Viajes* se siguen teniendo en alta estima hoy en día, es por su indiscutible valor literario, y forman la contracara del *Facundo*, su célebre novela.

El libro está estructurado por cartas escritas durante la travesía, las cuales Sarmiento seleccionó y ordenó a su regreso. Todas las misivas están dirigidas a distintos destinatarios, a pesar de lo cual guardan bastante similitud estilística, por más que algunas veces el tono sea más respetuoso –como cuando se dirige a su tío, el obispo de Cuyo, para contarle sus andanzas por Roma– y otras más técnico –sobre todo en las dedicadas a los Estados Unidos–. Cada carta se corresponde con un punto de la travesía, lo que brinda al conjunto la continuidad acostumbrada en los relatos de viaje, y muestra que en la confección de esta clase de libros, sobre todo cuando se componen de conjuntos de textos dispersos, el proceso de edición –muchas veces realizado por el mismo autor– resulta primordial.

Las cartas, en las que además de contar su estado de ánimo, algunas peripecias y sus impresiones sobre los sitios visitados, tienen una clara intención intelectual y no temen trascender la anécdota personal para convertirse en pequeños ensayos sobre todo

³⁸ Una muestra de que los *Viajes* gozan de esta condición es su inclusión en dos proyectos editoriales de literatura latinoamericana con pretensiones canónicas: la *Colección Archivos*, coordinada por la UNESCO, entre otras instituciones, y la *Biblioteca Ayacucho* de Venezuela (en que sólo se publicó el *Viaje a Francia*).

tipo de cuestiones. Es clara la herencia de las misivas filosóficas del Siglo de las Luces³⁹, tradición que se extiende a lo largo del siglo XIX y que invocan la reflexión por medio del desplazamiento, como lo señala Tomás Albaladejo:

Distintos tipos de desplazamiento son característicos de la literatura. La lejanía temporal es importante en las memorias. Paralelamente, la lejanía espacial o cultural, real o fingida, es decisiva para la presentación de la realidad política, social y cultural por medio de las cartas, sean éstas las Lettres personnes de Montesquieu, las cartas marruecas de Cadalso o las cartas finlandesas de Ganivet. El desplazamiento es imprescindible para ver, entender y apreciar determinados aspectos de la realidad, del mundo y de la propia existencia de quien escribe, así como los deseos, temores, sueños, etc. que forman parte de toda existencia (Albaladejo, 2007: 12).

Si la multitud de cuestiones tratadas resulta llamativa, no menos ambicioso fue el itinerario que trazó el argentino. Su puerto de salida era ya extranjero, pues a finales de 1845 vivía exiliado en Santiago de Chile, a causa de la dictadura de Juan Manuel de Rosas, uno de los tiranos que más fecundos han resultado para la historia de la literatura⁴⁰. En Santiago, Sarmiento llevó a cabo una intensa labor periodística y dirigió la Escuela Nacional de Preceptores, la primera institución encargada de formar profesores en América Latina. El presidente de Chile encomendó al argentino emprender un viaje por Europa y Estados Unidos para estudiar sus políticas educativas, objetivos a los que Sarmiento sumó el análisis de las políticas migratorias (en especial en Estados Unidos y Alemania), del proceso de industrialización y de los sistemas electorales. El

³⁹ En el siglo XVIII europeo el relato de viajes se escribe sobre todo en forma de cartas, como las de Jovellanos o las del padre Andrés en lo que atañe a España.

⁴⁰ Entre la literatura inspirada por el tirano Rosas pueden mencionarse obras de sus contemporáneos, en particular *El matadero* de Esteban Echevarría, considerado como un texto fundacional de la cuentística argentina, y *Amalia* de José Mármol, la primera novela de dictador que se conoce, pero también obras muy posteriores como “El sur” de Jorge Luis Borges o *El farmer* de Andrés Rivera.

resultado de sus observaciones los publicó en informes y reportes técnicos, sin ninguna intención ni valor literario.

Zarpó de Valparaíso y, tras hacer escala en Montevideo y Río de Janeiro, desembarcó en Francia para dirigirse inmediatamente a París. Después viajó por España, Italia, Suiza, Alemania para finalmente embarcarse rumbo a los Estados Unidos, de cuyo territorio recorrió una parte considerable. Los *Viajes* acaban ahí, a finales de 1847, y nada dice Sarmiento sobre su regreso a través de Cuba y Venezuela. El libro se publicó en dos tomos en Santiago, el primero en 1849 y el segundo en 1851. La primera edición argentina data de 1854. Además, varios extractos de las cartas fueron publicados en diarios de Chile y Uruguay.

Algunos estudiosos, como Rojas (1996: XXVI), consideran que Sarmiento no tenía la intención de hacer pública su correspondencia, con claros destinatarios individuales. No obstante, la extensión de las cartas, la variedad de temas tratados y las pocas alusiones tanto a su vida privada como a la de sus interlocutores permiten barruntar que al menos no descartaba la posibilidad de publicarlas, ya fuera en conjunto o como textos dispersos. Algunas afirmaciones dan pauta a inclinarse por esta opción, como cuando comenta que “esto dicho, volveré atrás en la narrativa de mi viaje, que no seguiré siempre en el orden natural de las fechas por temor de hacer dormir a los que esta carta leyeren” (Sarmiento, 1996: 205). Esta simple frase nos indica que Sarmiento pensaba eventualmente que más de un lector leyera sus noticias, además de que cuidaba la estructura de sus textos para que resultaran amenos, por lo que la escritura no fue tan espontánea como Rojas la considera. Ahora bien, si Sarmiento pretendía escribir un libro de viajes, quedaría la duda, de por qué eligió el formato epistolar. Él mismo nos brinda la respuesta (5): “Desde luego las cartas son de suyo género literario tan dúctil y elástico, que se presta a todas las formas y admite todos los asuntos [...] Gústese entonces de

pensar, a la par que se siente, y de pasar de un objeto a otro, siguiendo el andar abandonado de la carta, que tan bien cuadra con la natural variedad del viaje”.

El prólogo del libro también hace pensar que las cartas no fueron una mera improvisación. Sarmiento muestra tener gran conciencia del género que estaba escribiendo, y algunas de sus reflexiones atañen directamente a los aspectos del relato de viajes sobre los que la crítica contemporánea más ha llamado la atención. El breve e importante prólogo también constituye uno de los primeros acercamientos teóricos al género en América Latina, e incluso puede leerse como una pequeña poética en la que el escritor advierte al lector que se encontrará con “una miscelánea de observaciones, reminiscencias, impresiones e incidentes de viaje” (3). Después habla de las “impresiones de viaje”, otorgándoles el estatuto de género literario, y menciona a Dumas hijo, con lo que, de pasada, cumple con ese requisito no oficial del género que consiste en citar a los escritores viajeros predecesores. Pero en donde más sagaz se muestra Sarmiento es en distinguir entre el “viaje escrito”, de carácter puramente descriptivo y con pretensiones objetivas, y las “impresiones de viaje”, literarias y personales, así como en intuir la tensión existente entre ficción y factualidad, a grado de que llega a dudar si lo que está leyendo, siempre refiriéndose a Dumas, es una novela o un testimonio⁴¹:

El viaje escrito, a no ser en prosecución de algún tema científico, o haciendo exploración de países poco conocidos, es materia muy manoseada ya, para entretener la atención de los lectores. Las impresiones de viaje, tan en boga, como lectura amena, han sido explotadas por plumas como la del creador del inimitable género, el popular Dumas, quien con la privilegiada facundia de su espíritu, ha revestido de colores vivaces todo lo que ha caído bajo su inspección, hermoseando sus cuadros

⁴¹ Cuando Sarmiento afirma que no se sabe si se está leyendo una “novela caprichosa o un viaje real” subyace la noción de que la literariedad va de la mano de la ficción, pero en este caso se trataría de una ficción más seria y menos fantasiosa, por estar inspirada en una experiencia real.

casi siempre con la ficciones de la fantasía, o bien apropiándose acontecimientos dramáticos o novedosos ocurridos muchos años antes a otros, y conservados por la tradición local; a punto de no saberse si lo que se lee es una novela caprichosa o un viaje real sobre un punto edénico de la tierra (3).

Frente a ambos modelos, el “viaje escrito” y las “impresiones de viaje”, muestra sus reservas, ya sea por considerarlos esquemas agotados, tediosos e incluso imposibles en su anhelo de totalidad –el primero– o inalcanzables por el nivel artístico logrado por sus predecesores europeos –el segundo. En todo caso, lo que ambos tienen en común, como deja ver en la carta italiana, es que ya han sido escritos y popularizados de tal manera que la descripción meticulosa de las ciudades se encuentra a disposición de los viajeros en las guías, mientras que los lectores interesados en la visión literaria que los lugares despiertan tienen varios libros de los grandes escritores europeos para elegir:

No he entrado tampoco en mi idea describir todas las cosas que veo. Un cuadro impone el deber de describir los otros, y son diez mil; la arquitectura de una basílica ha de distinguirse claramente en la narración de las otras ciento, tan dignas unas como otras de examen y de mención. Las escenas naturales varían al infinito, las ciudades se multiplican a cada paso, los recuerdos de tres historias están aquí entremezclados, romanos, república italiana y Napoleón; y el papel y la paciencia para tanto escasean. La Guía del viajero en Italia señala de paso todas las curiosidades, Dumas ha escrito el Lago Maggiore, la estatua de Borromeo y el Duomo de Milán, y yo huyo de arrostrar las comparaciones (270).

Parecería, a mediados del siglo XIX, que ya no queda nada que aportar, que ya todo está visto y escrito. Pero Sarmiento sabe que no es así, que su visión será inevitablemente peculiar porque no es una visión europea sino externa. Él verá Europa con ojos vírgenes, por más que haya leído miles de páginas de los viajeros europeos antes de emprender el

viaje. Todo lo que vea lo relacionará y comprará con América, llegándose a confundir su tierra de procedencia con su propio ser: “El hecho es que bellas artes, instituciones, ideas, acontecimientos, y hasta el aspecto físico de la naturaleza en mi dilatado itinerario, han despertado siempre en mi espíritu, el recuerdo de las cosas análogas de América, haciéndome, por decirlo así, el representante de estas tierras lejanas, y dando por medida de su ser, mi ser mismo, mis ideas, hábitos e instintos” (6).

Pero esto no supone necesariamente una ventaja, pues Sarmiento parte de la base de que el americano, y más aún el escritor, es inferior frente a su mentor europeo. Así pues, si de por sí ya resulta complicado, “mayor se hace todavía la dificultad de escribir viajes, si el viajero sale de las sociedades menos adelantadas, para darse cuenta de que otras lo son más” (4). Algunas veces esta inferioridad lo condena a ser un observador superficial; por ejemplo, el argentino ve máquinas que “se mueven no sé cómo, para producir qué sé soy qué resultados; y mi ignorancia de cómo se fabrica un hilo de coser ha sido punto menos tan grande, después de recorrer una fábrica, que antes de haberla visto” (4). Este hecho le lleva a hacer un diagnóstico severo, según el cual, por su manifiesta inferioridad, situado en un punto intermedio entre la civilización y la barbarie, el americano está condenado a escribir obras menores y epigonales:

Nuestra percepción aún está embotada, mal despejado el juicio, rudo el sentimiento de lo bello, e incompletas nuestras nociones sobre la historia, la política, la filosofía y bellas letras de aquellos pueblos, que van a mostrarnos en sus hábitos, sus preocupaciones, y las ideas que en un momento dado las ocupan, el resultado de todos aquellos ramos combinados de su existencia moral y física. Si algo más habría que añadir a esto, sería que el libro lo hacen para nosotros los europeos; y el escritor americano, a la inferioridad real, cuando entra con su humilde producto a engrosar el caudal de las obras que andan en manos del público, se le acumula la desventaja de

una prevención de ánimo que le desfavorece, sin que pueda decirse por eso que inmerecidamente (4).

La sensación de inferioridad es tal que conlleva cierto fatalismo. Sin embargo, en el hecho de que ningún americano puede aspirar a alcanzar el nivel de los modelos europeos, Sarmiento encuentra también una justificación para escribir. Ya que todos son inferiores, se abre un espacio de impunidad; es más, afirma, retóricamente, que si algún compatriota escribiera tan bien como los europeos, él dejaría la pluma, lo que también podría interpretarse como que, a pesar de su relación de subordinación, o justamente a causa de ella, los americanos son los únicos a quienes aún les está permitido escribir relatos de viajes, pues son los únicos que tienen algo novedoso que decir:

Sobre el mérito puramente artístico y literario de estas páginas, no se me aparta nunca de la mente que Chateaubriand, Lamartine, Dumas, Jaquemont, han escrito viajes, y han formado el gusto del público. Si entre nuestros inteligentes, educados en tan elevada escuela, hay alguno que pretenda acercárseles, yo sería el primero en abandonar la pluma y descubrirme en su presencia. Hay regiones demasiado altas, cuya atmósfera no pueden respirar los que han nacido en las tierras bajas, y es locura morar el sol de hito en hito, con peligro cierto de perder la vista (7).

Sarmiento insiste en que no tiene caso describir todo lo que ya ha sido descrito y en que resulta imposible igualar a los literatos europeos. Sin embargo, escribe. No se atreve a clasificar sus textos como “viajes escritos” ni “impresiones de viaje”, aunque puede suponerse que intentó componer una mezcla de ambos, en la que describiera con cierta objetividad lo que juzgaba de interés para el lector americano (y no para cualquiera, sino

sobre todo para los escritores y los políticos), sin perder la ocasión de contar sus andanzas y expresar sus ideas e impresiones de carácter más personal:

Si hubiera descrito todo cuanto he visto como el Conde del Maule, habría repetido un trabajo hecho ya por más idónea y entendida pluma; si hubiese intentado escribir impresiones de viaje la mía se me había escapado de las manos, negándose a tarea tan desproporcionada. He escrito, pues, lo que he escrito, porque no sabía cómo clasificarlo de otro modo, obedeciendo a instintos y a impulsos que vienen de adentro, y que a veces la razón misma no es parte a refrenar” (4).

Pero no todo es pesimismo, y Sarmiento era bastante orgulloso y seguro de sí mismo como para no agregar nada a su modestia, tan falsa como verosímil. El literato americano es inferior al europeo, pero esta distancia le permite observar cuestiones que el nativo está impedido de ver. Esta mirada distante, paradójicamente, lo sitúa por encima del europeo, convertido en sujeto de análisis, modélico, pero al fin y al cabo objeto de estudio. Estableciendo su otredad, incluso en posición de subordinación, retórica o auténtica, Sarmiento aplica al europeo el método de observación (el relato de viaje) que el europeo había aplicado a todo el mundo. Naturalmente, esta posición ventajosa daría sus frutos, y el argentino afirma algo soberbiamente que “puedo envanecerme de haber sentido moverse bajo mis plantas el suelo de las ideas, y de haber escuchado rumores sordos, que los mismos que habitaban el país, no alcanzaban a apereibir” (5). En este punto puede apreciarse cómo su pensamiento es más oscilante que estático, y lo que en un lugar y en una página se muestra como un hecho, puede encontrar su cuestionamiento e incluso su refutación páginas adelante.

Con estos “rumores sordos” se refiere seguramente a las revueltas que estallaron en 1848, y que Sarmiento, gracias a su visión panorámica y externa, predijo al igual que

ciento cuarenta años después el mexicano Segio Pitol predeciría la caída de la Unión Soviética en un viaje a Rusia y Georgia (ver página 398). Esta profecía cumplida, más que a los dotes adivinatorios del multifacético Sarmiento, responde al tipo de viaje y de literatura que ejercita, y también, por supuesto, al acomodo posterior de las palabras con los acontecimientos. Él es claro al enunciar lo que busca en el viaje y al enumerar sus prioridades:

Ni es la fisonomía exterior de las naciones, ni el aspecto físico de los países, sujeto propio de observación, que los libros nos tienen harto familiarizado con sus detalles. Materia más vasta, si bien menos fácil de apreciar, ofrecen el espíritu que agita a las naciones, las instituciones que retardan o impulsan sus progresos, y aquellas preocupaciones del momento, que dan a la narración toda su oportunidad, y el tinte peculiar de la época (5).

Al final del prólogo, olvidándose un poco de los orígenes del viajero, Sarmiento toca cuestiones que siguen interesando a los estudiosos del género, como el vínculo autor/narrador/protagonista, la subjetividad de la mirada y lo definitorio que resulta el relativismo de la mirada y la perspectiva. Habla del cambio que experimenta el viajero durante sus andanzas y al regresar a su lugar de origen, pero también habla del cambio que experimentan las cosas al ser observadas dependiendo por quién, pues “en las cosas morales la idea de la verdad viene menos de su esencia que de la predisposición de ánimo, y de la aptitud del que aprecia los hechos, que es el individuo, no es extraño que a la descripción de las escenas de que fui testigo se mezclase con harta frecuencia lo que no vi, porque existía en mí mismo, por la manera de percibir” (5). En ningún momento duda de que, más que en los lugares descritos, el peso de la narración recae en él, en sus

andanzas y en sus ideas, y de que el interés de un libro de viajes se centra primordialmente en el narrador, es decir, en el viajero mismo:

¿Quién no dijera que ese es el mérito y el objeto de un viaje [confrontar las ideas con la realidad], en que el viajero es forzosamente el protagonista, por aquella solidaridad del narrador y la narración, de la visión y de los objetos, de la materia de examen y la percepción, vínculos estrechos que ligan el alma a las cosas visibles, y hacen que vengan estas a espiritualizarse, cambiándose en imágenes, y modificándose y adaptándose el tamaño y alcance del instrumento óptico que las refleja (6).

Hechas estas advertencias, que el lector adivina fueron pensadas mientras el propio escritor releía su material, se embarca en Valparaíso y da inicio el viaje y el relato propiamente dicho. Muy probablemente, a pesar de su aún no celebre pasajero, el barco hace algunas escalas en América, y Sarmiento desembarca para dar un paseo, con entusiasmo por el periplo que recién comienza pero con tedio por no encontrarse todavía en tierras civilizadas. La primera escala, en verdad, no puede estar más alejada de los fines instructores de su viaje, pues se trata de las Islas de Juan Fernández, en las que vivió el naufrago que Daniel Defoe convirtió en Robinson Crusoe. Y, como era previsible, los habitantes de la isla le parecen al argentino algo no muy distinto a su célebre y solitario predecesor: “Al fin, lo que veíamos era la misma situación del hombre en presencia de la naturaleza salvaje, y sacado de quicios, por decirlo así, en el aislamiento para que no fue creado” (15).

En Brasil, muy lejos del tono vehemente y reflexivo, intelectual y malicioso que el texto adquirirá en Europa, Sarmiento pasea con la pereza que asocia con los trópicos. Con todo, la belleza natural de Río de Janeiro lo impresiona y la ciudad no le es del todo desagradable. Incluso, cree encontrar ciertas cualidades en el mestizaje brasileño, lo que

le resulta sorprendente incluso a él, mostrando el arraigo de sus prejuicios pero también su fragilidad cuando los contrasta con la realidad: “Me detengo sin quererlo sobre las brillantes cualidades morales de esta raza intermedia entre el blanco, que se enerva en los climas ecuatoriales, y el negro, incapaz de elevarse a las altas regiones de la civilización” (59). Pero esta flexibilidad y fugaz encanto con lo brasileño ceden rápidamente y el viajero renuncia a conocer el arte brasileño o a deliberar sobre sus situación política pues “en materia de bellas artes y de monarquía, me guardo para ir a verlas en su cuna, que aquí sus imitaciones me parecen mamarrachos y parodias burdas” (67). Dicha afirmación muestra las contradicciones en el pensamiento de Sarmiento, pues su ideal es la europeización de América Latina, pero a la vez juzga las copias como mamarrachadas. En esa tensión entre la copia y la originalidad transcurre una parte de la historia del arte latinoamericano, que bien puede estudiarse a partir de binomios como civilización/barbarie y cosmopolitismo/nacionalismo, así como un permanente cuestionamiento sobre la identidad.

Hasta ahora todo en Sarmiento son ideas y prejuicios y el propósito de su viaje es confrontarlos con la realidad; ante el inminente desembarco en París, tras una larga serie de reflexiones, escribe a su destinatario: “Baste ya de ideas abstractas, y para despejar su espíritu de estas serias preocupaciones, póngase V. conmigo a bordo de la *Rose*, que ya vamos llegando a Francia” (85). Este espíritu analítico y curioso hacen de él, sumado a la importancia de su libro y de su figura, y a los fines que motivan su desplazamiento, el modelo de viajero intelectual latinoamericano.

Esta clase de viajero elige trasladarse por el mero deseo de hacerlo, sin estar obligado a ello por motivos políticos o económicos, y tampoco busca fortuna artística, como lo harán los modernistas, ni recompensa económica, como también harán Darío y otros cuantos cronistas afortunados de entresiglos, para quienes el viaje significó un

espíritu de vida y una fuente de ingresos. El viajero intelectual no se conforma con recorrer los países, sino que busca entrevistarse con las personalidades políticas y literarias de cada sitio. Los escritos resultantes de su travesía no aspiran al arte puro, ya sea de tintes poéticos o narrativos, sino que se inclinan más a la reflexión ensayística. Al menos durante el siglo XIX y buena parte del XX, estos viajeros eligieron Europa, sobre todo Francia y España, como destino principal, y en segundo término, los Estados Unidos. América Latina se integrará a las rutas de sus propios viajeros gracias a giras de conferencias como las realizadas por Manuel Ugarte o Gabriela Mistral, y también en buena medida al servicio diplomático, aunque en estos casos quizás podría hablarse de una subdivisión del viajero intelectual, al igual que el que viaja invitado para dictar un curso en una universidad extranjera. Otra característica destacada del viajero intelectual es que cuenta con una renta que le permite financiar su curiosidad, o bien, como es el caso de Sarmiento, con una fuente de financiamiento que no compromete en modo alguno su ritmo, su modo de vida ni su libertad. Inspirados en buena medida en los viajeros románticos, se diferencian de estos en que no buscan tierras exóticas *a priori* (aunque luego descubran que, en cierta medida, Europa les resultará exótica); no pretenden evadirse de la civilización, sino, muy al contrario, dirigirse a su centro. La aristocracia argentina del siglo XIX fue la que siguió con más entusiasmo el modelo de Sarmiento, en especial la generación del 80, cuyos miembros –Miguel Cané, Eduardo Wilde, Lucio V. Mansilla o Julio Cambaceres– alternaron el poder político con la escritura de prosas fragmentarias⁴². Con las transformaciones lógicas, es posible

⁴² Ricardo Rojas los denominó peyorativamente “prosistas fragmentarios” por la falta de continuidad y unidad en sus proyectos literarios. Algunos de ellos escribieron relatos de viaje: Miguel Cané dejó constancia de su paso por Colombia y Venezuela en *En viaje* (1884), y Eduardo Wilde escribió un relato europeo en *Viajes y Observaciones, por Mares y por Tierras* (1899).

encontrar en el siguiente siglo esta clase de figura en escritores como José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes o Sergio Pitol.

Sin embargo, al pisar tierra, como buen viajero, Sarmiento se encuentra con algo diferente de lo que esperaba: “No he podido desimpresionarme en dos días del mal efecto que me ha producido esta primera impresión. Paréceme que el Havre no es la Francia, sus bellísimos edificios son modernos, no hay antigüedades, no hay monumentos” (86). Pero al salir de la ciudad portuaria se retracta: “Los alrededores son bellísimos, y la cultura y los árboles de bosques y los aparatos agrícolas y el césped, el arte y las lindas casillas, todo está revelando que se está ya en el mundo antiguo, entre los pueblos cultos, poseedores de todos los poderes que la inteligencia ha puesto en la mano del hombre” (86). Tras recorrer unos cuantos kilómetros, la impresión sobre Francia ya se ha formado, y consiste en que no solo representa lo mejor del espíritu antiguo de la civilización, sino que también simboliza la modernidad. El país galo, para los hombres civilizados a la manera de Sarmiento, representa el pasado y el presente. Esta opinión se confirmará durante el viaje a Italia, en la que el contraste entre el esplendor de la antigüedad y el presente le resultarán chocantes a grado tal de exclamar “¡Oh, descendientes del pueblo rey, cuán indignos os mostráis de vuestros antepasados!” (207). Más adelante —en estas transformaciones que las contundentes opiniones del autor experimentan a lo largo del viaje reside parte del interés del libro— Sarmiento, ante el espectáculo de los Estados Unidos, se olvidará de Francia como faro de la civilización presente para juzgarla, contra todo pronóstico, anticuada.

En Francia, es decir, en París, busca un modelo para las nuevas repúblicas atrofiadas pero también un origen parcialmente extraviado. La idealización de lo francés, más como espíritu que como realidad tangible, llega a tal punto que el país se convierte en una versión de Arcadia repleta de bibliotecas, mármol y cafés, y sus habitantes,

ideales equivalentes a un buen salvaje, pero culto y republicano. Ese mito civilizado y civilizatorio resume la aspiración de Sarmiento para América, desviada del camino indicado: “Ver de cerca esta grande obra es lo que más me arrastra a París; ahí está la piedra angular, el modelo de todos los bastardos edificios que se están levantando en América. Rosas *restaurador*; oribe, presidente *legal*; Santa Cruz, *protector*; Flores parodia del *Libertador*. ¡Ay de la república en América si las ideas en Francia no se echan en otro molde!” (96).

Todo lo gusta en Francia. Los parisinos son especialmente amables con el extranjero, se muestran tolerantes y halagados por su dominio de la lengua francesa y hacen todo lo que está en sus manos por complacerlo. Sarmiento, cuyos adjetivos denigratorios no conocen piedad cuando un país o un pueblo le producen rechazo, es igualmente prodigioso cuando lo admira. No encuentra reproches que hacerles a los franceses, y muy lejos de ello, afirma: “El francés de hoy es el guerrero más audaz, el poeta más ardiente, el sabio más profundo, el elegante más frívolo, el ciudadano más celoso, el joven más dado a los placeres, el artista más delicado, y el hombre más blando en su trato con los otros” (123). El deslumbramiento es tal que no queda ningún resquicio para la crítica. Cuando parece que, al fin, encuentra algo que le disgusta, se las ingenia para encontrarle el lado positivo que acaba prevaleciendo sobre el negativo, que, bien mirado, ni siquiera lo era tanto. Al hablar sobre los bailes públicos, Sarmiento se burla de que una supuesta costurera se disfrace y de que, por aclamación de los participantes, se convierta en una reina por una noche, perdiendo todo contacto con la realidad y cayendo en el ridículo. Esta burla sin importancia de inmediato se matiza, o más bien queda pulverizada, al completar su opinión sobre el asunto:

Esta es la parte dramática de los bailes públicos: la positiva es que la sociedad se igualiza, las clases se pierden, la mujer de clase ínfima se pone en contacto con los jóvenes de alta alcurnia, los modales se afinan, y la unidad y homogeneidad del pueblo queda establecida; el público se constituye, y una migaja de gloria cae también a los pies de la mujer del bajo pueblo, entre los placeres con que aturde su miseria, o su vileza. La luz suministrada a torrentes, la música de los maestros puesta al alcance de la muchedumbre por una ejecución artística y sabia, aquellos jarrones y estatuas que la habitúan a los primores de las artes, aquel lujo, aquel gusto en fin prodigado en el lugar que el roto o la hija del artesano de París llama suyo por un momento, concluye por ennoblecer su espíritu, iniciarlo en la civilización, y hacerle aspirar a una condición mejor (125).

El percibir indicios de igualdad social en un baile puede denotar cierta ingenuidad, pero es una típica observación de viajero, y no está de más leer las descripciones que la marquesa Calderón de la Barca efectúa de los bailes en el México colonial o, ya en el siglo XIX, las impresiones que Buenos Aires provocó a los viajeros ingleses como John Miers⁴³ para entender el parecer de Sarmiento. A su favor, además, hay que decir que en sus anotaciones pretende abarcar todo el espectro social de París, de la aristocracia a la miseria, cuando muchos de sus contemporáneos e incluso de sus continuadores hacen gala de solo acudir a bailes en los salones y de no desviarse de los bulevares (que Sarmiento no conoció, pues su estancia fue anterior a las reformas emprendidas por el barón Haussmann). Él se jacta de tener ojos, y estómago, para todos los estratos:

No bien hubimos llegado [él y un parisiense que ejerce de Virgilio], llevóme a los Frères Provençaux, donde cenamos ambos por 60 francos; al día siguiente por 30 almorzamos en el Café de París; en un restaurante comimos por 10; en un Pasaje al día siguiente fuimos a almorzar por 3, y a comer por 32 sueldos al Pasaje Chiseul;

⁴³ En *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país y Viaje al Plata (1819-1824)*, respectivamente.

últimamente a una abominable pocilga detrás de la Magdalena, decorada con el nombre de Hôtel inglés, donde se sirve carne cruda de procedencia más que sospechosa, porotos duros, y cerveza infame, todo por un franco para regalo de los que quieren salvar el honor de la bolsa, afectando anglomanía. Había, pues, en tres días recorrido los siete escalones de la vida parisiense, y conocido el camino que va de la opulencia a la escasez, haciéndome mi mentor este curso, para precaverme de todo accidente (104).

Por supuesto, de todo el orbe parisino, con quien Sarmiento más anhela hacer contacto no es con los comensales del Hôtel inglés, sino con el mundo intelectual y periodístico en general y con los escritores a quien admira en particular. Desea establecer un diálogo entre pares, no solo hacer una visita más propia de un admirador exótico. Después de todo, no solo conforma con admirar la civilización, sino desea integrarla, mostrar que forma parte de ella. Sarmiento es uno de los primeros de una serie interminable de escritores latinoamericanos que, con mayor o menor patetismo, claman por el reconocimiento del mundo civilizado, encarnado durante un periodo extenso por Francia, con intermitencias españolas aceptadas a regañadientes, y ya bien entrado el siglo XX, por Estados Unidos, cuyo sello de aprobación solo han conseguido unos cuantos elegidos. Sarmiento asume las consecuencias de su necesidad de aprobación y hace lo que está en sus manos por conseguirla, lo que no le resultará sencillo.

Desde su partida de Chile conocía su cometido, pero las circunstancias no jugaron a su favor:

Al despedirme de mi buen amigo el señor Montt, le decía yo con aquella modestia que me caracteriza: la llave de dos puertas llevo para penetrar en París, la recomendación oficial del gobierno de Chile y el Facundo. Llego, pues, a París y pruebo la segunda llave. ¡Nada! Ni para atrás ni para adelante, no hace a ningún ojo. La desgracia había querido que se perdiese un envío de algunos ejemplares hecho de Valparaíso. Tenía yo uno; pero ¿cómo deshacerme de él? ¿Cómo darlo a todos los

diarios, a todas las revistas a un tiempo? Yo quería decir a cada escritor que encontraba ¡jio anco! Pero mi libro estaba en mal español, y el español es una lengua desconocida en París, donde creen los sabios que solo se habló en tiempo de Lope de Vega o Calderón; después ha degenerado en dialecto inmanejable para la expresión de las ideas. Tengo, pues, que gastar cien francos para que algún orientalista me traduzca una parte (120).

Ya con el fragmento traducido por el “orientalista”, las cosas no serán tan sencillas. El escritor obsequia su escrito a distintas personalidades, pero ninguna lo lee. Visita revistas pero no lo aceptan por estar saturadas. A través de recomendaciones llega con Mr. Buloz, director de la *Revista de Ambos Mundos*, quien acepta leer el fragmento y lo cita para el siguiente jueves. Llega la fecha señalada y Mr. Buloz aún no ha tenido ocasión de leer el artículo, y lo cita para una semana después. Se suceden los jueves hasta que el director lee el fragmento y aprueba la publicación de un artículo⁴⁴ al respecto, que tardará en publicarse debido a los compromisos ya adquiridos. Sarmiento ironiza sobre las dificultades que encontró para hacerse de un pequeño espacio, sin olvidar que “aquel artículo me hace falta para presentarme ante los escritores. En París no hay otro título para el mundo inteligente que ser autor, o rey. No he querido ser presentado a Michelet, Quinet, Luis Blanc, Lamartine, porque no quiero verlos como se ven los pájaros raros; quiero tener títulos para presentarme a ellos, sin que crean que satisfago una curiosidad de viajero” (121).

Finalmente conocerá a todas estas personalidades con su artículo de aval. Sin embargo, ningún francés dejó testimonio de su encuentro con el argentino, quien, a su pesar, con artículo en mano, no dejó de ser para los ojos galos un viajero curioso. La

⁴⁴ Charles de Mazade. “De l’américanisme et des républiques du Sud. La société argentine, Quiroga et Rosas. (Civilización i barbarie de M. Domingo Sarmiento)”, en *Revue de Deux Mondes*, París, 1846, vol. 16, serie 5, págs. 625.629.

suerte de Sarmiento fue bastante igual de la que le esperaba a su sucesor más ilustre, Rubén Darío (ver página 163).

Si el objetivo del viaje a Francia era contemplar la civilización en su estado puro, el de España es igual de claro: contemplar la civilización en su estado degenerado. Con Sarmiento se afianza una actitud antiespañola que dará larga escuela, sobre todo en Argentina, y cuyos ecos llegan hasta épocas recientes de la mano de escritores como Jorge Luis Borges. Los independentistas no eran, por motivos más que evidentes, devotos de la madre patria, pero su rechazo obedecía a cuestiones políticas inmediatas y no a un orden casi espiritual. De hecho, en la Independencia se condena la monarquía de Fernando VII como una desviación del mejor carácter español, y en fray Servando y en Miranda no se encuentran ataques tan furibundos como los del argentino, quien deja las cosas claras desde un principio: “He venido a España con el santo propósito de levantarla el proceso verbal, para fundar una acusación, que, como fiscal reconocido ya, tengo de hacerla ante el tribunal de la opinión de América” (129).

Pronto aclara que también planeaba estudiar aspectos concernientes a la lengua compartida, y, al ver que sus planes para reformar la ortografía no encuentran aceptación, se alegra, pues al fin se podrá romper el nexo que une más estrechamente a los americanos con los españoles. Al igual que en Francia, se reúne con algunos de los escritores españoles más destacados del momento, pero la actitud hacia ellos es completamente distinta; no hay sumisión y búsqueda de reconocimiento, sino desprecio y burla. Paradójicamente, el diálogo acabó siendo más fructífero que con los franceses, en donde ni siquiera se logró establecer. Parece que a españoles e hispanoamericanos, ante la indiferencia que suscitaban ante el resto del mundo, no les quedó más remedio que leerse entre sí; qué duda cabe que el *Facundo* corrió con mejor suerte, por discreta que

fuera, en España que en Francia. Sarmiento recuerda con sorna una de estas reuniones, en la que ambos interlocutores se muestran igualmente sordos a las palabras del otro:

A propósito, una noche hablábamos de ortografía con Ventura de la Vega y otros, y la sonrisa del desdén andaba de boca en boca rizando las extremidades de los labios. Pobres diablos de criollos, parecían disimular, ¡quién los mete a ellos en cosas tan académicas! Y como yo pusiese en juego baterías de grueso calibre para defender nuestras posiciones universitarias, alguien me hizo observar que, dado caso que tuviésemos razón, aquella desviación de la ortografía usual establecía una separación embarazosa entre la España y sus colonias. Este no es un grave inconveniente, repuse yo con la mayor compostura y suavidad; como allá no leemos libros españoles; como Uds. no tienen autores, ni escritores, ni sabios, ni economistas, ni políticos, ni historiadores, ni cosa que lo valga; como Uds. aquí y nosotros allá traducimos, nos es absolutamente indiferente que Uds. escriban de un modo lo traducido y nosotros de otro. No hemos visto allá más libro español que uno que ni es libro, los artículos de periódico de Larra; o no sé si Uds. pretenden que los escritos de Martínez de la Rosa son también libros! Allá pasan solo por complicaciones, por extractos, pudiendo citarse la página de Blair, Boileau, Guizot, y veinte más, de donde ha sacado tal concepto, o la idea madre que le ha sugerido otro desenvolvimiento. Lo que daba más realce a esta peroración era que a cada nueva indicación, yo afectaba apoyarme en el asentimiento unánime de mis oyentes. Como uds. saben... decía yo, como Uds. no lo ignoran... Oh! Estuve admirable, y no había concluido cuando todos me habían dado las buenas noches (129).

El antihispanismo de Sarmiento le valió el rechazo de buena parte de la comunidad intelectual española e hispanoamericana, no solo de su época sino también de las venideras. Por ejemplo, el viaje español no se incluye en la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, desdén que no responde a cuestiones de espacio, pues como comentó célebremente Borges, la obra es más extensa que la propia literatura argentina. También hay, como Benítez (1996: 720), quien ha querido matizar esta actitud

achacándola al rechazo que Sarmiento sentía por ciertos rasgos españoles heredados a los hispanoamericanos. Siguiendo este razonamiento, Benítez ubica al argentino en una tradición ni más ni menos que española, conformada por Feijóo, Jovellanos, Moratín, Quintana, Blanco-White y Larra, y cuyos herederos de pleno derecho serían los intelectuales de la generación del 98, Américo Castro y, a últimas fechas, Juan Goytisolo. Pero, como el mismo Benítez señala, estos heterodoxos “se han atrevido a discutir la supuesta ideología española”, mientras que en Sarmiento se notan pocas ganas de discutir, de transformar esta supuesta ideología y se contenta con un rechazo claro y franco. España interesa al político argentino desde el punto de vista histórico y cultural pero no para aprovechar su legado, sino para ubicarlo y, en la medida de lo posible, suprimirlo. Al escritor argentino, en cambio, España le interesa mucho menos, pues, como dejaría claro el otro antiespañol más célebre de la literatura argentina, Jorge Luis Borges, cada escritor elige y construye a sus propios predecesores, y entre los de Sarmiento no se hayan muchos nombres españoles, muchísimo menos si pensamos en sus contemporáneos:

Leeréis libros que no sabríais a qué siglo de la literatura española atribuirlo, tanta frase anticuada, tanto vocablo vetusto y apolillado encontraréis en ellos, que el arcaísmo no podría caracterizar suficientemente; y estas buenas gentes que de puristas se precian, por huir del galicismo, acabarán por hacer un idioma de convención que solo ellos se lo entiendan, cosa que, a decir verdad, no ha de traer grave daño al mundo intelectual (154).

Todo es negativo en España de la misma forma en que todo en Francia era positivo. El estilo irónico, incluso sarcástico, de Sarmiento se da rienda suelta en las páginas que le dedica al pasado y al presente del país. En cuanto ve una escena ostentosa, que podría

competir con el esplendor parisino, se las ingenia para extraer una conclusión pesimista. Al asistir a los festejos públicos celebrados por las bodas de Isabel II con Francisco de Asís Borbón, el argentino no puede negar su majestuosidad, pero de inmediato afea la situación:

Tiros de caballos que pocas cortes europeas podrían ostentar tan bellos y en tan grande número, carrozas incrustadas de nácar, libreas y penachos de un brillo extraordinario, traían a la fantasía bellos tiempos de la monarquía española, la cual, en su abatimiento presente, se adorna con sus antiguas joyas, como aquellas viejas duquesas, que disimulan, bajo el brillo de los diamantes, las enojosas arrugas que los años han impreso a sus semblantes (139).

Aunque España estaba muy lejos de salir del atraso y la decadencia con las que tocó fondo en la crisis de 1898, Sarmiento advierte ciertos indicios modernizadores. Sin embargo, esta modernidad truncada no conlleva un progreso auténtico, y, para colmo de males, atenta contra el espíritu del país, tan del gusto de los viajeros románticos, amantes incondicionales de lo pintoresco. Sarmiento concibe al país que recorre como una nación atrofiada, atrapada entre una modernidad que no acaba de llegar y un tradicionalismo del que se conservan sus peores costados, a costa de los más vistosos:

En cuanto a pintoresco y poesía, la España posee sin embargo grandes riquezas, aunque por desgracia cada día va perdiendo algo de su originalidad primitiva. Ya hace por ejemplo cuatro años a que la diligencia no es detenida por los bandidos con aquellas largas carabinas que aun llevan consigo hasta hoy los muleteros, rasgo que caracteriza a todas las sociedades primitivas, como los árabes, los esclavones, los españoles (131).

Los bandidos, que al parecer fascinaban al viajero argentino, también aparecerán en Italia, o más bien, también los echará en falta. En Andalucía no encontrará el color local que esperaba, y ante los monumentos mostrará una indiferencia apenas emocionada. Para eludir su descripción, consciente de que un libro de viajes no consiste en una mera sucesión de viñetas, confiesa que “me fastidia describir monumentos que podéis ver mejor en una litografía” (162).

La única buena impresión que le deja España la encuentra en Barcelona, en donde hallará la modernidad ausente en el resto de la península. “Aquí hay ómnibus, gas, vapor, seguros, tejidos, imprenta, humo y ruido; hay, pues, un pueblo europeo” (167), afirma, pero a la vez se da cuenta del grave problema que representan para el Estado español las tensiones separatistas, en las cuales ve una especie de condena o maldición. Extrañamente, no analiza más a fondo la cuestión catalana, como sí lo haría, medio siglo más tarde, José Enrique Rodó (ver página 185). Aun así, Sarmiento es uno de los primeros viajeros latinoamericanos que se dejan conquistar por Barcelona, a pesar de que su estancia en la ciudad fue previa al desarrollo del Ensanche, símbolo del urbanismo, la sofisticación y la modernidad catalana. Con el tiempo, en especial a partir de la década de los sesenta del siglo XX, la ciudad se convertiría en una meca para los escritores latinoamericanos, convirtiéndose en el sustituto de París, gracias a su poderío editorial en el orbe hispano, su relativa tolerancia durante el final del franquismo, la acogida que brindó a los exiliados de las dictaduras sudamericanas y su cosmopolitismo en contraposición con un Madrid por entonces más provinciano.

Tras España, el viajero argentino emprende una rápida excursión a Tánger, en que las incomodidades durante la travesía del Mediterráneo resultan lo más destacado. Si el atraso de España y de Italia lo irritaban, el de el norte de África amenaza con sacarlo de sus casillas. Ahora sí, no encuentra nada que le agrade, ni siquiera el color local que

embruja a tantos viajeros europeos. Y quizás este profundo rechazo responde a las similitudes que encuentra entre los locales y la población salvaje de la Argentina. Como sus predecesores y sucesores en la presidencia argentina, lanzó campañas para incorporar los territorios no civilizados a la nación, aunque esto muchas veces significara el exterminio de las poblaciones indígenas. Los árabes, según comenta, le recuerdan a los gauchos, con los que no se identifica en lo absoluto; en cambio, los españoles, le recordaban a la peor parte de sí mismo, lo cual ya era ganancia, con todo y que fuera el motivo por el cual “nuestras sociedades al nacer traían ya el virus” (217). La comparación de los españoles con los árabes la hace aún en España; cuando conoció tierras árabes ya no insistió en ella, por encontrarla exagerada él mismo.

Hay fragmentos dedicados a la guerra contra los árabes que claramente prefiguran la concepción que Sarmiento, y la élite argentina, tendrán hacia la población local y la conquista del desierto:

Jamás la barbarie y el fanatismo han logrado penetrar más hondamente en el corazón de un pueblo, y petrificado para que resista toda mejora. Entre los europeos y los árabes en África, no hay ahora ni nunca habrá amalgama ni asimilación posible; el uno o el otro pueblo tendrá que desaparecer, retirarse o disolverse; y amo demasiado a la civilización para no desear desde ahora el triunfo definitivo en África de los pueblos civilizados. Durante los doce primeros años de la guerra, los árabes han sido, mas bien que reprimidos, animados a la rebelión, por la dulzura misma de los medios que se empleaban para someterlos; más, después de la insurrección de Dahra, la administración ha sido montada según las prácticas del gobierno y las propias tradiciones árabes. Todas las tribus sublevadas han sido condenadas a pagar una multa por tierra, la tribu prófuga perdido el derecho del terreno que ocupa, las lejanas asoladas por razzias continuas, los rebaños despojados de sus ganados; y en los primeros tiempos de este sistema, el general Royer, cuando tenía noticia del asesinato de un europeo, acudía a la tribu más cercana al lugar de una catástrofe, y pedía el delincuente, o cien cabezas e árabes en expiación (185).

Los motivos del atraso de los árabes, para Sarmiento, no tienen otra explicación que los factores culturales, en especial la religión. En tanto los árabes conserven sus costumbres y creencias, será imposible establecer un diálogo con ellos, pues ni siquiera son sujetos con capacidad de raciocinio: “¡Oh! ¡Mahoma, Mahoma!, de cuántos estragos puede ser causa un solo hombre cuando apoya y desenvuelve los instintos perversos de la especie humana, o bien cuando encuentra masas brutales que *creen* que no son capaces de *pensar*”. La mayor virtud de Sarmiento desde luego no era la corrección política. A pesar de venir de un continente recién liberado de la colonización europea, al menos en el aspecto político, no fue capaz de interpretar la situación de los árabes con un poco de mayor profundidad de la que mandaban los prejuicios europeos, que con tanto gusto adoptó como propios.

De todas las tierras que recorrió el argentino, la punta norte de África se lleva con mención el dudoso mérito de ser la que más le repugnó. Sin embargo, esta mala impresión no apaciguó su visión decepcionada de Italia, una vez que llegó a Roma, donde contempla con admiración y algo de fastidio las ruinas de la Antigua Roma. Pero no es el pasado el que llama la atención de Sarmiento, sino el presente. De nueva cuenta, al igual que en España, ve señales de decadencia por todas partes: “¡Qué miseria y qué abandono! ¿Por qué no trabaja este pueblo?” (253).

Al estado de abandono y de atraso, hay que sumar un nuevo inconveniente: el turismo. Viajero romántico, a Sarmiento no le agrada la idea de formar parte de un contingente masificado y quisiera ser el único testigo curioso de lo que contempla. Le queda, no obstante, el consuelo de ser un viajero informado ante la ignorancia que esgrime el resto de turistas, necesitados de una guía para comprender lo más elemental. Las antiguas ceremonias católicas en el Vaticano, y la realidad misma se ven convertidas en mero espectáculo, capaz de desacralizar ya no se diga el viaje, sino una misa oficiada

por el Papa: “Es verdad que Su Santidad lava los pies a los Apóstoles, y sirve la mesa de los pobres; pero en los momentos de la adoración del Sacramento, las mujeres protestantes conservan su silla, y leen el guía para saber lo que aquello significa, y los lores y turistas estrechan el agolpamiento de curiosos” (252).

Sarmiento también viaja con guía en mano, pero hay un pasaje que muestra hasta qué punto se trata de otra clase de viajero. En Venecia, ciudad que no se libró de su desprecio (“Tus lagos, centro en otro tiempo del comercio del mundo, infestan hoy con su aliento nauseabundo; los palacios de tus nobles sirven de posada para el extranjero, ¡como las ruinas de los templos del Egipto de aprisco a los ganados! Tus maravillas están ahí de pie aún, como cadáveres petrificados” (264)) es detenido en la frontera junto con su acompañante para una inspección aduanal. Los dos amigos portan libros prohibidos en la ciudad, y si los guardias los descubren probablemente acabarán encerrados en prisión. La primera reacción de los viajeros es arrojar los libros a la laguna, pero se arrepienten y, dado que ven que todos los viajeros no sueltan la guía de la mano, deciden hacer lo mismo con sus volúmenes prohibidos. De esta forma, pasan la inspección sin levantar sospechas y sin desprenderse de su Lamartine y su Michelet, y entran triunfantes en Venecia, con algo de traficantes y de conspiradores. Es posible leer en esta artimaña la perfecta caracterización de Sarmiento como viajero: un intelectual osado y curioso al que le gusta hacerse pasar como turista porque así conviene a sus fines.

Después de Venecia, Sarmiento dará fin a su calvario mediterráneo y se internará por Suiza en dirección a Alemania. El panorama cambia junto con el tono. Si en España, Italia y Marruecos todo le recordaba el atraso de América Latina, aquí sucederá exactamente lo mismo, aunque no por paralelismo sino por contraste. Al cruzar los Alpes surge la inevitable comparación con los caminos andinos, y Sarmiento, cuya figura se

correspondería bastante certeramente con la de un liberal de nuestra época (también lo fue en la suya), comenta:

Al verlas [las obras transalpinas] he debido recordar nuestros pasos por los Andes, que tan poco honor hacen a la solicitud de los pueblos, cuyas relaciones comerciales están llamadas a activar. No sé si aún prevalecen por allá (¡oh! No haya miedo que sí prevalecerán) las ideas económicas que hacen creer a muchos de poca monta la existencia de un tráfico de tierra, sin reflexionar que el comercio es como el oro, a saber, que no hay oro ni comercio malo, y que un gran emporio comercial, no se forma sino por el intercambio del mayor número de productos posibles, lucrando en ello el lugar donde la feria se tiene, llámese Londres o Valparaíso (272).

Lo que es un comentario de viaje a la postre se podrá leer como un programa político, y si al gobierno de Sarmiento, como al de los demás presidentes argentinos de la época, puede reprochársele la matanza civilizadora que significó la campaña del desierto, se le debe reconocer la importancia que brindó a la educación pública y al comercio, que hizo de Argentina un país pujante por varias décadas, aunque con profundas contradicciones internas que nunca quedaron del todo resueltas.

A partir de aquí los elogios tomarán el lugar de las quejas. Sarmiento se muestra con buen humor, y el motivo no es otro que el placer que le brinda lo que observa, que no es sino la civilización que tanto anhela para su propia tierra:

Traíame triste y desencantado hasta entrar en Suiza el repugnante espectáculo de la miseria y atraso de la gran mayoría de las naciones. En España había visto ambas Castillas y la Mancha, un pueblo feroz, andrajoso y endurecido en la ignorancia y la ociosidad: los árabe en África, me habrían tornado fanático hasta el exterminio; y los italianos en Nápoles mostrándome el último grado a que puede descender la dignidad humana bajo cero. ¡Qué importan los monumentos del genio en Italia, si al apartar de ellos los ojos que los contemplan, caen sobre el pueblo mendigo que tiende la mano, y no recuerdo el nombre de la Madona, sino para mostrar toda la

profundidad del abismo de miseria de cuerpo y de alma en que se revuelca! La Suiza, empero, me ha rehabilitado para el amor y el respeto del pueblo, bendiciendo en ella, aunque humilde y pobre, la república que tanto sabe ennoblecer al hombre (276).

Pero los elogios a Suiza y Alemania, por cierto, el único país en el que Sarmiento hace indagaciones para atraer inmigrantes a Sudamérica, palidecen frente a los Estados Unidos. Sin embargo, literariamente, los *Viajes* pierden un poco de interés, pues el argentino, desbordado por la admiración que le suscita la nueva nación, prioriza las descripciones técnicas y, en algunas ocasiones, como cuando habla sobre el sistema electoral estadounidense, reproduce fragmentos de otros viajeros que, juzga, son más detallistas y conocen mejor la materia. El viajero, “el héroe de su propia novela” (191), se pierde durante decenas de páginas, desorientado por el vigor de la nueva nación, a la que juzga más moderna y más civilizada que los países más modernos y más civilizados de Europa, es decir, Francia y Alemania (no visitó Inglaterra, lo cual lamenta). Él mismo explicita esta situación al dirigirse a uno de sus destinatarios: “Mis aventuras de viaje en los Estados Unidos no merecen intercalarse entre las reflexiones que el espectáculo de aquel país me ha sugerido, por lo que no referiré a Ud. sino algunas que creo pueden interesarle” (368).

El contraste con las tierras que se extienden al sur del Río Bravo es aún más dramático que el que divisaba entre América Latina y Europa, pues ahora se encuentra en un país nuevo. La excusa de que Europa era civilizada por ser el fruto de una cultura milenaria se derrumba, y Sarmiento es aún más cruel con sus valoraciones del sur, en el que excluye a Chile, país que mal que bien estaba financiando sus andaduras por el mundo: “Chile es un “oasis de civilización y orden en aquel desierto que principia en México y acaba en Buenos Aires” (281).

Sarmiento no profundiza en sus valoraciones latinoamericanas, elude con malicia un análisis más profundo y da por terminado su viaje en los Estados Unidos, como si Chile quedara justo al sur del Río Bravo. Pocas veces menciona a México, pero estas bastan para dejar claro su opinión sobre el país, extensible a toda la región, como bien resume David Viñas (1998: 17):

Incluso en las propias antagónicas de Sarmiento, México resulta apenas una mención muy por debajo de la eficacia contrastada entre las ‘colosales’ editoriales de Nueva York y las de París ‘en repliegue’. Estas dos ciudades, si aparecen como los términos de comparación, que recuperan un desplazamiento ya elegido, siempre favorecen cuantitativamente a los estados Unidos, así como a México lo convierten una y otra vez en un rumor desvanecido que ni siquiera gime a ¡la altura de los trópicos’.

Es de suponer que esperaba encontrar un espectáculo que lo entusiasmara, pero lo que ve rebasa todas sus expectativas⁴⁵:

Los Estados Unidos son una cosa sin modelo anterior, una especie de disparate que choca a la primera vista, y frustra la expectación pugnando contra las ideas recibidas, y no obstante este disparate inconcebible es grande y noble, sublime a veces, regular siempre; y con tales muestras de permanencia y de fuerza orgánica se presenta, que el ridículo se deslizaría sobre su superficie como la impotente bala sobre las duras escamas del caimán (290).

Alaba la industria, la sociedad, la cultura, la curiosidad de la gente, la igualdad y hasta la belleza de las mujeres, quienes “pertenecen todas a una misma clase, con tipos de

⁴⁵ Según Zusman (2007: 64 y 65), Sarmiento trasladó muchas de las ideas desarrolladas en el viaje a los Estados Unidos a escritos concebidos para influir directamente en las políticas gubernamentales argentinas, como en *Educación popular* (1849), *Argirópolis* (1850) o *Comentarios* (1853).

fisonomía que por lo general honran a la especie humana” (306). Se muestra interesado en las ciudades y en el campo, visita personalidades, lee y redacta estudios especializados sobre inmigración, el sistema electoral y la educación primaria e incluso asiste a una feria para ver enanos y otros “fenómenos”. Con especial sensibilidad intuye ciertos cambios que pasaron inadvertidos a sus contemporáneos y que anuncian a los cantores de la modernidad, que no tardarán en surgir; por ejemplo, aprecia la revolución social pero también artística que significaba el surgimiento de la publicidad: “Los anuncios en los Estados Unidos son por toda la Unión una obra de arte, y la muestra más inequívoca del adelanto del país” (299).

Los posibles aspectos negativos los pasa por alto o los justifica, en consonancia con el espíritu de la época. Así, el exterminio de los indios norteamericanos, prefigurando el de los argentinos, se convierte en una “invasión pacífica del colono” (292); la ausencia de instituciones sociales responde a que “donde todos los hombres son iguales al último individuo de la sociedad, no hay protección para el débil, por la misma razón que no hay jerarquías que separen a los poderosos” (310) y, en otro orden de cosas, la rudeza de algunas costumbres, como subir los pies a la mesa, que en Europa pasarían por inexcusables muestras de falta de urbanidad, en los Estados Unidos se permiten por el espíritu de libertad y emprendedor que prima. Los estadounidenses, de hecho, consideran a los europeos un tanto bárbaros, a lo que el argentino responde: “¡Ah!, si tuvieran Uds., como nosotros en Sudamérica, que luchar con una masa en la cual el europeo, tan atrasado como lo encuentran Uds., es un elemento precioso y escaso de civilización y de libertad” (404).

“Estoy convencido de que los norteamericanos son el único pueblo culto que existe en la tierra, el último resultado obtenido de la civilización moderna” (313), afirma Sarmiento y, fiel a su costumbre, establece la comparación con el sur: “Los mexicanos

pueden ir a recibir lecciones de los leñadores yankees sobre la topografía, producciones y ventajas del país que sin conocer habitan” (305). Sin embargo, en medio de las alabanzas al norte y de los reproches dirigidos al sur, surgen dos actitudes hasta entonces inéditas en los *Viajes*. Primero, reconoce ciertos méritos a las civilizaciones autóctonas de América, si bien esta actitud no es original sino que está influenciada por los descubrimientos de Stephen en la península de Yucatán. Aun así, compara las ruinas de Palenque con las estatuas de Miguel Ángel y las pinturas de Rafael, ampliando su concepto de civilización. Pero este desliz lo olvidará rápidamente o lo limitará al esplendor de las antiguas civilizaciones mesoamericanas, a las que separa un abismo cultural de sus descendientes, más o menos de la misma forma en que el italiano de entonces, según su óptica, nada tenía que ver con la Antigua Roma. Posteriormente se permite algunos párrafos en tono lastimero, lo que resulta extraño en una personalidad tan apabullante como la suya. Como si el viajero ya estuviera cansado, y con los fondos prestos a desaparecer, Sarmiento reflexiona sobre las formas en que podría ganar algunos dólares. Una de ellas sería impartiendo clases de español, pero “¿enseñar o escribir qué?, ¡con este idioma que nadie necesita saber!” (380).

Ya sin dinero –incluso en algunas ocasiones se ve obligado a pedir un préstamo que pagará religiosamente páginas más adelante–, los asuntos económicos se convierten en una preocupación expresa. En un momento, se reprocha sus excesivos gastos, como si fuera “un príncipe ruso”. Pero el dinero había sido una angustia constante a lo largo de todo el viaje, y si la cuestión no aparece en las cartas es porque gozaba de su propio espacio. Hasta el final de su viaje europeo Sarmiento llevó un diario de gastos en que consignaba absolutamente todos sus dispendios. Este diario, que constituye un paratexto curioso del libro de viaje, marca también, con mucha mayor exactitud que las cartas, las coordenadas espaciotemporales del recorrido. Se indican los gastos de cada día, así como

el lugar donde se encuentra. Aparte del valor documental del “Diario de gastos”, este completa el trazado de la personalidad de Sarmiento. Compra libros y tabaco, asiste al teatro y a la ópera, adquiere corbatas y pantuflas. Pero la entrada que más llama la atención, como señala Juan José Saer (1996: XIX), es la del 15 de junio de 1846, en Mainville, en la que quedan consignados los gastos de una “orgía” (13.5 francos) y a continuación se indica la compra de un secador de tinta (2 francos). La incorrección política de Sarmiento junto con la pasión por la escritura y el anhelo de abarcarlo todo son dos de los ejes sobre los que se construyen los *Viajes*.

Finalmente, Sarmiento parte hacia su destino: el sur. Los *Viajes* concluyen algo enigmáticamente en los Estados Unidos, y el lector se queda sin conocer los episodios que sucedieron durante la última travesía. El argentino planeaba hacer algunas escalas para conseguir fondos, ya fuera colaborando en la prensa de los países que atravesara o dictando conferencias. Seguramente dichas escalas, de haber existido, no fueron extensas, pues la publicación del libro fue relativamente rápida para ni siquiera haber estado planeada.

El sabor que deja la lectura de los *Viajes* es agrisado. Por una parte, el personaje que construye Sarmiento de sí mismo, con plena conciencia de que es un personaje, resulta irritante pero a la vez atractivo. Sus opiniones polémicas y muchas veces sugerentes, su vitalidad, su curiosidad, su ambición intelectual reflejan a la perfección una época en la que América Latina imaginaba su construcción a la par que la emprendía. Por otro lado, sus prejuicios, por más que hayan sido comunes en su tiempo, impiden que el lector se identifique con el viajero. Muchas de sus reflexiones, más que mostrar nuevas ideas, acaban siendo una barrera que el libro levanta con el lector contemporáneo. Lo más inquietante es que por anacrónicas que pudieran parecer algunas de las ideas más absurdas de Sarmiento, como su desprecio por todo lo no europeo, su admiración acrítica

de los Estados Unidos, su racismo e islamofobia, se encuentran aún arraigadas en la sociedad del siglo XXI. En todo caso, y el libro puede leerse como el inicio de su proyecto civilizador, Sarmiento fue artífice de grandes obras, como el desarrollo del sistema educativo argentino, que a lo largo de décadas fue el mejor de la región. Desde un punto de vista pesimista y poco defendible, parecería que sus peores ideas están más vivas que su fe inquebrantable en la educación y en el progreso humanista. Es incontestable, además, su grandeza de miras: él quería ser un gran escritor y forjar una gran nación. En buena medida lo consiguió.

2.5. Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla (1831-1913)

Lucio V. Mansilla fue una personalidad central de la segunda mitad del siglo XIX argentino, y su vida y obra literaria resumen en buena medida las polémicas y problemáticas intelectuales y políticas que acabaron delineando la identidad del país sudamericano. Su obra más célebre, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), constituyó una obra literaria y documento político que fundó una tradición literaria y avivó el debate en el que parece resumirse el ser argentino y al que el país vuelve una y otra vez, con los protagonistas renovados pero siempre representando uno de los dos bandos perpetuamente enfrentados: el de la civilización y el de la barbarie. A este respecto, a pocas obras literarias les calza tan bien la famosa sentencia de Walter Benjamin (2005: 57) según la cual “no hay documento de cultura que no sea al mismo tiempo documento de la barbarie”, pues la *Excursión* no deja de ser un documento importante para conocer las guerras que exterminaron la población indígena de Argentina, por más que Mansilla se declare, además de ejemplo de civilización y civilidad, convencido de la necesidad de integrar a los indios en la sociedad argentina, y que haya liderado una expedición de paz y no de guerra.

Por este motivo, la obra de Mansilla ha sido más leída desde la historia, la política y la antropología que desde la literatura. Sin embargo, ya en el prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho, Sosnowski (1984) advierte que se trata “ante todo un ‘libro de viajes’, a la vez que “sus apreciaciones del modo de vida de los ranqueles poseen el asomo del antropólogo aficionado que no escatima oportunidad alguna para centrar gran parte de sus páginas en una reflexión sobre los problemas más amplios de civilización y barbarie, la ‘cuestión de los indios’, el sentido del progreso y el futuro de su país” (XVII). En 2012, Ricardo Piglia, lector privilegiado de la tradición literaria argentina, en un

programa televisivo⁴⁶ de cadena nacional dedicado a Mansilla y a Mármol⁴⁷, declaró la necesidad de leer la *Excursión* como lo que es, es decir, una crónica de viajes, por más que ese programa haya estado dedicado a la vida privada y la tensión latente entre política y ficción.

En efecto, por más ideas políticas que exponga, y que son mucho menos frecuentes y extensas que las presentes en otras obras, por ejemplo en los *Viajes* de Sarmiento, Mansilla tiene plena conciencia de estar escribiendo una crónica, y más aún, sabe que su escrito tiene pretensiones literarias, por más, o según su punto de vista, sobre todo porque se concentra en narrar acontecimientos verídicos, como se verá más adelante.

Aunque el objetivo principal de la excursión a los territorios indios era sellar un acuerdo de paz entre el gobierno y el cacique Mariano Rosas, este parece una mera excusa para internarse en territorio hostil y conocer una parte de la Argentina que, a pesar de los contactos y enfrentamientos existentes, permanecía como un misterio. A la vez, Mansilla, que ya había recorrido y escrito sobre buena parte del mundo⁴⁸, expresa su deseo de conocer el interior de su país, para adquirir conciencia de otra realidad tan cercana y a la vez tan lejana a la suya, pero también para alimentar su espíritu de aventura y enriquecer el recuento de sus gestas, pues no está de más recordar que se trata de un viajero militar. Su expedición aúna las dicotomías que Cantero (2004) propone

⁴⁶ A fines de 2012, a instancias de la Biblioteca Nacional y de la Televisión Pública Argentina, Piglia dictó cinco clases magistrales de literatura en cadena nacional, titulado el ciclo “Escenas de la novela argentina”. El primer programa fue el dedicado a Mansilla y Mármol.

⁴⁷ Mansilla y Mármol protagonizaron uno de los episodios más coloridos de la vida literaria argentina del siglo XIX. En plena función de teatro, Mansilla, pariente del dictador Juan Manuel de Rosas y defensor de su programa político, retó a duelo a Mármol, autor de *Amalia*, primera novela argentina y creadora de la novela de dictador, en este caso encarnado precisamente en Rosas. El duelo no llegó a concretarse pero las resonancias del enfrentamiento tuvieron un gran eco en los círculos literarios y políticos de Buenos Aires.

⁴⁸ Mansilla publicó varios relatos de viajes en revistas argentinas, como en *Causeries de los jueves*, por ejemplo, *De Adén a Suez* (1855). En estas crónicas narra sus viajes por la India, Medio Oriente y Europa, y bien podrían verse como la otra cara de la moneda de la *Excursión*, libro de madurez y que, más que salir al mundo, pretende adentrarse en una Argentina desconocida de tan profunda.

como categorías en la conformación de la visión moderna del paisaje: razón/sentimiento y explicación naturalista/comprensión cultural. El coronel Mansilla no esconde sus propósitos, pues declara que, aparte de sus obligaciones oficiales, le mueve “cierta inclinación a las correrías azarosas y lejanas; el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman Tierra Adentro, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes” (5).

Aparte del entusiasmo del viajero, el pasaje anterior muestra la curiosa certeza de que, a pesar de que se dirigía a afianzar un tratado de paz, alguna vez regresaría a esas tierras con un destacamento militar en toda regla. Esto no significa que Mansilla planeara traicionar el pacto que estaba por firmar, sino que para él, como para los demás argentinos que no abogaban abiertamente por la aniquilación de los indios, la paz con los ranqueles iba de la mano de su cristianización y asimilación al bando “civilizado”. La suerte de los territorios hostiles localizados más allá de las móviles fronteras estaba echada, y era la que ser anexionados a la Argentina moderna, ya fuera gracias al consentimiento de sus habitantes, en el mejor de los casos, o, si no había más remedio, a su aniquilación.

Aunque el viaje de Mansilla pueda verse también como una incursión de espionaje –varios célebres viajeros, deliberada o inocentemente fungieron como espías–, o como avanzada genocida bienintencionada, resulta ocioso juzgar a Mansilla sin tomar en cuenta su contexto, dentro del cual se le puede calificar incluso de progresista, a pesar –los reproches parecen ir de la mano del coronel– de la defensa que esgrime de su tío Rosas, que por méritos propios, pero también por los caprichos de la historia y de la

literatura, acabó encarnando la figura del dictador tirano y sanguinario, por más que no faltaran candidatos que le pudieron hacer competencia.

Pero tampoco debe verse a Mansilla como una especie de idealista a la Elysé Reclus, quien se internó en Colombia huyendo de la civilización, en busca de un nuevo estilo de vida basada en la glorificación de la vida primitiva de Rousseau, según puede leerse en su *Viaje a Sierra Nevada de Santa Marta* (1880). Mansilla viaja al interior de Argentina por curiosidad y en busca de aventuras, pero también por cierto esnobismo, pues ya no hay muchos lugares en el mundo que le queden por conocer a él y a los otros viajeros ilustrados. Si todo la élite porteña conoce París tan bien como Buenos Aires, entonces pasear por los Campos Elíseos pierde parte de su encanto; hay que buscar nuevos destinos, más exóticos, más originales, y estos probablemente ya no se encuentran en el exterior. El viaje de Mansilla se enmarca en una misión oficial y responde a un deseo justificado de conocer mejor el territorio nacional, pero no deja de ser, lo que no tiene nada de censurable, un capricho:

Hacia ya mucho tiempo que yo rumiaba el pensamiento de ir a Tierra Adentro. El trato con los indios que iban y venían al Río Cuarto, con motivo de las negociaciones de paz entabladas, había despertado en mí una indecible curiosidad. Es menester haber pasado por ciertas cosas, haberse hallado en ciertas posiciones, para comprender con qué vigor se apoderan ciertas ideas de ciertos hombres; para comprender que una misión a los ranqueles puede llegar a ser para un hombre como yo, medianamente civilizado, un deseo tan vehemente, como puede ser para cualquier ministril una secretaría de la embajada de París (7-8).

El deseo de diferenciarse de los ‘ministriles’ que anhelan una secretaría en París no radica solamente en la elección del destino, sino en las características que definen al viajero, y Mansilla no peca de timidez a la hora de describirse ni de listar sus cualidades.

Consciente de que se interna en tierra hostil, en medio del desierto, enfatiza que está acostumbrado a las inclemencias a las que seguramente tendrá que hacer frente, y anota: “Yo he resistido setenta y dos horas sin comer, pero sin beber no he podido estar sino treinta y dos” (14).

Al hacer el balance del viaje, se combina la visión del militar disciplinado y del romántico soñador⁴⁹. Por un lado, Mansilla se caracteriza como un explorador tenaz y muestra su decisión de que volverá a recorrer esos territorios al mando de un regimiento: “No hay un arroyo, no hay un manantial, no hay una laguna, no hay un monte, no hay un médano donde no haya estado personalmente para determinar yo mismo su posición aproximada y hacerme baquiano, comprendiendo que el primer deber de un soldado es conocer palmo a palmo el terreno donde algún día ha de tener necesidad de operar” (6). Esta afirmación pragmática y decidida no le impide, a la vez, escribir que “había andado doscientas cincuenta leguas, había visto un mundo desconocido y había soñado” (393). Para rematar, como sucede no pocas veces con los viajeros que se mueven entre el idealismo y el pragmatismo (de nuevo aparece la sombra de Réclus, quien abandonó Colombia tras seis meses de estadía, enfermo de malaria), concluye con algo de melancolía que “francamente, el imperio ranquelino era más hermoso visto en sueños que despierto” (393).

Hay ecos en el viaje de Mansilla del gran cronista soldado de la literatura latinoamericana, Bernal Díaz del Castillo. El mundo relativamente misterioso de los ranqueles no compite con el de los aztecas, ese sí, cuando lo conquistó Bernal, desconocido por completo. Las batallas que se describen en la *Historia verdadera de la*

⁴⁹ Carolina Depetris señala que el viaje de Mansilla transita por dos vías, la de la geografía argentina y la de la intimidad del viajero, mismas que podrían caracterizar, respectivamente, al militar y al romántico: “La excursión a tierras ranquelinas es un viaje moderno supeditado a la superación de los límites de uno mismo para poder conocer otros ámbitos. El viaje moderno es un desplazamiento por las geografías de los mundos a través de la geografía íntima del viajero, y el reaprendizaje de los modos de la barbarie que Mansilla experimenta en su derrotero responde, en su testimonio, a este cambio (Depetris, 2007: 79).

conquista de la Nueva España tampoco admiten comparación con las aventuras de Mansilla en el desierto, limitadas al robo de caballos y a algunas situaciones de tensión. Por más que el retrato del cacique Marinao Rozas resulte imponente, queda lejos del Moctezuma creado por la pluma de Bernal. Con todas estas diferencias, no obstante, es claro que Mansilla se reconoce en las andanzas de Bernal, cuya obra seguramente conocía. Las similitudes van más allá del espíritu marcial mezclado con la nostalgia que nace del recuerdo de haber recorrido lo desconocido, y hay fragmentos en los que la alusión a Bernal es clara. Por ejemplo, Mansilla exalta el buen sueño que tiene en terreno peligroso y en cama de tierra, o incluso montado en el caballo: “Sea de esto lo que fuere, yo digo que viajando por los campos, en noche clara u oscura, es un placer dormir. Por mi parte, al tranco, al trote o al galope, yo duermo perfectamente. Y no sólo duermo sino que sueño” (44). Aquí late el eco de Bernal, cuando en uno de los pasajes más conocidos de la *Historia verdadera*, escrita décadas después de los acontecimientos narrados, se jacta de lo poco que duerme por no acostumbrarse a las comodidades, estar habituado a velar y extrañar el peligro y la intemperie⁵⁰.

También está presente el viejo soldado español en la intención de Mansilla de escribir solo hechos verídicos o, al menos, de así hacerlo creer: “Me acomodé lo mejor que pude en el suelo para escucharle con atención, convencido de que los dramas reales tienen más mérito que las novelas de la imaginación” (96). En algunas ocasiones, Mansilla adopta el tono humilde y digno de Bernal, como cuando se define: “yo no soy

⁵⁰ “Y otra cosa digo, y no por jactanciarme de ello: que quedé yo tan acostumbrado a andar armado y dormir de la manera que he dicho, que después de conquistada la Nueva España tenía por costumbre de acostarme vestido y sin cama, y que dormía mejor que en colchones; y ahora cuando voy a los pueblos de mi encomienda no llevo cama; y si alguna vez la llevo, no es por mi voluntad, sino por algunos caballeros que se hallan presentes, porque no vean que por falta de buena cama la dejo de llevar; mas en verdad que me echo vestido en ella. Y otra cosa digo: que no puedo dormir sino un rato de la noche, que me tengo de levantar a ver el cielo y estrellas, y me he de pasear un rato al sereno, y esto sin poner en la cabeza cosa ninguna de bonete ni paño, y gracias a Dios no me hace mal, por la costumbre que tenía. Y esto he dicho porque sepan de qué arte andábamos los verdaderos conquistadores, y cómo estábamos tan acostumbrados a las armas y a velar” (Díaz del Castillo, 196).

más que un simple cronista, ¡felizmente!” (157). A diferencia del célebre conquistador, el argentino tiene una clara intención literaria, y más allá de las aplicaciones útiles de su escrito –políticas e informativas– pretende explícitamente escribir literatura. Lo hace, curiosamente, desde el convencimiento de que los textos factuales son superiores a los ficcionales, y de que los lectores comparten esta opinión: “El pulcro y respetable público tendrá la bondad de ser indulgente, a no ser que prefiera, lo que suele ser raro, la mentira a la verdad” (244). Intuye el establecimiento del pacto de veracidad entre lo que escribe y sus lectores, y constantemente recuerda que todo lo que cuenta sucedió y que en su pluma no hay espacio para los hechos imaginarios: “Creerán algunos que a medida que corre la pluma voy fraguando cosas imaginarias, por llenar papel y aumentar el efecto artificial de estas mal zurcidas cartas” (30).

La inclinación por lo real puede verse también como estrategia narrativa, pues en más de una ocasión comenta que el mundo y las historias que describe son tan sorprendentes que no le hace falta recurrir a la invención; por ejemplo, al extenderse en contar la vida de algunos de los personajes con quienes se cruza, comenta: “Por eso me detengo más de lo necesario quizá en relatar ciertas anécdotas, que parecerán cuentos forjados para alargar estas páginas y entretener al lector. ¡Ojalá fuera cuento la historia de Miguelito! Desgraciadamente ha pasado cual la narro, y si fija la atención un momento, es porque es verdad. Tiene ésta un gran imperio hasta sobre la imaginación” (162). Renunciar a la fabulación, naturalmente, no significa renunciar a la voluntad artística, pues el cronista es consciente de que su trabajo es también una obra literaria. Por si sus contemporáneos, más propensos a una escritura más afectada y artificiosa, creían que el estilo espontáneo, natural y ameno de Mansilla era el resultado del descuido o de la falta de capacidad de crear una escritura más solemne, impostada o barroca, él mismo aclara que “toda narración sencilla, natural, sin artificios ni afectación, halla eco

simpático en el corazón” (150). Con todo, dentro de esta poética radicalmente realista, la imaginación encuentra resquicios por los que inmiscuirse, de la misma forma en que en las crónicas de Indias los exploradores y conquistadores cedían, sin pretenderlo, un espacio a lo fantástico al afirmar que veían sirenas en lugar de manatíes o al hablar de lugares legendarios –el país de la canela, la fuente de la eterna juventud o ciudades doradas– que nunca conocieron pero cuya existencia daban por sentada. Mansilla no puede otorgarse tanta libertad pero, hábilmente, deja los delirios fabuladores en boca de sus personajes: “El indio era muy ladino; nos entretuvo un rato contándonos una porción de historias; entre ellas nos habló de un pariente suyo que había vivido sin cabeza; de unos indios que dizque vivían en tierras muy lejanas, que se alimentaban con sólo el vapor del puchero: de otros que corren tan ligero como los avestruces, que tienen las pantorrillas adelante, pretendiendo hacernos creer que todo cuanto decían era verdad” (91).

Al contrario que los fabuladores, habitantes del terreno salvaje, Mansilla siempre conserva un tono racional en el que a veces asoma el soldado y a veces el pensador y el político. Eso no quita que se suela mostrar alegre en su aventura y que el sentido del humor asome más de una vez, a veces, incluso, siendo él mismo el objeto de la burla. Tampoco se vanagloria de grandes acciones marciales y es proclive a desmitificar el heroísmo con que se presentan las acciones guerreras:

Entre asustarse y asustar, la elección no es nunca dudosa. Un gran capitán ha dicho que una batalla son dos ejércitos que se encuentran y quieren meterse miedo. En efecto, las batallas se ganan, no por el número de los que mueren gloriosamente, luchando como bravos, sino por el número de los que huyen o pierden toda iniciativa, aterrorizados por el estruendo del cañón, por el silbido de las balas, por el

choque de las relucientes armas y el espectáculo imponente de la sangre, de los heridos y de los cadáveres (77).

Con el político y el explorador sucede lo mismo. Mansilla cuestiona el concepto de civilización, tan en boga entonces, en terreno indio, lo que ninguno de sus contemporáneos ilustrados llegó a hacer. Por supuesto, está muy lejos de convertirse en un renegado o en cambiarse de bando, pero la simple matización era extraña en el siglo XIX argentino, y afirmaciones como la siguiente no eran moneda corriente: “Es indudable que la civilización tiene sus ventajas sobre la barbarie; pero no tantas como aseguran los que se dicen civilizados” (49). Cuando se siente mínimamente amenazado, los indios se convierten de inmediato en “salvajes”, pero cuando se siente seguro, dialoga con ellos y le otorgan víveres vislumbra en ellos ciertas virtudes, siempre con benevolencia, como el buen trato que dispensan a los animales: “Que la civilización haga sus comentarios y se conteste a sí misma, si bárbaros que tienen el sentimiento de la bondad para con los animales son susceptibles o no de una generosa redención” (190). En algunos momentos, su interés por los ranqueles resulta chocante, pues llega a justificar prácticas que hoy en día resultarían inaceptables, como el asesinato de mujeres por ser sospechosas de estar poseídas por el demonio: “Matan a las viejas, es cierto: pero lo hacen porque las creen poseídas de Satanás. Y al fin del cuento, no es tanto lo que se pierde, dirán algunos” (226). Otras veces apunta que ciertos personajes indios pueden ser tan dignos como algunas personalidades de Buenos Aires, o bien, que estas últimas pueden resultar tan grotescas como los primeros, estableciendo equivalencias que, para sus iguales, constituirían un insulto: “La mujer de Epumer, sobre todo, me recordaba cierta dama elegantísima de Buenos Aires, que no quiero nombrar” (322).

La dualidad entre el rechazo y el aprecio que le suscitan los indios a Mansilla impregna la *Excursión* de una tensión fértil, pues permite conocer ese mundo desaparecido y a la vez entender la mentalidad de los hombres que en buena medida construyeron la Argentina. La amenaza de la barbarie, por desmantelada o inofensiva que pudiera parecer, está siempre presente, y al contemplar los hechos que se han repetido una y otra vez en la historia argentina, en apariencia destinada a la catástrofe y al estallido cíclico, la pregunta de quién venció a quién, si la civilización a la barbarie o viceversa, o si encontraron una inesperada forma de fusionarse, resulta pertinente e inquietante. Mansilla afirma sobre las tolderías indias que “aquel mundo es realmente digno de estudio. Lo tenemos encima, golpeando diariamente nuestras puertas, como los enemigos de Roma, en sus horas aciagas, ¿y qué sabemos de él?” (251), afirmación a través de la cual sería interesante acercarse al relato de viajes latinoamericano y al retrato que hace del “otro”.

3. El modernismo (1880-1920)

Aunque algunas veces se suele pasar por alto, la prosa literaria del modernismo fue muy abundante y resulta esencial para entender el surgimiento y desarrollo de esta corriente estética. De los géneros en prosa, el predominante fue la crónica, que privilegió como tema el viaje. La mayor parte de los miembros destacados del movimiento, de los precursores Gutiérrez Nájera (1859-1895) y José Martí (1853-1895), a los últimos modernistas, como José Juan Tablada (1871-1945) o José Enrique Rodó (1871-1917), escribieron crónicas de viajes. De hecho, quizás los únicos modernistas de primera fila que no practicaron este género fueron José Asunción Silva (1865-1896) y Leopoldo Lugones⁵¹ (1874-1938), en cuya obra, no obstante, la prosa ocupa un lugar importante con obras como la novela *De sobremesa*, del primero, y *Los cuentos fatales*, del segundo.

A los nombres ya citados se pueden agregar los de Julián del Casal (1863-1893), Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), Manuel Ugarte (1871-1951), Amado Nervo (1870-1919) y Luis G. Urbina (1864-1934). Mención especial merecen dos figuras. La primera es la de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), relativamente olvidada hoy en día, pero que fue en la época uno de los escritores modernistas más respetados e influyentes, y que fungió como director de dos de las revistas modernistas por excelencia, *El Nuevo Mercurio* y *Cosmópolis*. Casi la totalidad de su obra está constituida por crónicas, y crónicas de viaje, además, que ejercieron gran influencia en sus contemporáneos. Él mismo se encargó de recopilarlas en cerca de veinte títulos. La segunda es la de Rubén Darío, cuya obra, como suelen recordar los estudiosos de la prosa modernista, como Iván

⁵¹ El caso de Lugones es enigmático, pues no escribió crónicas de viajes a pesar de haber viajado tres veces a Europa y de que su obra prosística es más abundante que la poética e incluye géneros tan variados como el ensayo político, la biografía, el cuento, la novela y el ensayo histórico.

A. Schulman, Aníbal González o Günther Schmigalle, está conformada en tres cuartas partes por textos en prosa, pese a lo cual muchas veces se lo considera solo un poeta.

De esta forma, nos topamos con que el molde en el que se plasma el relato de viajes durante el modernismo fue esencialmente la crónica de viajes, que posee todas las características distintivas del género que se mencionaron en el primer capítulo. Esto responde, como señala Ángel Rama (1970), a la profesionalización del escritor y a la creación o consolidación de diarios importantes en varias capitales latinoamericanas, como México, Buenos Aires, La Habana, Caracas y Santiago. Los escritores, algunos de buena y otros de mala gana, se incorporaron a la escritura periodística por motivos económicos. Sin embargo, como era de esperarse, se sintieron limitados al tener que adaptarse a la prosa convencional y corta de miras propia del periodismo, por lo que empezaron a crear una prosa nueva y, con ella, un género también novedoso. Gutiérrez Nájera y José Martí, casi simultáneamente, con base en modelos literarios identificados por Aníbal González (1983: 69-83), como los *chroniqueurs* franceses y los artículos de Mariano José de Larra, inauguraron un género en el que él y otros estudiosos también han visto la génesis de la revolución modernista. Al respecto, Schulman comenta:

La renovación literaria en Hispanoamérica se manifiesta primero en la prosa de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, quienes entre 1875 y 1882 cultivaban distintas pero novadoras maneras expresivas; Nájera, una prosa de patente filiación francesa, reveladora de la presencia del simbolismo, parnasianismo, impresionismo y expresionismo, y Martí, una prosa que incorporó estas mismas influencias dentro de estructuras de raíz hispánica. Por consiguiente, es en la prosa, tan injustamente arrinconada, donde primero se perfila la estética modernista (Schulman, 1968: 329).

La crónica introduce muchas novedades de carácter estilístico y temático que cada escritor cultivará a su manera; sin embargo, su mayor aportación es la ambición de lograr

una prosa artística que trascienda la simple nota informativa o el comentario. Esta conciencia estética, tanto en su exigencia como en los recursos que utiliza para satisfacerla, influirá en los otros géneros prosísticos, como la novela, el cuento y el ensayo, y en la poesía. A los modernistas no les quedó más remedio que crear un nuevo género literario en el que se incubaría la nueva literatura, y, al margen de todas las innovaciones que trajo consigo, la crónica fue en sí misma una innovación que acabó trascendiendo el contexto en que surgió, en principio poco propicio para la creación literaria, como apunta Carlos Javier Morales:

De hecho, al carecer la crónica de antecedentes historiables inmediatos en aquellos países (la crónica de Indias quedaba ya muy lejos), su aparición, como género nuevo, es uno de los hitos definatorios del surgimiento de ese naciente movimiento que llamamos modernismo. [...] Y es que lo más atractivo de la crónica radica precisamente en la reflexión subjetiva del escritor, en la significación trascendente y en el depurado valor artístico que éste confiere a una materia en principio reacia a este tipo de proyecciones (Olivio Jiménez y Morales, 1998, 111 y 115).

Naturalmente, al convertirse en vehículo de expresión literaria, la crónica evolucionó con el tiempo y aparece con características únicas en cada escritor que la cultiva. Sin embargo, al igual que con la poesía, es posible trazar una trayectoria más o menos bien definida, cuya progresión aparece a veces de manera casi simultánea. En términos generales, como lo ha observado Aníbal González, en sus inicios, sobre todo en Martí, como en “Fiestas de la Estatua de la Libertad” (1886), la crónica estaba más comprometida con las noticias cotidianas, como resultado de su filiación periodística. También, quizás para contraponerse a la prosa periodística chata, la prosa de esta etapa, en especial la de Gutiérrez Nájera, como en “Crónica color de bitter” (1882), tiende al preciosismo y a la creación de ambientes simbolistas y decadentes; a veces pareciera que

el único objetivo de Gutiérrez Nájera es recrear estados de ánimo, generalmente lánguidos, lo que hubiera sido impensable algunos años atrás. Ya en una segunda etapa, rastreable desde Julián del Casal, y prefigurando otra vez la transformación que sufriría la poesía, la crónica abandona un poco el ímpetu de “el arte por el arte” y la estrecha relación con la noticia y se vuelve más reflexiva, incluso mostrando “a veces solapadamente y a veces abiertamente, una tendencia hacia la teorización literaria” (González, 1994: 175).

No contentos con narrar el objeto de su crónica, los modernistas reflexionaron sobre él. Ya no se conforman con contar sus viajes, por ejemplo, sino que meditan sobre el significado del viaje, como hace Manuel Díaz Rodríguez en “El alma del viajero” (1898), Amado Nervo en “¿Por qué va uno a París?” (1902) y Enrique Gómez Carrillo en “La psicología del viaje” (1913). De hecho, aunque siempre primará la descripción sobre cualquier otro aspecto, la crónica temprana tiende a la narración, incluso algunas crónicas de Gutiérrez Nájera se acercan al cuento, mientras que la tardía se aproxima más al ensayo.

La variedad temática de las crónicas es muy amplia, y va desde la presentación de un autor o crítica de un libro hasta la narración de un acontecimiento, que igual podía tener cierta relevancia o ser meramente un asunto policial o amoroso, cercano a la prensa amarillista. Piénsese, por ejemplo, el caso de Darío, que escribe sobre escritores contemporáneos (su famoso volumen *Los raros* está compuesto por crónicas publicadas independientemente), sobre política, como en “Por el lado del Norte” (1892), que sobre historias de ladrones y mujerzuelas, como en “La canción de la calle” (1902).

Esta variedad temática no implica dispersión estética, puesto que si algo caracterizó al modernismo fue la conjunción de diversas corrientes artísticas que se plasmaron de forma similar en toda América Latina. En todos los géneros literarios,

como lo señala Teodosio Fernández, encontramos una gran unidad de estilo. La crónica, por su capacidad moldeable y su esencia formada por distintos géneros literarios, se convirtió en un territorio privilegiado de experimentación, gracias a que ofrecía mayor libertad que la poesía o la novela:

El modernismo se extendió por Hispanoamérica con una cohesión antes desconocida. Sus inquietudes llegaron a la novela, donde alguna vez coincidió con el naturalismo en mostrar un tiempo si esperanzas, pero encontraron expresión más ajustada en el cuento y la crónica periodística –una crónica más creativa que informativa, expresión excelente de una época precariamente instalada en los efímero–, géneros breves que se transformaron en ejercicios de estilo, manifestaciones características de un arte convertido en refugio frente a los males contemporáneos (Fernández, 1998: 26).

Sin embargo, dentro del inmenso corpus que conforman las crónicas modernistas, las de viaje representan una parte muy significativa. Otra vez tomando a Rubén Darío como ejemplo, basta pensar que publicó en vida tres volúmenes de crónicas de viajes⁵², lo que también habla de la valoración que les otorgaba dentro de su amplia producción prosística. El otro ejemplo evidente sería el ya citado Enrique Gómez Carrillo, que labró su inmensa popularidad y prestigio a través de sus numerosísimas crónicas viajeras.

Esta profusión se explica por algunos de los pilares estéticos e ideológicos del movimiento, por las circunstancias económicas y culturales del momento y por la biografía de sus exponentes. Es natural que sus textos reflejen, deliberadamente o no, la búsqueda del cosmopolitismo, el afán de ser y parecer modernos, el gusto por lo exótico, el afrancesamiento y la exaltación del viaje como tema literario, tomado de los

⁵² *Peregrinaciones* (1900), *España contemporánea* (1901) y *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1908). Poco después de su muerte se publicaron *La caravana pasa* (1917), *Tierras solares* (1920) y *Parisiense* (1920).

simbolistas franceses. Románticos al fin y al cabo, los modernistas aspiraban a una conjunción entre vida y arte, por lo que el viaje no podía restringirse a su aparición como tópico literario, sino que estaban obligados a emprenderlo.

Gutiérrez Nájera prácticamente no escribe crónicas viajeras porque nunca salió de México, por lo que se tiene que contentar con narrar sus paseos dentro de su país. En cambio, casi todos los demás fueron grandes viajeros, algunos con mejor suerte que otros. La vocación nómada de Darío, que lo llevó por toda la “América Española”, el Brasil, Estados Unidos, gran parte de Europa y Marruecos, es incuestionable. No obstante, no cabe duda de que dicha vocación se vio firmemente favorecida por el hecho de que Darío fuera durante muchos años corresponsal en Europa del diario argentino *La Nación*, de que en la mayoría de sus escalas hispanoamericanas colaboró con la prensa local y de que llegó a ostentar el cargo de cónsul de Nicaragua en Francia y de embajador en España.

Gómez Carrillo, quien hizo sus pininos en el periodismo de la mano de Darío en el diario guatemalteco *El Correo de la Tarde*, llegó a España gracias a una beca concedida por el gobierno de su país. Al igual que su mentor, escribiría crónicas durante el resto de su vida, y también sufragó en parte su residencia europea gracias a cargos diplomáticos, primero representando a Guatemala en Francia y posteriormente a la Argentina. Él fue el escritor que llevaría más al extremo la imagen de dandy, de hombre cosmopolita y de seductor decadente a la que todos los modernistas aspiraban; su vida estuvo marcada por los escándalos, verídicos o no, como el que lo relacionaba sentimentalmente con la espía Mata Hari e incluso lo involucraba con su captura.

Otros modernistas también financiaron sus viajes con el periodismo, como Amado Nervo o José Enrique Rodó, o con la diplomacia, como José Juan Tablada o Ricardo Jaimes Freyre (que no escribió crónicas). Por el contrario, hubo quienes viajaron

forzados al exilio, como José Martí o Luis G. Urbina, el primero por sus ideas independentistas y el segundo por su apoyo declarado al depuesto golpista Victoriano Huerta, lo que no les impidió empezar a colaborar, ya en el extranjero, con algún medio o, en el caso de Urbina, corresponsal en Madrid de *El Herald de la Habana*, cuando los caprichosos vientos políticos del México revolucionario volvieron a soplar a su favor, integrarse al cuerpo diplomático. Caso contrario es el de Francisco A. de Icaza, que fungió como representante del gobierno de México en España, y que, tras el estallido revolucionario, se convirtió de la noche a la mañana en exiliado político. José Santos Chocano, que tampoco escribió crónicas, fue alternadamente exiliado y diplomático, y en su agitada vida nómada llegó a ser secretario de Pacho Villa y colaborador cercano del dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera. Un pequeño grupo, en el que se encuentran Manuel Díaz Rodríguez o Manuel Ugarte, no tenía necesidad de buscar sustento, pues su pertenencia a la aristocracia de sus respectivos países les permitía no tener preocupación alguna por cuestiones monetarias.

Pero la suerte no era igual para todos. Julián del Casal, por ejemplo, se tuvo que conformar con llegar hasta Madrid, pues no pudo culminar su peregrinación a París por falta de fondos. Horacio Quiroga (1878-1937) solo conoció en París estrecheces y carencias; no sorprende que el recuento de su estancia en la capital francesa, vertido, por cierto, principalmente en un diario personal y no en crónicas⁵³, lo que lo convierte en un caos único en el periodo, sea diametralmente opuesto a las experiencias de Gómez Carrillo. Si bien José Asunción Silva concreta la forzosa travesía a Europa, tiene que regresar apresuradamente debido al mal estado de los negocios familiares que, ya con el poeta en Colombia, no tardaron en quebrar. En el viaje de regreso Asunción Silva pierde

⁵³ Quiroga sólo publicó dos crónicas para el diario *Reforma* de Salto, Uruguay, lo que de ninguna forma le significó un respiro económico.

toda su obra en un naufragio; nunca se sabrá si escribió algún relato de viaje, y, de haberlo hecho, este nunca llegará a nuestras manos.

Pero sin importar las circunstancias que rodearon la vida y los viajes de los modernistas, el hecho es que contamos con un número de crónicas considerable y de enorme riqueza, tanto por la importancia y número de sus creadores como por su valor literario intrínseco.

3.1. La crónica modernista

La gran abundancia de crónicas, y en especial de crónicas de viajes, forman un conjunto muy valioso, susceptible de estudiarse desde muy distintos ángulos, pero también crea diversos problemas: la disgregación del corpus, la enorme variación en la calidad e importancia que los escritores les concedían a sus crónicas, la alternativa de abordarlas como unidades autónomas o como fragmentos de los volúmenes que los propios autores compilaron y la diferente intencionalidad con que fueron escritas.

Es verdad que algunas veces la producción de crónicas responde más bien a un proceso mecanizado que a uno de composición literaria. Después de todo, los modernistas tenían que entregar sus crónicas en un plazo fijo y producir una cantidad estipulada de antemano, como corresponde a las reglas de la escritura periodística. Darío estaba obligado a enviar una crónica mensual a *La Nación*, compromiso que siempre cumplió religiosamente. Gutiérrez Nájera vivía del periodismo, lo que, según José Emilio Pacheco, lo convirtió en el primer escritor profesional de la literatura mexicana; esto le permitió dedicarse íntegramente a su producción literaria, pero, paradójicamente, también la comprometió al insertarla en las reglas del mercado, que exige un flujo incesante de mercancía, en este caso, de textos.

En mayor o menor proporción esta fue la situación de todos los cronistas modernistas. Al leer sus textos, suele quedar la impresión de que fueron producidos industrialmente porque, de hecho, así fue. Casi siempre su talento les permite individualizar sus crónicas y convertirlas en literatura, pero en algunas ocasiones, no lo consiguen. Así, en este inmenso corpus encontramos algunas de las mejores páginas de la prosa modernista, y también algunas de las más olvidables, incluso en autores de la talla

de Darío. Noé Jitrik, en un estudio centrado en la poesía modernista, sobre todo en la figura del nicaragüense, esboza una hipótesis sugerente:

En la medida en que el “sistema modernista” produce poemas, no uno en singular sino series bien articuladas, se puede admitir la acción, en un segundo plano, de una máquina poética o, de otro modo, de la poética de la máquina. En este sentido, podría decirse que además de “modernista” Darío es “moderno” en cuanto la máquina parece caracterizar la moderna manera de producir o, por lo menos, la manera de producir de una sociedad que encuentra en la “máquina” un futuro. Y una conclusión: Darío no sería, de este modo, modernista porque adhiere a ciertos principios retóricos que hacen funcionar ese movimiento sino porque concibe su actividad poética como “máquina” de hacer poemas; no son, por lo tanto, los principios retóricos –los elementos del sistema– los que preceden sino, al revés, derivan de una actitud básica y desde allí se conforman como sistema (Jitrik, 1978, 79-89).

Nos enfrentamos, entonces, trasladando la reflexión de Jitrik a la crónica, a una producción mecanizada en la que, sin embargo, encontramos productos de muy distintos niveles estéticos. Queda mucho trabajo por hacer. Para empezar, una parte del corpus sigue dispersa debido al gran número de revistas y de países donde las crónicas se publicaron; poniendo de nuevo a Darío como ejemplo, este publicó crónicas en diarios y revistas de Nicaragua, El Salvador, Chile, Guatemala, México, Costa Rica, Argentina, España y Francia, por lo menos. El mismo poeta se encargó de recopilar algunas en los volúmenes que publicó en vida, dando preferencia a las de viaje y después a las de crítica literaria, a pesar de que algunos estudiosos, como Günther Schmigalle, afirman que las más numerosas son las “filosóficas” (Schmigalle, 2008: 9). Después de su muerte, fueron

los académicos los encargados de rescatarlas y sistematizarlas, trabajo aún no concluido⁵⁴.

Muchas de las recopilaciones de crónicas son resultado de la edición de “obras completas” más que de un interés particular en el género. No obstante, gracias a ellas contamos con un corpus organizado de las crónicas de Gutiérrez Nájera, Martí, Julián del Casal o Nervo. El caso de Gómez Carrillo es especial, pues aunque quedan textos dispersos, dado el relativo interés que su figura despierta en los lectores de hoy en día, parece bastar con los numerosos libros de crónicas que él mismo se encargó de recopilar.

Resulta evidente, por otra parte, la conciencia de los propios autores sobre la calidad dispar de su producción prosística. Ellos mismos seleccionaron los textos que les parecían más destacados para publicarlos en un soporte más duradero y prestigioso como es el libro, seguramente con la esperanza secreta de que algunos de los otros se perdieran en el olvido. Basta una anécdota para darse cuenta de hasta qué punto los modernistas no concedían siempre la misma importancia a su labor como cronistas: el motivo principal de la ruptura de la amistad entre Rubén Darío y Alejandro Sawa habría sido que el primero le pidió al segundo la redacción de ocho crónicas para *La Nación*, que se publicarían con el nombre de Darío, a cambio de una gratificación económica. Parece ser que Sawa cumplió con el encargo, pero Darío no pagó la cantidad convenida⁵⁵.

⁵⁴ Schmigalle elabora un rápido estado de la cuestión: “A la muerte de Darío quedaba un gran fondo de textos dispersos, que fueron recuperados por compiladores posteriores. De allí fue de donde Alberto Ghirardo sacó muchos escritos para su primer intento de *Obras completas*. Gustavo Alemán Bolaños y Diego Manuel Sequeira rescataron lo que Darío dejara publicado en El Salvador y en Guatemala, donde fueron directores de la *Unión Centroamericana* y del *Correo de la Tarde*, respectivamente; Teodoro Picado reunió los textos que el poeta publicara en Costa Rica; Raúl Silva Castro compiló sus textos publicados en Chile; Regino Boti se dedicó a rescatar aquellos que aparecieron en Cuba. El fondo más grande, más variado y de más alta calidad había quedado en Argentina. E. K. Mapes, Pedro Luis Barcia, Roberto Ibáñez y yo mismo hemos explotado este fondo, que todavía no está agotado (Schmigalle, 2008: 15)

⁵⁵ Según la biografía de Sawa de Correa Ramón (2008: 137).

Un estudio de carácter estilístico estaría obligado a basarse en las crónicas mejor escritas. Por el contrario, un análisis más cercano al plano ideológico y a las relaciones culturales no puede prescindir de las crónicas con menor calidad literaria. Muchas veces las crónicas producidas a destajo, por su misma mecanización, reflejan más burdamente la ideología y el lugar cultural desde el que fueron escritas. Si bien no contienen reflexiones de mayor interés, sí reproducen fielmente el marco ideológico y cultural que envolvía a los modernistas.

El hecho de que muchas crónicas primero se hayan publicado en un diario y posteriormente se recopilaran en volúmenes que, hasta cierto punto, también se pretenden unitarios, presenta problemas de carácter tipológico. En el primer caso, estaríamos hablando de relatos de viajes en forma de crónicas y, en el segundo, de relatos de viajes en un formato más tradicional. La distinción, como hace ver Kurt Spang hablando del género, no es gratuita:

El componente de la extensión no es un elemento meramente cuantitativo. Se puede distinguir entre extensión breve, mediana y extensa como en otras narraciones. El relato de viaje tiende al tipo de extenso ya por los recorridos normalmente largos y la duración prolongada del viaje. Cuanto más extenso es el relato, más amplitud se concede a los diversos procedimientos narratológicos, sobre todo a las descripciones de todo tipo, las caracterizaciones de figuras y sus actuaciones, los comentarios y las digresiones. En cambio, a más brevedad más síntesis, densidad y reducción a dimensiones menores (Spang, 2008: 20).

Curiosamente, ambos modelos modernistas, el de la crónica y el de los libros de crónicas, se ajustan al comentario de Spang. Las crónicas, como textos autónomos breves, se limitan a la descripción de una ciudad, como “Escenas madrileñas” (1882) de José Martí o “Madrid” (1899) de Rubén Darío y, muy rara vez, de un país, como en “La atmósfera de Holanda” (1913) de Gómez Carrillo. En muchas ocasiones, quizás las más, la atención

del escritor se centra en un aspecto particular de una ciudad, pues el espacio que la crónica le brinda no le permite tratar un tema más amplio o diversos temas, además de que la periodicidad con que se publicaban le daba la posibilidad, y lo obligaba, a dosificar el material con que contaba para no agotarlo; tal es el caso, para no salirnos de la capital española, de “Madrid de noche” (1905) de Manuel Ugarte, “Desde mis balcones, el calumniado Manzanares” (1906) de Amado Nervo y “Mendigos y guitarras” (1916) de Luis G. Urbina.

Al ser recopiladas y presentarse en un volumen único, labor hecha, como hemos insistido, por los propios autores, la lectura adquiere otra dimensión, más totalizadora, que tiene las características que Spang atribuye a los relatos de viajes extensos. Esto sucede, para empezar, con el mismo Darío que publica libros como *España contemporánea* o *Tierras solares*, donde narra sus travesías por el sur de España y Tánger, y también con *La Rusia actual* (1906), *La Grecia eterna* (1919), *Jerusalén y tierra santa* (1923) o *El Japón heroico y galante* (1917) de Gómez Carrillo, *El camino de Paros* (1918) de José Enrique Rodó o *En el país del sol* (1918) de José Juan Tablada. En otras ocasiones, es verdad, el eje unificador del libro, más que geográfico, responde al tono: recordemos la inclinación impresionista de los modernistas, como *En plena bohemia* (1919) de Gómez Carrillo. También hay ejemplos, como *De mis romerías* (1920) de Manuel Díaz Rodríguez o *Por los caminos del mundo* (1926) del también venezolano Rufino Blanco-Fombona (1874-1944), en que la compilación se basa únicamente en los viajes del autor sin buscar otro eje temático, y casos en que la selección es bastante arbitraria, llegando a extremos en que se mezclan diversos géneros literarios, como en *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1915) de Luis G. Urbina. Este último título nos muestra dos elementos importantes: primero, que los modernistas sabían perfectamente que la crónica era un género prosístico bien diferenciado de otros,

como el cuento o el ensayo y, segundo, que eran conscientes de la existencia del pacto autobiográfico que implicaba la escritura de crónicas, contrario al proceso de ficcionalización que prima en los relatos cortos.

En muchos libros de crónicas es posible trazar el itinerario del autor, a la manera de los relatos de viajes más convencionales; sin embargo, por estar compuestos por unidades completamente autónomas, las digresiones, la variedad temática, la narración de episodios, la descripción de lugares y de ambientes, y la caracterización de personajes suele ser más variada y estar, curiosamente, mejor organizada. En cierta forma el todo es más que la suma de las partes, pues nos ofrece la intensidad derivada de la concentración de las crónicas y, a la vez, la distensión y apertura propia del relato de viajes extenso. El único libro que Darío concibió y escribió como un todo, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*, imita la estructura de sus otros libros de crónicas, mostrando que le agradaba el resultado final que adquirirían y que estos no eran solamente una forma de reaprovechar, oportunamente, el material ya producido.

No podemos sino lamentar que varios escritores, como Gutiérrez Nájera, Martí y del Casal no hayan tenido la inquietud, o la posibilidad, de recopilar sus crónicas, pues así sabríamos cuáles eran los subgéneros y los textos que preferían. Esto, no obstante, no impide que sean objeto de estudio de la misma forma que no se puede ignorar la producción que Darío, por ejemplo, decidió no integrar en ningún volumen.

El último problema que se mencionó anteriormente, el relativo a la diferente intencionalidad con que los modernistas escribieron sus crónicas, merece un apartado especial, pues de él se deriva un tema importante, el de la crónica como un espacio propicio para la hibridación cultural.

Como ya se ha mencionado, los modernistas escribían crónicas con un propósito económico, pues éstas constituyeron una de sus fuentes de ingresos principales. Pero no

solo las escribían para sustentarse, sino que el ejercicio de este género, al dotarlo de ambición literaria, acabó dando como resultado el surgimiento del modernismo. La mayoría de las veces los cronistas también tenían la intención de crear literatura.

Pero la crónica además cumplió otros dos papeles que resultaron fundamentales para el movimiento: servir de espacio de debate entre los escritores de diferentes países y establecerse como vehículo de difusión ante el gran público.

Mientras la escritura modernista se incubaba en la crónica, esta trataba temas como el surgimiento de la nueva sensibilidad, las lecturas comunes junto con una novedosa forma de leer y, sobre todo en la segunda etapa, los pilares de un posicionamiento ideológico. Los escritores no solo usaron este género literario como taller de experimentación, sino que hicieron de él su principal vehículo de intercambio de ideas, sin lo cual no se podría explicar el surgimiento casi simultáneo del movimiento en toda Latinoamérica.

Podría hablarse de una comunicación en dos niveles; por una parte, los cambios plasmados en la escritura se publicaban y leían al instante, bajo la temporalidad vertiginosa marcada por los géneros periodísticos. Si el modernismo se hubiera limitado a los géneros más tradicionales, poesía, novela y cuento, con sus respectivos sistemas de publicación, no cabe duda de que la difusión del modernismo hubiera sido menor o, al menos, más lenta. Y, por otra parte, de una forma más explícita, los modernistas se valieron de la crónica para establecer un espacio de diálogo en el que se trataron todos los temas cercanos al movimiento, como las novedades editoriales o la presentación de cierto autor. Esto, naturalmente, no pasó inadvertido a Aníbal Núñez, que concluye: “El legado específico de los modernistas en lo referente a la crónica no fue sólo el forjarla como subgénero literario, sino, además, el adaptarla hasta convertirla en un estupendo órgano de intercomunicación literaria” (Núñez, 1984: 175).

Hablando de la difusión del modernismo, debe recordarse el gran impacto que este tuvo en la sociedad en general, a grado tal que algunos de sus exponentes, como Rubén Darío y Amado Nervo, se convirtieron en figuras de admiración popular en sus respectivos países. La figura de Martí, en este sentido, es única, pues a su condición de escritor se le antepone la de héroe de independencia y creador intelectual de Cuba, lo que lo convierte en el prócer insigne de la nación caribeña. La crónica fue esencial para la popularización del movimiento, como lo hace ver Susana Rotker, en un estudio dedicado a las crónicas de José Martí (Rotker, 1992: 78). Al escribir, los cronistas tenían en mente a sus interlocutores pero, antes que a cualquier otra figura, al lector latinoamericano, anónimo y masificado, lo que contribuyó a que el modernismo, a pesar de su elitismo artístico, haya sido, en la historia cultural de América Latina, el movimiento literario más popular, difundido y cercano a la sociedad en general.

Asimismo, las crónicas, específicamente las de viajes, oscilaban entre dos geografías movedizas pero siempre marcando la dicotomía entre Hispanoamérica y el resto del mundo (Europa, Estados Unidos y Oriente). El propósito deliberado de los cronistas, para eso se les pagaba, de hecho, era informar a los lectores hispanoamericanos de las novedades que estaban teniendo lugar en el resto del mundo. Algunos, como Amado Nervo, fueron enviados por algún diario, en este caso *El Imparcial*, a cubrir un acontecimiento específico de singular relevancia, como La Exposición Universal de 1900 en París. Pero la mayoría tenía la libertad de escribir sobre lo que mejor le pareciera, como el aspecto de una ciudad, una costumbre determinada, el encuentro con una personalidad del mundo de la cultura, la narración de una catástrofe o, simplemente, el recuento de un chisme.

Con sus enviados en el resto del mundo, los diarios, reflejos de la sociedad, aceptaban tácitamente la existencia de cierta homogeneidad cultural hispanoamericana,

en consonancia con lo que proclamaban fervorosamente escritores como Martí o Rodó. Incluso el país más europeizado y europeizante, Argentina, tuvo a un nicaragüense como su corresponsal en el viejo continente. El ansia modernista por ser moderno venía antecedida del mismo afán de modernidad que mostraban las naciones hispanoamericanas, que, a través de los diarios, encargaron a los escritores servir como heraldos de las últimas tendencias mundiales. Esto explica también la variedad que encontramos en esos miles de páginas y que va más allá de los temas tratados, pues si algo llama la atención es la apertura a toda manifestación cultural relativa a cualquier horizonte, predominantemente el europeo, pero sin olvidar el estadounidense, el oriental (principalmente China y Japón) y el latinoamericano mismo. Además, la crónica, un género esencialmente divulgativo, se prestaba a la perfección a la presentación de diversos temas insertos en distintas culturas.

Hasta aquí hemos mostrado la forma en que convivían en la crónica distintas tensiones relativas a ámbitos variados y que la convirtieron, durante el modernismo, en un género aglutinante de elementos dispersos. Nos referimos, en una rápida recapitulación, a la novedad y variedad temática y estilística; a la publicación instantánea y efímera del periodismo combinada con la pausada y racionada de la literatura; a los dos destinatarios a los que estaba dirigida, es decir, al público anónimo y al especializado, principalmente los otros modernistas; a la geografía dicotómica que daba por hecho la existencia de Hispanoamérica como ámbito cultural autónomo y bien diferenciado del resto del mundo; y a la variedad temática y cultural que estaban obligados a ofrecer los modernistas para satisfacer la curiosidad de sus lectores. Todas estas contradicciones, o al menos alteridades, requerían de un género literario que pudiera albergarlas y fomentarlas, el cual fue la crónica de viajes, gracias, en buena medida, a su propia naturaleza híbrida, pues recordemos que se trata de un género compuesto de la mezcla de

otros muchos géneros, como el cuento, el ensayo, el poema en prosa, el reportaje, la entrevista, la estampa, la autobiografía. La crónica, al mezclar siempre todos estos géneros de manera variada y dosificada, obtiene sus rasgos definitorios, los cuales son, paradójicamente, movedizos. Ya apuntaba Carlos Javier Morales en la nota introductoria a una selección de crónicas modernistas:

En la selección que presentamos se podrá comprobar la flexibilidad propia de este género y la diversidad temperamental y ética de los distintos autores, por más que compartan una misma visión epocal del mundo, unos comunes presupuestos estéticos y un género que, pese a su connatural hibridez, presente el susodicho carácter distintivo (Jiménez y Morales, 1998: 116).

A pesar de su aparente inestabilidad como género literario, la crónica llegó para quedarse y conserva a la fecha sus características definitorias. Un cronista mexicano contemporáneo, Juan Villoro, escribe que “Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa [...] La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (Villoro, 2005: 14).

Al verse forzados a conjugar tendencias y elementos tan variados en la crónica de viajes, un género de por sí híbrido, los modernistas crearon un medio y un espacio de comunicación cultural aglutinante (que muy a su pesar fue solo unidireccional, como se estudiará en el cuarto capítulo de este trabajo), que terminó por alterar la visión que América Latina tenía del mundo y, en consecuencia, también la que guardaba de sí misma. Esto fue posible gracias a que la crónica de viajes modernista puede verse como un proceso de hibridación, entendiendo este término como lo define García Canclini, quien afirma que se trata de “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas

discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2001: 14).

El mismo Canclini comenta que estudiosos como Clifford utilizan el concepto de hibridación para analizar el efecto de los viajes (2001: 13) y, por su parte, Carrizo Rueda, hablando sobre las características del relato de viajes (en el que se inscribe, como se ha señalado, la crónica de viajes), comenta que

Entiendo por lo tanto, que nos encontramos con otro aspecto distintivo del relato de viajes que resulta funcional para las características actuales de los más diversos discursos culturales. Consiste en el hecho de constituir un canal idóneo para incorporar lo heterogéneo, lo paradójico, lo sorpresivo, lo contradictorio, lo incierto (Carrizo Rueda, 2008: 45-56).

Ya establecida como un género definido, la crónica experimentó una evolución en su contenido y en su forma, mostrando desde el inicio de su historia la gran permeabilidad y adaptabilidad que la caracteriza.

3.2. El descubrimiento de Europa

A lo largo del periodo modernista resulta posible detectar una evolución en la prosa, el tono y los temas privilegiados en el relato de viajes. Estos cambios coinciden también con una transformación en la actitud de los escritores modernistas hacia Europa, que se inicia con un deslumbramiento total y termina con cierto desencanto, causa y efecto del surgimiento de una conciencia latinoamericana. Naturalmente, dicha evolución no es completamente lineal y cambia dependiendo de las particularidades de cada exponente. En el caso paradigmático de Darío, las primeras crónicas son claramente más barrocas, descriptivas y preciosistas, a semejanza de los cuentos de *Azul*, que las de la última etapa, donde los temas políticos se hacen más patentes y el tono ensayístico sustituye a la prosa preciosista descriptiva. En Gutiérrez Nájera y Julián del Casal, la crónica no muestra tal evolución, lo que muy probablemente se debe a sus tempranas muertes. El caso de Martí, que también sufrió una muerte precoz, es distinto: el prócer cubano, quizás por su orientación política, mostró desde el principio una tendencia a la crónica de ideas y de denuncia, sin renunciar por ello a la prosa modernista característica de esos primeros años del movimiento.

Algunos de los escritores de la segunda etapa, como José Enrique Rodó o Manuel Ugarte, otorgan al ensayo un lugar protagónico dentro del texto, y el relato de viajes es muchas veces solo un pretexto para meditar sobre el estado social y político de Europa, lo que, a la postre, será una excusa para analizar la situación y las perspectivas, tanto en la esfera política como en la cultural, de la “América Española”. En este sentido, es sintomático que los editores encargados de la publicación póstuma de *El camino de Paros* (1918), el volumen que recopila las crónicas viajeras que Rodó escribió para la revista argentina *Caras y Caretas*, hayan decidido dividirlo en dos partes: “Meditaciones

y Andanzas”. Incluso las crónicas de Amado Nervo, escritor de la segunda etapa del modernismo y cuya obra poética se caracteriza por una sensibilidad extrema, muestran cierta intención reflexiva, pues el lector para el que estaban destinadas ya no se contentaba solamente con las piruetas verbales del modernismo inicial.

A pesar de que Enrique Gómez Carrillo escribió cientos de crónicas durante casi tres décadas, en sus obras dicha transformación es menos evidente que en la de sus pares. Esto se debe, quizás, a que resulta imposible trazar una línea evolutiva en su producción, en la cual la variedad se encuentra salteada y repartida sin seguir una trayectoria temporal. Un ejemplo opuesto es el de Manuel Díaz Rodríguez, pues sus dos recopilaciones de crónicas, *Sensaciones de viaje* (1896) y *De mis romerías* (1898), a pesar de estar separadas por solo dos años, resumen las diferencias en la prosa modernista de la primera y de la segunda etapas.

En el desarrollo de la crónica modernista es posible advertir tres estadios bien diferenciadas en lo que respecta a la percepción de Europa y la manera de afrontarla: el primero consiste en el descubrimiento de Europa por parte de los viajeros modernistas, cuyos primeros viajes más bien se acercan a la peregrinación. En el segundo estadio, la Europa libresca, literaria y prodigiosa se convierte en un territorio real en el que los modernistas, además de la geografía de sus lecturas, encuentran un terreno fértil para la reflexión que les permite asentarse en ella y analizarla con más objetividad, despojada de todo vaho mágico. Por último, en el tercer estadio, los modernistas reconocen la herencia europea, pero también se desvinculan parcialmente de ella para sustituirla por la creación y el reconocimiento de un ámbito cultural propio y diferenciado.

Que la evolución sea clara no significa que se puedan trazar cortes temporales precisos: ya en las primeras crónicas se atisban las sombras del desencanto final y la necesidad de crear un americanismo, el mismo que expondrán los últimos viajeros,

mientras que en las últimas aún existen fragmentos que se entregan a la descripción simbolista y a las atmósferas taciturnas y melancólicas propias de los precursores. En todo caso, la primera etapa, la del descubrimiento de Europa, que es a la que está dedicada este apartado, es una de las más uniformes, y sentará las bases tanto del estilo como del pensamiento sobre la que desarrollarán su obra todos los viajeros.

Como cualquier viaje literario, el de los modernistas empieza mucho antes de zarpar, con las lecturas de los otros viajeros que visitaron previamente las tierras que ellos planean recorrer. De hecho, es muy común que en los relatos de viajes el autor cite a los escritores precedentes que escribieron sobre las regiones que ahora él describe, inscribiéndose de esta forma en la tradición compuesta por ese viaje en específico. Existen rutas que se han convertido en subgéneros del relato de viajes, como el viaje a Oriente y el *tour* italiano de los escritores europeos del siglo XIX o las crónicas de Indias de los descubridores y conquistadores españoles. También es muy frecuente que una obra se escriba para refutar o para emular a un predecesor.

Los primeros viajeros modernistas, salvo alguna mención esporádica a viajeros latinoamericanos anteriores, como Sarmiento, viajan a la “prodigiosa Europa” con referentes europeos y, por tanto, ajenos, a diferencia de los viajeros europeos que durante el siglo XIX viajaban guiados por sus propios predecesores. Flaubert, Nerval, Chateaubriand, Lamartine y Gautier viajaron a Oriente tras leer los libros de viajes de sus contemporáneos y de los orientalistas franceses, como Ernest Renan, de quien, como señala Said (2008), no dudaban en copiar páginas enteras. Darío, en cambio, por poner un ejemplo, en *Peregrinaciones* (1901), en las páginas dedicadas a Italia, no cita a autores latinoamericanos sino que menciona a los grandes poetas ingleses que recorrieron ese país: Byron, Shelley y Keats, además de recordar a algunos de sus escritores insignes, como Horacio, Dante y Petrarca. Esto se debe, evidentemente, a la limitación de relatos

de viajes latinoamericanos que pudieran entusiasmarlo, pero también a una vocación europea no negada, sino todo lo contrario, anunciada a los cuatro vientos.

Con los años, esta actitud cambiará un poco, entre otros motivos porque los modernistas se leían y comentaban entre ellos, conscientes de que tanto su estética como sus viajes habían creado una tradición propia. Pero incluso quienes clausuraron el movimiento, como Rodó, si bien incorporaron a sus compañeros de ruta en el mapa de sus lecturas viajeras, se mantuvieron fieles a los modelos europeos; el uruguayo inicia su crónica "Recuerdos de Pisa" invocando al escritor italiano por excelencia y a un viajero literario: "Dos sombras flotan a mi alrededor desde mi primera mañana de Pisa: la sombra de Dante y la de Byron" (Rodó, 1918: 135).

Los modernistas emprenden su periplo a algunos de los destinos clásicos del viajero europeo decimonónico, como Italia, Estambul, Marruecos o Jerusalén, con una mirada que intencionalmente no dista mucho de la de sus referentes. Sin embargo, existen destinos que los obligan a adoptar una visión original, como España, país que, por más que quisieran, no podían ver con los mismos ojos que De Amicis, Gautier, Dumas padre o Andersen. El caso de España resulta clave para percibir la diferencia entre los primeros dos estadios que hemos mencionado, el del descubrimiento y el del reconocimiento con Europa. En sus primeros viajes y sucesivas crónicas, los modernistas, en especial Darío y Gómez Carrillo, muestran un antihispanismo casi militante que mutará en la segunda etapa hasta llegar a un sentimiento de identificación que resultaba absurdo negar.

Al final del modernismo, algunos cronistas alcanzaron tierras más lejanas que sus modelos, en especial Gómez Carrillo, que visitó buena parte del globo, y José Juan Tablada con su excursión al Japón. Pero incluso así, aunque los europeos que los

precedieron fueran pocos, no dejaron de acudir a las pocas fuentes que tenían a su disposición, como Pierre Loti.

Las crónicas de viaje sobre América Latina sorprenden por lo reducido de su número. Solo el último de los seis libros de crónicas de viaje de Darío está dedicado a un país latinoamericano, y se trata del suyo, Nicaragua, a pesar de que conoció casi todas las naciones que conformaban su “América Española”. Entre la copiosa bibliografía de Gómez Carrillo solo una obra está dedicada a Latinoamérica, *El alma de Buenos Aires* (1918), para la que el guatemalteco no se tomó la molestia de recorrer la extensa Argentina, a pesar de haber atravesado el mundo. Esto responde al interés tanto de los cronistas como de sus lectores, en lo que, tal vez sin saberlo, también se asemejaban a los escritores europeos. El viajero romántico y simbolista estaba obligado a embarcarse rumbo a destinos exóticos, de preferencia a Oriente, y si no era posible, al menos a Italia. Pero al poeta romántico nunca se le habría ocurrido escribir un libro de viajes sobre su propio país, fuera este Inglaterra, Francia o Alemania. No obstante, el viajero modernista sí viaja a Inglaterra, Francia y Alemania y convierte estos países, paradójicamente, en destinos exóticos a los ojos de sus lectores hispanoamericanos. Guatemala, en cambio, por afrancesado que fuera Gómez Carrillo, no podía ser para él un destino exótico. De hecho, las veces que los modernistas vuelven la vista a su propia tierra, motivados quizás por el viaje interior del 98 español, lo hacen con una conciencia social que no se encuentra en sus textos dedicados a otras latitudes.

Pero, de todos los destinos, sin lugar a dudas, el preferido y el más deseado era París. En su autobiografía, *La vida de Rubén Darío contada por él mismo* (1915), el poeta no deja lugar a dudas:

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint-Lazare pisé tierra parisiense, creí hollar suelo sagrado (Darío, 2007: 121)⁵⁶.

París representaba, como remarca Octavio Paz, “más que la capital de una nación, el centro de una estética” (Paz, 1987: 45). Los modernistas viajaban a París, pero viajaban sobre todo al lugar donde vivían y habían vivido los escritores que admiraban, a los que imitaban deliberadamente y a los que soñaban conocer, y donde era posible llevar una vida “artística”. Se trataba de un destino literario por partida doble; era, a la vez, el escenario de la obra de Henri Murger, *Escenas de la vida bohemia*, libro que sirvió de inspiración a más de una generación de aspirantes a escritores, y la ciudad donde vivían Paul Verlaine, Jean Morèas y Anatole France. París era un decorado teatral donde se representaba la vida bohemia⁵⁷, pero era también la ciudad donde el escritor aspiraba a encontrar su consagración. Entre estos extremos, que a menudo se funden, oscilaban las crónicas parisinas de los modernistas y la vida que las inspiraba.

El escritor modernista siente la necesidad de viajar por ser un precepto artístico impuesto por los románticos y los decadentes, pero también tiene un impulso más terrenal y práctico; al saberse habitante de una cultura periférica como la latinoamericana, que es una extensión de una cultura europea, la española, hasta cierto punto despreciada por las grandes potencias culturales de Europa, como Francia o

⁵⁶ En este capítulo, debido a la abundancia de los autores tratados, en las citas de fuente directa se incluirá el año de la edición a la que se hace referencia.

⁵⁷ “Desde el río, la vista de los antiguos edificios se asemeja a una decoración teatral”, escribe Darío en “El viejo París”.

Inglaterra, desea desplazarse hacia el centro. Los románticos europeos viajan a la periferia en busca de exotismo, para salirse del mundo, mientras que los modernistas – periféricos– viajan a Europa –el centro– para entrar en el mundo. En un principio, los modernistas no podían concebir la posibilidad de convertirse en verdaderos artistas quedándose en sus países, sino que tenían que viajar al lugar donde se gestaban las revoluciones literarias y donde aspiraban a ser reconocidos.

Aunque el modernismo se inició en América con Gutiérrez Nájera en México, con José Martí en Cuba y con un Darío que había recorrido varios países hispanoamericanos pero que no había cruzado el Atlántico, el movimiento necesitaba obtener el visto bueno de la capital de las artes, París, y de pasada el de la metrópoli adormilada, Madrid. Por si fuera poco, París ofrecía otra ventaja: frente a la amenaza cultural y política que representaba Estados Unidos y la cultura sajona, y que los modernistas percibieron desde muy temprano⁵⁸, París, además de ser la capital de las artes, era también la capital de la cultura latina. Gómez Carrillo lo expresa claramente en “El alma sublime de París” (1919):

Y es que París es un mundo, es que en París hay cien ciudades y cien aldeas, es que París tiene todos los cielos, todos los climas, todas las bellezas, todos los contrastes... Encaminaos hacia la estrella una tarde de estío, en la apoteosis del sol, entre los esplendores de los Campos Elíseos, y sentiréis en vuestro corazón las exaltaciones imperiales de los triunfos latinos... París será siempre la Atenas de los tiempos modernos (Gómez Carrillo, 1919: 13).

Darío, en “Reflexiones de Año Nuevo parisiense” (1901), también se vale de la comparación con Atenas, a la que suma la comparación con Roma, para explicar su ansia no solo por conocer, sino por conquistar París. Se cuestiona si la capital francesa es

⁵⁸ Esto se muestra en crónicas como “Fiestas de la Estatua de la Libertad” de José Martí (1886) y “Por el lado del Norte” de Rubén Darío (1892).

también la capital de la cultura y naturalmente se responde que sí, con lo que valida un pasaje esencial de su vida, de su estética y de su carrera literaria:

Como Atenas, como Roma, París cumple su misión de centro de la luz. Pero, actualmente, ¿es París, en verdad, el centro de toda sabiduría y de toda iniciación? Hombres de ciencia extranjeros dicen que no, y muchos artistas son de opinión igual; pero la consagración no puede negarse que la da París, sobre todo en arte. Y para eso vienen D' Annunzio de Italia, Sienkiewicz de Polonia, la Wiehe de Dinamarca, la Guerrero de España y Sada Yacco del Japón (Darío, 1901: 154).

Con un poco de ironía, Amado Nervo también toca el tema en “¿Por qué va uno a París?” (1902) y brinda una respuesta doble, la que atañe al viajero en general y la que se refiere a ellos en particular: “Pero la característica de unos y de otros, de todos los viajeros, es ésta: el anhelo de novedad. Se va especialmente de América a París porque aquí se nos predica constantemente que en París hay muchas cosas nuevas para nosotros”, y agrega: “El Sena no es un río, es un pretexto” (Nervo, 1920: 47 y 49). La respuesta de Nervo evoca los versos finales de “El viaje” de Baudelaire, pero Nervo, sin despojarlos de su sentido lírico, les brinda también una explicación práctica, como si convirtiera la poesía en vida, el viejo sueño de Rimbaud, y a la vez justificara su ansia parisina.

Al margen de la novedad y de la bohemia, los modernistas buscan en París, como lo dice Darío abiertamente, “la consagración”. No cabe duda de que, de haberse quedado en su Nicaragua natal, aunque la obra poética de Darío hubiera sido la misma, su difusión habría sido bastante más limitada. Darío emprende su viaje al centro para ver “el mundo”, pero también para insertarse en él. La consagración parisiense se obtenía, en un primer momento, con la publicación de una obra en alguna de las tres casas editoriales que en esos años imprimían libros en español, la de los hermanos Garnier, la de Ollendorff y la de la viuda Bouret, en donde, por ejemplo, vio la luz la primera recopilación de crónicas de Darío, *España contemporánea*, y uno de sus libros de poesía,

Prosas profanas, ambos en 1901. Publicar en estas casas editoriales significaba darse a conocer de manera casi autonómica en el ambiente literario de toda Hispanoamérica, en los círculos hispánicos de París y en España, a pesar del recelo que el modernismo provocaba en sus primeros años. En París, además, se publicaban revistas literarias en español que tenían circulación en España y en Hispanoamérica, como la *Revista de América*, dirigida por el peruano Francisco García Calderón, y contadas veces algunas publicaciones francesas de prestigio dedicaron una sección a las letras hispanoamericanas, como el *Mercure de France*, a cargo, en una primera etapa, del venezolano Pedro Emilio Coll y después del argentino Eugenio Díaz Romero.

Un sueño que pocos vieron realizado consistía en que su obra se tradujera al francés. En este sentido, quien más fortuna tuvo fue Gómez Carrillo, cuyo libro, *El alma japonesa*, traducido en 1904, sería el primero de una larga lista de traducciones, al contrario de Rubén Darío, quien no llegó a ver en vida un libro suyo traducido al francés y cuya obra no despertó el menor interés en sus admirados poetas parnasianos y simbolistas. Pero la fortuna le sonreiría aún más a Gómez Carrillo, pues consiguió algo que seguramente ni siquiera se atrevió a soñar a su llegada a París: que su obra la prologaran los escritores francófonos que lo inspiraron, como Maeterlink y Moréas, a quienes conocer ya significaba un logro. Así, en su libro *Ciudades de ensueño*, el premio Nobel belga escribe:

Sabe pintar un paisaje, una ciudad, un palacio, como Teófilo Gautier; pero alcanza además a poblarlos, y en él el mármol y el bronce no aplastan a los hombres. Es a veces risueño, familiar y exuberante, como Dumas padre; pero se ve que su imaginación está siempre al servicio de la más estricta verdad. Cuando hace falta muéstrase preciso, metódico, narrativo y gráfico, como Stendhal; especulativo y documentado como Taine; fatalista sombrío, pictórico, melancólico y vago como Loti; sensitivo, soñador y sutil, como Gerardo de Nerval; ergotista, combativo,

práctico y moderno como Julio Huret, de quien tiene la ojeada pronta y despiadada y la frase instantánea (Maeterlink, 1920: VI).

Si un prólogo de Maeterlink era ya un acontecimiento, resultan todavía más impactantes los términos en que se refiere a Gómez Carrillo, al que compara con los mejores escritores franceses de viajes, en contraste con la actitud que el mismo Gómez Carrillo le reprochó a Juan Valera, quien, al criticar un libro de un autor hispanoamericano, solía compararlo con la obra de algún autor europeo sin importancia⁵⁹.

Si algún escritor modernista alcanzó la gloria parisina, ése fue Gómez Carrillo. A ello contribuyó que su obra estuviera constituida por relatos de viajes, género muy popular en la época y que no presentaba los problemas de traducción inherentes a la poesía. Hubo poetas hispanoamericanos que, para poder atraer el interés de París, escribieron su obra en francés; algunos corrieron con mejor suerte que otros. Por ejemplo, José María de Heredia, de origen cubano, forma hoy en día parte de la literatura francesa⁶⁰, mientras que otros, como el también cubano Augusto de Armas, no alcanzaron mayor celebridad. Aunque no escribió en francés, Gómez Carrillo tenía un referente muy claro, Pierre Loti, a quien, como señala Beatriz Colombi, imitó en todo lo que pudo:

[...] ya que si algo se propuso Gómez Carrillo fue ser el Pierre Loti del mundo hispánico. Para conseguirlo, tomó prestadas todas las facetas de la personalidad del viajero francés: distante, objetivo, apolítico, antimoderno. En un gesto de simbiosis imitó no sólo su escritura sino también su grafía. La firma de Gómez Carrillo parece un calco de la que estampaba Loti en la portada de sus libros. Como aquél,

⁵⁹ En *La miseria de Madrid*, uno de los personajes, Renjifo, le reprocha a Valera: “–Usted lee una obra, una obra maestra a veces, como *Azul*, de Rubén Darío... Y como es un tomito de un americanito, usted se cree con derecho a decirle que sus prosas o sus versos son dignos de ser comparados con los de algún autor de segundo orden de Europa...” (Gómez Carrillo, 1923: 155 y 156).

⁶⁰ Heredia, aunque no escribió en español, dedicó diez años de su vida a la traducción de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo.

también realizó numerosos viajes, pero su espectro espacial fue algo más amplio – India, China, Japón, Rusia, Grecia, Jerusalén, Egipto, la Argentina–, dejando una copiosa biblioteca viajera (Colombi, 2004: 232).

La figura opuesta al exitoso Gómez Carrillo podría ser la de Julián del Casal, quien no solo no conoció la gloria de París, sino que ni siquiera pudo llegar a la ciudad por falta de recursos económicos y se vio obligado a emprender el regreso a Cuba tras solo conocer España, donde la fortuna tampoco le sonrió especialmente. Pero esto de ningún modo significaba que el mito de París fuera menor en del Casal, sencillamente porque el mito de París aumentaba mientras más lejos se estuviera de ella. Solo quienes hubieran alcanzado el mito podían darse el lujo, hasta cierto punto, de darle la espalda y buscar otras geografías. En el cuento “La última ilusión” (1893), Casal demuestra un conocimiento profundo de París hasta el punto de que, sin haber nunca caminado por sus calles, se permite hablar con soltura del

París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial; el París que busca sensaciones extrañas en el éter, la morfina y el haschich [...] el París de las heroínas adorablemente perversas de Catulle Mendès y René de Maizeroy [...] el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine [...] el París que se embriaga con la poesía de Leconte de Lisle y de Stéphane Mallarmé, el París que tiene representado el Oriente en Judith Gautier y Pierre Loti [...] y el París, por último, que no conocen los extranjeros y de cuya existencia no se dan cuenta a la vez (Del Casal, 1998: 280 y 281).

Este fragmento también muestra otra de las obsesiones de los viajeros modernistas: llegar al fondo de los lugares que visitan y no conformarse con la impresión superficial destinada al turista, aunque esto signifique, según el cronista, cosas distintas; en la primera etapa se privilegiará la sensación que el lugar despierta en el espectador,

mientras que posteriormente se prestará más atención a la realidad social del entorno. Más tarde se darían cuenta de que podían conseguir este objetivo construyendo una mirada propia y contrastando los lugares que conocían con su propia geografía.

Pero mientras tanto, los viajeros modernistas viajan a París para conocer la ciudad donde transcurren las novelas que leen, para ver la bohemia de primera mano y participar en ella, para conocer a las figuras que admiran y copian, para publicar sus obras, para buscar reconocimiento literario y para poder vivir en la ciudad como Baudelaire, y viajar como Pierre Loti. No sorprende, entonces, que sobre todo en esta primera etapa viajera, un poco posterior a la publicación de los primeros libros modernistas, la escritura del relato de viajes sea totalmente afrancesada, como si quien escribiera fuera un Loti que por error hubiera nacido del otro lado del océano y hablara español. La peregrinación intelectual de los modernistas desemboca inevitablemente en una prosa simbolista y decadente.

En sus primeros relatos de viajes, los modernistas siguen al pie de la letra las pautas que tomaron de los románticos y los posrománticos. La influencia de la poesía parnasiana y simbolista llega a ser tan intensa, que se puede apreciar con mayor claridad en sus relatos que en los de sus contemporáneos franceses, como el citado Pierre Loti. Los modernistas conocen bien las características que desean imitar en la vida y en la escritura, las cuales, románticos al fin y al cabo⁶¹, consideran indisolubles. En este sentido, los libros de viajes les permiten aunar vida y literatura, experiencia y escritura como ningún otro género literario, lo que, desde cierto punto de vista, convierte el relato de viajes en el género romántico por excelencia; no es casual que todos los románticos – ingleses, franceses y alemanes– hayan aprovechado las posibilidades que les brindaba.

⁶¹ Recuérdese la afirmación de Octavio Paz de que “el modernismo es nuestro verdadero romanticismo” (Paz, 2003: 137).

A pesar de que cumplieron su sueño de llegar a París, los modernistas tienen la obligación de sentirse tristes, melancólicos y hastiados, pues el “*Spleen de París*” es un requisito que cualquier aspirante a artista debe cumplir. La única sustitución que permite “la negra melancolía” es la falsa euforia derivada de la vida bohemia, cuyo decadentismo, no sin intención, se suele acercar a los personajes de la literatura naturalista. Así, recorren las calles de París como *flâneurs*, vestidos de dandis, oscilando entre la melancolía simbolista y el desenfreno decadentista.

Incluso en libros relativamente sobrios, como *De mis romerías* de Manuel Díaz Rodríguez, puede leerse claramente la influencia de poetas como Verlaine; existen fragmentos, como el que se cita a continuación, tomado de la crónica “Levantina”, que se asocian de inmediato con un poema en particular, en este caso “*Chanson d’automne*”:

“De abajo, de la aldea tendida a nuestros pies, amodorrada en la quietud del mediodía, nos llega un aire de música, monótona y triste, que se alza como penosamente de las cuerdas, vacila un instante en el espacio con timidez y temblores de enfermo, y se deshace en sollozos” (Díaz Rodríguez, 1952: 20).

La tristeza que procuran los viajes es un tópico del relato de viajes modernista que respeta una tradición cuyos orígenes tal vez se hallan en la novela *Corinne o Italia* (1807), de Madame de Staël, en la que se encuentra la famosa sentencia de la escritora francesa: “Viajar es uno de los placeres más tristes de la vida”. Los modernistas, no podía ser de otra manera, dotaron a sus viajes de un aura de melancolía que suele aparecer sobre todo al principio de los relatos con el fin de marcar el tono del resto de la obra. Esto sucede, por ejemplo, en “Venecia” de Manuel Díaz Rodríguez:

Unos huyen del hálito ponzoñoso de la laguna y la música martirizante de los mosquitos. Otros huyen de la tristeza. Palomas blancas, góndolas negras, canales

verdes, todo en la ciudad de los Dux es triste, triste con esa tristeza que embriaga, del amor y del vino, tristeza de voluptuosidades peligrosas para los que han sentido en el cerebro los dolores de la pasión herida, del ideal crucificado (Díaz Rodríguez, 1896: 29).

En la segunda etapa del modernismo, los cronistas tienen una nueva e inesperada fuente de inspiración: la obra de sus predecesores. Que los modernistas fueran afrancesados no significa que no leyeran otras literaturas, como la española, evidentemente, o la italiana y la alemana, y también la que ellos mismos producían. Rodó, un cronista con una visible tendencia reflexiva y ensayística, muchas veces escribió los párrafos simbolistas como por obligación, ya fuera para agradar al lector o para recordar que él también formaba parte del modernismo que, con los años, se había convertido en una etiqueta prestigiosa. Al leer “A bordo del *Amazón*” (1917), la crónica que describe su partida de América, el lector de inmediato recuerda el poema “Para entonces”, de Gutiérrez Nájera:

Cae la tarde. Me inclino a contemplar desde la borda, ya los oros y púrpuras de la puesta de sol, ya los alabastros, los mármoles, los ónices, que la estela del barco compone con la onda transparente. Balsámica emanación de paz y de misterio parece exhalar de la soledad infinita. Veo unas claras pupilas de niño fijarse con dulce estupor en una estrella que aparece. Rumor de voces, apagados ecos de música, remedan la palpitación lejana del mundo. Una mano arroja al viento del mar un montón de papeles rotos, que la ráfaga dispersa en sus vuelos y, a manera de blancos alciones, se pierden en la inmensidad (Rodó, 1918: 43).

Con la obligación de encontrar en todas las calles de París y en todas las rutas “orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad”, el viajero modernista se centra en describir las impresiones que el paisaje le evoca, renunciando a cualquier descripción con visos de objetividad y convirtiendo el viaje en una experiencia íntima, cercana a la poesía. La

palabra clave que utilizan una y otra vez para describir su mecanismo de viaje y de escritura es “sensación”, seguramente con los versos de “Correspondencias” de Baudelaire en mente. Gómez Carrillo, en la “Psicología del viajero” (1913), texto que puede leerse como una poética del relato de viaje modernista, lo expresa claramente: “Por mi parte, yo nunca busco en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más sutil, más frívolo, más positivo: la sensación. Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro: Sensaciones” (Gómez Carrillo, 1913: 46). Él mismo obedeció su dictado al titular uno de sus libros *Sensaciones de París*.

Incluso en la segunda etapa, en que el relato se vuelve más ensayístico, las reflexiones se siguen viendo como una subjetivización del paisaje. Rodó y Ugarte escriben crónicas más analíticas que descriptivas, lo que de ninguna forma significa renunciar a la escritura artística y a la aprehensión de la realidad. Esto no pasa desapercibido para Miguel de Unamuno, uno de los comentaristas más polémicos y muchas veces contradictorios del modernismo, quien afirma categóricamente: “Porque hay dos maneras de traducir artísticamente el paisaje en literatura. Es la una describirlo objetiva y minuciosamente, a la manera de Zola o de Pereda, con sus pelos y señales todas, y es la otra, manera más virgiliana, dar cuenta de la emoción que ante él sentimos. Estoy más por la segunda” (Unamuno, 1901: III).

Si la realidad no satisfacía o no se ajustaba a sus expectativas, entonces el viajero modernista la adaptaba, viendo lo que deseaba, lo que estaba obligado a ver. Si Baudelaire sentenció que el viajero tenía que dirigirse hacia lo exótico, los modernistas que no llegaron al destino exótico por excelencia, es decir, a Oriente, se las ingeniaban de todas formas para verlo: “Después de las *Candes* y los grandes bosques de pinos se alzan sus masas oscuras a lo largo de la vía férrea desde Burdeos hasta Bayona, se abre, al acercarse a la frontera hispana, un panorama nuevo y multicolor, llenos de pinceladas

vivas, como un paisaje oriental” (Ugarte, 1910: 5), escribe Manuel Ugarte en “El perfume de los pinos” (1903) apenas deja Francia y entra en España.

La actitud de quienes sí llegaron a Oriente no fue muy distinta, pues también necesitaron orientalizarlo para que se ajustara a las descripciones de Nerval y Chateaubriand. Manuel Díaz Rodríguez, en “Levantina” (1898) se da cuenta de esto y se burla de su propia conducta: “En tanto que los otros fuman cigarrillos egipcios, puestos en el extremo de largas chirucas, mi compañero de viaje y yo, en nuestro inocente *snobismo* de viajeros, queriendo echárnoslas de orientales, apenas llegados a Turquía, nos empeñamos en arrancar nubes de humo al vientre cristalino, lleno de agua perfumada, del narguile” (Díaz Rodríguez, 1952: 19).

El mecanismo de transformar la realidad para que se ajuste a la literatura es bastante similar en el caso de París, que tiene que hacer honor al mito. El “galicismo mental” que Valera le reprochó a Darío en su famoso prólogo a *Azul* está presente en la mayor parte de los relatos de viaje modernistas, en la sintaxis y el léxico, en las influencias literarias, pero también en la manera en que se vive y se retrata la ciudad. Los modernistas llegan a París atraídos por la vida bohemia, por lo que no les queda más remedio que vivirla. “Se comprende que la sobriedad no era nuestra principal virtud” (Darío, 2007: 130), recuerda Darío en su autobiografía, en la que ofrece un recuerdo nostálgico de sus años parisienses. Pero el bohemio por excelencia fue Gómez Carrillo, quien acabó estableciéndose en la capital francesa.

El guatemalteco describe en las páginas iniciales de *En plena bohemia* (1919), libro que puede leerse como relato de viajes y autobiografía novelada, el proceso que experimentó a su llegada a la Ciudad Luz. Para empezar, reconoce que antes de desembarcar en Francia tenía una idea bastante idealizada de París debido a sus lecturas francesas, que eran los libros de cabecera de todos los modernistas: “Durante el viaje de

Guatemala al Havre, leyendo libros franceses, confieso, empero, que me formé de la existencia parisina una idea algo vertiginosa, y algo confusa, y muy falsa” (Gómez Carrillo, 1999: 60).

Ya en la ciudad, al contrastar la imagen real con la literaria que se había formado de ella, surge de inmediato la decepción, que comunica a sus connacionales: “Si esto es París, si esto es el Barrio Latino –les decía–, los libros me han engañado [...] ¿Era aquello París?... Entonces, verdaderamente, casi hubiera valido más no conocerlo, para seguir amando su imagen falsificada y embellecida por los poetas” (Gómez Carrillo, 1999: 63 y 64).

Sin embargo, no tardaría en llegar la revelación, o más bien el momento en que Gómez Carrillo encontraría la forma de que la ciudad se adaptara a lo que se decía de ella en los libros. Un amigo guatemalteco lo llevó de paseo a las galerías del Louvre, donde conoció a Alice, que se convertirá en su amante y que le presentará a los poetas franceses que tanto ansiaba conocer. Resulta revelador como, desde el instante en que Gómez Carrillo logra hacer la conexión entre el París verdadero y el literario, la prosa, hasta entonces parca, adquiere todas las características modernistas, como el uso de galicismos o las evocaciones sensoriales:

Yo había visto ya Nuestra Señora, los Inválidos, la Ópera, la Plaza de la Concordia... Y todo me había parecido muy grande, muy bello; pero sin nada de “parisiense” en el sentido que yo le daba a la palabra. El Louvre, en cambio, era la súbita revelación de un París ligero, voluptuoso, froufrouante, oloroso a polvos de arroz, risueño, murmurador, coqueto, refinado, con los párpados algo azulados por las malas noches, con gracias menudas y exquisitas, con un aire de voluptuosidad que me embriagó en el acto (Gómez Carrillo, 1999: 65).

A partir de entonces la actitud de Gómez Carrillo cambia por completo, pues se da cuenta de que para que París sea “parisiense” debe verla como tal. Hasta ese momento, se había contentado con visitar monumentos y buscar en vano la vida bohemia en los cafés⁶². Pero, gracias a la revelación de Alice, Gómez Carrillo deja de ver la ciudad tal y como es y la adapta a sus expectativas; la convierte en un espacio imaginario, el decorado donde se desenvuelven todas las novelas de la vida bohemia:

A mi lado pasaban las parisienses. Yo las conocía como conocía los edificios. Las había visto en los poemas, en las novelas, en las estampas. Sabía sus nombres, y hasta tenía una idea muy exacta de sus intimidades. Si no hubiera carecido de tiempo y de humor, las habría parado para preguntarles lo que hacían. ¿No eran, acaso, mis mejores amigas? ¿No me habían hecho la confidencia de sus penas y de sus intrigas y de sus deslealtades? Justamente por ahí iba madame Martin Bellême, tal cual yo la dejara al final del libro de Anatole France. ¡Hasta el mismo traje llevaba! Lo reconocí recordando que, según la opinión de los más doctos maestros en ciencias frívolas, aquel vestido claro, en apariencia muy sencillo, sin adornos, sin encajes, sin nada más que la ondulación suave de sus líneas, era en realidad un poema de fino paño. Detrás de ella, ondulando, iba Colette, la ingrata amiga de Charles Lacher, lo mismo que la había dejado en las últimas páginas de la novela de Paul Bourget. ¡Qué bonita estaba, con sus cabellos muy pálidos y su boca de madona de Boticelli! (Gómez Carrillo, *íbid*: 83).

Para Gómez Carrillo, París y todos los lugares que visitó y describió en sus crónicas no son muy distintos de la imagen que ofrece de ellos la literatura. El gran éxito que conoció el cronista modernista por excelencia se debe a que supo como ningún otro satisfacer las exigencias de exotismo de los lectores, sin importarle que se tratara de París, de Rusia, de Grecia o de Japón. El guatemalteco no pretende viajar ni escribir para describir la

⁶² En este mismo libro, Gómez Carrillo ofrece una definición de la bohemia que resulta interesante, pues a la vez la despoja de su lirismo y explica su existencia: “La bohemia no es ni una fórmula de vida, ni una disciplina literaria, ni un alarde momentáneo de desorden. La bohemia es, sencillamente, la juventud pobre que se consagra a las artes y que lleva su miseria con orgullo” (Gomez Carrillo, *íbid*: 80).

realidad de los países, sino para confirmar que son tal cual se los describe en las novelas, poemas y relatos de viaje de sus modelos europeos. Viaja para confirmar que Italia es la Italia de Byron y que El Cairo es el Cairo de Nerval. Aunque todos los modernistas se dejaron envolver por los clichés sobre los lugares que visitaban, no todos se limitaron a la estrategia exotista y mitificadora de Gómez Carrillo. En especial en la segunda etapa del modernismo hubo quienes quisieron ver algo más allá del humo de las narguiles orientales y de los cigarrillos de los cafés bohemios, como José Enrique Rodó y Manuel Ugarte, quienes descubrieron en Europa motivos de reflexión que después extrapolarían a América Latina.

La estrategia literaria de Gómez Carrillo le impide ver la París real; él lo sabe bien, y, como puede leerse en las citas anteriores, preferiría no conocerla si no tuviera la opción de adaptarla a la imagen literaria. Naturalmente, esto imposibilita cualquier acercamiento objetivo con fines políticos o sociales a cualquiera de los muchos sitios que conoció el viajero guatemalteco. Sus crónicas, que se leen con verdadero placer, no dan cabida a cuestiones que se alejen del simbolismo, de la vida bohemia y del decadentismo.

Lo mismo sucede con muchos relatos de la primera etapa, como señala Cristina Iglesia a propósito de Eduardo Wilde, un escritor argentino perteneciente a la generación del ochenta cuyos relatos, si bien no se inscriben dentro del modernismo, comparten con su primera etapa la primacía de los libros con respecto a la realidad: “La París leída tiene tanta fuerza que se impone sobre la París visitada y vivida, y esta imposición es tan brutal que expulsa del viajero toda posibilidad de establecer un pacto de mirada con la ciudad. Esta imposibilidad lo expulsa a su vez, de la ciudad” (Iglesia, 2003: 310).

Manuel Ugarte, junto con otros, percibió rápidamente la relativa limitación que representaba ceñirse de modo tan estricto a la imagen de los lugares que ofrecían los

libros. El escritor argentino oscila entre el deseo de adaptar su mirada a la de sus modelos literarios y la preocupación por poder percibir la realidad tal cual es; por ejemplo, al atravesar un bosque en el sur de Francia, se siente obligado a sentirse en un lugar tenebroso que evoca sensaciones oscuras y fúnebres, pero decide abandonar esta actitud y prestar atención a lo que ve sin relacionarlo con las lecturas de su formación literaria: “Pero todas estas imágenes de pesadilla nos vienen en gran parte de las lecturas, y las lecturas son a menudo espejismos de otras almas. Olvidemos los libros y volvamos a la vida” (Ugarte, 1910: 22).

Esta conducta se explica por la relativa saturación de crónicas simbolistas pero, sobre todo, por las preocupaciones particulares de Ugarte, encaminadas desde un principio a las cuestiones sociales. El argentino a veces parecería reprocharles a sus pares que se abandonaran a sus sueños y renunciaran al análisis social. “Pero el humo del cigarro y la somnolencia en que nos sume el ferrocarril no bastan para hacernos caer en la tentación de creer nuestros sueños. Contra todas las acechanzas de la fantasía, está la sana visión de la realidad”, escribe en “El perfume de los pinos”, crónica en la que se alternan los párrafos más visiblemente modernistas con otros más reflexivos, despojados de cualquier ornamentación. Más adelante explica el surgimiento de reflexiones como una consecuencia de su modo de mirar, el cual está “matando una sensación para hacer nacer una idea” (Ugarte, 1910: 14), lo que puede leerse como un distanciamiento de otros cronistas y una nueva poética que inspiraría a escritores como Rodó y a un Darío transformado.

Incluso un escritor en apariencia alejado de la reflexión intelectual, enamorado de lo exótico y cuyas preocupaciones eran más bien formales como José Juan Tablada, escribe en su hermoso libro sobre Japón: “Tomar una pluma y un tintero, urdir un capítulo, cambiar las sensaciones dulcísimas por las idea penosas” (Tablada, 1919: 67).

Esto demuestra hasta qué punto se generalizó la idea de que el relato de viajes ya no se debía contentar con la descripción literaria y la poética simbolista.

En un principio Darío se resistió a abandonar sus ensoñaciones para dar espacio a la reflexión social y política, lo que terminó sucediendo no solo en sus crónicas sino también en su poesía. Es verdad que en textos muy tempranos el nicaragüense se olvida por un momento de los cisnes para interesarse, por ejemplo, por uno de sus temas recurrentes, la amenaza que representaban los Estados Unidos en plena expansión para Hispanoamérica y para la cultura latina en general. Pero se trata de textos más bien aislados que no se pueden comparar en número ni en importancia al resto de la primera parte de su obra.

Darío conoció a Ugarte en París, siempre mostró simpatía por él e incluso prologó uno de sus libros, *Crónicas del bulevar*, en el que afirma: “París ha enseñado a este escritor entusiasta y joven las luchas del trabajo; le ha interesado en los problemas del mejoramiento social; le ha desinteresado del egoísmo; le ha avivado la curiosidad del provenir, y le ha impregnado de simpatía humana” (Darío, 1903: IV).

Sin embargo, en el mismo prólogo, si bien respeta y admira la militancia y el fervor político de Ugarte, se distancia de él y niega sus proyectos, recluyéndose en una torre de marfil alejada, desde luego, de los mítines obreros:

Hemos asistido juntos a reuniones socialistas y anarquistas. Al salir, mis ensueños libertarios se han encontrado un tanto aminorados... No he podido resistir la interrupción de la grosería, de la testaruda estupidez, de la fealdad, en un recinto de ideas, de tentativas trascendentales [...] Y, sin embargo, Ugarte, convencido, apostólico, no ha dejado de excusarme esos excesos, y se ha puesto de parte del populacho que no razona, y me ha hablado de próxima regeneración, de universal luz futura, de paz y trabajo para todos, de igualdad absoluta, de tantos sueños... sueños (Darío, ídem: V).

Darío, obligado por la realidad y hasta cierto punto decepcionado por el trato que le otorgó París, terminará politizándose. No obstante, aun en su etapa final, sus preocupaciones siempre estuvieron centradas en cuestiones más intelectuales y abstractas y nunca lo llevaron a una verdadera militancia, como en el caso de Ugarte. Volviendo al argentino, su viaje europeo lo transformó radicalmente y, gracias a la frecuentación de “reuniones socialistas y anarquistas” y a la lectura de la literatura política de su tiempo, sumada a la de la biblioteca tradicional de los modernistas, adquirió una conciencia social que determinó su carrera literaria y política. En los relatos de viajes europeos de Ugarte es posible leer el germen de lo que sería su mítica gira americana, llevada a cabo entre 1911 y 1913, que en cierta forma fue el otro lado de la moneda del periplo latinoamericano de Darío con el que se inició el modernismo.

Para concluir, es justo destacar el hecho de que si bien los cronistas modernistas como Darío, Díaz Rodríguez, José Juan Tablada y, en especial, Enrique Gómez Carrillo cayeron en la tentación y en el relativo facilismo de ver con ojos exóticos cualquier lugar sobre el que escribieran, como si fuera la estampa de un libro de viajes o el decorado de una pieza teatral, nunca aplicaron este procedimiento con Latinoamérica. Ellos aspiraban a que la América Española tuviera un lugar dentro de las literaturas del mundo y a que sus escritores pudieran escribir con la libertad temática y estilística de cualquier europeo. Para hacerse un lugar en los círculos literarios de París, en lugar de escribir sobre la misma París o sobre Fez, en lugar de embriagarse en sueños de ajeno y defender el arte por el arte, hubiera sido más fácil explotar la faceta exótica de América Latina y escribir sobre las selvas nicaragüenses, sobre los ritos mágicos de los indígenas guatemaltecos o sobre la vida errante de los gauchos. Pero ellos sabían lo evidente: que América Latina resultaba exótica a los ojos de un europeo, pero no a los de un latinoamericano. Las veces

que se acercaron a América lo hicieron de una manera reflexiva, dejando a un lado los escenarios exóticos y dando paso a un realismo así, sin adjetivos, como se verá al final del siguiente apartado. Su “galicismo mental”, su admiración por los simbolistas y parnasianos, y su prosa voluptuosa fueron, a su modo, profundamente americanos. Además, en una segunda etapa, al escribir sobre el mundo, ya fuera París, Madrid o el Japón, siempre lo hicieron desde un punto de vista latinoamericano, sin buscar una falsa objetividad o neutralidad que también hubiera facilitado la lectura de sus libros a los ojos europeos. Los modernistas entendieron que el verdadero cosmopolitismo al que aspiraban era su cosmopolitismo particular, determinado por sus circunstancias culturales.

Pronto se darían cuenta de que quizás, como alguna vez pensó Gómez Carrillo, París no cumplía sus promesas, y de que era posible mantener una relación con Europa menos poética pero más realista de la que soñaron en un primer momento.

3.3. El reconocimiento con España

Si bien los orígenes del modernismo pueden rastrearse desde la década de 1880, la crónica de viajes conocerá su esplendor años después, alrededor del cambio de siglo, por el simple motivo de que fue entonces cuando los modernistas empezaron a viajar y a escribir sobre sus viajes metódicamente. La excepción que resalta es la de José Martí, quien a pesar de morir en 1895 dejó un puñado de crónicas que tendrían gran influencia en sus sucesores.

En París, los cronistas descubren la ciudad de sus lecturas, o más bien, la adaptan a sus lecturas; a la vez, niegan su herencia hispánica, que España tampoco acepta, perpetuando así la serie de malentendidos y de indiferencia que ha marcado en buena medida la relación entre las literaturas de ambas orillas del Atlántico. Sin embargo, no pasaron muchos años para que París se revelara como lo que en realidad era: una fábula. Desencantados con la realidad de los bulevares, los modernistas regresan a España y se reconocen en ella; en lugar de darle la espalda, ahora la aceptan como una parte de su origen y un reflejo de su presente.

Rubén Darío realiza su primer periplo europeo en 1892, como miembro de la comitiva encargada de representar a su país en España en los festejos del cuarto centenario del descubrimiento de América. Sus planes de permanecer una temporada larga se ven frustrados por la enfermedad de su esposa, lo que lo obliga a regresar a América con urgencia. Tendría que esperar hasta diciembre de 1898 para volver a pisar Europa, y esta vez sí, establecerse de manera permanente. En su primer libro de crónicas, *España contemporánea* (1901), se expone patentemente el antihispanismo que marcó esta primera etapa viajera, aunque también es posible entrever la materia que más tarde se transformaría en un hispanismo casi militante. En muy pocos años el modernismo se

transforma radicalmente, tanto en sus principios estéticos como en su marco ideológico, lo que se percibe con claridad en la evolución de la crónica de viajes.

El concepto mismo de viaje cambia, y ahora, en lugar de buscar “sensaciones”, los viajeros manifiestan una honda preocupación social e intelectual. Este cambio es tan radical como el que experimenta la poesía del nuevo siglo, que trata temas políticos de manera deliberada, lo que hubiera sido impensable diez años atrás. Esta revolución temática e ideológica dentro del movimiento tenía que ir acompañada de una transformación en el estilo, que tiende cada vez más al uso del lenguaje coloquial y a la ironía. De nueva cuenta la prosa se adelanta a la poesía y la crónica prefigura los cambios que culminarían en la obra de poetas como Ramón López Velarde y Leopoldo Lugones.

Tanto en la obra poética como narrativa de los modernistas, la exaltación de la vida bohemia y del decadentismo se va difuminando poco a poco, dejando espacio a la prosa ensayística y a la crítica social. Esta tendencia responde tanto a la evolución interna del movimiento como al hondo fracaso que significó la estancia parisina para la mayor parte de los modernistas. Quizás el único que hasta el final de sus días, en su residencia en París o en Niza, siguió siendo un *dandy* y un personaje de novela decadente haya sido Enrique Gómez Carrillo. El guatemalteco pudo darse este lujo por ser el único escritor que verdaderamente alcanzó la consagración parisiense, lo que le permitió seguir escribiendo y publicando sus crónicas de viajes con gran éxito hasta el final de sus días. Dicha consagración lo fue alejando paulatinamente del movimiento o, para ser más exactos, significó que el movimiento se fuera alejando de él. En la prosa de Gómez Carrillo no se percibe ninguna evolución, ni en su carácter estilístico y mucho menos en su esfera ideológica. Lo que alguna vez fue novedad, con el tiempo se convirtió en pastiche de sí mismo. Víctima de su éxito, la prosa de Gómez Carrillo parece siempre la

misma; efectiva y amena, preciosista y exaltada, pero, a fuerza de repetirse y sobre todo al final, previsible y artificial.

Por el contrario, el resto de los modernistas se vieron obligados a transformarse. El fiasco parisino los obliga a recuperar su herencia española y a emprender nuevas búsquedas estéticas. La bohemia queda como un buen o como un mal recuerdo, dependiendo el caso. Se pueden señalar dos ejemplos paradigmáticos de lo que, a final de cuentas, significó París y su leyenda para los modernistas: el de Rubén Darío y el de Horacio Quiroga.

Darío parecía predestinado para triunfar en París. Su talento, la aceptación a regañadientes por la crítica española y el relativo liderazgo que ejercía en el grupo disperso por toda América lo convertían en el escritor que conquistaría como un mero trámite la capital de las letras y de las artes. En 1900, tras unos meses en España, se dirige finalmente a París. Sin embargo, como señala Gustavo Guerrero, la realidad que encontró fue muy diferente a la que había soñado:

Resulta, pues, bastante comprensible que, cuando deja España en 1900 para ir a instalarse en la Ciudad Luz, Darío declare que se va para siempre: su visión del porvenir es entonces la de un rápido camino hacia la gloria, al vivo son de una marcha triunfal. Catorce años más tarde, el balance no sólo es decepcionante: es trágico (Guerrero, 2007: 23).

Guerrero recuerda, basándose en el estudio de Silvia Molloy *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au xxè siècle*, que durante los catorce años que Darío pasó en París ninguno de sus libros se tradujo al francés, que los pocos poemas traducidos en revistas no tuvieron el menor impacto y que no se puede afirmar que haya entablado amistad con las figuras literarias a las que tanto admiró y buscó, como Verlaine o Moréas. En su autobiografía, Darío sintetiza en una frase la relación que mantuvo con los

poetas simbolistas: “Jamás pude sino encontrarme extranjero entre estas gentes”. El único escritor francés que menciona a Darío, Valéry Larbaud, lo hace hasta 1914 y de pasada, comentando la influencia de las letras francesas en las hispánicas.

El fracaso de Darío es todavía más rotundo si se toma en cuenta que no era un recién llegado, sino el poeta latinoamericano más prometedor de la época. La expectativa casi cierta de la gloria parisina hace que Darío vea a España por encima del hombro, herido todavía, quizás, por las críticas feroces o falsamente benevolentes que su literatura había suscitado en el medio cultural madrileño. Pero antes de partir hacia Francia, y aunque ya estaba embriagado por las mieles de un éxito que parecía inevitable, Darío parece consciente de los riesgos que conlleva la bohemia con la que soñó tanto tiempo y que vivió fugazmente ocho años atrás. En las primeras páginas de *España contemporánea* lanza una advertencia que, más que como una reprimenda de carácter moralista, debe leerse como una reflexión sobre la esencia del artista y sobre la desconfianza hacia la vida hueca del café, en donde brilla, sin ninguna luz que lo opaque, Gómez Carrillo. Darío tiene temor de que su talento se vea comprometido por las tentaciones de París, y no está dispuesto a renunciar a su credo artístico; aunque la vivirá al máximo, ahora que la bohemia era inminente, Darío la despoja de su aura mítica:

Por él (Santiago Rusiñol) los nuevos aprenden en ejemplo vivo que el ser artista no está en mimar una Bohemia de cabellos largos y ropas descuidadas y consumir bocks de cerveza y litros de ajeno en los cafés y cabarets, sino en practicar la religión de la Belleza y de la Verdad, creer, cristalizar la aspiración en la obra, dominar el mundo profano, demostrar con la producción propia la fe de un ideal; huir de los apoyos de la crítica oficial tanto como de las camaraderías inconscientes, y juntar, en fin, la chispa divina a la nobleza humana del carácter” (Darío, 1902: 16).

Si el fracaso parisino de Darío es incuestionable, el caso de Quiroga es más extremo todavía. Con veintiún años de edad, el uruguayo se embarca rumbo a París a finales de marzo de 1900 en un viaje cuyo objetivo no es muy claro, aunque se adivina que desea convertirse en un poeta bohemio y en un cronista de viajes. En los cuatro meses que dura su periplo logra enviar un par de crónicas al diario de Salto, Uruguay, y esbozar algunos poemas y fragmentos literarios, algunos de los cuales más tarde rescatará en su único libro de poemas, *Los arrecifes de coral*. Además, lleva un diario de viaje que se publica de manera póstuma, y que tiene especial interés por ser de los pocos diarios de viaje que se conservan de este periodo pródigo en escritores viajeros⁶³, y por reflejar impresiones y reflexiones que no estaban concebidas para la publicación.

Durante los primeros días de navegación, Quiroga escribe en su diario una prosa deliberadamente modernista, basada en las crónicas de viajes que seguramente había leído en Salto. Casi todos los escritores dedicaban algunos párrafos a describir los colores del mar durante la travesía marítima, y Quiroga no quiere quedarse atrás: “Notablemente hermoso es el color del agua. Es un verde profundo y transparente: esa es la palabra. Un verde inglés de pintura, en estado líquidamente nítido a la luz. La espuma blanquísima; y si el borboteo de la hélice la arroja al interior de las aguas, parece verde, verde sauce, verde Nilo” (Quiroga, 1949: 46).

Veinte días después, apunto de desembarcar, el humor del aspirante a poeta es notoriamente diferente, así como el mar que describe:

Por fin concluye este viaje. Es sabido que mañana llegaremos a Génova, de las 5 pm, más o menos. Ya esto amenazaba ser fatal. Yo creo que toda la vida he estado

⁶³ El otro diario de viajes relevante del periodo modernista es el *Diario de campaña* de José Martí, en el que cuenta el recorrido caribeño cuya meta final era Cuba, donde Martí murió en combate en la guerra de independencia.

embarcado, que no tuvo nunca amigos, ni parientes, ni novia. Nadie, absolutamente nadie, por más fuerza de imaginación que se haga, es capaz de figurarse lo que es un viaje de estos. También caí yo en la soncera de procurarme grandes soles, grandes charlas, grandes temporales; atractivos aquí y allá, en cualquier detalle, en cualquier balanceo, en cualquier escuchante. Nada, absolutamente nada. Todo es un rodar continuo, sujetando en una mano una pipa de opio, y en el horizonte la misma estúpida limpieza del agua (Quiroga, 1999: 33).

Ya en París, las cosas solo empeoran. Al principio se da la gran vida, dilapidando la herencia que había cobrado por la reciente muerte de su padre. Un día, sin tenerlo de ningún modo previsto, Quiroga se da cuenta de que no le queda prácticamente nada de dinero. A partir de este instante se suceden una serie de contratiempos que se encarga de narrar a veces trágica y a veces cómicamente; por ejemplo, en la entrada correspondiente al 2 de junio, leemos: “Bajaré a almorzar, e iré luego, creo, al Jardín de plantas. Allí me distraigo un poco, aunque me hace un poco de mal ver la tranquila vida de esos animales a quienes nunca falta la ración” (Quiroga, 1999: 97).

Según cuenta no tiene dinero ni siquiera para comer, debe dos meses de renta, tiene que subsistir comiendo un pan con queso al día y empeña todas sus pertenencias, incluyendo su bicicleta. Quiroga era un fanático del ciclismo, y uno de sus objetivos en París era ver el Tour de Francia, lo que no puede concretar por no tener dinero para hacerlo. Sobrevive gracias a las limosnas que le otorgan un grupo de estudiantes uruguayos de mala manera, y que él se encarga de solicitarles con cierto patetismo. No tiene dinero para el boleto de regreso y, en el colmo de la mala suerte, por varios malentendidos pierde la comunicación con sus familiares en Uruguay, por lo que el préstamo que les pide se aplaza indefinidamente; mientras tanto, Quiroga se gasta sus últimos ahorros en telegramas en que comunica su desesperada situación, sin obtener respuesta. Como no puede permitirse ir a la peluquería adquiere un aspecto salvaje, con

el pelo y la barba largas, que escandaliza a sus conocidos. Finalmente llega una carta de Uruguay con dinero para el boleto de regreso, y Quiroga se despide de París y de Europa, a los que nunca volverá, en los siguientes términos:

En cuanto a París, será muy divertido pero yo me aburro. Verdad que no tengo dinero, lo que es algo para no divertirse. De todo modos, es hermosa la ciudad aquella en que uno se divierte, ya se llame París o Salto [...] Quédense en buena hora con él los que gozan; pero yo no tengo ninguna razón para eso, y estoy en lo verdadero diciendo que Montevideo es mejor que París, porque allí lo paso bien; que el Salto es mejor que París, porque allí me divierto más (Quiroga, 1999: 107).

En su breve estancia parisina, Quiroga tuvo oportunidad de conocer a los escritores modernistas. No dice nada sobre los simbolistas, fin último de la peregrinación, por lo que seguramente no los conoció y, si los llegó a ver, no le causaron ninguna impresión destacable. Aun así, por fugaz que fuera, su encuentro con los modernistas resulta muy significativo.

Años después, según sostiene Emir Rodríguez Monegal en el prólogo del diario, Quiroga afirmará que “todos ellos [los poetas modernistas], salvo Darío que lo vale y es muy rico tipo, se creen más de lo que son” (Rodríguez Monegal, 1949: 9). Quiroga se refiere a los poetas que conoció en París, pues ya en Argentina y Uruguay entabló una estrecha amistad con Rodó y con Lugones, escritores que poco tenían que ver con sus antecesores.

Sin lugar a dudas, la figura que más rechazo le provocó fue la de Enrique Gómez Carrillo, a quien conoció, dónde más, en un café. La noche del encuentro tuvo lugar una discusión que puede servir como escenificación de uno de los conflictos que han acompañado a la literatura latinoamericana desde siempre: el dilema entre el regionalismo y el cosmopolitismo. Es difícil imaginar dos escritores más disímiles esa

noche en el café parisino: por un lado Quiroga, con un aspecto lamentable, sin obra publicada y sin dinero; por el otro Gómez Carrillo, en su actitud de dandy, perfectamente arreglado, ejerciendo de centro de los jóvenes poetas latinoamericanos y acompañado por alguna de sus enamoradas francesas. Quiroga, sin que viniera a cuento, le pregunta a Gómez Carrillo si habla guaraní, a lo que el guatemalteco le responde que no sabe lo que es eso. Quiroga le explica que es una lengua de “nuestra América”. Gómez Carrillo, en una actitud despreciativa, le aconseja a su interlocutor que no pierda el tiempo y que mejor se ponga a estudiar alemán. Los encuentros posteriores no fueron más agradables, y la relación se cortó cuando Quiroga le pidió empleo en vano a Gómez Carrillo, quien coordinaba las traducciones y las correcciones en la casa editorial Garnier.

Aunque el resto de vida Quiroga afirmó que recordaba ese viaje como una maldición y, en efecto, jamás regresó a Europa, es curioso que en la libreta de pasajeros del trayecto de ida se haya registrado como comerciante y en la de vuelta como periodista. En su fuero interno, Quiroga consideraba que se había vuelto escritor en París. Sin saberlo, con el fracaso absoluto de su viaje, Quiroga inauguraba una tradición latinoamericana replegada sobre sí misma, más afecta a escribir sobre la rudeza de las selvas del continente que sobre los encantos de Europa. Por otra parte, en el cambio abrupto que hay entre las primeras entradas de su diario y las últimas es posible constatar la transformación que experimentarían la prosa modernista y la actitud de los viajeros.

La trayectoria parisina de los modernistas oscila entre las miserias de Quiroga y la gloria de Gómez Carrillo. Pero, al margen de las experiencias individuales, la bohemia empezó a perder su encanto cuando se hizo accesible para muchos. Apenas en 1904, Darío se refiere a ella, en una crónica titulada irónicamente “En el ‘país latino’”, como si fuera solo un viejo recuerdo:

Un joven hispano-americano que llegó a París recientemente, lleno de frescas ilusiones y de antiguas lecturas, me pidió que le llevase a conocer el Barrio Latino. Tenía su Murger bien conservado, y la leyenda verleniana y moreesca flotaba en sus imaginaciones. Yo no quise derribar tanta ilusión con palabras, sino que, después de mucho tiempo de no pasar el río, lo pasé con él dos noches, a fin de que por su propia observación se convenciese de lo mucho que dista la realidad de hoy de las pasadas historias (Darío, 1920: 69).

A partir de los primeros años del siglo XIX la relación de los modernistas con París tiende a normalizarse; la despojan de su aura mágica y la desacralizan, incluso se burlan de sus figuras estelares, dejan de verla como el único territorio donde es posible ser artista, pero nunca dejan de admirarla, aunque lo hacen de una forma menos idealizada y más turística. Esto se aprecia claramente en el libro de Amado Nervo *El éxodo y las flores del camino* (1902), único relato de viajes que Darío menciona en su autobiografía y al que califica como “precioso”.

El libro de Nervo contrasta con su obra poética, sentimental y a veces cursi. *El éxodo y las flores del camino* es un libro de lectura amena, lleno de reflexiones mordaces y de comentarios irónicos, escrito en un lenguaje llano en que, cuando aparece, la prosa modernista lo hace como para cumplir un requisito cada vez más flexible. Resalta la modernidad de su estructura pues los capítulos, que aunque originalmente fueron crónicas escritas para *El imparcial* no producen la sensación de dispersión que algunas veces se encuentra en otras recopilaciones, están divididos a su vez en pequeños fragmentos que dotan a la narración de velocidad y facilitan los cambios temáticos y la sucesión de reflexiones, descripciones y acciones. Además, Nervo intercala poemas inspirados en el viaje entre los capítulos narrativos, lo que, aunado al novedoso uso del fragmento, produce un efecto de simultaneidad entre la narración del viaje y las emociones y reflexiones que suscita. Aunque no pueda afirmarse que tuviera

repercusiones estéticas ni mayor influencia en sus contemporáneos ni en las generaciones venideras, el relato de Nervo prefigura algunas de las técnicas narrativas que caracterizarían tanto la novela y el cuento como el relato de viajes del siglo que recién empezaba, y bien puede considerarse como uno de los primeros *collages* de las letras latinoamericanas.

Nervo, como tantos otros poetas, llegó a París como corresponsal en 1900 para cubrir la Exposición Universal, continuando así con el oficio que había aprendido gracias a sus colaboraciones para *El correo de la tarde* de Mazatlán ocho años atrás. Pronto se incorpora al grupo de los latinoamericanos, aunque está muy lejos de sentir la reverencia que estos profesaban por los poetas simbolistas. Una noche, en un café, coinciden con Moréas, y Gómez Carrillo le ofrece a Nervo presentarle al célebre poeta, a lo que el poeta mexicano accede con desgano; después de todo, conocer a un auténtico poeta parisino constituía una parte indispensable del viaje y la sucesiva descripción del encuentro llegó a convertirse en una especie de subgénero de la crónica modernista. Gómez Carrillo le dice a Moréas que Nervo solo viajó a París para conocerlo, lo que halaga al poeta griego y lo cree sin ningún empacho. Nervo describe su encuentro con ironía:

–Con que usted vino desde México sólo a verme... (¡diablo de Gómez Carrillo!)

–Pues sí... sólo para eso vine. Es cierto que me dije: “De pasadita veré la Exposición, conoceré la capital del mundo, viajaré un poco; pero así, de pasadita...”

(Nervo, 1902: 130).

Moréas y Nervo acuerdan encontrarse al día siguiente para charlar, pero el mexicano no acude a la cita por desinterés, lo que, naturalmente, Moréas toma como una afrenta personal y, como venganza, no vuelve a dirigirle la palabra a su despistado admirador. Esto no impide que Nervo, en sus crónicas, se siga burlando de él, por ejemplo, cuando

Moréas afirme ser un admirador de la poesía del siglo de oro, aunque no hablara español y su conocimiento se limitara a pronunciar una y otra vez, sin que viniera a cuento, el nombre de Diego Hurtado de Mendoza. Darío rescató en su autobiografía este pasaje, lo que muestra que también él pasó de la devoción por los poetas simbolistas a la decepción:

Me había dicho que Moréas sabía español. No sabía ni una sola palabra. Ni él, ni Verlaine, aunque anunciaron ambos, en los primeros tiempos de la revista *La plume*, que publicarían una traducción de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Siendo así como Verlaine solía pronunciar con marcadísimo acento, estos versos de Gongora: “A batallas de amor campo de plumas”; Moréas, con su gran voz sonora, exclamaba: “No hay mal que por bien no venga”... O bien: en cuanto me veía: “¡Viva don Luis de Góngora y Argote!”, y con el mismo tono, cuando divisaba a Carrillo, gritaba: “¡Don Diego Hurtado de Mendoza!” (Darío, 2007:124).

Si tras el deslumbramiento inicial Francia se convertía en una tierra mezquina tanto en términos poéticos como prácticos, y lo más que ofrecía eran postales turísticas ¿a dónde voltear? Estados Unidos era percibido cada vez más como una amenaza⁶⁴ y España como un retroceso. El resto de Europa tampoco era una posibilidad que los modernistas tomaban en cuenta porque la consideraban alejada de su esencia latina, tan pregonada. Italia era perfecta para recrear el viaje romántico, pero no para desarrollar una carrera artística o emprender una renovación dentro del movimiento. Darío, en “De la influencia

⁶⁴ Las ideas expuestas en los ensayos de Martí, más que en sus relatos de viajes estadounidenses, según los cuales Estados Unidos era un poder imperial del que había que cuidarse, además de representar una modernidad poco “poética”, se convirtieron en un tópico del modernismo. Las impresiones de los viajeros modernistas que visitan Estados Unidos suelen ser parecidas a la opinión de Nervo: “Salvo tal o cual monumento, tal o cual particularidad que no alcanzo a fisonomizarlas, las grandes ciudades americanas, vistas a lo menos como yo las he visto, muy más al vapor que el maestro Sierra, son iguales; tienen todas ese aire de formidables agrupaciones provisionales, como interinas, que se nos antoja están ahí ‘por lo pronto’, esperando el momento oportuno para irse a invadir el mundo. Causan curiosidad, pero no despiertan esa sensación hermosa de lo monumental, salvo acaso la entrada a la bahía de Nueva York (Nervo, 1902: 12).

del pensamiento alemán en la América española” es rotundo tanto en su rechazo a la Europa germánica como a su adhesión al mundo latino, circunscrito, por el momento, a Francia:

Después de recorrer casi toda la América española y de haber residido por algún tiempo en varias de las repúblicas, creo poder afirmar que las ideas alemanas no han encontrado ni pueden encontrar buen terreno en nuestro continente. [...]

Por más que se diga, somos, más que otra cosa, hijos mentales de Francia, de la civilización latina. Un impulso latino mantiene nuestro anhelo de libertad y de belleza. Los mismos defectos son heredados y tradicionales, cuando no reflejados o impuestos por una ley simpática (Darío, 1917: 56).

En “Hamburgo o el reino de los cisnes” agrega: “Alemania y Holanda no son destinos ‘espirituales’. Hamburgo es alegre, casi con alegría latina, en cuanto cabe en un centro sajón” (Darío, 1920: 145).

Gómez Carrillo tiene una opinión similar a la de Darío, lo que muestra que más que una antipatía natural del nicaragüense hacia la Europa nórdica, se trataba de un prejuicio extendido en la época: “Holanda es, por excelencia, el país que conviene a los que quieren pensar en la paz, en la bondad, en la justicia. Todo es suave, bajo este cielo sin violencias, todo es dulce en esta atmósfera de matices. Todo es serio, además” (Gómez Carrillo, 1913: 43).

Las opciones parecían reducirse a España, aunque había sido ardientemente rechazada en un primer momento. España, por su parte, también había cedido en buena medida al recelo que mostró frente a las primeras manifestaciones del modernismo hispanoamericano. El tiempo del verdadero encuentro entre los dos grandes bloques del mundo hispánico había llegado, motivado en parte por el rechazo francés pero también por una evolución ideológica del modernismo y por una menor reticencia a la literatura

latinoamericana por parte de España. Además, tras el desastre del 98, la relación entre España y sus excolonias se transforma radicalmente, propiciando el diálogo y la identificación, como señala Tomás Albaladejo (2000: 139):

Si la actitud española ante el 98 puede ser entendida como la de la reconcentración en sí misma, la de la búsqueda de su propia explicación, hay que estar de acuerdo en que España, su realidad, se problemática, no puede entenderse sin América. La pérdida de los últimos territorios españoles en América permitió que cambiara la relación entre España y la América que de ella dependía. En cierto modo, puede decirse que con los acontecimientos del 98 se libera de una importante lastre la relación entre España y la América española: la relación deja de ser de subordinación político administrativa de ésta a aquélla para transformarse en una relación de vinculación cultural, espiritual en definitiva, en la que las dos partes se encuentran en un mismo plano.

Si Francia fue un decorado para los modernistas y Estados Unidos representaba básicamente una amenaza, España era un problema. En un primer momento decidieron ignorar este conflicto, pero cuando la fiesta parisina terminó, los modernistas tuvieron que afrontar y redefinir su relación con España en lo que fue el inicio del regreso y un ejercicio de introspección. Aunque todavía estaban por venir los viajes orientales de Gómez Carrillo y de Tablada, excursiones evasivas y sobre todo en el caso del guatemalteco calcadas de los modelos europeos, el viaje español marcó un punto de inflexión en el modernismo y en su relato de viajes; un movimiento que nació marcado por las tendencias extranjerizantes, por la búsqueda de lo exótico y por la negación de cualquier preocupación social se repliega sobre sí mismo, se cuestiona y anuncia a los cuatro vientos su identidad única.

En un primer momento, los modernistas llegaron a España con dos lecturas contradictorias en la mente, ambas con un potente caudal ideológico que imposibilitaba

cualquier acercamiento desprejuiciado: por una parte, el antihispanismo visceral de Sarmiento y, en el extremo opuesto, la visión romántica de los viajeros franceses, ingleses e incluso estadounidenses que la consideraban como el extremo de Europa, ya cercana a la cultura oriental mediterránea conformada por Marruecos, Egipto, Palestina y Estambul.

La escritura de viajes suele adscribirse explícitamente a una tradición, y los modernistas tenían dos de donde elegir: la del antihispanismo latinoamericano, cuya fuente se remonta a la independencia y cuyo vocero de mayor resonancia en la época era indiscutiblemente Sarmiento, y la de los viajeros románticos como Alexander Dumas, Richard Ford, Théophile Gautier, Hans Christian Andersen, Prosper Mérimée, Washington Irving y Edmundo De Amicis, entre otros. Y así lo hicieron; algunas veces cayeron en el facilismo de orientalizar España, como Manuel Ugarte⁶⁵ (ver página 153) y otras, las más, se limitaron a ver en ella un símbolo del atraso político, económico y cultural, influidos por la leyenda negra, que era la otra cara de la moneda de la visión romántica.

En una obra titulada significativamente *La miseria de Madrid*, Gómez Carrillo evoca su primera estancia en la capital española, a la que llega procedente de París, que se ve obligado a abandonar por rumores y malentendidos con sus colegas guatemaltecos. La vida del escritor siempre estuvo rodeada de escándalos, y esta vez su conducta disipada levantó tal revuelo que el presidente de Guatemala, que le otorgaba una beca, le ordenó trasladarse a España con la esperanza de que así se condujera con un comportamiento aceptable. El “exilio” madrileño sumió a Gómez Carrillo en una melancolía tal que le impedía ver cualquier aspecto positivo de su nuevo lugar de

⁶⁵ En defensa de Ugarte hay que resaltar el hecho de que dice ver en España un “paisaje oriental” antes de afirmar que desea despojarse de las ideas preconcebidas de los libros y ceñirse exclusivamente a lo que ve.

residencia, como él mismo lo acepta en retrospectiva al recordar sus primeras impresiones de la Puerta del Sol: “Mi estado de ánimo, muy sinceramente amargo, no me permitía darme cuenta de la alegría populachera, sencilla, clara, chillona que se elevaba de aquella multitud a aquella hora tibia y lunar” (Gómez Carrillo 1923: 8).

Sin embargo, no todo lo que le molesta de España se le puede atribuir a la nostalgia parisina. Gómez Carrillo, al igual que muchos modernistas, le reprocha a los círculos literarios madrileños su reticencia hacia las literaturas extranjeras, en especial a las provenientes del otro lado del Atlántico, lo que los conduce a alabar sin reservas y sin sustento crítico a sus propias figuras. Esta situación, imperante en los medios culturales y en las tertulias de los cafés, la percibe el viajero desde sus primeras noches en la pensión, en la que la dueña, naturalmente, le muestra poca simpatía por vivir con una mujer con la que llegó de Francia sin pruebas de estar casados:

En descargo de nuestra patrona, hay que decir que no era ella la que más antipatía nos demostraba. Había en su casa, como en todas las “pensiones” españolas, algunos señores prematuramente envejecidos y totalmente agriados, para los cuales lo que salía de la pauta de vida madrileña era insoportable y hasta peligroso. El mundo, para ellos, componíase de Cánovas, Sagasta, Castelar, Zorrilla, Frascuelo, Lagartijo, Pérez Galdós y Mariano de Cavia (Gómez Carrillo, 1923: 28).

En pocos meses, la actitud de Gómez Carrillo cambiará drásticamente. Aunque su situación económica era muy delicada por no poder cobrar la beca prometida por el gobierno guatemalteco, empezó a cosechar éxitos: además de llevar la vida bohemia con la que siempre había soñado, publicó su primer libro que, inesperadamente, le deja algún dinero y, sobre todo, le brinda reconocimiento crítico de las plumas más prestigiadas como de la de Clarín. Gómez Carrillo se vuelve escritor en Madrid, y la gloria modesta que consigue en la capital española la utiliza como catapulta para regresar a París.

Las críticas más duras y mejor fundamentadas de España son la de Darío, también motivadas, hay que decirlo, por la indiferencia o rechazo que suscitaron sus primeros libros en la prensa hispana. Cuando, tras ocho años de ausencia, regresa a Madrid, su descripción del estado de la literatura hispánica, en una crónica precisamente titulada “Madrid”, que después fue recopilada en *España contemporánea*, es durísima:

En lo intelectual, he dicho ya que las figuras que antes se imponían están decaídas, o a punto de desaparecer; y en la generación que se levanta, fuera de un soplo que se siente venir de fuera y que entra por la ventana que se han atrevido a abrir en el castillo feudal unos pocos valerosos, no hay sino literatura de mesa de café, la mordida al compañero, el anhelo de la peseta del teatro por horas, o de la colaboración en tales o cuales hojas que pagan regularmente; una producción enclenque y falsa, desconocimiento del progreso mental del mundo, iconoclasticismo infundado o ingenuidad increíble, subsistente fe en viejos y deshechos fetiches (Darío 1902: 123).

Después, en la misma crónica, Darío se queja del desdén mutuo que ha primado en los literatos de ambas orillas del Atlántico, para concluir que, a pesar de ciertos esfuerzos de apertura y de ciertas figuras que mostraron curiosidad e interés por leer la literatura en español al margen de su geografía, “americanos y españoles han permanecido en sus desconfiadas soledades” (Darío, 1902: 124).

Resulta paradójico que Darío denuncie la situación imperante de las relaciones culturales entre España y América Latina al tiempo que prepara su viaje a París con la intención de no regresar jamás. Sin embargo, al reprocharle a ciertos escritores latinoamericanos que “se han cuidado poco del juicio de España y, con raras excepciones, no han enviado jamás sus libros a los críticos y hombres de letras peninsulares” (Darío 1902: 125), evidentemente él se excluye de dicho grupo, para

identificarse más bien con los que encontraron rechazo crítico mientras la atención se centraba en “cualquier imberbe Garcilaso”.

Por otra parte, se le puede reprochar a Darío la dureza con la que escribe sobre España, pero no se le puede acusar de desconocer su literatura, tanto la clásica como la contemporánea. A diferencia de los viajeros románticos que se contentan con describir el paisaje y confirmar los prejuicios de la época, Darío lee a fondo a los escritores españoles de su tiempo, e incluso hoy podría afirmarse que muchas veces sus juicios fueron benévolos; admiró la literatura de figuras indiscutibles como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Marcelino Menéndez Pelayo y Juan Valera, y también escribió elogiosamente de otros escritores de importancia más cuestionable como Campoamor, Ruiz Zorrilla, Cánovas del Castillo y Núñez de Arce. En sus crónicas españolas encontramos innumerables páginas de crítica literaria, lo que contrasta ostensiblemente con los libros de los viajeros europeos, que veían a España como una cultura atávica y no se molestaban en conocer sus manifestaciones culturales contemporáneas. Estas actitudes intelectuales opuestas caracterizan y diferencian el relato de viajes latinoamericano de entresiglo del europeo; el viajero periférico, al recorrer otro país, ya sea metropolitano o también periférico, muestra gran curiosidad intelectual e intenta profundizar en la cultura que está descubriendo; el viajero proveniente del centro, en cambio, suele contentarse con perpetuar la imagen que su tradición ha forjado de las tierras que recorre.

Con razón, Darío consideraba que permanecer en España significaría un estancamiento. El academicismo reinante y la literatura anquilosada, sobre todo la poesía, no eran un campo fértil para la revolución modernista. Los cambios estéticos avanzaban con mayor velocidad de la que los círculos literarios madrileños toleraban. “Hemos tenido la necesidad de ser políglotas y cosmopolitas, y mucho tiempo antes de que la

Real Academia Española permitiese usar la palabra trole, nos habíamos hecho del aparato” escribe Darío (1902: 117), ejemplificando la posición de vanguardia que habían conquistado respecto a España, impulsados a la modernidad literaria por su misma situación periférica respecto a Madrid.

Darío amplificó su crítica a la literatura hispánica y la llevó a otros órdenes, como el político, el económico o el histórico, basándose en la leyenda negra que se tomaba como realidad objetiva en Francia o Inglaterra. En una crónica titulada “España negra”, el nicaragüense se contenta con reproducir los prejuicios repetidos una y otra vez por los viajeros europeos, sin cuestionarlos: “Si Versalles recuerda a una coja encantadora de la historia, Aranjuez guarda aún el perfume de una tuerta hechicera” (Darío 1902: 85). Otras veces cede al facilismo de la poética de las castañuelas y ve en España una tierra pintoresca y alegre, y al mismo tiempo, oscura y atrasada, lo que deja al descubierto el perverso mecanismo de la visión romántica, que idealiza una cultura reduciéndola a sus aspectos más folclóricos al tiempo que le niega cualquier posibilidad de progreso o de modernidad: “[España] es la tierra de la alegría, de la más rojas de las alegrías: los toros, las zambras, las mujeres sensuales, Don Juan, la voluptuosidad morisca; pero por lo propio es más aguda la crueldad, más desencadenada la lujuria, madre de la melancolía; y Torquemada vive, inmortal” (Darío 1902: 86).

Este antihispanismo inicial cambió rápidamente y coincidió con una mayor apertura por parte de España hacia la nueva literatura latinoamericana. Tras algunos años de silencios mutuos, el diálogo consiguió, al fin, establecerse. Al respecto, Octavio Paz señala: “Modernidad antimoderna, rebelión ambigua, el modernismo fue un antitradicionalismo y, en su primera época, un anticasticismo; una negación de cierta tradición española. Digo *cierta* porque en un segundo momento los modernistas descubrieron la otra tradición española, la verdadera” (Paz, 1987: 132 y 133).

Pero ¿qué sucedió para que cambiara la actitud de los modernistas respecto a España. ¿Qué tan grande fue dicho cambio? Las respuestas son muchas y de muy diversa índole.

Para empezar, España experimentó un cambio simultáneo en su relación con la literatura modernista, impulsado e impulsor a la vez de la transformación recíproca. Esto se ejemplifica a la perfección en el libro ya citado de Gómez Carrillo *La miseria de Madrid*. En cuanto el guatemalteco empieza a tener éxito, ve a España con otros ojos. La normalización de las relaciones literarias abrirá la puerta al análisis de España. El visto bueno de parte de la crítica española al modernismo, ya sea entusiasta o reservado, generará una curiosidad auténtica en la otra dirección.

Mientras tanto, los modernistas dejan de idealizar la bohemia parisiense, abren su literatura a las reflexiones sociales y privilegian la inserción de la prosa ensayística en sus crónicas por encima del estilo preciosista. Si en un principio se conformaron con la descripción sensual del paisaje, con vivir en carne propia y escribir su versión de la bohemia de la que tanto habían leído, con la búsqueda de un arte puro y con reproducir los prejuicios de los viajeros europeos, ahora buscan un viaje más personal y reflexivo, lo que los conduce inevitablemente a una reformulación total del discurso que habían construido sobre España.

A estos factores se debe sumar, como se ha visto en el apartado anterior, el fracaso que significó París para la mayoría de los escritores latinoamericanos. Al sentirse rechazados en el plano intelectual por la cultura francesa, los modernistas emprendieron un repliegue sobre sí mismos que, necesariamente, en el camino rumbo a la latinoamericanización en que culminaría el movimiento, pasaba por un reconocimiento con España. La segunda etapa del modernismo de la que habla Paz puede verse simultáneamente como el divorcio con la Europa aristocrática, representada por Francia,

y la reconciliación postergada durante casi un siglo con España, la raíz europea de América Latina. Paradójicamente, serán los modernistas los primeros en resaltar y reclamar la posición central que España ocupa y merece dentro de las grandes culturas europeas. En un principio negaron y renegaron de su herencia hispánica para, con pocos años de diferencia, redescubrirla y clamar por su reincorporación en la senda de la modernidad. Los modernistas, en esta segunda etapa, comprendieron lo evidente: España era la bisagra que los relacionaba con Europa. Al reivindicar la plena pertenencia de España a Europa concebida como entidad cultural, los modernistas también defendían su pertenencia a la cultura occidental, de la que nunca dudaron que formaban parte. Si alguna vez creyeron fervientemente que el progreso solo podía conseguirse de la mano de Francia, ahora se convencen, gracias al reflejo español, que el verdadero progreso al que pueden aspirar es a un progreso propio, original. Francia nunca llega a verse como una amenaza cultural como sí sucede con Estados Unidos, pero deja de considerarse el modelo a seguir.

Por último, otro factor decisivo en la hispanización del movimiento fue la catástrofe española de 1898, como señala Lucena Giraldo:

La verdadera españolización (¿o deberíamos decir castellanización?) de los viajeros hispanoamericanos que acuden a España con mucha frecuencia denominada como madre patria, se produce con la derrota colonial española ante Estados Unidos y el despliegue intelectual de la generación del 98, que les influye de manera ostensible (Lucena Giraldo, 2004: 70).

El peligro latente y real que los modernistas veían en Estados Unidos y cuya denuncia fue una de las primeras expresiones políticas del grupo, acabó convirtiéndose en una constante como otrora había sido la exaltación de París. Martí y Darío fueron los primeros en levantar la voz de alarma alrededor de 1890, mucho antes de la guerra de

1898. Cuando esta tiene lugar las simpatías de los modernistas, qué duda cabe, están del lado español, al que se ve como un padre ultrajado. Con la derrota a manos de los estadounidenses, España, a ojos de los modernistas, se latinoamericaniza, pierde su incómodo papel colonizador y se incorpora al grupo de naciones víctimas del imperialismo, neologismo que se populariza con una velocidad vertiginosa. Los poetas latinoamericanos, más que solidarizarse con España, ven en su derrota una derrota propia; son claros al afirmar que Cuba debe ser una nación independiente, pero, de no serlo, prefieren sin asomo de duda que permanezca bajo la tutela hispánica.

Uno de los pocos comentarios inequívocamente simpáticos hacia la “madre patria” que aparecen en *España contemporánea* en una crónica titulada “En el mar”, escrita en el trasatlántico, alude directamente al reciente conflicto:

De nuevo en marcha, y hacia el país maternal que el alma americana –americanos españoles- ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo. Porque si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida, tender a ella mucho más” (Darío, 1902: 1).

Ya en tierra firme, Darío se sorprende de las pocas reacciones que ha levantado la derrota: “Acaba de suceder el más espantoso de los desastres; pocos días han pasado desde que en París se firmó el tratado humillante en que la mandíbula del yankee quedó por el momento satisfecha después del bocado estupendo: pues aquí podría decirse que la caída no tuviera resonancia” (Darío 1902: 122). Todavía no aparecen, o Darío no sabe verlas, las primeras muestras de la honda reflexión que motivó la derrota española en la generación del 98; queda como asunto pendiente el estudio de la posible influencia que la crítica de los modernistas, sacudidos por el resultado de la guerra, tuvo en los noventayochistas y si el inicio de dicho movimiento se encuentra en ésta.

Los efectos más evidentes de la hispanización del modernismo son la proliferación de libros de viajes a España, el abandono paulatino del léxico afrancesado para dar lugar a un lenguaje más natural, la construcción imaginaria de un ámbito cultural focalizado en la herencia hispánica de los países americanos para hacer frente a la agresividad estadounidense, y la reflexión sobre la modernidad frustrada de Latinoamérica tomando a España como espejo y como buen y mal ejemplo. Pero el cambio de actitud no conllevó una negación de los males que aquejaban España, muchos de los cuales también proliferaban en Latinoamérica por lo que se ven como propios; simplemente dichos males se consideran como una realidad modificable, parcial, y no como una condena o una parte consustancial a España, según la explicaba la leyenda negra.

Manuel Ugarte, a quien en buena medida se debe la politización del modernismo y que tuvo en Unamuno a un lector privilegiado, ve una España oscura y se duele por su pereza para levantarse: “Y en esa resignación, en esa pasividad conmovedora, me pareció ver el símbolo del pueblo español de hoy, que, expoliado, herido, molestado por todos, no atina más que a cerrar los ojos y a dormir, como si un maleficio imposible le hubiera arrancado la tendencia de la vida” (Ugarte, 1910: 31).

El argentino, socialista militante, se da cuenta durante su viaje de que el militarismo y el clero son un obstáculo para el progreso español; esto queda patente en su oscura visión de Burgos: “En la ciudad sólo se oía el toque marcial de las cornetas que parecían interrogarse de un cuartel a otro, y eterna, invariable, como una obsesión de angustia y de muerte, la lamentación interminable de las campanas que gemían sobre la población como sobre un cementerio abandonado. Lloré al partir” (Ugarte, 1910: 43). Su impresión sobre Salamanca no es más alegre, pues la describe como “un cuarto cuyas

puertas no se abren desde hace mucho tiempo: las gentes se asfixian a fuerza de respirar la misma atmósfera” (Ugarte, 1901: 57).

En otro momento del viaje tiene lugar una escena que se repetirá en varias crónicas de diversos autores: el viajero latinoamericano se ve obligado a escuchar las malas opiniones que tienen de España viajeros extranjeros, sobre todo franceses, las cuales refuta o desvía por considerarlas falsas o hirientes. Ugarte describe un diálogo que sostuvo con dos viajeras francesas en Burgos:

Yo escuchaba en silencio, devorando la tristeza de oír hablar de España como de un país oriental por donde se viaja buscando las sensaciones de una civilización casi prehistórica [...] Y entramos en consideraciones generales, que ellas hacían agresivas para el país y yo trataba de atenuar y desviar porque me herían en el alma (Ugarte, 1910: 40 y 41).

En uno de los últimos relatos de viaje modernistas, *Por los caminos del mundo*, que bien puede leerse como un resumen de la postura ideológica del último modernismo, el venezolano Rufino Blanco-Fombona dedica todo un capítulo, “El concepto de España en Francia”, a recrear un diálogo en que refuta todos los prejuicios que tiene sobre España un ciudadano francés. En el diálogo, Blanco-Fombona afirma que “[los franceses] ignoran que España es un pueblo moderno, muy antiguo y muy moderno” y más adelante lanza un reto a su interlocutor francés: “Póngase usted la mano sobre el corazón, querido francés, y respóndame: ¿aquilata usted del mismo modo sus conceptos cuando trata de España que cuando trata de Inglaterra o de los yanquis?” (Blanco-Fombona, 1926: 75).

La transformación de la visión de España parte del sentimiento de reconocimiento que los escritores modernistas experimentan durante el viaje. Casi todos se preocupan por explicitar su identificación con la “madre patria”; incluso expresan su cercanía en manifestaciones culturales que critican. Por ejemplo, Manuel Díaz Rodríguez, que

escribe en el periodo en que se idealiza París y se desprecia España, ante una procesión en Granada, comenta:

Las palabras que acababa de oír y el espectáculo que empezaron a contemplar mis ojos, removieron en mis ojos, removieron en mis venas todo lo que tiene de impuro la vieja sangre española. En el fondo de mi ser palpitó la raíz del origen, la raíz en donde queda aún la impresión de una serie infinita de abuelos ignaros, algo del espíritu de aquellos antepasados cándidos y brutales que veían en todas partes lo sobrenatural, andaban pendientes de un milagro, allegaban leños para tostar judías, libraban batallas gigantescas por la sombra de una sombra, y llenaron la tierra de humo y sangre (Díaz Rodríguez ,1952: 73).

Quince años más tarde que el venezolano, Rodó, al llegar a España, también siente que está regresando a su origen, pero su discurso, libre de prejuicios y mucho menos influido por la visión romántica y oscura de los viajeros europeos, es totalmente diferente: “[...] llego una tórrida noche a Barcelona, la ilustre y hacendosa ciudad, raíz de mi sangre y objeto siempre para mí de estimación y simpatía, que acrecentaban mi deseo de verla” (Rodó 1918: 85). Su identificación con España es tal que incluso en una crónica titulada “Nápoles, la española”, experimenta la misma sensación de reconocimiento:

Yo he sentido despertarse y sonreír mi velado instinto criollo reconociendo en las calles de Nápoles cosas que me parecían del terruño, líneas y matices de mi ciudad nativa, en la que ésta tiene aún de característico, de tradicional, de pintoresco; semejanzas que completa la imaginación con la curva armoniosa de la bahía, cuya entrada custodia, como un “cerro” agigantado y flamígero, el Vesubio (Rodó, 1918: 209).

Gracias a su mirada más virgen que la de sus predecesores, nublada por Sarmiento y los románticos europeos, los últimos viajeros modernistas miran solamente la España que ven y no la que los prejuicios les indicaban que debían encontrar. Se topan, recordando

las palabras de Blanco-Fombona, con un “pueblo muy antiguo y muy moderno”. En Andalucía y en Castilla descubren los cimientos del cambio que ha de venir, la modernidad latente que yace bajo la decadencia visible. En Bilbao y en Barcelona, por el contrario, buscan, por detrás del humo de las fábricas, la España tradicional, como lo expresa Rodó en su crónica “En Barcelona”:

Los barceloneses me hablan con orgullo del Ensanche, que es el barrio moderno; de sus majestuosas avenidas y sus frentes de mármol, y se afanan porque lo conozca y admire. Nada más justificado que ese orgullo. Pero no sé si llego a hacerles comprender del todo que a un americano de la parte más nueva de América (y, añádase, por temperamento personal un poco nostálgico e idealizador de lo que queda atrás en el tiempo), debe interesarle mucho más que todo aquel alarde de espléndida modernidad, la Barcelona que han dejado los siglos; la de las calles estrechas y tortuosas, por donde no pasan tranvías ni automóviles,; la que evoca el recuerdo, ya del balcón del trovador, ya del sosiego del convento (Rodó, 1918: 89).

En esta mezcla de modernidad y tradicionalismo los modernistas creyeron encontrar la clave de su propio progreso, la forma en que debían insertarse en el mundo contemporáneo. Con el descubrimiento y posterior reconocimiento con España, los viajeros, transformados de poetas del paisaje en sus intérpretes, terminaron de politizarse y en lugar de buscar las sensaciones que dejaron en París y en sus sueños orientales, se enfrentan voluntariamente a una realidad social y viajan para encontrar respuestas a los problemas de su tiempo.

Darío, Rodó y Ugarte terminaron por rendirse ante España sin dejar de criticarla, en lo que también era, antes que nada, un ejercicio de autocritica. Otros, como el mexicano Luis G. Urbina, fueron menos duros y se conformaron con anunciar su admiración por España. Los textos antihispánicos furibundos, aunque escritos hace solo

quince años, parecen lejanísimos al leer crónicas como las de Urbina, que alcanzaron un inmenso éxito en Madrid, y en las que el mexicano describe su proceso de descubrimiento de España que no fue muy distinto al del modernismo:

Después, este gran país, que seduce desde luego la vista con el espectáculo de sus costumbres y de su naturaleza, y aviva la imaginación y la estimula a las evocaciones ante sus viejas maravillas de arte, fue, poco a poco, revelándome cuanto encierra su seno de calladas y profundas virtudes (Urbina, 1920: 12).

Como se ha insistido a lo largo de este trabajo, no es posible trazar límites temporales claros entre los distintos procesos que se describen. Aunque la transformación del modernismo es manifiesta, ya en sus inicios se encuentran anuncios de las pautas que marcarán el final del movimiento, de la misma forma que en su etapa final quedan resabios de sus características definitorias iniciales.

El viaje a España, en un principio, y de nueva cuenta Darío es el ejemplo paradigmático, se hace un poco de mala gana y como escala en el camino hacia París. En la segunda etapa del modernismo, España será un destino por sí mismo y los modernistas, empeñados en descifrar su realidad social, verán en ella el origen y un reflejo de América Latina. Tanto por la transformación misma ocurrida en el marco ideológico del modernismo como por su reconocimiento con España, el interés primordial del viaje estribará en la crítica social, política y cultural y ya no en la descripción simbolista.

Desde la primera época del relato de viaje es posible advertir el inicio de la configuración de la conciencia social. En *Sensaciones de viaje*, Manuel Díaz Rodríguez

se permite intercalar en sus descripciones sensuales algunos pasajes críticos, en especial durante su viaje a Italia, como el que se muestra a continuación:

Esta escena produjo en mí una impresión, imborrable, aunque en condiciones análogas la vi repetirse después en otras ciudades de Italia, enseñándome siempre a ver más y mejor en los hondos abismos de nuestra sociedad moderna. A dos pasos de la infeliz que implora un pedazo de pan, yacen en San Marcos incalculables riquezas, ofrendadas a un Dios de justicia y misericordia. En el altar mayor de la basílica fulgura la pala d'oro, cuajada de pedrerías, en tanto que a la puerta llama en vano la miseria con el rostro anémico de la fiebre del hambre, y próxima a dar sus flores siniestras de locura y de crimen (Díaz Rodríguez, 1896: 25).

Aunque se trate de un comentario al vuelo, resulta significativo que Díaz Rodríguez hable de los “hondos abismos de la sociedad moderna”; la escena de pobreza que observa no lo lleva a circunscribir la problemática social a Italia, sino que la generaliza. El amplificar las situaciones particulares y verse reflejados en los problemas de los otros, particularmente de España, será una de las características de crítica social modernista. En esto también se diferencian de sus modelos europeos, quienes restringían las críticas a los lugares que recorrían, sin reconocerse en ellas y dando por hecho que se trataba de una particularidad inherente a esos sitios, no extrapolable a su realidad y no provocada por causas sociales. Los románticos europeos, creyentes entusiastas en el alma de las naciones y por lo tanto deterministas, estaban imposibilitados para encarar una interpretación social de la realidad.

A pesar de dicha conciencia social latente, los primeros modernistas mostraban una reticencia a cambiar los intereses primarios de su viaje. Darío, quien si bien siempre escribió artículos políticos, en los primeros años del siglo todavía guardaba su distancia con las causas sociales y la política militante, refugiándose en una torre de marfil que, sin embargo, empezaba a agrietarse por el inevitable contacto con la realidad. En España,

Darío, que todavía se considera un poeta puro, ajeno a preocupaciones mundanas, escribe en una crónica titulada “Un meeting político”: “No gusto mucho del contacto popular. La muchedumbre me es poco grata con su rudeza y con su higiene. Me agrada tan solamente de lejos, como un mar, o mejor, en las comparsas teatrales, florecida de trajes pintorescos, así sea coronada del figo pimiento morrón” (Darío 1903: 213). Darío ve su asistencia al acto político como una excursión, como un paseo rayando en lo pintoresco que describe de modo similar a visitas turísticas como en “¡Toros!”.

No obstante, *España contemporánea* bien puede leerse como un “ensayo en movimiento”, según la definición de Eloy Fernández-Porta citada por Jorge Carrión (2005: 30), es decir, como la sucesión de reflexiones que se hacen a lo largo de un recorrido convirtiendo al relato de viaje en un pretexto, o punto de partida, para hablar de todo tipo de temas. Las crónicas españolas, como todas las de Darío, tocan una inmensa variedad de temas, pero, junto con las de crítica literaria, las reflexiones políticas y sociales son una preocupación constante de Darío.

A diferencia de sus antecesores, como Díaz Rodríguez, Darío va más allá de la denuncia evidente; curiosamente, a pesar del rechazo que muestra por “el contacto popular”, o las masas, término que utilizaba su compañero Manuel Ugarte, Darío ve en el pueblo la salida para el atraso español. Esta confianza en el pueblo llano tiene su origen, más que en una admiración hacia él, en un desprecio por la aristocracia madrileña. La crónica “La aristocracia” es una más de las muestras de la mutación que está sufriendo el modernismo, y la súbita comunión de Darío con el pueblo quizás también pueda explicarse como una contraparte a la inmensa aceptación popular del modernismo que, extrañamente, fue uno de los pocos, si no el único movimiento literario latinoamericano que pueda calificarse verdaderamente de popular. Es verdad que Darío ve una España negra, pero el pueblo, más que responsable por esta situación, es víctima de ella. Quien

perpetúa la decadencia es la aristocracia, por lo que no se puede confiar en ella: “No, no puede esperar España nada de su aristocracia. La salvación, si viene, vendrá del pueblo guiado por su instinto propio, de la parte laboriosa que representa las energías que quedan del espíritu español, libre de políticos logreros y de pastores lobos” (Darío, 1901: 310).

Con *España contemporánea* se inaugura una nueva clase de viaje, y por lo tanto de relato de viaje, en que el viajero latinoamericano interroga la realidad hispana y a la vez la de su propio continente. El viaje sensual queda atrás y es sustituido por el viaje intelectual. Los románticos, como lo repararon Díaz Rodríguez, Ugarte y Blanco-Fombona, condenaban a España a vivir en un perpetuo tiempo pasado, en una decadencia continua y de espaldas a la modernidad. La intelectualidad hispana, en lugar de rebelarse, de desmentir estas posturas deterministas o de reflexionar sobre las causas del atraso español, prefirió hacer oídos sordos, retraerse y encerrarse en sí misma, actitud que los modernistas criticaron apasionadamente. No podía ser de otra forma, pues ellos reclamaban su derecho a participar de la cultura occidental y a formar parte de la modernidad, tanto artística como técnica, y veían en el apaciguamiento español una confirmación del desprecio europeo, extensible a ellos.

Los modernistas confiaban en que España al fin despertara de su largo sueño y vociferaron incansablemente para despertarla. Para ellos, España nunca fue un tiempo detenido, sino una cultura con un pasado esplendoroso, un presente difícil y un futuro promisorio. Veían en España signos contradictorios, las dos Españas de Machado que marcarían todo el siglo, el pueblo “muy antiguo y muy moderno” de Blanco-Fombona. Junto a la España oscura, la única vista por el resto de Europa, detectaron también una modernidad incipiente, la España del futuro, que serviría como guía espiritual para los países de la América Española. “En realidad hay dos Iberias. La del pasado, la de las

cabalgatas del triunfo y los gestos heroicos, la que fue emperatriz y guía; y la del presente, trabajada por desmoronamientos graves que el esfuerzo colectivo podrá quizá impedir” (Ugarte, 1903: 11) escribe Manuel Ugarte, quien, al igual que Darío, confiaba en el pueblo español y no en la aristocracia para la renovación. Si París era todavía la meta de la peregrinación, España se convirtió en el territorio de las conversiones; fue en Madrid, por ejemplo, donde Ugarte acabó de fijar la postura ideológica que después difundiría por todos los países americanos.

La confianza en el futuro español y el cuestionamiento de la leyenda negra no significa que los modernistas se olvidaron por completo de esta. Al igual que una modernidad latente, veían ciertos signos oscuros que persistían, los cuales resume Blanco-Fombona: “¡Maldito Escorial! Concreción de ideas que odiamos: absolutismo, fanatismo, crueldad, injusticia!” (Blanco-Fombona, 1926: 118).

El ejemplo más evidente del nuevo relato de viajes lo constituye *El camino de Paros*. Rodó, en su gira europea, no visita a los literatos célebres (por otra parte, las dos figuras míticas, Verlaine y Moréas, ya habían muerto), pero sí se entrevista con personalidades políticas, como el presidente de Portugal. Este encuentro, muy lejos de estar rodeado del aura mítica que tenían las tertulias en los cafés parisinos, da pie a una crónica escrita que reproduce la entrevista en un estilo periodístico. Las preguntas y las reflexiones de Rodó están claramente vinculadas con América Latina, por ejemplo cuando comenta “Hay un hecho que aún nos parece más digno de admirarse que la implantación de la república, y es la consolidación de la república” (Rodó 1916: 78). Lo mismo sucede en las crónicas en que narra sus andanzas; el uruguayo, donde quiera que esté, interpreta la realidad en función de América Latina, en lo que es un mecanismo que se inauguró en el viaje a España pero que pronto se expandió a cualquier lugar donde se

viajara. En “Ciudades con alma”, por ejemplo, Rodó se admira con el federalismo italiano y ve en él una inspiración para el de América Latina.

Sin duda, este viaje intelectual se vio influido por la publicación de *Ariel*, que, además de una nueva conciencia, marcó un cambio en los intereses. El ensayo de Rodó, que también puede leerse como un manifiesto, marcó las pautas del americanismo, por lo que los modernistas buscaron en España una parte de su origen y encontraron también la clave de su futuro. El siguiente paso estaba anunciado en la conversión hispánica de los modernistas, y consiste en el regreso, tanto físico como espiritual, a América Latina.

3.4. El regreso a América Latina

Desde un principio, por más que quisieran imitar hasta el pastiche a sus modelos europeos, los modernistas fueron conscientes de su alteridad. Y cuando lo olvidaban, Europa se encargaba de recordárselo, como lo muestra este pasaje de la crónica “Venecia” de Manuel Díaz Rodríguez, que data del temprano año de 1896, cuando el afrancesamiento alcanzaba su mayor punto y las ideas americanistas de Martí todavía no se extendían:

Había salido solo de Milán y llegaba a Venecia con un camarada. Era un ruso, llamado de Staal, estudiante de Derecho en San Petersburgo. Por uno de tantos mínimos accidentes de viaje, nos hablamos. Cuando le dije que era americano del Sur, tuvo como una sombra de duda en el fondo celeste de sus ojos de septentrional, y, respondiéndome que no había visto ninguno hasta aquel momento, me fijaba la mirada, asombrado y receloso, como si esperase descubrir un carcaj debajo del cuello de mi paletó o plumas de papagayo debajo del ala de mi sombrero (Díaz Rodríguez, 1896: 21)

De la misma forma en que él resulta extraño para los europeos, aunque viajara con ojos franceses, Díaz Rodríguez se percató de que no tenía necesariamente que seguir el manual de viaje de los europeos. Si era diferente, podía emprender también un viaje distinto. La mayoría de los europeos viajaban con las famosas guías Baedeker bajo el brazo. Aunque la calidad cultural y práctica de dichas guías de viaje es indiscutible, también es verdad que predisponían el viaje y uniformaban a los viajeros, quienes leían lo que tenían que ver en cada sitio y dónde debían alojarse, despojando al viaje de su posibilidad de descubrimiento y reduciéndolo a un guion preestablecido. Díaz Rodríguez y otros viajeros latinoamericanos, como Ugarte, decidieron abandonar la ayuda de las

guías europeas en aras de llevar a cabo una travesía propia, de ahí que el venezolano escriba:

Para conocer cerca a Nápoles no se debe seguir el camino vulgar señalado por las guías, ni mucho menos ir a parar a hoteles recomendados, dispuestos según los hábitos franceses, a pasar horas amargas en una tabla d'hôte, entre alemanes llanotes e ingleses remilgados (Díaz Rodríguez, ídem: 71).

Como se ha visto en el apartado anterior, el caso de España es especial. Tras un desencuentro inicial, los modernistas se reconocieron en ella, en gran parte motivados por la indiferencia de Francia. Esto se escenifica en un pasaje de *Las miserias de Madrid* de Gómez Carrillo, donde narra las vivencias de su primer viaje español efectuado en 1891. Gómez Carrillo se siente perdido en Madrid, donde al llegar sufre toda clase de percances. Aunque está en una tierra que habla su lengua, él se siente extranjero. Para él, su estancia responde a un exilio forzoso, pero no de su patria verdadera, Guatemala, sino de la adoptada, Francia. Según cuenta, es su amante francesa, frente a la Puerta del Sol, la que se encarga de hacerle ver que Madrid, más que una partida, constituye un regreso: “–Esto es grande– decíame señalando la multitud que llenaba la plaza–, esto es tan grande cual París... ¡Qué digo!... En París , a estas horas, no hay igual emoción en ninguna parte... Y ésta es tu patria, ésta es la capital de tu raza, de tu lengua (Gómez Carrillo, 1923: 9).

Ridículamente, al buscar una pensión, Gómez Carrillo habla francés. Escrito con un cuarto de siglo de posterioridad a los sucesos descritos, el relato tiene un tono irónico con el que Gómez Carrillo se burla de sus propios desplantes y excesos francófilos. No obstante, no pasará mucho tiempo para que su verdadero origen quede claro, aunque entonces Gómez Carrillo se vaya al otro extremo y niegue, o al menos matice, su

hispanidad. Al entrar en una pensión mantiene el siguiente diálogo con un empleado, que terminará estafándolo:

–¿Soy indiscreto preguntándole si es usted francés?

–No, no lo soy. Soy de Guatemala.

–Casi español, en ese caso.

–Español de familia.

A partir de este punto Gómez Carrillo ya hablará en español. Sin embargo, a la hora de transcribir los diálogos que mantiene con los madrileños, los “españoliza”, con lo que establece cierta distancia frente a ellos. Gómez Carrillo dice entre líneas que si bien comparte lengua con los españoles, la suya es distinta. Aunque nunca lo dice con claridad, remarca su condición latinoamericana. La estrategia de la que se vale es la que describe Lily Litvak (2004) como una constante en el relato de viajes del siglo XX, utilizada cuando el sujeto enunciador quiere oponerse al objeto descrito: “El autor suele mostrar la mayor o menor extrañeza del país por medio de diversos recursos retóricos. El primer requisito es la oposición a lo familiar, y la forma más simple de apuntarlo es la de incrustar en el texto una cantidad de palabras extranjeras, a menudo en itálicas” (Litvak, 2004: 97). Así, el guatemalteco escribe imitando el habla madrileña:

–Jesú –murmuraba la española, arisca y satisfecha a la vez–, Jesú, lo pelma que son estas inglesas!... Todo lo tienen que manoseá... Y ésta siquiera es guapiya [...]

–¡Qué es mío! ¡Que no se figure usted que es de pelo del difunto!...

–Esa mujé está loca –gritó la bailadora (Gómez Carrillo, ídem: 16 y 17).

A pesar de estas muestras de que en el relato de viajes siempre estuvo presente una conciencia latinoamericana, esta estaba muy lejos de constituir una reflexión honda o de

una reivindicación. Para ello, tendrían que pasar varios años y, sobre todo, la decepción francesa y el breve pero fecundo romance español.

Como se ha visto en el apartado anterior, cuanto más interpretaban los modernistas el presente de España durante sus viajes, más se acercaban a ellos mismos. El movimiento surgió por un ansia irrefrenable de ser modernos, pero ahora no aspiran a cualquier modernidad, sino a una propia. Envidian la pujanza económica y expansión imperial de Estados Unidos, pero también la consideran hueca. La modernidad a la que aspiran es más espiritual, y solo llegará aunando el progreso técnico e industrial con la cultura y la historia. Darío, en *España contemporánea*, escribe sobre España con América Latina en mente:

Para la reconstrucción de la España grande que ha de venir aquella misma áurea leyenda contribuirá con su reflejo alentador, con su brillo imperecedero. España será idealista o no será. Una España práctica, con olvido absoluto del papel que hasta hoy ha representado en el mundo, es una España que no se concibe. Bueno es una Bilbao cuajada de chimeneas y una Cataluña sembrada de fábricas. Trabajo por todas partes; progreso cuanto se quiera y se pueda; pero quede campo libre en donde Rocinante encuentre pasto y el caballero crea divisar ejércitos de gigantes (Darío, 1902: 116).

Diez años más tarde, Rodó, en una crónica titulada “La tradición en los pueblos hispanoamericanos”, es más explícito en lo que se refiere a “tener un carácter personal”. Al igual que Darío, la modernidad que concibe el intelectual uruguayo no es solo de carácter económico, sino ante todo, cultural; no es que privilegie la segunda con respecto a la primera, sino que para él son indisociables. Y la modernidad cultural no es otra que la construcción de una forma propia de ver el mundo y también de verse a sí mismos. Paradójicamente, la modernidad a la que aspiran los modernistas para sus naciones es

cosmopolita y a la vez va de la mano de la independencia cultural e ideológica. Rodó proclama, en su crónica, la necesidad de forjarse una mirada propia:

La persuasión que es necesario difundir, hasta convertirla en sentido común de nuestros pueblos, es que ni la riqueza, ni la intelectualidad, ni la cultura, ni la fuerza de las armas, pueden suplir en el ser de las naciones, como no suplen en el individuo, la ausencia, de este valor irreductible y soberano: ser algo propio, tener un carácter personal (Rodó, 1918: 38).

En este contexto identitario es explicable que los viajeros modernistas hayan emprendido el regreso. Mientras tanto, en la poesía, los temas son cada vez más americanos, políticos e incluso, como señala Octavio Paz, el regreso es también histórico; tras haber descubierto el mundo, los modernistas descubren su pasado prehispánico: “El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena. La exaltación del mundo prehispánico fue, claro está, ante todo una estética, pero también algo más: una crítica de la modernidad y muy especialmente del progreso a la norteamericana” (Paz, 1987: 132 y 133).

En un plano intelectual, el americanismo esbozado por Martí y Darío encuentra su plasmación definitiva en *Ariel*. En cuanto al relato de viajes se refiere, el texto más significativo fue *El viaje a Nicaragua e intermezzo tropical* de Darío.

Al leerlo desde esta perspectiva, el libro dice más como metáfora del regreso al ser el único volumen de crónicas del nicaragüense dedicado en su totalidad a un tema americano que en su contenido. Darío escribió el texto apresuradamente, ayudándose de extensas citas, y con el propósito de publicar una versión inglesa en Londres que serviría como texto divulgativo de la historia y el presente nicaragüense para el lector inglés. No obstante, abundan los pasajes reveladores.

Antes del viaje, Darío advierte en una carta dirigida al dominicano Emilio Rodríguez Demorizi que “esta vez mi rumbo será otro” (Coloma, 1988: 19). Las líneas con que se abre el libro no pueden ser más explícitas: “Tras quince años de ausencia, deseaba yo volver a mi tierra natal. Había en mí algo como una nostalgia del trópico” (Darío, 1988: 89). Darío dedica un capítulo a cada tema que considera interesante sobre su país: la historia, la literatura, la raza, la política, la mujer nicaragüense, etcétera. A pesar de su carácter divulgativo, el libro está salpicado con críticas sociales, como cuando comenta acerca del café nicaragüense: “Una buena taza de su negro licor, bien preparado, contiene tantos problemas y tantos poemas como una botella de tinta” (Darío, 1988: 117). Los comentarios anticolonialistas también están presentes: “...Entre todas las plantas que atraen las miradas, llévanse la victoria palmeras y cocoteros, que en el europeo despiertan ideas coloniales [...]” (Darío, 1988: 116). El libro está dividido en dos por un conjunto de poemas, lo que recuerda un poco a la estructura de *El éxodo y las flores del camino* de Nervo, entre los que se encuentra una de las composiciones más famosas de Darío, “A Margarita Debayle”.

A pesar del indudable interés del libro, queda la impresión de que fue escrito con un poco de desgano y que la energía del inicio, que narra el reencuentro del poeta con su tierra, se fue diluyendo y cediendo el paso a una prosa didáctica, en la que se echa de menos la narración y la reflexión. Aun así, *El viaje a Nicaragua* puede leerse como el texto que cierra el círculo del viaje modernista que se inició también en Nicaragua, treinta años atrás. Darío regresó a Nicaragua una vez más, pero solo para morir.

En un segundo plano, y en cierto sentido opuesto al relato de Darío, el otro texto que marcaría el regreso del modernismo a América Latina es *Mi campaña hispanoamericana* (1922) de Manuel Ugarte, en la que narra el mítico recorrido efectuado en 1911 que lo llevó por casi todos los países de América Latina difundiendo

la ideas socialistas. Sin embargo, resulta difícil leer el libro de Ugarte como un relato de viajes debido a que lo que predomina es la reflexión política.

El ciclo del relato de viajes modernista se cierra con *El viaje a Nicaragua*. A pesar de no ser el relato más interesante ni logrado de Darío ni del modernismo, el libro, en gran medida por el simple gesto de desarrollarse en América Latina, conjuga las tensiones entre cosmopolitismo y regionalismo en que se realizó todo el modernismo. Europa parece estar más lejana en estos años de independencia cultural y crítica social, sin embargo, fue en ella donde se inició el intento por crear una visión latinoamericana de la propia América Latina y también del mundo.

La importancia del viaje europeo de los modernistas no radica solo en la visión de Europa que plasmaron en sus textos sino, sobre todo, en lo que esta visión significó para ellos. La profunda transformación que experimentó el modernismo a lo largo de sus sucesivas etapas no se podría explicar sin la influencia que ejercieron los numerosos viajes emprendidos por los escritores y sus textos sucesivos. De hecho, entre las muchas particularidades que tiene el modernismo como movimiento literario, destaca la de ser uno de los pocos en que el relato de viajes modifica a otros géneros que a la vez lo modifican. Normalmente, como se muestra en el clásico libro de Adams (1983), el relato de viajes privilegia la relación con la novela, pero en el caso del modernismo se extiende a la poesía y el ensayo. Ahondar en este asunto, así como estudiar otros relatos de viajes modernistas –como los de Oriente–, efectuar un estudio estilístico del género en este periodo o llevar a cabo un análisis comparativo con el relato de viajes europeo de la época son cuestiones que quedan pendientes y que rebasan las posibilidades de este trabajo.

Durante el siglo XIX e inicios del XX, cuando un grupo de escritores realiza un viaje literario tiene ya un horizonte de expectativas bien definido. Un ejemplo de esta situación son todos los viajeros románticos a Oriente, que solo confirman las ideas y las

visiones asentadas en los textos de sus predecesores. Cuando el viajero romántico viaja a Oriente lo hace porque necesita cumplir con el requisito poético de emprender un gran periplo que lo lleve al encuentro de un lugar exótico; de esta forma, son la estética y la ideología las que predisponen y generan el viaje, no a la inversa.

En un principio sucedió lo mismo con los modernistas: viajaron a Europa, que para ellos era fundamentalmente París, para encontrarse con lo que habían leído en las obras de Murger y Anatole France. Pareciera que uno de los mecanismos del relato de viajes es el de adaptar la realidad a los libros; después de todo, se trata de un género literario que desde sus inicios –de Herodoto en la Grecia antigua a Juan de Mandeville en la Edad Media– tuvo una voluntad realista aunque la fantasía siempre irrumpiera irremediablemente. Sin embargo, en el caso de los modernistas existe una variante que cambia radicalmente el mecanismo: los textos que les sirvieron de inspiración y guía no eran latinoamericanos, sino europeos. En esta evidencia radica una novedad de su viaje; son, quizás, de los primeros viajeros que pretenden observar y describir al *otro* basándose en los textos que ese mismo otro ha producido. Esta situación anómala, opuesta a la tendencia del relato de viajes de negarle voz al otro (Said, 2006 y Todorov, 1999), se debe a una relativa falta de modelos propios para mimetizarse y, en especial, a la actitud del viajero; el escritor europeo del siglo XIX viaja por el mundo para encontrar un modelo frente al cual diferenciarse, en cambio, el escritor latinoamericano de entre siglos viaja por el mundo para insertarse en él. En este primer momento, la copia, que suele desembocar en el fetiche, se revela como la alternativa de cumplir el deseo por antonomasia del modernismo, ser moderno y ser cosmopolita, lo que para Darío y sus compañeros de ruta es básicamente lo mismo.

Es posible afirmar que, aunque opuestos, el escritor latinoamericano y el europeo comparten el prejuicio como poética del viaje. No obstante, existe otra diferencia; el

latinoamericano, consciente de su situación periférica, adopta los modelos europeos deliberadamente, mientras que el europeo, consciente de su centralidad, ignora los modelos ajenos hasta cierto punto involuntariamente, pues ni siquiera sabe a ciencia cierta que existen. El primero pretende establecer un diálogo con el segundo, diálogo que, como era de esperarse, no se lleva a cabo. Darío, el portavoz del modernismo, a pesar de vivir casi quince años en París y de formar parte de los círculos intelectuales, nunca vio en vida publicada una obra suya al francés. Y el único poeta francés de la época que lo menciona en un escrito, de pasada, lo hace ejemplificando la influencia que las letras galas tienen en las hispánicas.

Una vez que quedó claro que mantener cualquier diálogo cultural con Francia resultaba imposible, los modernistas voltearon la vista hacia España. En este punto, las tensiones culturales que generaba la europeización del modernismo llegaron a un punto insostenible y éste da un vuelco ideológico. Los modernistas descubren España en gran parte porque España los descubre a ellos. En todo caso, si aún estaban empeñados en insertarse en el mundo no les quedaban muchas alternativas. Estados Unidos, más que como una opción, era visto como una amenaza, que se hace patente en la guerra de 1898. Europa del norte es juzgada incompatible con el alma latina del movimiento, que sirve como núcleo de unión y de oposición al expansionismo estadounidense.

Desencantados de la aventura francesa, los modernistas se dieron cuenta de que no podían leer a España basándose en los mismos modelos franceses, alemanes e ingleses, como lo hicieron en un principio. Ellos leen a España y España, vencidas las reticencias iniciales, los lee a ellos inaugurando un diálogo cultural que ha sido la excepción y no la regla en las relaciones hispánicas transatlánticas. Por otra parte, al leer a España se leen a ellos mismos, pues entienden que su liga con Europa pasa, inevitablemente, por España. El vuelco hispánico coincidió con un cambio estilístico, en

que la prosa se hace más ligera, las descripciones ceden el lugar a las reflexiones y la crítica social sustituye a los temas meramente literarios o artísticos. Su lectura de España no coincide con la que hacían los españoles de ellos mismos, que fue lo que a final de cuentas terminó pasando también con Francia. Ante la evidencia de la realidad, los modernistas adoptaron una visión original, propia, que terminará englobándolos también a ellos. Al renunciar a la visión que el otro había producido sobre sí mismo y generar una visión propia, experimentaron por primera vez la otredad en plenitud. El siguiente paso ya estaba dado y consistía en la creación de una visión propia de sí mismos, de la “América hispana” de Darío; a partir de este momento, el modernismo construyó una visión de su propio mundo, pero también, como Octavio Paz pregonaría décadas más tarde, una visión latinoamericana del mundo.

Si los modernistas, al transformar su estética y su ideología por el viaje, lo dotaron de trascendencia literaria –no por nada uno de los tópicos de la literatura trashumante es el poder de conversión que tiene todo periplo–, cerrarán el círculo mítico con su regreso a la tierra de partida; la meta final de cualquier viaje literario es su Ítaca particular. Más allá de la literatura, el regreso fue muchas veces trágico, como el de Martí, el de Asunción Silva y el del propio Darío. Pero también puede hablarse de un regreso textual y metafórico que se plasmó en la última recopilación de crónicas de Darío, que narra su vuelta a Nicaragua, y en los ensayos americanistas surgidos especialmente tras la publicación de *Ariel* de José Enrique Rodó.

Al hacer un balance del desarrollo del relato de viajes modernista se constata que osciló entre un cosmopolitismo radical y un americanismo militante. Estas dos actitudes anunciaron lo que serían las dos tendencias en que en buena medida se debatiría la literatura latinoamericana del siglo que se inauguraba. Paradójicamente, los modernistas se embarcaron en busca del mundo y acabaron descubriéndose a ellos mismos. Desde

entonces, una parte primordial de la literatura latinoamericana, que tiene a Reyes y a Borges como pilares, verá en el mundo un espejo. Por su parte, los regionalismos, desde el indigenismo hasta el realismo maravilloso, reconocerán en el modernismo un origen, pero algunas veces pasarán por alto que el regreso a sí mismo, que fue su culminación, pasó previa y necesariamente por Europa, por los Estados Unidos y por Oriente.

El motivo que impulsó a los modernistas a partir fue también el mayor descubrimiento que hicieron durante su viaje: el convencimiento de que pertenecían plenamente a la cultura occidental. La diferencia entre la partida y el regreso radica en que se dieron cuenta de que dicha pertenencia se daba de manera particular; constataron que para no ser un simple apéndice de Europa debían asumir su identidad, por lo que acabaron haciendo de su singularidad un rasgo complementario de su pertenencia.

Su concepción particular de Europa, con todas sus transformaciones y variantes, difiere notablemente de la que los europeos de entonces guardaban de ellos mismos, y que nunca cuestionaban porque la daban por sentada. El aporte de los modernistas estriba en mostrar una Europa diferente, suya, que permaneció y en buena medida aún permanece desconocida para la propia Europa. La periferia conoce la imagen que el centro se traza de ella, mientras que el centro suele ignorar las construcciones culturales que se levantan sobre él. Esta situación confirma lo que se sabe desde hace tiempo, que cualquier construcción identitaria es en realidad una ficción que entra en crisis al coexistir, ni siquiera enfrentarse, con otra. No obstante, lo que puede interpretarse como un relativismo sin salida es también una invitación al diálogo cultural. Éste, según muestra el modernismo latinoamericano, es fructífero y abre más puertas de las que cierra.

4. La Revolución mexicana y la vanguardia latinoamericana

4.1 Ateneístas y revolucionarios

En México, cuando los ímpetus modernistas se apagaban, empezó a tomar forma un nuevo movimiento cultural. Éste no era una reacción contra los postulados estéticos del modernismo, sino más bien contra la doctrina filosófica y política que había prevalecido durante el Porfiriato, el positivismo, que veía en cualquier manifestación de corte nacionalista, e incluso latinoamericana e hispánica, un estorbo para el progreso, el cual solo se alcanzaría mediante la imitación de las culturas francesa, alemana y anglosajonas. En lo que atañe a la educación, el positivismo, justificándose en una fe unívoca en la razón que derivó hacia el determinismo, consideraba que únicamente los estratos sociales altos merecían y debían educarse, pues cada clase social cumplía una función en la sociedad que no debía alterarse.

Sin ser de ningún modo revolucionarios, la lectura de filósofos idealistas reunió a un grupo de intelectuales, tanto jóvenes como maduros, que acabaron fundando en 1909 el Ateneo de la Juventud Mexicana. Este grupo de ningún modo pretendía romper de tajo con la filosofía y la literatura imperantes, sino más bien hacer a la primera menos rígida, y abrir nuevas vías, siempre respetando la tradición, en la segunda. De la mano de Antonio Caso el movimiento impulsó la educación pública en México y la culminación de su obra fue la fundación de la Universidad Popular Mexicana en 1912. En lo referente a la literatura, lejos de abjurar del modernismo destacaron la importancia de escritores muertos, como Manuel Gutiérrez Nájera, y vivos, como Luis G. Urbina.

El estallido de la Revolución mexicana no terminó con el grupo, más atento a los debates filosóficos que a las noticias del campo de batalla. Sin embargo, conforme la contienda se fue haciendo más violenta y quedaba en claro que el país ya nunca sería el mismo, los miembros del Ateneo fueron tomando partido por diferentes contendientes o bien quedándose aislados. Finalmente, tras el desastre que supuso la Decena trágica, en la que Victoriano Huerta derrocó al presidente Madero en un golpe de estado, el Ateneo se disolvió. Varios de sus miembros partieron al exilio en diferentes momentos; unos, cuando el golpe de Huerta triunfó, otros cuando el usurpador fue derrocado. La herencia de la filosofía educativa del Ateneo trascendió la Revolución gracias a personalidades como la de Antonio Caso y José Vasconcelos.

En cuanto a la literatura, algunos de los antiguos ateneístas, exiliados, se volcaron de lleno en ella produciendo sus libros más emblemáticos. El mismo exilio los llevó a escribir libros de viaje en los que, más que las penurias que conoce todo desterrado o las trifulcas políticas en que estaban envueltos, dejaron constancia de los países en que recalaron. Paradójicamente, fue la Revolución la que llevó a los ateneístas a recorrer el mundo, pues hasta entonces habían mostrado una curiosidad intelectual universal, pero sin abandonar nunca su país de origen. Su actitud frente al viaje está ya muy lejos de la pasión mostrada por los modernistas y, sin importar si la suerte les sonreía o si atravesaban crisis económicas y personales, siempre conservaron la ecuanimidad y el amor a las letras y el pensamiento que se profesó siempre en el Ateneo. Este acercamiento más intelectual que romántico a la literatura los llevó a hablar poco de sus propias experiencias, contentándose con representar el papel de testigos y sin pretender convertirse en protagonistas absolutos de sus obras. Para ellos lo que se observa es más importante que quien observa, y si bien, idealistas y no positivistas, no creen en la objetividad, la subjetividad que practican es la que les marcan la tradición literaria y el

espíritu de su época, por encima de la de su estado de ánimo y las anécdotas personales. Sus relatos de viaje a veces pueden parecer fríos, pero esta frialdad era necesaria para marcar una distancia frente a los amaneramientos y la exaltación modernista e inaugurar una nueva etapa en la prosa latinoamericana. Estos relatos no representan lo mejor de sus autores ni del género en América Latina, pero son ineludibles a la hora de estudiar la trayectoria de ambos. Su importancia radica en haber abierto un nuevo camino cuando la crónicas de viaje modernistas parecían agotadas y en haber rescatado un modelo de viajero que el modernismo, entre la bohemia y la lírica (con excepciones de gran peso como la de José Enrique Rodó), había sepultado. Se trata del viajero intelectual, que no se desplaza en busca de aventuras sino con el fin de conocer nuevos horizontes culturales, no busca la compañía de personajes folclóricos sino la de sus pares escritores, e intenta, ya sea por necesidad económica o por vocación, insertarse en la vida literaria, académica o periodística del lugar donde se encuentra. Este tipo de viajero, deliberadamente o no, por lo general acaba convirtiéndose en puente entre diferentes culturas, creando lazos entre distintos países y fomentando la comunicación literaria. Corresponde a los viajeros ateneístas, a Pedro Henríquez Ureña y a Alfonso Reyes en particular, haber fortalecido la noción de que existe una sola cultura hispanoamericana y de que, sin menoscabar las diferencias nacionales, la literatura en español es una sola.

4.1.1. “Memorias”, “Diario” y “Notas de viaje” de Pedro Henríquez Ureña (1884-1948)

Los relatos de viaje de Pedro Henríquez Ureña, aunque publicados póstumamente, fueron los primeros que un miembro del Ateneo escribió. Esto se explica por ser el único extranjero del grupo mexicano, quien para llegar a él tuvo que emprender un periplo que

hoy en día se lee más como un recorrido intelectual que geográfico. De hecho, la narración de su estancia mexicana es también la de la conformación del Ateneo, lo que convierte al dominicano, más aún si pensamos en sus subsecuentes desplazamientos, sobre todo en Argentina y en Estados Unidos, en uno de los modelos del viajero intelectual latinoamericano. Así lo caracteriza Monsiváis (2012), quien sintetiza de la siguiente manera su figura:

A Henríquez Ureña lo estimulaba el placer de la divulgación, del estudio, del acto creativo, del rechazo del fatalismo antiintelectual que sitúa a las humanidades en el centro de su escenario. Al oponer la continuidad de la vocación a las frustraciones de siempre, Henríquez Ureña quiere rescatar el humanismo de la erudición mecánica de los conservadores, y de la incomprensión sectaria de los revolucionarios. Sus ideales son transparentes: la fuerza integradora de la cultura, el lector como el ciudadano ideal, la universalidad del conocimiento como la realidad más fructífera (Monsiváis, 2012: 158).

En un tomo publicado por el Fondo de Cultura Económica en el año 2000 se recopilan tres textos de Pedro Henríquez Ureña que se ajustan a sendos submodelos de relato de viaje: “Memorias”, “Diario” y “Notas de viaje”⁶⁶. Salvo la primera mitad de las “Memorias”, dedicada a la infancia del estudioso, en el resto del material se narran básicamente sus andanzas por Estados Unidos, México y el Caribe. Gracias a la continuidad narrativa existente entre los tres textos y a su estrecha semejanza estilística se pueden leer de manera conjunta sin que el cambio de formato implique un quiebre. A

⁶⁶ Los tres textos tienen un origen distinto y su publicación en un solo volumen responde a la decisión del editor, Enrique Zuleta Álvarez. Algunos fragmentos de “Memorias” fueron publicados por Salvador Roggiano en *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos* (1961) y en “Las memorias de Pedro Henríquez Ureña” (1988). Las “Memorias” fueron publicadas íntegramente por vez primera junto al “Diario”, inédito hasta entonces, en 1989, por Zuleta Álvarez, a quien las hijas del dominicano confiaron el material. En la nueva edición de 2000 se añadieron las “Notas de viaje”, publicado previamente también por Roggiano en 1985 en la *Revista Iberoamericana*.

partir de este hecho se podría concluir parcialmente que en el relato de viajes, por su carácter estrictamente literario, siempre va a primar el estilo del escritor sobre las particularidades del formato, y así, el “Diario” tiene más en común con las “Memorias” y con las “Notas de viaje” que con otros diarios de viaje que se escribían más o menos por las mismas fechas, como el de Horacio Quiroga (ver página 165).

Ya en el prólogo de la edición, Zuleta Álvarez advierte que el del dominicano se trata de un material particular:

[...] podemos afirmar que el espíritu con que fueron redactados las Memorias y el Diario, dentro de ese plan de formación y perfeccionamiento ético e intelectual, nos proporciona un conocimiento profundo de la estructura íntima de la personalidad de Hernández Ureña. Este aspecto interesa e ilumina más que la mera información sobre los sucesos externos a su autor (2000: 21).

Los viajes, para Hernández Ureña, forman parte de un proceso de formación intelectual permanente en el que las lecturas que se hacen durante el camino ocupan un lugar más destacado que lo que se observa. La lista de títulos que va devorando son un reflejo también del ambiente intelectual entonces imperante, en el que los clásicos grecolatinos y los textos filosóficos se alternaban con la literatura francesa e inglesa. En Nueva York, primera escala de su viaje tras una estancia fugaz en Puerto Rico, el dominicano perfecciona su inglés en la calle, pero sobre todo en los libros. Vivir en una ciudad angloparlante es en buena medida el pretexto para profundizar en la literatura sajona, tanto en la que entonces era considerada más exquisita –Shakespeare, los poetas románticos y la de los “grandes idealistas” como Swinburne, Poe, Emerson, Carlyle y Ruskin–, como en la que califica de los “cozy corners” –Chesterton, Shaw, Twain, Jane

Austen y Emily Brontë⁶⁷. Aunque casi no lee autores hispanoamericanos, su visión de los Estados Unidos es la típica de un hispano de entonces, y quizás también de ahora, cuando afirma que el propósito de su estancia en la ciudad es pasar una temporada en una “civilización superior” (2000: 64), pero a la vez acepta llegar cargado de “prejuicios antiyanquis” (2000: 66). Pronto el teatro y la ópera se convertirán en los protagonistas del viaje, desplazando los paseos por la ciudad, y el relato se transformará en una sucesión de nombres de obras, directores, cantantes y actores, más semejante a un catálogo que a una narración, por lo que pierde el interés literario que había ido ganando.

Después de Nueva York y de un corto regreso a Santo Domingo, Henríquez Ureña llega a México con el objetivo de instalarse en Veracruz. El puerto no es de su agrado y rápidamente parte rumbo a la ciudad de México, donde no tardará en hacerse un lugar dentro de los principales círculos intelectuales. Las “Memorias” se interrumpen bruscamente y empieza el “Diario”, con el filólogo ya instalado plenamente en la ciudad. A pesar de ser tiempos convulsos, la política y la realidad social del país no encuentran grandes espacios en los textos, y solo se alude a ellos cuando afectan directamente a algún amigo y escritor destacado, como Alfonso Reyes, hijo del general Bernardo Reyes, que jugó un papel crucial antes y durante la Revolución. Lo que en Nueva York fue una sucesión de obras de teatro y óperas se convierte en México en un desfile de personajes, a los que raramente se describe en profundidad. Las páginas más interesantes son las que cuentan una excursión al campo y el ascenso al volcán Popocatepetl, en compañía del pintor Gerardo Murillo, mejor conocido como doctor Atl, quien hace de guía. Aunque la narración del paseo y del ascenso son literariamente impecables, ya lejos del modernismo y más cercanas al estilo más seco que encontraría su cima literaria en la novela de la

⁶⁷ Esta lista de autores anglosajones recuerda mucho algunos de los escritores más queridos por Jorge Luis Borges, lo que se puede explicar por el gusto de la época o bien por la influencia ejercida por el dominicano sobre el argentino.

Revolución mexicana, sorprende que el dominicano no reflexione sobre ciertas cuestiones que se limita a describir. Por ejemplo, llaman la atención detalles como que Murillo, pintor de corte nacionalista, para pintar sus famosos paisajes mexicanos, se haga acompañar de varios indios para que carguen los lienzos que utilizará. La ausencia de cualquier comentario sobre la Revolución, de la que el dominicano fue testigo, se compensa en parte por el retrato que hace del Ateneo de la Juventud, del que fue destacado miembro. El diario termina dedicando algunos renglones a Martín Luis Guzmán, en quien el crítico dominicano ve la promesa más firme de la joven literatura mexicana del momento.

Por último, las “Notas de viaje” describen una excursión que emprendió a la Habana en abril de 1922. Aquí se permite hablar un poco más de distintos aspectos de la ciudad, en especial de la arquitectura, al hilo de una conferencia a la que asiste. De vez en cuando resaltan algunos comentarios que hoy en día serían juzgados como superfluos o incluso políticamente incorrectos, sobre todo venidos de un filólogo, como cuando afirma que “lo único que no me ha gustado esta vez es el hablar cubano, no por la entonación sino por la supresión de letras” o que “la superioridad del tipo femenino cubano sobre otros (el mexicano especialmente) es indiscutible. Las mujeres responden generalmente a un tipo que consiste en nariz recta, ojos de mirada viva, boca bien manejada y barba fina” (2000: 195). Sobra decir que el tipo de mujer descrito corresponde a un fenotipo occidental y que la población negra de la isla ni siquiera es mencionado, permaneciendo invisible. El viaje se va diluyendo de visitas a amigos o parientes, hasta que el mismo narrador concluye remarcando que “después de mis últimas notas de la Habana no puedo decir que observé otras cosas sino personas” (2000: 206).

Aunque su obra viajera constituye una curiosidad dentro de su bibliografía, merece la pena detenerse un momento en ella pues describe un periodo crucial en la formación intelectual de uno de los grandes pensadores de América Latina, además de que refleja ciertos ambientes de la época, muestra las limitaciones y alcances de tres submodelos del relato de viajes y caracteriza a una clase de hombres de letras, más preocupado por sus lecturas y la escritura de sus estudios que por la realidad que lo rodea, aunque esta sea de la envergadura de la Revolución mexicana.

4.1.2. *Cartones de Madrid* de Alfonso Reyes (1889-1959)

Alfonso Reyes llegó a París como diplomático en 1913 para incorporarse al consulado de México, pero un año después, al ser derrocado el gobierno del golpista Victoriano Huerta, a cuyo gobierno representaba, se convirtió en exiliado y marchó rumbo a Madrid. Este cambio radical en su condición, al menos por lo que puede desprenderse a partir de documentos posteriores a esta etapa, no minó su ánimo, sino muy al contrario, fortaleció su vocación literaria. Por primera vez en varios años, quizás desde el tiempo de calma engañosa del Porfiriato, cuando se encontraba en pleno proceso de formación y participaba apasionadamente en el Ateneo de la Juventud, del cual fue miembro fundador, Reyes encontró el tiempo para dedicarse en plenitud a su obra. La vocación, además, se combinó por primera vez en su vida con la necesidad, pues su situación económica, como suele ser la de cualquier exiliado, no era boyante, y se vio obligado a escribir para vivir. Lejos de quejarse por su situación precaria, Alfonso Reyes se integró

con entusiasmo a la vida literaria de Madrid y, como él mismo lo expresa en sus *Diarios*⁶⁸, experimentó por primera vez en su vida la libertad.

Los periodos turbulentos no alejaban al erudito mexicano de sus estudios, más bien parecían reforzarlos. No deja de ser curioso que publicara *Cuestiones estéticas*, su primer libro, en 1911, año en el que ya podían barruntarse los alcances devastadores de la Revolución mexicana. Reyes, al igual que otros ateneístas como Antonio Caso o Pedro Henríquez Ureña, a pesar de ser hijo del general Bernardo Reyes, nunca se interesó por la política, la cual ni siquiera tuvo un lugar destacado dentro de sus estudios, que abarcarían tantos temas. El destino de otros miembros del grupo, en especial el de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos, sería radicalmente distinto, pues ambos hicieron de la política uno de los ejes fundamentales, si no el principal, de su vida y de su obra.

En los diez años que permaneció en Madrid, Alfonso Reyes escribió algunos de sus títulos más representativos, como el poema dramático *Ifigenia cruel* (1923) o el estudio historiográfico *Visión de Anáhuac*⁶⁹ (1915), aparte de sus trabajos más estrictamente filológicos, llevados a cabo en el Centro de Estudios Históricos. La mala cara que la ciudad le mostró a su llegada se transformó cuando terminó la Revolución mexicana y su prestigio llegó a su país de origen. La suerte de Reyes volvió a dar un

⁶⁸ En los *Diarios*, las menciones a su estancia madrileña son muy pocas y de ninguna manera podrían considerarse como relatos de viaje. No obstante, las pocas líneas madrileñas alcanzan para adivinar que el ánimo de Reyes era optimista y que, a pesar de las dificultades económicas, siempre se sintió contento en España.

⁶⁹ Aunque se trate de una obra de carácter historiográfico, en algunas páginas de *Visión de Anáhuac* se deduce que fue escrita desde España. La lectura, hoy en día, tiene sobre todo un interés estilístico, al que habría que agregar su importancia en la historia literaria, pues es uno de los primeros ejemplos en el que un escritor americano, durante una estancia española, se siente atraído por las crónicas de Indias y ve en ellas el germen de una nueva literatura, emparentada con la española pero con rasgos distintivos: “El viajero americano está condenado a que los europeos le pregunten si hay en América muchos árboles. Les sorprenderíamos hablándoles de una Castilla americana más alta que la de ellos, más armoniosa, menos agria seguramente (por mucho que en vez de colinas la quiebren enormes montañas), donde el aire brilla como espejo y se goza de un otoño perenne. La llanura castellana sugiere pensamientos ascéticos: el valle de México, más bien pensamientos fáciles y sobrios. Lo que una gana en lo trágico, la otra en plástica rotundidad” (2007: 114).

vuelco y recuperó su condición de diplomático, ahora encargado de la Legión de México en Madrid. La ciudad, qué duda cabe, fue escenario de uno de los periodos más importantes de su vida, durante el cual asentó su prestigio literario y gozó de plena independencia y autonomía en un ambiente cultural de gran riqueza que desaparecería en la Guerra civil. A pesar de las estrecheces, Reyes siempre se sintió satisfecho de haber podido sobrevivir gracias a su pluma cuando las circunstancias parecían serle adversas. En uno de los pocos textos en que aborda de este periodo crucial de su vida, escribe con agradecimiento y nostalgia:

¡Diez años de intensa actividad intelectual en Madrid! ¡Y qué Madrid de aquel entonces, qué Atenas a los pies de la sierra carpetovetónica! Mi época madrileña correspondió, con rara y providencial exactitud, a mis anhelos de emancipación. Quise ser quien era, y no remolque de voluntades ajenas. Gracias a Madrid lo logré. Cuando emprendí el viaje de San Sebastián a Madrid, pude sentir lo que sintió Goethe al tomar el coche para Weimar (1990: 177).

El tono de *Cartones de Madrid* (1917) es muy diferente, más cercano al del poema en prosa que al de la autobiografía, a grado tal que la relación del libro con la vida de Reyes llega a ser esquiva. Seguramente esta distancia entre texto y autor provocó que las ediciones posteriores hayan perdido la marca cronológica incluida en el título original, publicado en México en 1917⁷⁰, la cual lo situaba más cerca de las crónicas de viaje al uso.

Si bien los diferentes textos que conforman el libro se apartan de la crónica tradicional, en la dedicatoria queda patente que no era tal la intención del autor, quien parece querer seguir las pautas impuestas por el género, sobre todo en lo que respecta al estrecho vínculo existente entre autor/narrador/protagonista, a su condición de testigo y a

⁷⁰ El título de la edición original es *Cartones de Madrid* (1914-1917).

la condición de escribir *durante* el viaje (si bien no hay ningún recorrido geográfico, el narrador aclara que en la ciudad siempre estuvo en movimiento)⁷¹:

No dudo que os parezca ligero este cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid. ¿Necesito aseguráros que no paro en esto mi interpretación de Madrid? ¿Necesito explicaros que sólo he querido reunir, en este cuaderno, esos primeros prejuicios de la retina, esos primeros y elementales aspectos que atraen los ojos del viajero? [...] Consideren mis amigos que muchas de estas notas está hechas a media noche, rodando solo por esas posadas de Madrid, sin saber a lo que había venido y bajo el recuerdo de las cosas lejanas (1989: 24 y 24).

Como no podía ser de otra forma, la visión de Madrid que tiene Reyes está marcada por la literatura española, lo que lo podría emparentar con ciertos modernistas que viajaban a Europa con el fin de encontrar y sobre todo de vivir lo que leían en los libros. No obstante, hay una diferencia que lo separa de sus no tan lejanos antecesores: si bien cada línea que escribe sobre la ciudad parece inspirada e influenciada por la literatura, Reyes es consciente de ello y de hecho siempre se encarga de explicitar sus fuentes o de corroborar su opinión con alguna cita clásica. El regiomontano ya no tiene el espíritu de los modernistas, a quienes Octavio Paz calificó como los auténticos románticos latinoamericanos, y simplemente pretende insertarse en una tradición existente. Además, el Madrid letrado de Reyes es el de la literatura española, no el de los viajeros franceses, ingleses y alemanes, modelos de los modernistas. Esta diferencia tiene su reflejo en la prosa –clásica y artificiosa, más castiza que afrancesada, lejana de la espontaneidad de las crónicas modernistas– y también en el punto de vista. El narrador aparece de vez en cuando y las alusiones biográficas prácticamente desaparecen. Madrid y la prosa son las

⁷¹ El libro en cuestión, más que un viaje, narra una ‘estancia’, lo cual es una variante del género de acuerdo con Geneviève Champeau (2008: 93).

protagonistas indiscutibles de las estampas, en las que no hay lugar al yo exaltado modernista.

El primer cartón, “El infierno de los ciegos”, es una muestra cabal de lo que será el resto del libro. El texto se abre con una afirmación del narrador (“El mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico: se avienen como dos ideas necesarias” (1989: 25)) y se cierra con una “de las coplas que les componía el Archipreste de Hita, siglo XIV” (1989: 26). El narrador siempre oscilará entre lo que ven sus ojos durante sus paseos y entre sus lecturas de los clásicos españoles. Por otra parte, se anuncia el tono esperpéntico⁷² y hasta cierto punto picaresco que primará en la obra.

De todas las tradiciones literarias que existen en España, Reyes eligió, para leer y escribir la ciudad, seguramente por ser la que más acorde juzgaba con la realidad que veía, la carnavalesca, la cual, como ya se ha mencionado, la literatura española hace suya de la mano de la picaresca y del esperpento. “La picaresca perdura, y la picardía suprema sigue practicándose alegremente”, comenta Reyes sobre la España que contempla, y concluye afirmando que “a la Novela Española, imagen de esta trabajosa vida, han podido llamarla, sin hipérbole, la epopeya del hambre” (1989: 27). De esta forma, desfilan por el libro, siempre en un ambiente macabro, sórdido, grotesco pero lleno de vida, carnavales, mendigos, funerales, deformes y todo tipo de espectáculo y de personaje que se puedan incluir en el esperpento. A veces, más que una ciudad, se tiene la impresión de que Reyes está describiendo una puesta en escena de una obra de Valle-Inclán.

⁷² No por nada en “Valle-Inclán, teólogo” se nos brinda un retrato inolvidable del creador del esperpento: “Don Ramón es una figura rudimental, de fácil contorno: el mirarlo incita a dibujarlo: con dos circulitos y unas cuantas rayas verticales queda hecha su cara (quevedos y barbas); y con cuatro rectas y una curva, su mano derecha (índice, cordial, anular, meñique y pulgar). Cara y mano: lo demás no existe, o es sólo un ligero sustentáculo para esa cara y esa mano. De hecho, nada más necesita el maestro definidor: la cara es el dogma, y la mano es el comentario (1989:47).

Pero las fuentes de Reyes no solo son textuales, sino que se alude continuamente al Velázquez más oscuro y al Goya más grotesco, no solo para que la imagen de sus cuadros sea invocada por el lector, sino para plasmar, mediante la écfrasis, siempre predominante sobre la narración, escenas de gran plasticidad. Los motivos siempre inspiran una reflexión, y así un detalle adquiere relieve general hasta representar a la ciudad entera:

El paseante de los barrios bajos tropieza, acaso, con una teoría de deformes. Comienza por contemplar, a lo Velázquez, con aristocrática intención, un monstruo, dos monstruos, tres. Ve pasar enanos, hombres con brazos diminutos o con piernas abstractas, caras que recuerdan pajarracos y pupilas color de nube. Al cabo, la frecuencia de la impresión se dilata en estado de ánimo. Ya no cree haber visto algunos monstruos, sino una vida monstruosa (1989: 31 y 32).

Estas características no se limitan a los habitantes de la ciudad ni a un espíritu más o menos abstracto, sino que se extienden a la arquitectura e incluso a los elementos de la naturaleza. Tras recordar que Quevedo llamaba al Manzanares “arroyo aprendiz de río...”, Reyes exclama, acercándose a la parodia: “¡Ola de vida perezosa, ola chocarrera, Manzanares, maldito seas! ¡Parodia escasa, agua picaresca, maldita seas!” (1989: 93). La correspondencia literatura/ciudad y tradición/presente se hará más explícita todavía en el texto dedicado a Mesonero Romanos. Como si quedaran dudas de que el Madrid de Reyes es casi atemporal, como la Buenos Aires eterna de Borges, leemos:

En un museo que nadie visita –el Museo de Artillería– existe un plano-relieve de Madrid en la primera mitad del siglo XIX. El trazo de la Villa y Corte no ha cambiado, por más que la larguen aquí y allá los barrios nuevos. Aún es posible dar con el Madrid de Mesonero Romanos. Está, salvo la demolición de algunas iglesias

y cuarteles, intacto y como emparedado vivo dentro de la nueva ciudad: lo ampara un buen genio; perdura, como los libros en que Mesoneros lo describe (1989: 80).

4.1.3. Crónicas de mi destierro de Martín Luis Guzmán (1887-1976)

Los exilios siempre fueron productivos para la actividad literaria de Martín Luis Guzmán. Durante su primera estancia en Madrid, en 1915, cuando tuvo que huir de México en plena Revolución⁷³, publicó *La querrela de México*, además de algunos estudios de carácter filológico. Pero esa primera estancia se limitó a un año, tras la que abandonó España con rumbo a los Estados Unidos, donde permanecerá otros tres y escribirá artículos para la revista *Universal* y para el diario *El Gráfico*, a la postre recopilados en *A orillas del Hudson* (1920), y se dedicará a los negocios, con el claro propósito de no volver a las “bellas letras” hasta que “tenga con qué mantenerlas” (Lorente Medina, 2002: 30).

A pesar de que por el título podría pensarse que *A orillas del Hudson* es una recopilación de crónicas de viaje, o al menos contiene algunas, no es el caso. Guzmán, quien escribía artículos con el objetivo primordial de cobrarlos, parece demasiado preocupado por la situación de México como para observar y analizar la realidad de los Estados Unidos. Así, en la recopilación predominan los artículos de tema político mexicano. También hay numerosas páginas dedicadas a la crítica literaria, en las que la presencia de México también es importante, como en “Alfonso Reyes y las letras mexicanas”. No siempre, sin embargo, los artículos son de corte estrictamente ensayístico; también hay espacio para el lirismo, muchas veces inspirado por la novedad del paisaje. Sin embargo, en estos textos, que son los que más se acercan a la crónica de

⁷³ Guzmán noveló el episodio de su partida y despedida de Francisco Villa en *El águila y la serpiente* (1928), en lo que se convertiría en uno de los fragmentos más célebres de su obra.

viajes, el ensimismamiento de la mirada es tan extremo y la prosa tan descriptiva y lírica, sin dejar espacio a lo narrativo, que más bien deben considerarse poemas en prosa. Además, aunque el objeto que inspira el texto sea presumiblemente real (“nevado estaba el parque ayer”, “hay en la entrada de Wall Street una iglesia no muy grande, moderna [...]”)(2010: 448), resulta tan específico y detallado que rebasa el ámbito del relato de viaje. Este hecho nos orienta hacia otras de las características del género, cuyo interés no puede detenerse en lo excesivamente minucioso, sino que aspira a mostrar un lugar en determinado tiempo, ya sea mediante una mirada panorámica, como la que brinda el relato de viajes “propriadamente dicho” (ver página 11), o mediante la unión de diversos fragmentos más específicos que abarquen distintos ámbitos, como sucede en las recopilaciones de crónicas.

Guzmán regresó a México en 1920 y de inmediato se incorporó a la vida política y periodística. En poco tiempo ya figuraba como director editorial de *El Herald de México* y poco después fue nombrado diputado nacional. Sus negocios, una de las principales preocupaciones a lo largo de la vida del escritor de la Revolución, marchaban viento en popa. Era de esperar que la rebotante actividad realizada en diferentes ámbitos, en todos ellos con éxito, le dejara poco tiempo para la literatura. Esta situación cambió radicalmente en 1924, cuando de nuevo tiene que exiliarse por su participación, aún no clara del todo, en la rivalidad política que surgió entre el presidente Álvaro Obregón y el general Francisco Serrano, que culminó con el asesinato de este último y de sus principales colaboradores, y que Guzmán novelaría magistralmente.

El destino de su exilio esta vez será España, aunque ahora residirá en Madrid, salvo por una estancia de un poco más de un año en Francia, hasta 1936. Este lapso fue el más fructífero de su vida, ya que escribió y publicó sus dos libros más importantes, *El águila y la serpiente* (1926) y *La sombra del caudillo* (1929), además de su biografía de

Xavier Mina y de los artículos que serían recopilados en el volumen que aquí nos interesa, *Crónicas de mi destierro*⁷⁴ (1964).

A juzgar por los textos seleccionados por el mismo Guzmán, a diferencia de lo que sucedía en *A orillas del Hudson*, el escritor se muestra mucho más dispuesto a integrarse en su nuevo lugar de residencia, mientras que las preocupaciones por la actualidad política de México pasan a segundo plano. A pesar de esta impresión, hay que tomar en cuenta el hecho de que la recopilación de sus artículos neoyorquinos fue llevada a cabo muy poco después de su publicación en periódicos, por lo que gran parte del material escrito no había perdido actualidad. Con las crónicas madrileñas sucede lo contrario: Guzmán las antologa y recopila en un volumen más de treinta años después de su publicación original. Es de sospechar que la política mexicana, además de la española, pues Guzmán llegó a ser un colaborador y amigo de Manuel Azaña, también fue en Madrid una de sus obsesiones, si no la mayor⁷⁵, pero que los artículos de esta índole que resultaban interesantes en 1926 habían perdido vigencia en los años sesenta. Lo mismo debió de ocurrir con algunas reseñas literarias, que se ocupaban de libros que con el transcurso del tiempo quedaron en el olvido⁷⁶. Otra posibilidad que no habría que descartar es que Guzmán, cercano al gobierno de carácter abiertamente anticomunista de Gustavo Díaz Ordaz⁷⁷, haya decidido pasar por alto su simpatía hacia la II República

⁷⁴ La mayor parte de los artículos publicados por Guzmán durante su largo exilio madrileño aún no han sido recopilados y el estudio hemerográfico de éstos es una labor pendiente.

⁷⁵ Recuérdese la afirmación de Manuel Azaña de que “a Guzmán le interesa la política más que a mí” (1968: 42 y 43).

⁷⁶ Esta situación puede constatarse al comparar los autores de los que se ocupa Guzmán en uno y otro libro. Aunque en *A orillas del Hudson* aparecen autores de la talla de Alfonso Reyes, hay obras que ya en los sesenta resultaban demasiado lejanas, como *Cristina* de Alice Cholmondely; por el contrario, en *Crónicas de mi destierro*, sólo se incluyen reseñas de obras canónicas, como *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán.

⁷⁷ La colaboración de Martín Luis Guzmán con el presidente Díaz Ordaz llegó a tal punto que justificó la matanza de estudiantes ocurrida el 2 de octubre de 1968. En un discurso pronunciado frente al presidente el 7 de junio de 1969, el día de la Libertad de Prensa, Guzmán, en nombre de los reporteros, señaló que “[...] no dio usted ni un paso más de los estrictamente necesarios para que la paz en México y la vigencia de las instituciones democráticas que nos rigen resistieran la embestida que se les preparaba. Lo felicitamos a

Española, con el fin de no levantar suspicacias en una época en que el discurso oficial mexicano había abandonado la retórica cardenista y veía al bloque comunista como una amenaza para la seguridad nacional. Por el contrario, las crónicas de viaje, por su escritura más literaria y por tratar temas menos comprometidos con el presente, resistieron mejor el paso del tiempo. Al hacer la elección de su propio material, sin explicitarlo, Guzmán discrimina entre el periodismo y la literatura, y muestra su convencimiento de que muchas páginas del primero están destinadas a ser leídas solo cuando fueron escritas, mientras que la segunda está menos comprometida con la actualidad.

A pesar de haber sido escritas durante los años más productivos de Guzmán, las páginas de *Crónicas de mi destierro* están muy lejos de alcanzar el nivel literario de las dos novelas que datan de la misma época. De hecho, si se leen hoy en día es como un complemento de su obra novelística. Este hecho no deja de ser curioso, puesto que si algo caracteriza ambas novelas es su cercanía con la realidad y su fuerte nota autobiográfica. Los procedimientos usados por Guzmán para ficcionalizar episodios históricos en los cuales él jugó el papel de testigo representaron una inmensa novedad para la literatura latinoamericana de la época. No puede decirse lo mismo de las crónicas, que si bien ya no muestran el influjo modernista aún presente en algunos textos de *Orillas del Hudson*, como “Poema invernal”, no aportan elementos nuevos y, lejos de mostrar la modernidad de las novelas, recuerdan algunas estampas de escritores realistas decimonónicos, como Emilio Rabasa o José Tomás de Cuellar.

Al contrario de su libro neoyorquino, compuesto por textos de diversos géneros literarios, *Crónicas de mi destierro*, desde el título, pretende centrarse en uno solo. No

usted, señor, y si, efectivamente, en algo fallamos a esa hora, lo lamentamos sin la menor reserva y esto hace que nuestra felicitación resulte aún mayor”, para después agregar que el movimiento estudiantil era “avieso, turbio, mendaz, subversivo, enfocado hacia la guerrilla y el terror” (Scherer García, 1988: 47).

siempre sucede así, como a menudo ocurre en este tipo de recopilaciones, pues hay textos más cercanos al ensayo o a la crítica literaria. La intención de Guzmán de escribir crónicas, sin embargo, está presente desde la escritura de los textos, tal como se explicita en varios de ellos, como en “Un tríptico de Zárraga”:

Esta tarde de abril es muy hermosa: tibio el aire, confortante el sol. ¿Permanecerá encerrado en su casa el cronista leyendo y comentando algún buen libro? ¿Irá a meterse en algún teatro o museo para contar después sus impresiones? No. Saldrá al campo; tomará uno de esos barquitos que hacen el servicio del Sena y bajará hasta Suresnes (2010: 924).

La preocupación por captar el interés los lectores también aparece repetidas veces a lo largo del libro. Esto pone de relieve una característica definitoria de las condiciones de producción de la crónica, que es la de escribir sobre temas que puedan resultar de interés para una franja amplia de lectores potenciales. Al publicarse en periódicos, la crónica debe tratar temas de actualidad o, en caso de alejarse de ellos, tratarlos de forma tal que la lectura resulte agradable. Podría establecerse una relación según la cual cuanto menos comprometida con la novedad, incluso con la noticia, la crónica se ve más obligada a recurrir a las herramientas que aporta la literatura. En “Camino a la Sierra”, uno de los textos más interesantes del conjunto, Guzmán se cuestiona: “¿A la sierra?”, me pregunto yo pensando en mis lectores. ‘Qué les podría interesar a los compatriotas míos que me leen en México y en Texas lo que pudiera yo contarles de los riscos, los valles, gargantas y puertos de estas montañas?’” (2010: 827).

Los temas que tratan las crónicas son muchos, y abarcan desde la descripción de la vida literaria española, de una velada en el teatro o de varias excursiones en el campo, hasta las reflexiones en torno a la educación o reseñas de algunas novedades literarias.

Una cuestión que aparece a menudo es la estrecha relación existente entre España y la “América Española”. Guzmán se siente cómodo en la península, es bien recibido por el mundo intelectual y, tras un corto periodo de complicaciones, no tiene mayores problemas para incorporarse a la vida cultural y al periodismo. No es de extrañar, entonces, que se sienta agradecido con el país que lo acoge, y que las similitudes con México le resulten agradables. Esta situación, aunada al clima intelectual de la época – proclive a la creencia de que existía un espíritu de los pueblos y de las razas diferenciado y excluyente, cuyo apogeo en América Latina lo representa el *Ulises Criollo* de José Vasconcelos, antiguo compañero del Ateneo de la Juventud– lo llevan a manifestar afirmaciones como que

España necesita seguir siendo la Madre Patria (así, con mayúsculas) a los ojos de la América Española: la Madre Patria no sólo en la historia, no sólo en el afecto, no sólo en la veneración filial, sino la Madre Patria en el ejemplo de cada día y en la irradiación constante, hacia los territorios que fueron sus colonias, de formas cada vez mejores del modo de ser hispánico, de ese modo de ser que todas las naciones de origen español –en conjunto e individualmente- deben empeñarse en elevar como si tal fuera su misión única” (2010: 800).

El cronista encuentra similitudes muy profundas entre España y su patria en muchos ámbitos, a grado tal que cuando habla de España siempre aparece la sombra de México: “Un libro que verse sobre las escuelas en España, será siempre un libro que pueda prolongar su perspectiva hasta el problema de las escuelas en México” (2010: 863).

Con todo, al lector le queda la impresión de que lo que estas crónicas cuentan es solo una parte de lo que Guzmán vivió y escribió sobre su estancia española. Algunos temas, en especial los políticos, solo aparecen esbozados; en otras ocasiones se mantiene una distancia frente a ciertas personalidades de las que fue muy cercano, en especial de

Manuel Azaña, que en el libro solo se le menciona como biógrafo de Juan Valera. Como si el propio Guzmán fuera consciente de esta situación, en varias oportunidades afirmó estar preparando sus memorias españolas, que nunca publicó. Existe la posibilidad de que éstas se encuentren en poder de sus herederos –quienes contarían con la indicación de la fecha en que deben hacerse públicas–, que estén perdidas en el archivo del escritor, o bien, que nunca hayan existido más que como proyecto. En la actualidad, el documento más valioso con que se cuenta sobre la estancia de Guzmán en España sigue siendo *Crónicas de mi destierro*, en las que, a pesar de sus limitaciones, inevitablemente surge el genio literario del autor de *La sombra del caudillo*. Un ejemplo de ello sería simplemente la siguiente frase, en la que describe un instante durante un paseo en el monte, y que recuerda las magníficas palabras dedicadas a la luz en sus novelas más famosas y que también podría servir para calificar su libro de crónicas: “El sol, que da de soslayo, se rompe entre las piedras descomponiéndose en sombra y luz” (2010: 832).

4.1.4. *Europa Central en 1922 y Madrid de los años veinte* de Francisco Urquizo (1891-1969).

Dos libros de Francisco L. Urquizo muestran formas diametralmente opuestas de escribir relatos de viajes⁷⁸. El primero de ellos, *Europa Central en 1922: Impresiones de viaje por Francia, Bélgica, Alemania, Checoslovaquia, Austria e Italia* (1923), fue publicado tan solo un año después de haber realizado el periplo. En él encontramos una escritura cercana al diario de viajes, con anotaciones precisas que nos indican la fecha exacta en que visitó cada lugar. Por el contrario, *Madrid de los años veinte* (1961) fue escrito cuarenta años después de los acontecimientos que refiere, como una evocación en la que Urquizo recuerda con más nostalgia que rencor sus años de exilio. Pero esa no es la única diferencia entre ambos.

En *Madrid de los años veinte*, el de mayor valor literario, el autor de *Tropa vieja* rememora los “tres largos años de forzoso exilio” que pasó en la capital española y en los que coincidió con otros exiliados mexicanos, quizás con Martín Luis Guzmán, a quien extrañamente nunca se menciona, aunque es posible que el primero ya hubiera abandonado Madrid cuando llegó el segundo. Urquizo se vio obligado a exiliarse tras la derrota y el asesinato de Venustiano Carranza, a quien apoyaba. De hecho, antes de dejar México pasó una corta temporada en prisión. De todos estos hechos, que Urquizo relata en algunas obras como en *México-Tlaxcalantongo*, no menciona nada en el libro, y solo informa al lector de que su condición en Madrid era la de exiliado, pero nunca aclara en qué términos o qué le permite regresar a México.

⁷⁸ De acuerdo al Diccionario de Escritores Mexicanos existiría un tercer libro de viajes de Urquizo, *Cosas de la Argentina* (1923). Desgraciadamente, no he logrado encontrar ningún ejemplar.

Al igual que en el caso de Martín Luis Guzmán, sorprende la ausencia de cualquier comentario político en el viaje de Urquiza, siendo ambos no solo escritores políticos, sino figuras públicas que accedieron a cargos gubernamentales de primera importancia. Aunque se trate de meras especulaciones, es posible atribuir estos silencios a causas similares a la vez que opuestas. De la misma forma que por intereses políticos Guzmán no quiso sacar a la luz su simpatía por la República Española en pleno gobierno de Gustavo Díaz Ordás, es probable que Urquiza haya querido pasar por alto la ideología que defendía durante sus años europeos ya de regreso en México, de la mano del general Lázaro Cárdenas, quien hizo de la defensa de la República Española una causa de estado. Pero no es en este libro en el que Urquiza desliza sus simpatías políticas, tema que, como ya se ha comentado, brilla por su ausencia.

Madrid de los años veinte es una rememoración impregnada de nostalgia, lo que se anuncia desde el “Preámbulo”, en el que un pintor español que visitará su tierra ofrece al escritor cumplirle algún encargo. Urquiza le pide que visite una casa en el barrio de Embajadores, en la que “vivía una ‘Señá Gabriela’, mi amiga, pintoresca matrona madrileña con la que cultivé amistad [...]. Era madre de dos muchachas bailarinas de flamenco, quizás lo más seguro será que ella ya no exista; pero las hijas o algún pariente pudieran aún sobrevivir. Me agradecería saber algo de allí” (1024). A su regreso, el pintor refiere a Urquiza que, en efecto, su amiga ya ha muerto, pero que encontró a una de las hijas, quien a su vez le dio noticias de la otra. Urquiza, emocionado, le pregunta si se trataba de una muchacha de cabellos rubios, a lo que el pintor responde que “es posible que haya sido rubia; ahora su pelo es blanco” (1024). Esta evidencia del paso del tiempo y el recuerdo de su estancia madrileña son los detonadores de la escritura.

A pesar de evocar un pasado ya lejano en la vida del autor, el relato está escrito en primera persona y alterna el tiempo pasado con el presente, lo que le aporta cercanía y

una sensación de constante descubrimiento. El relato se abre con la sorpresa del viajero de llegar a su destino, y el tono, en lugar del lastimoso o enfadado que uno podría esperar de un exiliado, es de alegría y expectación:

¡Madrid! ¡Por fin lo voy a conocer! Más claro: voy a cerciorarme de que existe, pues lo conozco desde hace años, por tantísimos libros que he leído referentes a la capital de España; por las novelas que los autores contemporáneos españoles cuyas escenas se desarrollan todas en Madrid; por los antiguos sainetes y zarzuelas del género chico, de ambiente madrileño; por las piezas musicales, chotises y habaneras; por lo que me han contado los amigos que han tenido la dicha de conocerla. (2005: 1025).

Desde un principio, al relacionar su viaje con los libros leídos que transcurren en Madrid, Urquiza ya insinúa que su relato será también literario, más preocupado por transmitir su visión personal de la ciudad que por resultar objetivo. Pero, para dejar las cosas más claras aún, especifica que busca huir de las meras descripciones, más propias de otros libros no literarios, como las guías de viaje:

Tanto se ha escrito ya de Madrid en novelas, en guías y diversos libros, que resultaría de monótono sabor repetir una vez más la descripción de la Villa de Madrid. Llevando tan sólo el deseo de dar un complemento a estos mis apuntes, que de otro modo parecerían incongruentes, me permito llevar al bondadoso lector a dar un ligero vistazo a la capital de España rápidamente, con el propósito de no cansarlo y sin meterlo en detalles propios de una guía de viajero, llena de descripciones de calles y edificios. (2005: 1029).

Tras este paseo inicial por el centro de la ciudad, Urquiza se detiene en las descripciones de los ámbitos que más le llaman la atención, siempre recreados con un aura de nostalgia pero también de alegría. El narrador, así, acude a las terrazas y los cafés madrileños, las

verbenas, una velada de flamenco, algún teatro nocturno y a diversos restaurantes, desde los más selectos hasta algunos locales de dos o tres mesas que ni siquiera están anunciados. A Urquizo le gusta presentarse como una persona abierta, curiosa, que se mueve bien tanto en los sitios elegantes como en los populares. Los lugares, sin embargo, no tardan en ceder su protagonismo a los personajes, que siempre resultan curiosos, entrañables y reales, gracias en gran parte a la voz que se les otorga, siempre cuidando su particular forma de habla. Desfilan por el libro un mexicano perdido en la ciudad, una maestra de tango castiza con la que se insinúa algún coqueteo, un viajero argentino al que Urquizo sirve de cicerone gracias a su conocimiento de la ciudad, y el escritor español de viajes *Ciro Bayo*, quien a su vez sirve a Urquizo de guía por la ciudad y lo lleva sobre todo a bares bohemios y a fondas escondidas a comer cocido. Ya casi al final aparece la señora *Gabriela*, cuya figura sirvió como pretexto a la escritura, y de quien se nos dice que “vivía en el barrio de Embajadores y yo solía visitarla con frecuencia, pues amén de su graciosa charla, tenía dos pimpollos de buen palmito, agraciadas y atrayentes; gatas legítimas como su madre, nacidas en las hondonadas de la ex Villa y Corte” (2005: 1076). A pesar de las alusiones a algunos amores madrileños de juventud, el autor no entra en detalles y se guarda para sí estas historias, al igual que sus relaciones políticas y literarias de estos años.

En las últimas páginas del libro Urquizo da salida a cierta sentimentalidad, y por primera vez se queja de su condición de exiliado, sin mencionarla, al afirmar que “salgo tan solo y tan triste como he llegado” (2005: 1097). Tras alabar las delicias de Madrid, en lo que es sin duda uno de los pasajes más felices del libro, Urquizo muestra su agradecimiento y deja constancia de que, al igual que *Guzmán*, en España se sintió casi como en casa, actitud que no deja de contrastar con el antihispanismo de muchos viajeros latinoamericanos decimonónicos y modernistas:

Aquí es donde menos extranjero me sentí que en otras partes; aquí eché raíces, que al arrancarlas salen sangrantes, dejando allá en lo hondo algo que no saldrá, que no puede salir porque está en el corazón y forma parte de él.

Aquí fui menos extranjero. Tú no sabes la amargura que encuentra esa palabra: extranjero. [...]

Nunca salgas de tu tierra; es muy triste ser extranjero⁷⁹. Yo aquí he sido menos quizás y por eso mi afecto es muy grande para esta bella y hospitalaria tierra (2005: 1099).

No es descabellado pensar que *Madrid de los años veinte* fue escrito tomando como antimodelo *Europa Central en 1922* ya que ambos libros difieren en casi todo. Además de las diferencias más evidentes ya señaladas (el lapso que media entre viaje y escritura, y el formato de la narración), resalta la visión que Urquizo ofrece de sí mismo. Aunque a la escritura y publicación de los relatos los separen cuarenta años, en realidad el protagonista es el mismo: Urquizo durante su exilio europeo. No obstante, ambos narradores no pueden ser más disímiles.

Mientras que en el libro madrileño Urquizo nunca entra en explicaciones sobre su condición, lo que la dota de misterio, aunque el lector sabe y adivina que es la de exiliado, en su libro europeo siempre se califica a sí mismo de “turista”, y sigue con singular rigor las costumbres que estos tenían en la década de los veinte. De esta forma encontramos al antiguo revolucionario planeando y preparando su viaje de la manera más convencional, anulando cualquier espíritu de aventura, de intelectualidad o de bohemia, propio de los viajeros literarios que ya han quedado atrás: “Terminado el visado de pasaportes, la Casa de Cook nos hace un presupuesto, que aceptamos, y que comprende

⁷⁹ Para Urquizo, acostumbrado a la camaradería del ejército, la soledad del exilio debe de haber sido especialmente pesada. Castañón (2010) afirma sobre *Tropa vieja* que la “principal lección de la novela es la conciencia que tiene el narrador de pertenecer a una comunidad, a un *continuo social* donde cada detalle es significativo, cada gesto y cada persona se encuentran inscritos en una perspectiva solidaria que los realza y llena de sentido”.

nuestro viaje en primera clase, hoteles, intérpretes, guías y automóviles” (1923: 11), relata Urquiza, con el tono casi burocrático que primará en el libro. La antinomia exiliado/turista muestra de qué forma el autor de relatos de viaje se construye como personaje, siempre partiendo de la realidad, pero también haciendo uso de los esquemas preconcebidos y de los modelos que más se ajustan y convienen a la narración. Es verdad que Urquiza se muestra como turista porque era un turista, pero no deja de resultar paradójico que, en sentido estricto, sigue siendo un exiliado. No obstante, esta complejidad no se traslada al libro, en el que el protagonista se presenta como el simple cliente de una excursión.

Si acude a los espectáculos nocturnos de París no lo hace como un artista bohemio, como sus predecesores modernistas, sino obligado en su papel de turista para quien París dejó de ser un destino mítico para convertirse en un simple conjunto de atracciones: “Los cabarets de Montmartre son una atracción como el Louvre” (1923: 36). Eso sí, cumplirá con las exigencias nocturnas cabalmente y acudirá a varietés, dancings, cabarets y cafés-concert en prácticamente todas las ciudades que visita.

A quien conozca a grandes rasgos su biografía⁸⁰ y su obra novelística le costará trabajo relacionar a Urquiza con el perfil del viajero que narra. El “escritor soldado” que hace todavía pocos años que luchó en la Revolución se queja de las incomodidades del viaje, de lo cansado de los trayectos (“Se nos hace fastidioso el viaje [París-Colonia]. Doce horas de traqueteo es algo serio, digno de pensarse detenidamente antes de efectuarse” (1923: 19)), de las dificultades idiomáticas cuando no cuenta con intérprete (“Le agradecemos sus indicaciones, tanto más cuanto que aquí no contamos con guía-

⁸⁰ Francisco L. Urquiza fue el único escritor de la revolución que participó en esta como soldado. Primero se unió a las tropas de Francisco I. Madero y posteriormente al ejército constitucionalista de Venustiano Carranza. Alcanzó durante la contienda el grado de General de Brigada y más tarde, de regreso de su exilio, fungió como Secretario de la Defensa Nacional.

intérprete, ni tan siquiera hemos podido conseguir un Baedeker, esos utilísimos libros para turistas” (1923: 91)), de los supuestos peligros que lo acechan en las ciudades porque así lo advierte la guía (“No se olvide que es peligroso aventurarse fuera del centro de la ciudad [de Nápoles] después de las seis de la tarde” (1923: 182)), de los olores (visita el mercado de pescado en Roma “heroicamente”), de las pulgas en los cuartos de hotel, de la calidad y cantidad de los alimentos (“Llena más en cualquier parte un sándwich que lo que nos dieron de comer” (1923: 20)).

A Urquiza parece no interesarle lo que ve. Visita innumerables museos, pero todos le parecen iguales. Solo muestra cierto entusiasmo frente a las cuestiones militares y los zoológicos. A pesar de ser testigo de un periodo crucial de la historia, gracias a que recorre Bélgica, Alemania, Austria, Checoslovaquia e Italia cuando apenas se están recuperando de la Primera Guerra Mundial, no muestra mayor curiosidad por el estado de las sociedades de estos países. Cuando describe alguna escena relevante no profundiza en ella, y el lector diría que él no se entera de la trascendencia de lo que está narrando. Un ejemplo de esta situación es cuando su guía alemán le comenta su impresión sobre el fin de la guerra, en la que se aprecia el espíritu que primaba en Alemania y que anunciaba el surgimiento de nuevos conflictos: “[...] y para que sea mayor el sarcasmo, la Francia manda en su contingente, no tropas blancas francesas, sino negros senegaleses semisalvajes. ¿Creen ustedes justo –termina diciendo– que un pueblo europeo, un pueblo civilizado como nosotros, sea menospreciado por negros del Senegal” (1923: 32). Urquiza, en lugar de comentar esta opinión, se limita a darle al guía, como agradecimiento por sus servicios, una propina de mil marcos.

Cuando conoce algún personaje no se le describe en profundidad. Esto sucede incluso con su acompañante, de quien no sabemos nada salvo que también es mexicano. Las descripciones de sitios históricos y atracciones turísticas ocupan la mayor parte del

texto, pero Urquiza no se esmera en ellas. Muchas parecen copiadas de su guía, y algunas veces la cita abiertamente, con la excusa de que él no será más claro que esta. La espontaneidad, vivacidad y amenidad que están presentes a lo largo de su libro madrileño, y sobre todo en *Tropa vieja* y en *Fui soldado de levita de esos de caballería* nunca aparecen en este. La parte más interesante, sin embargo, está reservada para el final, cuando por primera vez Urquiza describe un acontecimiento consciente de su importancia y se permite opinar abiertamente sobre él. Aquí de nueva cuenta cuesta trabajo reconocer al soldado revolucionario y al Secretario de Defensa, y quizás estos párrafos, aunados al escaso valor literario del libro, explican que no se haya reeditado y que su autor no haya hecho nada por rescatarlo. Me permito trasladar la siguiente cita extensa por el interés que reviste y por la extrema dificultad de su accesibilidad, puesto que el volumen se encuentra tan solo en unas cuantas bibliotecas. En Roma, tras visitar al papa y besar su anillo, Urquiza se topa con una escena que le llamará profundamente la atención:

En la estación encontramos grandes núcleos de “fascistas”, que, en correctas líneas desplegadas, forman en los andenes esperando embarcarse. Diríase que aquello es un verdadero ejército, ventajoso del veterano libertador de las provincias irredentas. Todos son jóvenes y fuertes, garbosos y marciales. La sencillez de su uniforme les da un aspecto democrático que sugiere. El verde casco de trincheras que cubre sus testas, es más agradable a la vista que el brillante sombrero de charol con plumas de los “bersaglieri”, o que el bicornio de los carabinieri. La negra camisa que visten, de sencillos obreros, es más simpática que el complicado dormán de alamares y colorines de los húsares.

Empuñan como arma un recio bastón de madera; los jefes por oficiales llevan, además, revólver al cinto y correa en el pecho: es la única diferencia que tienen. Su organización es admirable, militar en absoluto. Sus brigadas, batallones y compañías se llaman, entre ellos, legiones, cohortes y centurias; sus comandantes

siguen, igualmente, la remembranza romana, y se designan con los nombres de cónsules y centuriones.

Estos fascistas que vemos forman un batallón o cohorte, que marcha a Venecia a disolver una huelga de obreros comunistas. Es una verdadera y nueva milicia, que se moviliza, marcha en sus trenes, ocupa sus cuarteles y combate a estacazos y a tiros con sus enemigos, y los arrolla y ocupa las fábricas y los talleres abandonados, y sigue luchando en ellos con el trabajo, para hacer producir al telar paralizado y a la máquina callada. Es un ejército que vence por la fuerza de sus brazos, que reparten palos y hacen funcionar máquinas, triunfan en lo material y conquista rápidamente en lo moral; es una fuerza arrolladora que se apodera de Italia, y aun quizás del mundo entero. El provenir de Italia está en sus manos; en ellos está que siga siendo grande o que se precipite al abismo de la anarquía.

Nuestro tren parte cuando comienzan a caer gruesas gotas del cielo. Allá queda el nuevo ejército, la juventud de Mussolini, que entona, entusiasta, un himno guerrero en la sublime lengua de Dante (1923: 190 y 191).

4.2. El relato de viaje vanguardista

Resulta difícil afirmar que existe un relato de viaje vanguardista latinoamericano. Tras el auge que el género experimentó durante el modernismo, poco a poco fue perdiendo presencia tanto en los periódicos como en los libros. Al margen de la difusión, popularidad y prestigio que alcanzó en el mundo hispánico en el periodo de entresiglos, y que nunca ha llegado a igualarse, a nivel estilístico los libros de viaje también se replegaron. La prosa preciosista y el léxico suntuoso del modernismo fueron sustituidos por un lenguaje más transparente, el narrador ya no estaba herido de literatura sino que ahora mostraba una curiosidad más cercana a la del periodismo y los mundos casi imaginarios –decadentes y fabulosos, fruto de la écfrasis poética, comprometida también con la imaginación– desaparecieron por completo y dieron lugar a escenarios más reales, menos literarizados. Más que transmitir una sensación o escribir una pequeña obra de arte, los nuevos narradores de viaje plasmaron sus experiencias como un pasatiempo, como un medio estrictamente utilitario para ganar algún dinero o como testimonio documental.

La poesía, el otro género predominante durante el modernismo, sufrió una transformación estética radical que coincidió con el inicio de su pérdida de popularidad. Los poetas de los años veinte del siglo pasado estuvieron muy lejos de ser leídos masivamente y de convertirse en verdaderas celebridades, como sí lo habían sido sus antecesores; basta comparar, como acontecimientos de gran simbolismo, los funerales multitudinarios de Rubén Darío en Nicaragua y de Amado Nervo en México con el de César Vallejo en París, al que acudieron unas pocas personas. No obstante, al finalizar el modernismo, la poesía latinoamericana experimentó una auténtica revolución, por influencia de las vanguardias europeas, como el futurismo de Filippo Marinetti, el

ultraísmo español, el dadaísmo de Tristan Tzara y el surrealismo de Louis Aragon y André Breton, pero también como una continuación de la exploración iniciada por Rubén Darío y sus compañeros. Ramón López Velarde en México, Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo en Argentina, César Vallejo en Perú y Vicente Huidobro en Chile se consolidaron como el relevo natural de los modernistas y llevaron la poesía a territorios nuevos, caracterizados sobre todo por la quiebra del lenguaje poético hasta entonces vigente y por la creación de imágenes que delataban una nueva sensibilidad, acorde con los nuevos tiempos, con las innovaciones tecnológicas y con las nuevas corrientes políticas.

La novela, por su parte, si bien no acusaba la influencia vanguardista presente en otras literaturas –el ejemplo paradigmático sería el *Ulises* de Joyce (1922)–, sentó las bases de lo que se convertiría en la narrativa moderna de América Latina. *Los de abajo* de Mariano Azuela (1915), *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924), *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926), *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1928) y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán (1929) rápidamente adquirieron prestigio crítico, conquistaron lectores y convirtieron a la novela en el género literario preponderante de la nueva literatura, circunstancia vigente en la actualidad. Como hermano menor de la novela, el cuento también sentó sus bases modernas gracias a escritores como el uruguayo Horacio Quiroga y sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917).

En una conclusión apresurada, podría afirmarse que la popularidad de la que gozó el relato de viajes a principios de siglo se trasladó a la novela, mientras que la experimentación literaria se centró en la poesía. Curiosamente, en la poesía vanguardista

se encuentran varios libros que podrían considerarse relatos de viajes⁸¹, como la *Prosa del transiberiano*, de Blaise Cendrars. En Latinoamérica se escribieron libros que, mediante la utilización de imágenes surrealistas, agrupan poemas que son también estampas de viajes, como *Calcomanías* (1925) de Oliverio Girondo, y otros que transmiten la vivencia en un determinado país, como *España, aparta de mí este cáliz* (1939) y *La muerte en Madrid* (1939), en los que César Vallejo y Raúl González Tuñón respectivamente plasman una visión poética de su experiencia en la España de la Guerra Civil. Sin cumplir el pacto autobiográfico que es consustancial del género, *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, podría leerse como un gran viaje imaginario o alegórico, en el que además de la caída de un hombre se asiste al espectáculo de la desintegración del lenguaje. La preocupación que se muestra en el poema por la fractura lingüística y por los universos simbólicos quizás explique en parte la pérdida de importancia del relato de viajes, cuyo estricto apego a la realidad dejó de atraer a los nuevos escritores, más preocupados por construir universos ficticios que explicaran metafóricamente la esencia de América Latina, o bien, por explorar la esencia del lenguaje hasta asistir a su pérdida de sentido para dotarlo de uno nuevo. Uno de los versos del “Arte poética” de Huidobro resume la nueva poética por la que se guiarán tanto la poesía como la novela y en la que no encuentran cabida los libros de viajes: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra” (Huidobro, 2003: 45).

Los historiadores de la vanguardia latinoamericana, como Jorge Schwartz⁸², sitúan su auge en la década de 1920, y especifican que sus inicios se remontan a varios

⁸¹ La inclusión de ciertos poemarios contemporáneos en la categoría de relato de viajes es una cuestión pendiente, aunque ya hay artículos que lo dan por hecho, por ejemplo “Estampas de ultramar de Aníbal Núñez: la reescritura de viajes leídos como instrumento de crítica cultural”, de Pardellas Velay (2004).

⁸² Schwartz (2002: 36), en el prólogo a su antología crítica de textos programáticos de la vanguardia, apunta que “A pesar de que es común encuadrar a las vanguardias latinoamericanas en el periodo de los años veinte, decenio en el cual los movimientos alcanzan su mayor auge, no me atuve a ese límite cronológico”. Él mismo recuerda que otros estudiosos delimitan periodos más amplios, como Hugo Verani,

años antes y su práctica se extiende hasta al menos la década posterior. En estos años, exceptuando el *Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente* (1924), el breve libro de Teresa de la Parra, no existen relatos que hayan experimentado, renovado o cuestionado las reglas del género, como sí sucede en la poesía y en la novela. La subversión del relato de viajes latinoamericano tendría que esperar varias décadas más, y en caso de que resulte pertinente hablar de una vanguardia del género, esta se situaría a finales del siglo XX y principios del XXI, en la obra de escritores como Julio Cortázar, Sergio Pitlor o Sergio Chejfec (ver página 365). Algunos miembros prominentes de la vanguardia histórica, en particular César Vallejo, Jorge Carrera Andrade y Manuel Maples Arce, sí escribieron relatos de viajes, pero en ellos no es posible encontrar ni de lejos la voluntad transgresora presente en su poesía. El interés que tienen estos relatos es más bien documental, no solo por la importancia de sus autores y porque aportan información muy valiosa sobre su biografía, sino porque son también un testimonio importante de la época que describen.

4.2.1. *Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente* de Teresa de la Parra (1889-1936)

Si existe un libro de viajes que pueda calificarse de vanguardista, entendiendo por vanguardia la “tradición de la ruptura”, como la define Octavio Paz, y que se sitúe dentro del periodo histórico de las vanguardias, es sin duda el *Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente* (1922), de la venezolana Teresa de la Parra.

que la sitúa entre 1916 y 1935, o Federico Schopf, entre 1916 y 1939 “en sentido amplio”, y 1922 y 1935 “en sentido más restringido”.

Como sucede con otras obras rupturistas de la época, como los cadáveres exquisitos de los surrealistas, la transgresión en la obra no se localiza en el espacio textual, sino en su mecanismo de producción. El establecimiento del pacto autobiográfico es una de las características definitorias del género, aunque estrictamente hablando, no hay forma de probar que lo que se está contando en el relato haya sucedido en la realidad. Una forma tradicional de acentuar la sensación de veracidad consiste en introducir elementos paratextuales, como mapas que señalen el itinerario realizado y narrado, y fotografías de los lugares visitados, de los personajes descritos y del autor, que de esta forma confirma su carácter de narrador y protagonista. En el libro de la venezolana no encontramos estos elementos, salvo las fechas correspondientes a cada entrada del diario.

Si bien en el texto nunca se afirma que lo que se relata es veraz y que constituye una experiencia vivida por la autora, esto se toma como un hecho, más todavía si se considera que el supuesto diario se publicó en la revista *Actualidades*, dirigida por Rómulo Gallegos, y que “entronca con la literatura de viaje francesa tan en auge a principios del siglo XX (Cendrars, Morand...)”, como señala Patout (1994: 67), y que respeta al pie de la letra la poética del género en general y del pacto autobiográfico en particular.

Teresa de la Parra lleva al límite la tensión existente entre ficcionalidad y factualidad presente en todo relato de viajes. A la hora de revisar la tradición de los libros viajeros y trazar su división básica, Albuquerque (2011b: 20) señala que:

Una primera taxonomía se decanta ya en estas primeras manifestaciones del género. Por un lado, una literatura de viajes ficcional, por otro, una literatura de viajes arraigada en hechos cuyo testimonio nos es transmitido por el autor: son los ‘relatos de viajes’ cuyo fundamento corresponde al viaje efectivamente llevado a cabo. Estamos fuera de los límites de la ficción. Según esto, los ‘relatos de viaje’

no son ficción pero sí están dentro de lo literario, del lado de la literatura, aunque en los márgenes de la ficción.

El *Diario* de Teresa de la Parra se sitúa en un incómodo territorio entre ambas vertientes. Desde un principio pide ser leído como una narración verídica, en la que la protagonista y narradora coinciden con la figura de la autora, lo que queda patente desde el título al especificar que las páginas fueron escritas por una “caraqueña”⁸³. Además, por su adscripción a los relatos de viaje franceses de la época, en un tiempo en que la literatura gala aún constituía la principal influencia de la latinoamericana, el texto demanda establecer el pacto autobiográfico. Intuitivamente, el lector de los años veinte, al igual que el de antes y el de después ahí donde se leen este tipo de libros, sabía discernir el modo –ficcional o factual– en que debía leer los libros de viaje. Por ejemplo, al tomar un libro de Cendrars, sabía de inmediato que *El ron* era una novela y por lo tanto lo que se contaba en ella era ficción, mientras que *A bordo del Normandía* relataba una travesía real.

En esta expectativa de ficción y realidad radica la transgresión de Teresa de la Parra, pues si los elementos paratextuales y la tradición literaria a la que se adscribe exigirían leer el texto como un relato factual, en realidad se trata de una obra de carácter ficcional. Quien en verdad realizó el viaje a Extremo Oriente fue María, la hermana de Teresa de la Parra, quien consignó los detalles de su travesía mediante cartas que enviaba a su familia. Teresa retoma el material de su hermana y escribe el diario, el cual, por su particular proceso de producción, tiene una base verídica que fue transformada durante el proceso de escritura. Dicha transformación se halla presente en todo relato de viajes, de

⁸³ El gentilicio “caraqueña” también puede leerse como otro juego de la autora. Teresa de la Parra siempre reivindicó su esencia venezolana, si bien nació en París, por circunstancias fortuitas. Llegó a Venezuela a las dos años de edad pero su familia no se instaló en Caracas, sino en la hacienda cañera El Tazón, cercana a la capital. El “caraqueña” del título es un elemento que aporta verosimilitud al relato, pero que estrictamente es ficción, resumiendo en buena medida el carácter del texto.

ahí a que sea imposible renunciar a cierta dosis de ficcionalidad, pero en este caso, al dislocarse el viajero del escritor, es más pronunciada.

Este gesto lúdico de Teresa de la Parra refleja de manera implícita la certeza de que el relato de viaje es un género literario que aspira a lo artístico. Seguramente la venezolana consideró que el material epistolar de su hermana era interesante y entretenido, pero que no estaba bien escrito ni estructurado, de ahí que haya decidido retomar el contenido y transformarlo, dotándolo en el camino de literariedad. La cuestión de la literariedad y la no ficción ha suscitado polémicas de las que aún quedan algunos ecos. Albuquerque (2011a: 32) no es ajeno a este asunto y advierte que “Una vez más, al trazar o intentarlo al menos, los orígenes occidentales del género topamos necesariamente con la espinosa cuestión de la literariedad que se nos presenta como inevitable. Según esto, la literatura puede no ser ficción, o no sólo, ni necesariamente”. Quizás no sea una casualidad que uno de los relatos de viaje más interesantes del periodo vanguardista sea también una defensa artística del género, pues implícitamente arguye que no debe tratarse de un simple testimonio, sino que debe seguir ciertas pautas poéticas en aras de alcanzar un estatuto artístico. Como ya se ha comentado anteriormente, durante la vanguardia la literatura se concentró en la poesía y la novela, dejando muchas veces al relato de viajes como un simple documento sin intenciones literarias.

Más allá de la tensión que de la Parra crea entre factualidad y ficcionalidad, el relato resulta ameno y agudo. Escrito cuando el modernismo languidecía y se había convertido en un manierismo hueco, de la Parra parodia su esnobismo y cosmopolitismo ramplón por medio de la introducción de voces extranjeras que resultan un tanto ridículas y pretenciosas como *babys*, *shoking*, *clou*, *sister ships*, *champagne*, *comme il faut*, etc. Pero también parodia algunas características de la nueva vanguardia, como su obsesión

por la técnica y la modernidad, en la que la venezolana no ve sino la extensión por otros medios de la gastada sensibilidad modernista:

De las islas Hawái tenía formada una idea llena de sentimentalismo y poesía. Recordaba aquella música coral tan dulcemente sugestiva, medio religiosa y medio salvaje, que tantas veces había oído en nuestro gramófono de casa. Me decía que muy lindo debía ser el país que a sus naturales inspiraba aquellos cantos (2011: 36).

Por último, la narradora del viaje se muestra completamente europeizante, en un tiempo en que la literatura latinoamericana investigaba su identidad y se sumergía hacia adentro, ya sea a través de la novela de la Revolución mexicana o de las obras de José Eustaquio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes o de la misma Teresa de la Parra. En Japón, la protagonista afirma: “Otra cosa me intriga de los japoneses, y es su eterna sonrisa de desdén, donde viene a resumirse toda su psicología extraña. Los japoneses nos miran y nos odian a nosotros, la raza blanca, y saben contener su odio y superarnos las más de las veces (2011: 46).

Si se analiza el título de la obra, aparte del anuncio del juego ficcional ya señalado, también es posible leer el tono paródico y burlón que primará en el relato. La niñez de la escritora transcurrió en provincia y la recordaría como una edad dorada. Así, el “caraqueña” del título en lugar del más verídico “venezolana” se explica por los gestos y lenguaje esnobs que de la Parra adjudica a su protagonista, lejana a la supuesta sencillez de la provincia. Esta oposición entre la autenticidad de la provincia y el cosmopolitismo algo impostado de la capital es abordado en su obra novelística; *Ifigenia* (1924) puede leerse como la novela de Caracas frente a las *Memorias de Mamá Blanca* (1929), que, en contrapunto, se erigiría como la novela de la provincia. El breve relato de

viajes también puede ser visto como el campo de prácticas que daría lugar a *Ifigenia*, cuyo subtítulo es *Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Aunque de importancia menor en la obra de la venezolana, su *Diario de viaje*, mitad mentira, mitad realidad, ya muestra muchas de las preocupaciones que desarrollaría en la novela, así como la técnica con que se valdría para ello.

4.2.2. *Mi vida por el mundo* de Manuel Maples Arce (1898-1981)

A diferencia de sus antecesores modernistas, los poetas vanguardistas no viajaron tanto, y cuando lo hicieron ellos mismos sufragaron los gastos gracias a su elevada posición social, como Vicente Huidobro, o bien se convirtieron en representantes diplomáticos de sus respectivos países, como Jorge Carrera Andrade o Manuel Maples Arce, el creador del estridentismo. Los tiempos en que la crónica de viajes gozaba de tanto prestigio que los escritores podían recorrer el globo gracias a sus colaboraciones en diarios y revistas había quedado definitivamente atrás⁸⁴.

El estridentismo fue el único movimiento literario mexicano que realmente puede considerarse vanguardista. Muy influido por el futurismo de Marinetti, se originó en 1921, cuando Maples Arce pegó carteles en los muros de la ciudad de México anunciando sus postulados estéticos, en primera persona y con una fotografía suya ocupando la mayor parte del cartel⁸⁵. Los estridentistas proponían una revolución estética que debía trasladar a las artes los cambios y la energía que la Revolución mexicana había llevado al país. Al poco tiempo de la fundación del movimiento, los estridentistas se

⁸⁴ Algunas excepciones desmienten esta afirmación, como la de César Vallejo, cuya estancia en París se encontraba en las antípodas de los lujos de un millonario como Huidobro o de los diplomáticos. Vallejo, además, sí vivió en buena medida gracias a sus crónicas, e incluso realizó algunos viajes financiado por su pluma, como sus célebres viajes a la Unión Soviética (ver página 266).

⁸⁵ Los textos completos de los manifiestos estridentistas pueden consultarse en Schneider (1997).

establecieron en la ciudad de Xalapa, en el estado de Veracruz, donde el gobernador Heriberto Jara les ofreció apoyo institucional, con lo que el estridentismo se convirtió en el único movimiento vanguardista del mundo subvencionado por un general. En Xalapa, los poetas planeaban fundar la ciudad de Estridentopolis, pero el general Jara fue destituido de su cargo y el grupo se desintegró y se dispersó por el mundo. Maples Arce, que por entonces compaginaba su creación poética con el trabajo político –fue secretario general de gobierno y diputado–, partió del país como diplomático, labor a la que se dedicaría durante las siguientes décadas. Fruto de sus continuadas estancias por todas las regiones del globo es *Mi vida por el mundo* (1983), el tercer tomo de sus *Memorias*.

Aunque la importancia del estridentismo en la historia de la literatura mexicana sea indiscutible, y en su tiempo algunas de sus creaciones fueron muy apreciadas⁸⁶, sus obras parecen haber perdido vigencia. Algunos estudiosos, como Schwartz (2002: 189), matizan su importancia: “El estridentismo dejó una singular herencia, resultante mucho más de los emprendimientos colectivos y antológicos de sus adeptos que de la relevancia de alguna obra”. Otros, como Ollé-Laprune (2011: 60), son más severos en su juicio:

Los estridentistas (grupo de autores de una –tal vez la única– vanguardia mexicana cercana al espíritu de los primeros futuristas italianos) sí buscaron la agresión pero sin muchos daños. El tiempo ha permitido ver que si los primeros [los contemporáneos] estaban dotados de dones literarios, los segundos [los estridentistas] estaban cruelmente desprovistos de ellos.

⁸⁶ Para dar una idea de la difusión que tuvieron algunas obras estridentistas, baste recordar que *Andamios interiores* (1922), el debut de Maples Arce, recibió una reseña muy elogiosa de un joven Jorge Luis Borges, y que *Vurbe* (1924), su segundo libro, fue el primer poemario mexicano traducido al inglés, de la mano, además, de John Dos Passos.

En *Mi vida por el mundo* no se encuentra el menor rastro vanguardista, aunque cabría aclarar que fue escrito⁸⁷ cuando Maples Arce ya había renunciado al estridentismo y se había decantado, según sus propios términos, hacia un “nuevo humanismo” (1983: 107). Este trayecto estético es relatado, explícita o implícitamente, en el segundo y el tercer tomo de las *Memorias*. El segundo tomo, que relata la aventura estridentista, posee aún rastros de su ímpetu transgresor, mientras que el tercero, el que nos ocupa, es un texto de valor documental pero en el que en su escritura no prima la voluntad estilística.

En la literatura latinoamericana del siglo XX no abundan las vidas tan ricas en viajes y encuentros como fue la de Maples Arce. El mexicano recorrió prácticamente todos los rincones del globo, residiendo en algunos durante largas temporadas⁸⁸, y conoció a muchas de las personalidades intelectuales y políticas más destacadas del siglo. Sin embargo, en lugar de ofrecer una visión literaria de los lugares que llegó a conocer tan bien y un retrato de los escritores y políticos a quienes frecuentó, su libro parece haber sido escrito más por un diplomático que por un poeta. En las primeras páginas habla de la experiencia viajera en términos sugerentes, lo que también puede leerse como una declaración de intenciones:

Mientras volaba el tren por las llanuras heladas de la Europa oriental sentía que un viaje tiene la virtud de intensificar nuestra vida interior porque, además de que repasamos las cosas vistas, éstas mismas nos fuerzan a observar, deliberar y depurar nuestros juicios, y en ocasiones a sentir más intensamente aún. Ver nuevos países, de cultura diferente, despertaba en mí animosos designios (1983: 41).

⁸⁷ La publicación del tercer tomo de sus *Memorias*, el que nos ocupa, fue póstuma, y en el último capítulo del libro se aclara que fue redactado con su autor ya entrado en la vejez.

⁸⁸ Maples Arce residió en calidad de embajador en Bélgica, Italia, Inglaterra, Portugal, Panamá, Chile, Colombia, Japón, Canadá, Noruega y Líbano.

Esta exaltación del viaje contrasta con el contenido del libro, en el que más que “animosos designios” abundan las páginas en que se transcriben discursos del ámbito diplomático (101), se narran en detalle recepciones y presentaciones de embajadores (205), y se describen con minuciosidad los informes (19) que Maples Arce enviaba a la Secretaría de Relaciones Exteriores en México, a los cuales muchas veces se les concede más espacio que a comentar los libros que seguía publicando.

También ocupan un lugar destacado, tanto por el número de menciones como por su extensión, los distintos homenajes que el escritor recibió a lo largo del mundo: “Con la excitación de la música y los estímulos de la champaña, todo el mundo tenía un aire satisfecho. Creo que yo mismo, recientemente distinguido con la condecoración de la Orden de Leopoldo de Bélgica, me sentí por un momento personaje importante” (43). Gracias a su figura como poeta y a sus labores diplomáticas, Maples Arce conoció a grandes figuras de su siglo y con muchas de ellas lo unieron lazos de amistad. En un rápido recuento se pueden mencionar a escritores europeos como Filippo Marinetti, Robert Desnos, Paul Éluard, Giuseppe Ungaretti y Paul Valéry; a escritores latinoamericanos y españoles del relieve de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, José Ortega y Gasset, Gerardo Diego, Julián Marías y Jorge Carrera Andrade; y a escritores mexicanos como Agustín Yáñez, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Octavio Paz, Carlos Pellicer y José Gorostiza. Las personalidades de otros ámbitos también desfilan por el libro, y van desde el general Eisenhower y la familia imperial japonesa al general Lázaro Cárdenas. Sin embargo, rara vez se describe o se habla de estas personalidades, y si se las menciona es solamente de pasada o bien para especificar cuál era su opinión de la obra del estridentista. De Octavio Paz y José Gorostiza, quizás los dos poetas más importantes del siglo XX mexicano, se dice simplemente que eran los secretarios a su mando en las embajadas de México en Italia y

en Japón, respectivamente. De Borges, con quien se reencuentra en los años ochenta tras varias décadas de no verlo, menciona que “me recibió proponiéndome la identificación de un verso mío: ‘y en todos los periódicos se ha suicidado un tísico’. Nos echamos a reír. Borges fue el primer escritor extranjero que se ocupó de mi libro *Andamios interiores*” (283). Lo mismo sucede con otros nombres, por ejemplo: “Particularmente recuerdo a don José Ortega y Gasset, quien había acogido con simpatía mis *Poemas interdictos* cuando dirigía la *Revista de Occidente*” (75).

Más que las personas o los lugares, diríase que a Maples Arce le interesan más las culturas de cada país que recorre. Las descripciones de las ciudades, sobre todo de los aspectos de su vida cotidiana, no son detalladas, cuando aparecen. Sí hay, en cambio, menciones cuidadas a los monumentos y atracciones de cada lugar, así como a las manifestaciones culturales más importantes de cada pueblo. Sin embargo, rara vez se aporta una impresión personal y se recurre más bien a las listas y simples enumeraciones, como si se tratara de otro informe burocrático más que de apuntes de carácter personal. Como el mismo escritor lo afirma, a veces pareciera que este interés, sin duda auténtico, es más bien otra de las obligaciones de la diplomacia: “Al lado del trabajo burocrático de la misión, de las obligaciones protocolarias cerca del gobierno japonés, del cuerpo diplomático y de la sociedad, hay otros deberes no proscritos, como el de interesarse en la cultura, arte, costumbres y realidad nacional” (144). Esta podría ser una explicación al tono protocolario que tienen muchas descripciones; por ejemplo, de su estancia en Noruega, el poeta comenta que

“De vez en cuando una visita de viajeros mexicanos era motivo de satisfacción. Una de las más gratas fue la de la señora López Mateos y su hija. Mi esposa y yo las llevamos al Museo Folclórico, a la Galería Nacional, al Frognerparken, asombroso por las cantidad de estatuas que labró el infatigable Vigeland. También

las invitamos a cenar en la embajada, cuya sede les encantó incluso por el jardín, con su árboles y arbustos cuajados de flores en esos días” (213).

De nueva cuenta como si quien escribiera fuera un prudente diplomático y no un poeta rupturista, Maples Arce suele evadir cualquier cuestión política, con todo y que vivió en la Italia de Mussolini, viajó por Austria y Checoslovaquia cuando las sombras del nazismo ya se alargaban hacia esos territorios y, como embajador en Líbano, vivió la Guerra de los Seis Días y tuvo que soportar el ataque de una turba enfurecida a la sede de la embajada. Al igual que con la literatura del siglo pasado, Maples Arce fue un privilegiado testigo de la historia, pero esta se encuentra ausente en la mayoría de las páginas de sus memorias viajeras. Una excepción rescatable es el relato que se ofrece de Londres durante algunos de los días más angustiosos de la Segunda Guerra Mundial. El poeta y su familia, al igual que los londinenses, padecen a diario los bombardeos nazis, y sin embargo se empeñan en llevar una vida relativamente normal. Esto se nota en algunos episodios conmovedores, como una ocasión en que Maples Arce asiste a una representación de Shakespeare, la cual se tiene que suspender por los bombardeos, que acabaron con la vida de varios espectadores. Algunas veces la historia parece tener consecuencias solo en el ámbito de la servidumbre, puesto que ésta es una preocupación constante a lo largo del libro. En la Italia fascista, por ejemplo, los únicos retratos en que se profundiza un poco son en el del mayordomo y su esposa, la cocinera (1983:53), mientras que uno de los efectos más lamentados en el Londres de los bombardeos nazis es la ausencia de servicio, pues todas las mujeres trabajan en las fábricas de armas (1983: 101).

El que hubiera podido ser, por las vivencias del autor y su filiación literaria, uno de los relatos de viaje más sugerentes de la literatura latinoamericana, se contenta con ser un testimonio más burocrático que literario de la vida de un diplomático culto.

4.2.3. *Rostros y climas y Viajes por países y libros de Jorge Carrera Andrade (1903-1978)*

El poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade fue una figura central en la vanguardia latinoamericana, sobre todo por sus “microgramas”, pequeñas composiciones poéticas similares al haikú, pero sin la solemnidad de éste. Como la mayoría de los poetas vanguardistas, viajó a Europa, en donde conoció a las figuras más destacadas de los nuevos movimientos. Cuando conquistó prestigio como poeta se incorporó al servicio diplomático de su país, en el que desempeñó una exitosa carrera que culminó al ser nombrado Ministro de Relaciones Exteriores. Como diplomático residió en distintos países de Europa, América y Asia, y reunió sus recuerdos viajeros en dos libros: *Rostros y climas* (1948), publicado en París, y *Viajes por países y libros* (1961), impreso en Ecuador.

Ambos libros alternan relatos de viajes independientes y comentarios críticos sobre la obra de diferentes poetas, aunque son estos últimos textos los que suelen prevalecer. En el prólogo de *Viajes por países y libros*, el propio Carrera Andrade reflexiona sobre el género al que se adscribirían estos libros, establece filiaciones literarias y justifica su elección:

Desde la época fermentativa de Rousseau hasta nuestros días, ha venido floreciendo con mayor fertilidad el género que podemos llamar “paseo literario”,

combinación sugerente y amena de la descripción de paisaje con la alusión a lecturas útiles o deleitosas. Como la naturaleza y los libros han sido la gran pasión de mi vida, me he inclinado lógicamente a ese género que, sin pretender una elevada categoría artística, alcanza a fijar las impresiones del mundo exterior y de la obra literaria, con una apropiada dimensión crítica. [...] El paseo literario, o sea el breve ensayo que tiene algo de apunte de viaje y de nota bibliográfica [...] (1961 IX y X).

En una primera impresión los dos libros resultan bastante similares, incluso en la geografía viajera y literaria que recorren. Llama la atención que, tanto en los “apuntes de viaje” como en las notas bibliográficas, la presencia del “yo” es mínima. El poeta ecuatoriano utiliza casi siempre la tercera persona y elude en todo momento las anécdotas personales. Se concentra en hablar del lugar que está describiendo o del autor que estudia, y jamás intercala episodios autobiográficos. El lector lee las impresiones de Carrera Andrade sobre Japón o Estados Unidos, pero no sabe por qué eligió esos destinos, en calidad de qué los recorrió, por quién iba acompañado, qué amistades hizo, qué escribió durante su estancia. Esta característica, que puede ser vista como pudor o como una búsqueda de objetividad, provoca que algunos textos se acerquen al poema en prosa o al texto de divulgación y se alejen del relato, siempre necesitado de un mínimo de narración.

Con todo, existen diferencias entre ambos libros, cuya publicación dista trece años. En el primero, la experiencia vanguardista se mantenía aún cercana, mientras que en el segundo, el poeta, al igual que Manuel Maples Arce, ya había renunciado expresamente a esta, y se encuentra abocado en igual importancia a su producción literaria y a su carrera diplomática.

En el primer capítulo de *Rostros y climas*, titulado con cierto ánimo provocador “Imagen real del Japón”, el poeta toma distancia de sus precedentes literarios:

Antes de conocer el Extremo Oriente, el Japón era para mí la tierra de las porcelanas y de los kimonos maravillosos. Una especie de patria de las flores y del hakai [...] No vi por ninguna parte las fastuosas escenas callejeras descritas por Pierre Loti, Gómez Carrillo y Blasco Ibáñez. Todo estaba lleno de bicicletas, niños, mercaderías y garabatos (1948: 11).

Aunque no se indica en ninguno de los textos, estos parecen ser una recopilación de artículos y crónicas publicados previamente en diarios y revistas. Tampoco se incluye ninguna fecha, aunque ciertas alusiones dentro de algunos textos permiten inferir sus coordenadas temporales. Por ejemplo, se comenta que “hasta 1941, la figura más popular del Japón era Deana Durbin”. Que el libro retrata el Japón en plena contienda bélica se confirma cuando Carrera Andrade habla de las noticias que llegan del frente de guerra y del apoyo unánime de que esta goza en la población japonesa. Sobre esta, no tiene reparos en describirla en términos sumamente críticos, al menos en lo que respecta a su falta de solidaridad, soberbia imperial, convicción de que la raza japonesa es superior y está predeterminada a gobernar el mundo, y a la actitud que guardó durante la política expansionista que culminó en la Segunda Guerra Mundial:

El pueblo japonés es sugestionable. Su mentalidad gregaria sigue fácilmente el camino que le enseñan sus guías. No posee la facultad de análisis. Su fe ciega, su fe terrena, su sentir uniforme, su costumbramiento a la pobreza, su obediencia a los dictadores, su concepción de la vida militar como una fiesta o un rito, le convierten en una nación supertotalitaria y ultrafascista. Es necesario haber visto uno de esos desfiles nocturnos, en Tokio o Yokohama, en que los vecinos despedían con cohetes y músicas a los soldados que marchaban hacia el frente, para darse cuenta de la amenaza que significa para todo el mundo la existencia de un Imperio de autómatas (1948: 23).

En algunas ocasiones, la crítica adquiere rasgos sarcásticos, como cuando diserta sobre ciertos clásicos literarios japoneses, en especial sobre la *Historia de Genji*. Este tono adquiere su máximo esplendor cuando se describe la ceremonia del té; vale la pena incluir la cita completa puesto que el texto se retoma, en términos muy diferentes (ver página 251), en el segundo libro de viajes del ecuatoriano:

Mas, es día de chano-yu y pronto llegarán las honorables invitadas a tomar el honorable té. En el país del Sol Naciente, todo está lleno de honor y de nobleza. Y así se dice: el honorable azúcar, la honorable sal, el honorable vino de arroz.

Fumiko-san limpia cuidadosamente los utensilios para servir el té y quema algunas barritas de incienso en un recipiente de porcelana, para perfumar el ambiente. La señora Mayabashi, Katsuko-san, la honorable vecina, y la señora Makushima, esposa de un oficial del ejército, llegan con sus kimonos de colores y sus guetas de laca. Con sus vocecillas que parecen lamentos de pájaro, saludan a Fumiko-san, se interesan por su salud y hablan del frío inclemente.: Coni-chua ikaga-desuka samuy-des-né! Todo esto entre ocho o diez genuflexiones, cada vez más próximas al suelo. Las visitantes se despojan de su calzado y, ya arrodilladas sobre el tatami, comienzan de nuevo sus genuflexiones, sus risitas entrecortadas y sus comentarios sobre el tiempo. En un hornillo hierve el agua para el té, que pronto va a llenar las escudillas de porcelana. Fumiko-san sirve a sus invitadas un bol de arroz cocido al vapor, pickles y unos dulcesitos que tienen un sabor detestable, pero poéticos nombres: Fuyu-no-tsuki o luna de invierno, fubuki o tempestad de nieve... Las honorables invitadas dan cuenta de todo con sus palillos ágiles, entre sorbos ruidosos que indican la buena educación de tan distinguidas damas.

Luego, viene la infusión verde, que se toma sin azúcar, llevando la escudilla a los labios, entre las palmas de las manos, en una actitud de ofrenda o de rito religioso. Porque el té es una bebida ilustre, cuya historia complicada, que data de los sacerdotes budistas de la secta de Zenn, está contenida en muchos libros antiguos, entre los cuales el más notable es el del sacerdote Eysay: Del efecto saludable de la degustación del té para la regulación de las cinco vísceras y la expulsión de los malos espíritus. Los sabios historiadores japoneses se refieren siempre a este monumento de erudición, en el que el humilde y amargo líquido es

exaltado a la categoría divina. Mientras los estudiantes occidentales se desvelan aprendiendo la Historia del descubrimiento de América, los japoneses se ocupan de grabar en su memoria la extensa Historia del té (1948: 29 y 30).

El tono sarcástico continúa en algunas partes del libro, por ejemplo, cuando en “De New-York a la bahía de San Francisco” se narra la historia de la religión de los mormones. No obstante, los viajes se interrumpen de tajo para dar paso a los comentarios literarios, en los que desaparece cualquier resabio de ironía para ajustarse al formato y tono tradicional de la reseña y la crítica literaria. Sorprende el buen juicio del Carrera Andrade crítico, tanto en lo referente a los poetas antiguos como a sus contemporáneos, y sus breves ensayos se leen aún con interés, tanto por lo que indican sobre la poesía que se leía en la época como por los análisis de las obras. Su criterio, además, se mueve con igual comodidad y conocimiento por distintas tradiciones poéticas y se muestra siempre actualizado, pues reflexiona en torno a la obra de los poetas por entonces modernos de América Latina, Estados Unidos y Francia.

Viaje por países y libros también se abre con pequeños relatos de viajes, que en un punto se sustituyen por la crítica poética, del mismo tenor que la del libro anterior. Ahora sí se especifica, aunque sin detallar las fechas originales de publicación, que los textos aparecieron previamente en revistas y periódicos de distintos países latinoamericanos. Los primeros tres textos (“Nubes”, “La nube barroca”, “La nube en Nueva York”) son auténticos poemas en prosa en los que no hay narrador ni un yo poético explícito. Sin embargo, los relatos de viaje que les siguen a estos hermosos poemas son muy distintos a los del primer libro. Al igual que Manuel Maples Arce, su compañero de vanguardia y colega diplomático, Carrera Andrade renuncia a la vanguardia y a cualquier gesto transgresor o crítica que vaya aparejada a esta. La visión personal de los países y culturas presente en el primer libro se esfuma, junto con las

descripciones peyorativas y la burla franca. Nada mejor para ejemplificar esta transformación que comparar algunos párrafos de “Filosofía del té” con el texto que sobre el mismo motivo se había publicado trece años atrás, en los que el (ver página 249), el ecuatoriano reformula por completo, por más que conserve algunas frases literales:

Durante mis andanzas por las tierras del Japón, el té fue mi mejor compañero de viaje. El té verde, servido en la tradicional escudilla de porcelana y gustado lentamente, sobre las frescas y nítidas esteras, suele dar una lección de filosofía y de lucidez.

Hay una serie de ritos para la ceremonia del té, en la cual cada movimiento y cada objeto tienen una significación particular. Mientras en un hornillo hierve el agua límpida, se sirve un bol de arroz cocido al vapor y unos bocadillos que tienen un sabor extraño para el paladar occidental pero que se denominan con poéticos nombres como “luna de invierno” o “tempestad de nieve”. Luego viene la infusión aromática –chano-yu– o sea “el honorable té” que se toma sin azúcar, por pequeños sorbos, llevando la escudilla a los labios, entre las palmas de las manos, en actitud de ofrenda o de rito religioso.

Tomar el té “es un acto delicado –dice Yamaguchi– que nos enseña precisión en nuestros movimientos, armonía, tranquilidad de ánimo, cortesía, sinceridad y respeto hacia nuestros semejantes”. Y no se refiere únicamente al té cortesano y aristocrático sino al té de todas las clases sociales. Porque aun los campesinos y los pescadores beben esta ilustre infusión con la clásica compostura y los mismos sorbos rituales establecidos en los viejos tratados budistas (1949: 89).

El cambio entre ambos textos bien puede resumirse en la calificación del sabor de los bocadillos que suelen acompañar el té, que de un enfático “detestable” se convierte en un inofensivo “extraño”, que no es irónico, sino, en todo caso, eufemístico. La sinceridad y la mordacidad del primer texto se ve sustituida por la corrección política, expresada mediante una prosa funcional, lejana a cualquier pretensión artística.

Aunque hay innumerables ejemplos que imposibilitan cualquier clase de generalización, en los casos concretos de Maples Arce y de Carrera Andrade, la literatura, que en sus primeras obras siempre fue de la mano del ánimo transgresor, quedó sepultada por las labores propias de la diplomacia, a la que las relaciones y las buenas intenciones son consustanciales, pero que se revelan inútiles para hacer literatura.

4.2.4. Crónicas de César Vallejo (1892-1938)

Cansado de la pobreza y represión que padecía en el Perú, César Vallejo se embarcó rumbo a Europa en 1923, donde residiría, principalmente en París, hasta su muerte, acaecida en 1938. Al contrario que muchos escritores latinoamericanos que vivían en el Viejo Mundo de sus rentas o de sus cargos, los ingresos de Vallejo provenían principalmente del periodismo y de traducciones esporádicas, sin que le hubiesen permitido nunca alcanzar la mínima estabilidad económica.

Al principio trabajó como corresponsal en Europa del diario Trujillano *El Norte*, pero pronto sus colaboraciones también aparecieron en *Mundial*, *Varietades*, *L'Amérique Latine*, *España*, *El Alfar* y en más de una docena de periódicos y revistas de Francia, España y varios países de América Latina. El título de su columna, cuando tenía una fija, demuestra que Vallejo se concebía a sí mismo como un cronista de viajes, al igual que su admirado Darío. Sus crónicas en *El Norte* aparecían precedidas por el membrete *Desde Europa*, al que sucedieron, ya en otras publicaciones, *Desde París*, *Crónica de París*, *Cartas de París* y *Un reportaje en Rusia*.

Este material, de inmensa riqueza literaria y documental, ha sido recopilado por Jorge Puccinelli (2002), a quien también se debe el descubrimiento de los primeros textos que Vallejo publicó en Europa, los del diario *El Norte*, que constituyen uno de los

corpus más numerosos e interesantes. El mismo Puccinelli distingue dos etapas en las crónicas de Vallejo: “Una primera en que todavía se perciben los signos de su juvenil impronta modernista, etapa caracterizada por el regusto de la palabra, la búsqueda del término exquisito y refinado, *le mot rare*; por ciertos toques impresionistas; por una nota lírica, introspectiva y una suerte de monólogo interior en el que aparece a ratos, curiosamente, la crónica mirándose de así misma” (XXXII). Y una segunda en la que “su juvenil preocupación por encontrar *le mot rare* es reemplazada por la búsqueda de *le mot juste*⁸⁹, impactado por sus lecturas de Joseph Conrad, que cultivó amorosamente desde su llegada a Europa” (XXXVI).

La influencia de Darío no solo se percibe por el léxico modernista presente en las primeras crónicas, sino también por su espontaneidad, digresiones, ironía y por la facilidad con que se salta de un tema a otro, como si se buscara capturar en una sola crónica la realidad de una ciudad durante un instante. Estos elementos perdurarán en toda las crónicas de Vallejo, aunque en la segunda etapa que señala Puccinelli también se dará cabida a pequeños ensayos sobre arte y política que resultan esenciales para entender el pensamiento de Vallejo.

Sorprende, en las crónicas de Vallejo, la variedad de temas que se tratan y que a veces muestran aspectos desconocidos e insospechados del poeta peruano. Encontramos comentarios de actualidad política y literaria; crítica de arte, de danza, de teatro, de cine, de novedades literarias y de música culta y popular; disertaciones sobre moda, publicidad y deportes, en particular sobre el tenis; descripciones de cafés, de barrios y de espacios urbanos en general; retratos de literatos y políticos; reflexiones sobre arte y política de América Latina, así como de su relación con Europa.

⁸⁹ *Le mot juste* se refiere a una cita de Conrad, tomada de *Remember*, que impactó a Vallejo y la repetería en diversas ocasiones: “Dadme la palabra justa y el acento justo, y moveré el mundo”.

Algunas veces la exactitud de sus juicios es exacta, y no solo en lo referente a la poesía. Por brindar un ejemplo, Vallejo no duda al afirmar en “La dicha en libertad” (1927) que las dos mejores películas del año fueron *Ben-hur* y *Metrópolis*. Otras veces, en cambio, el gusto de Vallejo se muestra sorprendentemente conservador, como cuando en “El verano en París” (1925) comenta que “si el jazz es demasiado libre, la nueva mazurca que está naciendo es demasiado acicalada y modosita. Y lo que es peor, académica y literaria” (120). En política, también encontramos esta ambivalencia de criterio; si bien Vallejo no advirtió el peligro que entrañaba el comunismo –quizás exigirselo en esa época resulta absurdo–, sí vislumbró la amenaza del fascismo, muy probablemente antes que ningún otro latinoamericano⁹⁰. En “Las fieras y las aves raras de París” (1925) describe el surgimiento de grupúsculos racistas en Alemania, aún minoritarios, pero en los que alcanzó a ver una amenaza que se haría realidad.

Es verdad que la influencia modernista es notoria, sin embargo, desde un principio, en el contenido de los textos pero también a nivel estilístico, encontramos al Vallejo conocido de la poesía. El vocabulario de joyas, colores y objetos exóticos propio del modernismo más estereotipado se va volviendo más seco y da cabida a elementos orgánicos y a metáforas más personales; por ejemplo, en “Enrique Gómez Carrillo” (1924), además de un caligrama, gesto vanguardista donde los haya, encontramos frases como “toda su humanidad está colgada de sus grandes ojos badulaques, [...] Gómez Carrillo está viejo para siempre” (2002: 55), que recuerdan al cadáver que “siguió muriendo” de “Masa”. En “Crónica de París” (1925), se encuentra la afirmación de que “en todas las democracias, desde 1789 hasta hoy, los partidos políticos llamados liberales son dentaduras de enfermos que sonríen” (105), de reconocible tono vallejiano por la

⁹⁰ Recuérdese que otros testigos latinoamericanos del fascismo europeo vieron en él un movimiento esperanzador, como el revolucionario mexicano Francisco Urquiza (ver página 232).

mezcla de temas políticos con un vocabulario propio del cuerpo humano. Este último aparece en toda su crudeza en “El aniversario de Baudelaire” (1928), en el que se lee que el acto de recuerdo del gran poeta simbolista “ha sido una escena de pura riñonada estética y de una sencillez casi vegetal”⁹¹ (611).

Otra característica de las crónicas vallejanas es la presencia de la ironía y de un manifiesto sentido del humor, lo que podría resultar extraño a primera vista. Sin embargo, esta dialéctica entre humor y un tono más bien sombrío también está presente en su poesía⁹², aunque predominen las lecturas más oscuras. El mundo literario es muchas veces víctima de sus burlas más sarcásticas, pero el sentido del humor también aparece en temas más superficiales, por ejemplo, la moda, como en el siguiente extracto de “Influencia del Vesubio en Mussolini”:

Pero he aquí que Nueva York se propone ahora legislar en materia de moda femenina, para el mundo entero, y ha lanzado la falda larga, contra la falda corta, sostenida por París. La lucha es terrible. Y Atenas, tan armoniosa siempre, ha lanzado, para aplacar esa lucha, una tercera moda en discordia: la falda que es larga y corta al mismo tiempo, o lo que es igual, la falda que sube y baja. El hecho es que habiendo prohibido el general Pangalos la falda corta, las lindas griegas, amantes siempre del ritmo y del desnudo, han inventado una extraña falda subidiza y arrojadiza. Las atenienses, de esta manera, recorren las calles en traje corto, y en el momento en que se encuentran con un guardia ¡zás! Por un delicado juego de telones y primales invisibles hacen bajar la falda; cuando ha pasado el guardia, ¡zás! Otra vez valiéndose de la misma maniobra, hacen subir la falda.

Esa es manera de zanjar discordias (199).

En cuanto al contenido de las crónicas también es posible advertir una evolución. En las primeras se encuentra un Vallejo más ingenuo, contento con su llegada a Europa, que de

⁹¹ Lo vegetal como metáfora de la sencillez es una constante en la poesía de Vallejo, p.e., el poema LX de Trilce empieza con los siguientes versos: “Es de madera mi paciencia,/ sorda, vegetal”.

⁹² Para indagar en el humor de la poesía de Vallejo, cf. Ángeles, 1999.

hecho recuerda el entusiasmo con el que desembarcaban los viajeros modernistas. Sin embargo, este animo va aparejado con la sospecha de que la Europa a la que llega ya no es la Europa mítica de la bohemia; es más, se trata de una Europa en franca decadencia, destruida por la Primera Guerra Mundial, amenazada por el fascismo y cuya cultura lentamente va perdiendo protagonismo. Estos resquemores no impiden que una de las primeras cosas que Vallejo haga en París sea dirigirse al mítico barrio de Montmartre, en busca de la sombra de los simbolistas. Este impulso responde, por supuesto, a un interés personal, pero también al objetivo de escribir una crónica del hecho, pues Vallejo cree que Montmartre, ya pasado de moda, sigue siendo del interés de sus lectores peruanos. Una de sus primeras crónicas parisinas se titula precisamente “En Montmartre” (1923), y en ella Vallejo narra el encuentro con un español y la visita que hacen al barrio parisino. El español pronto le pregunta, con cierta burla: “¿Por qué admiran ustedes, los americanos, estas urbes cancerosas de Europa? ¿París? París es un ocaso lento y ya verdense. Aquí todo ha terminado...” (25). Vallejo, entonces, no se define como un poeta o artista, como habrían hecho los modernistas, sino que “le digo que soy un obrero del Perú; que vengo por conocer el viejo continente, pero que, naturalmente, quisiera trabajar” (25). Ya en el restaurante, Vallejo apunta sus impresiones, con un léxico modernista que puede leerse como parodia:

Una que otra figura romanesca, entre la multitud que veo aquí, me dice, por la brava melena, la corbata a grandes lazos negros, la indolente línea del pantalón o la profesional inclinación de la frente, que estoy en el barrio legendario de Murger. Mas ya Montmartre va muriendo. La bohemia parisiense va emigrando a Montparnasse, y del ilustre tinglado de Verlaine empieza a quedar apenas un *écran* colorado, donde la griseta y la *demi-monde* representan sus farsas finiseculares, al son de estridivarios amarillos (26).

Entonces Vallejo se dirige a Montparnasse, que promete ser a la vanguardia lo que Montmartre fue para el simbolismo francés y el modernismo latinoamericano. Y lo es, pero el peruano se muestra igualmente desilusionado, como narra en “La Rotonda”. En el café observa, por un lado, la ruina de los literatos simbolistas envejecidos y, por el otro, se muestra asqueado por el afán exhibicionista de los nuevos poetas. El lenguaje de la crónica se despoja de la palabrería modernista y es más seco, más próximo a la brusquedad que se encuentra en su poesía:

¡La Rotonda! El café donde suele platicar Maurice Maeterlinck, descubierta su larga cabellera ya nevada, con el no menos envejecido Enrique Gómez Carrillo, que le es inseparable; donde Claudio Farrère pasa el crepúsculo lluvioso, reposado y contemplativo el continente, de palidez insigne; y donde Tristan Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy y todo el piquete dadaísta beben y gesticulan para las galerías, desde sus máscaras de sátrapas absurdos del azar (40).

A partir de este momento Vallejo mostrará una típica actitud vanguardista consistente en atacar todo el arte tradicional en cualquiera de sus manifestaciones y en alabar lo nuevo. Este comportamiento no puede ser más claro que cuando acude a una sesión de la Academia francesa, la cual describe con una enorme ironía en una crónica titulada “En la Academia francesa” (1924), en la cual también queda patente que el idilio con la Francia mítica duró unos cuantos días, transcurridos los cuales el país galo será objeto de un mayor número de burlas y críticas que de alabanzas:

Todos sabemos que los Inmortales de Francia son, en sillones, cuarenta, número quizás excesivo para tales unidades de infinito. Cuarenta inmortales en efecto constituyen grey, y la grey supone idea de domesticidad y limitación en tiempo y en espacio. No sin lógico se imagina el símbolo por excelencia de la Eternidad, Dios, como uno solo y nada más que uno. Pero, se dirá, en razón, que no vivimos

en las calvas zonas sin linderos, sino nada menos que en Francia, en este luzorama de Alsacias y Lorenas, de ententes y reparaciones. Entonces estamos de acuerdo. Cuarenta inmortales (35).

La crítica de cualquier manifestación conservadora va aparejada con el elogio del arte nuevo, muchas veces más por lo que tiene de nuevo que por lo que tiene de arte. Cuando Vallejo escribe sobre pintura o escultura en términos elogiosos es posible advertir cierta afinidad con lo que le gustaría que fuera su poesía; por ejemplo, en “Salón de otoño” (1924), describe con admiración las esculturas de Leyritz, en lo que puede leerse como una expresión paradigmática de la concepción vanguardista del arte:

Retumba en las bravías formas de Leyritz una simplicidad tosca, una torpeza ancha y natural, de labor verdaderamente terráquea; se palpa ahí el movimiento de un pulso silvestre y en bruto; se nota ahí el soterrado y vivo hervor de horizontes en pañales, de revelación en preludeo. Por sus anatomías humanas anda, piel adentro, un rumor de esperezo, un ruido de despertar. Fobia al trazo definido y zenital; fobia a la sugestión cuidada y minuciosa, a la meticulosa férula que poda y corrige todo salto y todo abismo. Fuera la pulidez rotunda, el contorno expreso y académico a lo Miguel Ángel; fuera de una vez por todas el volumen renacentista. Fuera. Esta otra lucha con el bloque tiende a la nota crepuscular; el espíritu de esta escultura es el movimiento, su tic tac es aviónico, es decir, vital, en el rango más heroico del adjetivo (44 y 45).

En otras ocasiones Vallejo, siempre interesado en las innovaciones en el arte pero también en el ámbito de la técnica, se muestra relativamente reaccionario. Si supo apreciar desde sus estrenos las a mencionadas *Metrópolis* y *Ben hur*, al igual que las películas de Charles Chaplin, no tuvo la misma intuición atinada con el desarrollo de la industria cinematográfica. Pero aunque su juicio haya sido equivocado, resulta interesante conocer su postura al respecto, así como leer de primera mano los debates que

levantaban cuestiones técnicas y artísticas hoy por completo rebasadas. En “Contribución al estudio del cinema” (1927), el peruano asiste al cine pero se sale de la función, molesto, a causa de

un ruido endiablado de trompetas, cascabeles, aclamaciones y choques de carros [...]. Es la orquesta. Vemos en el écran un soberbio desfile imperial de la Roma antigua y la orquesta acompaña el espectáculo, prestándole expresiones sonoras. Es el sincronismo de imágenes y ruidos. [...] Hasta el cinema, llamado con tan buena voluntad el arte mudo, resulta un foco de estrépito insufrible. Se olvida que la música debe ser excluida radicalmente del cinema y que uno de los elementos esenciales del séptimo arte es el silencio absoluto (513).

Las mismas contradicciones se encuentran en algunas de sus opiniones políticas o sociológicas. Vallejo siempre fue un marxista convencido, lo que le valió una estancia en prisión en el Perú y ser expulsado de Francia, sin embargo, en lo que respecta a algunos avances sociales, hoy incuestionables, no deja de ser conservador, o al menos escéptico. Tal es el caso, por ejemplo, de la igualdad laboral de la mujer y el hombre, de la que muestra sus serias dudas. En “Las mujeres de París” (1924) señala su extrañeza al ver pocos niños en la ciudad, en comparación con su Perú natal. Aún no llegaban de lleno los tiempos de las reivindicaciones feministas, y el París de entreguerras, anterior al gobierno del Frente Popular, estaba muy lejos de ser el París de Simone de Beauvoir, pero incluso así no dejan de ser chocantes las palabras de Vallejo:

París, desde este respecto [la ausencia de niños], es árido y desolado. La mujer, por lo general, en medio de su jolgorio de boulevard, da una extraña impresión de esterilidad. Si sonrío, lo hará mostrando un rictus negativo, del cual acaso ha desaparecido toda señal humana de mujer. Ella parece haber violentado el ritmo espiritual de su sexo, hacia un rol desconocido en la vida del hogar. Trabaja al lado

del hombre, en el burueau, en el taller, en la fábrica, en la campaña, y, de esta manera, vive las mismas preocupaciones y luchas por la existencia que él, en las que para anda entra el instinto angular frente a la especie, el regazo gentilicio, el pectoral arranque matriz. Se supera o se rebaja, no se sabe; pero se desnaturaliza (63).

Conforme pasan los años y París deja de ser novedad, los escritos sobre literatura y política se multiplican, mientras que los que asuntos cotidianos van perdiendo importancia. Francia, su país de residencia a fin de cuentas, no pierde protagonismo, pero Vallejo es cada vez más crítico con ella. Lo mismo sucede con los movimientos vanguardistas, de los que siempre se consideró parte pero con los que a la vez mantuvo cierta distancia cauta. Si desde el principio había mostrado su molestia por el exhibicionismo de los dadaístas, Vallejo ahora critica algunos de los puntos nodales de la nueva estética. En “El hombre moderno” (1925), por ejemplo, duda del endiosamiento de la velocidad sobre todas las cosas⁹³, él, que solo un año antes usaba el neologismo “aviónico” (ver página 259) como sinónimo de belleza: “La velocidad, pues, signo es de nuestro tiempo. No soy yo quien lo dice; yo sólo glosó un concepto general. [...] No hay que confundir la velocidad con la ligereza, tomada esta palabra en el sentido de banalidad. Esto es muy importante” (174). Vallejo remata burlándose del afán por parecer moderno, que si en el modernismo, en su faceta más ridícula, consistía en parecer cosmopolita mediante el uso de voces extranjeras, la introducción de elementos exóticos y el vestirse a la dandy, en la vanguardia radica en loar los avances tecnológicos y rendir culto a la velocidad: “Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna” (174).

⁹³ En la poesía también se encuentra una crítica a las loas más simplistas de la vanguardia, que algunas veces, por el deseo de ser tan moderna, perdió contenido humano. En “Los nueve monstruos” Vallejo afirma: “Crece, hermanos hombres/ la desdicha más pronto que la máquina [...]”.

Esta relativa decepción de la vanguardia, o al menos de sus gestos más superficiales, es patente en su producción poética de sus años europeos. Aunque en Europa Vallejo no publicó ningún libro de poesía, salvo la reedición de *Trilce*, en los poemarios publicados en 1939 de manera póstuma por Georgette Vallejo, su viuda, que agrupan toda su labor poética europea, es patente que su vanguardismo es menos radical y el sentido más inteligible, lo que da lugar a una poesía aún innovadora pero a la vez más personal y transparente. *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* reflejan menos la voluntad rupturista de *Trilce*, en lo que también influyó el desarrollo de la conciencia social de Vallejo.

El alejamiento de la vanguardia va de la mano con una crítica cada vez más profunda a Francia y París, la capital de los nuevos movimientos estéticos. En “Influencia del Vesubio en Mussolini” (1926), Vallejo critica con ironía la certeza francesa de que toda revolución artística ha de partir de ella:

La innovación es de origen francés, como todas las innovaciones, asegura M. Paul Le Flem, quien en su patriotismo sumo, llega también a aseverar que el jazz es originario de Francia, pues la palabra que designa esta danza es una simple deformación del vocablo *jasse*, ortografiado a la inglesa. ¿Qué maravilla humana no saldrá de Francia? Un día llegará a decirse que el Universo no fue creado por Dios, sino por el señor Paul Valéry, verbigracia (198).

El distanciamiento espiritual de Francia y la vanguardia coinciden con un acercamiento espiritual a España, a donde viaja en 1925 y donde reconoce parte de sus raíces⁹⁴. Apenas entró en el país, como dejó constancia en “Entre Francia y España” (1925), escribe con una emoción no muy común en sus crónicas:

⁹⁴ Vallejo siempre estuvo interesado en España y en su literatura; prueba de ello es que su tesis de licenciatura versó sobre el romanticismo español. Este interés se hizo más profundo cuando fue expulsado de Francia y se trasladó a Madrid, donde se involucró apasionadamente en la defensa de la República.

Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras colónidas (180).

El hispanismo de Vallejo, en épocas aún decididamente francófilas, es aún más inesperado si se toma en cuenta que es por esos años cuando se escribieron los que muy probablemente sean los dos libros más antihispánicos de la literatura peruana y latinoamericana, *La linterna de Diógenes* (1920) de Alberto Guillén y *España no existe* (1921) de Alberto Hidalgo. Vallejo encuentra en España un refugio a la peor cara de los tiempos modernos, sin que esto signifique una exaltación al supuesto atraso español; por el contrario, para el peruano, el progreso penetró en España de manera más natural, sin romper con el fluir de la vida. En “Wilson y la vida ideal en la ciudad” (1925) escribe: “En Madrid se tiene la impresión de que los elementos del progreso no son ya nuestros amos y nuestros verdugos, mecanizándonos bajo una ley advenediza, fatal y ciega, o matándonos fatal y ciegamente, sino que, antes bien, ellos contribuyen a libertarnos y a incrementar nuestra vida” (185). En “El secreto de Toledo” (1926) deja claro que su amor por España no se basa en la idealización de un tiempo pasado o en la glorificación del atraso, como les sucedía a los viajeros románticos franceses, ingleses y alemanes: “Pero se ama a Toledo no por su historia ni por su pasado, sino por su actualidad” (233).

Pero el alejamiento con Francia, en cuanto se yergue la amenaza estadounidense, se matiza, y no solo en lo referente a aspectos económicos o políticos, sino sobre todo en el plano cultural. Vallejo no puede dejar de lamentar, en “París renuncia a ser el centro del mundo” (1925), que Francia misma se rinda frente a la avalancha cultural

estadounidense: “La situación de Francia se hace, pues, cada día más embarazosa. Porque es París mismo que, sin darse cuenta o sin poderlo evitar, está haciendo de New York el centro del mundo” (266).

En el fondo, lo que Vallejo más lamenta, sobre todo de Francia, es la absoluta indiferencia que se muestra hacia la literatura latinoamericana. En esta queja, por supuesto, también va implícito el desdén con que fue recibida su obra, pues el autor de *Trilce* no corrió mejor suerte que sus predecesores modernistas. La historia parece repetirse: ante el desinterés europeo, Vallejo promulgará la importancia de crear una literatura latinoamericana más auténtica, menos supeditada a los cánones europeos, una literatura que no se contente con incluir elementos inherentes a América Latina, sino que su misma forma de ser sea latinoamericana. En “Cooperación” (1923) comenta que

Nosotros, en frente de Europa, levantamos y ofrecemos un corazón abierto a todos los nódulos del amor, y de Europa se nos responde con el silencio y una sordez premeditada y torpe, cuando no con un insultante sentido de explotación. [...] Puede Europa desdeñar o ignorar a los africanos, a los australianos. ¿Pero a nosotros? Para respetar y admirar a la India –que se anuncia estupenda- ha bastado un Tagore; para respetar y temer al Japón –que ya se ha impuesto al mundo- bastó un Yamagata; para respetar y temer a Yanquilandia –que ya tiene en sus manos, como bolsa diabólica, el estómago del mundo- bastó un Grant. Para respetarnos a nosotros los latinoamericanos –que ya nos hemos anunciado y vamos a imponernos- ¿no basta un Simón Bolívar ni un Rubén Darío? ¡Hipócritas! Conocemos la treta (42).

Paradójicamente, la literatura nueva que promueve Vallejo tiene gran influencia europea, aunque se independiza, como ya había hecho el modernismo, de España. La apertura a nuevas y más variadas influencias abrirá la puerta a una literatura diferenciada, como afirma en “La vida hispanoamericana: Literatura peruana. La última generación” (1924):

La influencia directriz de la literatura española y de Rubén Darío cede a la más amplia de las literaturas europeas, siendo señaladamente los rusos de todos los tiempos –desde Gogol hasta Averchenko- los de más honda acción orientadora; mas, en esta generación, como acaso en ninguna otra anterior, se afirma y predomina el espíritu de la raza, en obras genuinamente sudamericanas y sustantivas (50).

Ya en los años treinta, en parte debido a sus tres viajes a Rusia, el carácter político de las crónicas de Vallejo estará cada vez más acentuado. Esta etapa política encontraría su máxima expresión en el libro *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin (1931)*, fruto del segundo viaje del peruano a la Unión Soviética. Este reportaje fue el mayor éxito editorial en vida de Vallejo y aunque se encuentra olvidado, en parte por su alabanza algo inocente de la Unión Soviética de Stalin, bien puede verse en él el inicio de toda una rama del relato de viajes latinoamericano en el que la política representará una preocupación central.

4.2.5. *Return Ticket, Jalisco-Michoacán, Continente vacío (Viaje a Sudamérica) y Este y otros viajes de Salvador Novo (1904-1974)*

La figura de Salvador Novo, omnipresente en la vida literaria y periodística de México durante medio siglo, hoy resulta esquiva, quizás por la dispersión de su obra, inabarcable, sobre todo por sus obsesivas colaboraciones en prensa escritas a lo largo de varias décadas. Aunque algunos de sus artículos y crónicas han sido agrupados en libros, gran parte de ellos permanecen ocultos, perdidos en páginas de periódicos esperando nuevas ediciones para ser rescatados. A esta situación hay que sumar el que Novo perteneciera al grupo de Contemporáneos, conocido en especial por su labor lírica. A pesar de que Novo publicó once poemarios, y algunos de ellos, como *Nuevo amor* o *Seamen Rymes*, pertenezcan al canon de la poesía mexicana, se ve opacado por la poesía de algunos de sus compañeros de grupo, quienes constituyen algunas de las cimas más altas de la poesía mexicana del siglo XX, en especial José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, pero también Carlos Pellicer e incluso Gilberto Owen, cuya revalorización, curiosamente, ha estado impulsada más por ciertas novelas latinoamericanas de gran éxito⁹⁵ que por la crítica especializada. Pero si bien Novo es un poeta apreciable, él mismo es mucho más que su obra lírica, que le queda chica a su propio autor. Así como Jorge Cuesta, poeta igualmente estimable, acabó por convertirse en el crítico de los Contemporáneos, podría afirmarse que a Novo le tocó el papel del articulista y cronista del grupo. Es una verdad a medias, pues en realidad la mayor obra de Salvador Novo, lector asiduo de Oscar Wilde, fue él mismo, como lo señala Carlos Monsiváis, otro escritor inabarcable e incasillable,

⁹⁵ La primera de ellas fue *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, en la que Owen es mencionado varias veces, si bien es cierto que junto a decenas de otros poetas. En obras posteriores, Bolaño insistirá en su gusto por Owen. Por el contrario, Owen es uno de los protagonistas indiscutibles de *Los ingravidos* (2011), de Valeria Luiselli.

en la crónica biográfica que le dedicó: “Novo es el primer escritor mexicano enteramente dedicado en su obra al culto de la personalidad” (2010: 117). Fuera de los ámbitos extralibrescos de los que era estrella constante, del cóctel literario a la televisión, en la que hasta que leía un soneto dedicado al año que se iba el país no lo daba por acabado, es a través de los artículos y las crónicas⁹⁶ donde construye su personaje.

Esto queda de relieve en lo que atañe a este estudio, las crónicas de viaje, en las que la descripción de los lugares vistos pasa a un segundo plano y donde lo que predomina ante todo es quien observa: Salvador Novo. Si siquiera puede hablarse de que se privilegie la acción, pues el mexicano no era muy dado a las aventuras y en sus viajes no pasa gran cosa; es más, casi todos ellos fueron en realidad giras protocolarias o campañas oficiales, pocas dadas para la épica, pero fuente idónea para el ejercicio de la ironía.

No es breve la obra viajera de Novo, sobre todo para un hombre de raíz tan sedentaria, que viajaba a regañadientes y que, paradójicamente para un cosmopolita militante, no le gustaba salir de su ciudad, de la que, no podía ser de otra forma, fue nombrado cronista oficial. Sus cuatro libros de viaje, *Return Ticket* (1928), *Jalisco-Michoacán* (1933), *Continente vacío (Viaje a Sudamérica)* (1935) y *Este y otros viajes* (1948) están conformados por crónicas que publicó previamente en diarios y revistas.

El que tiene mayor unidad es el primero, en el que cuenta el viaje que emprendió a Hawai a una asamblea de carácter educativo. Es la primera vez que el escritor saldrá de México y que conocerá el mar. Este viaje, oficial e iniciático, está permeado por un aura de nostalgia, como si lo viviera en pasado, y por una pereza extraña en un viajero

⁹⁶ En este sentido tiene un lugar privilegiado su novela autobiográfica, *La estatua de sal*, en la que cuenta sin ninguna clase de autocensura la construcción de su personalidad homosexual. No obstante, este texto, a pesar de haber sido escrito en 1945, no tuvo ninguna repercusión en la época pues no fue publicado hasta 1998, debido a que su contenido, entonces escandaloso, era simplemente impubliable.

primerizo, más proclive a la emoción y la aventura. Ya desde las primeras líneas se marca este tono: “Tengo 23 años y no conozco el mar. He pasado toda mi vida en tres o cuatro ciudades sin importancia, llevado y traído por mis padres hasta que él, a quien no vi morir, me dejó aquí, en México, en donde yo debía estudiar para médico” (615). Queda claro que, de niño y de adulto, si Novo se desplaza es por voluntad ajena. Y si no queda más remedio, él se mostrará más receloso que seguro: “¿Qué voy a hacer, pues? Habrá barcos, trenes diversos, hoteles. ¿En cuántas camas extrañas dormiré? Las gentes a quienes salude y vaya conociendo no tendrán interés en la lengua ni en la literatura castellana” (616).

Todo en el viaje, hasta los detalles más nimios, resulta iniciático. Viaja por primera vez en tren y en barco, conoce los Estados Unidos (se embarca en San Francisco) y, más allá de las experiencias más evidentes, descubre una nueva intimidad: “Ésta es la primera vez en mi vida que estoy solo, en un cuarto de hotel” (630). El pasaje más emotivo del libro, y uno de los más cursis de la obra de Novo, alérgica al sentimentalismo, es en el que cuenta su encuentro con el mar. Pero incluso en este Novo algo meloso, herencia del modernismo, se encuentra su marca personal: la ironía, el tenerse en muy alta estima y la analogía inesperada, herencia de la vanguardia⁹⁷. En un viaje oficial el mar adquiere un carácter protocolario, y al igual que las delegaciones nacionales, se comporta respetando ritos burocráticos y oficiando ceremonias diplomáticas:

⁹⁷ Otra herencia de las vanguardias visible en la prosa de Novo, y que la dota de un aura de modernidad, es la rapidez con que se pasa de una acción y de un escenario a otro, como en el cine: “La crónica de viaje fue para Salvador Novo un espacio cinematográfico, recurso que empleó para llevar a sus lectores a la escena de los hechos y la acción” (Saborit, 1996: 606).

Océano, no retiro una sola de las palabras que te he dicho. Te las mereces todas y estoy seguro de que agradeces y lees a menudo mi poema. Me ha conmovido tu prisa por fregar los escalones de tu casa cuando supiste que venía y la infantil manera con que te adelantaste a saludarme, sin tiempo para secarte las manos. Todas tus olas ínfimas se pusieron a comentarte en secreto y te aseguro que he sonreído a todos los grupos de aquellas que educaste tan bien para que me recibieran hoy alineadas, en un perfecto desfile majestuoso y lento. A mi pies, tus olas oficiales me dijeron discursos elocuentes, moviendo los brazos. Y me mostraste todo lo que tenías. ¡Ya pronto, pronto! ¡No te empeñes en alisar para mí tu antiguo tapete! Así está bien. El cielo deberá seguir tu ejemplo. Pero a él le gusta el bluff y la omnipresencia y tolera las nubes fofas y no se ha arrugado, porque no es grande ni ha vivido como tú y yo, que sólo permitimos continentes a nuestro lado (631).

Lo que en el mar era un juego poético, en Jalisco-Michoacán se convierte en estricta realidad. Novo acompaña al licenciado Bassols a una gira oficial por los estados de Jalisco y Michoacán con el propósito de visitar el mayor número de escuelas rurales posibles. En principio, nada más lejos de la aventura que una gira con un político priísta, pero el entusiasmo del Secretario, el mal estado de las vías de comunicación y lo apartado de algunas escuelas hicieron de esta breve campaña el que a la postre quizás fuera su periplo más fatigoso, quien acaba confesando que viajó en calidad de “fardo animado” (667).

Condenado al viaje oficial, en *Continente vacío (Viaje a Sudamérica)*, Novo cuenta ahora sus experiencias en Sudamérica, en ocasión de un congreso sobre educación celebrado en Uruguay. La mayor novedad del viaje es que ahora si se encontrará con personas interesadas en la literatura en español, y lo que era una mera visita protocolaria se acaba convirtiendo en una experiencia literaria. El mexicano conoce a varios escritores sudamericanos con los que había mantenido contacto epistolar y cuya obra frecuentaba, como Pablo Neruda, Norah Lange, Oliverio Girondo o Enrique Molina. Sin embargo, el

encuentro más importante, tanto a nivel literario como personal, es el que establece con Federico García Lorca. De sus cuatro libros viajeros, éste es en el que la ironía ocupa menos espacio y donde el escritor se muestra más satisfecho por el viaje, más abierto a conocer personas y lugares, sorprendido por las similitudes y las diferencias que México guarda con respecto a otros países latinoamericanos. También es en el que aporta más detalles acerca de su composición, explicando que lo que leemos es una reescritura de “un cuaderno de apuntes, premeditación del libro” (706), lo que, hasta cierto punto, desmiente la idea de que nunca corregía sus textos y de que en esa espontaneidad residía parte de su encanto. La motivación de la escritura es, cosa rara en él, la nostalgia por el viaje, y la escritura se revela como una forma de revivirlo: “Más he aquí que esa misma voz melancólica me hace sentir ahora, en la soledad, la ausencia del viaje y me impulsa a revivir hora por hora, en la confidencia de una máquina silenciosa, una libertad de 90 días” (701). Para acabar de desmentir el mito de que no corregía lo que escribía, al menos cuando juzgaba que estaba escribiendo literatura y no una simple nota periodística, agrega:

Supongo que, cuando no se trata de la simple transcripción de un diario meticuloso, uno expresa en presente aquellos trozos selectos de su recuerdo que le es agradable representarse entre todos los que acuden a su memoria; y que una forma de la censura subconsciente le arrastra sin remedio a considerar liquidados, y le urge a proclamarlo así situándolos en un irremisible pasado, los incidentes que desecha su selección (706).

Por último, en *Este y otros viajes* se publican algunas de las crónicas viajeras que Novo escribió en prensa, seleccionadas por él mismo de “entre el pajar de una crónica intermitente, contemporánea y efímera”. Se trata, en sus propias palabras, de “impresiones rápidas y directas de mis viajes por la república” (804). Al fin aparecen aquí excursiones que el viajero decidió emprender por propia voluntad, aunque, en

muchos casos, no se aventurara a territorios excesivamente lejanos u hostiles; de todos los textos, destaca la serie dedicada a Tequisquiapan, pueblo situado a poco más de 100 km de la ciudad de México.

Los cuatro libros, publicados en un periodo de veinte años, guardan bastante unidad y en todos ellos es posible reconocer el estilo particular de su autor, como si este no fuera el resultado de un periodo extenso de escritura sino que siempre hubiera estado ahí, desde el primer párrafo de una obra extensa. Carlos Monsiváis (2010: 120) lo definió con exactitud, contraponiéndolo a la prosa de sus no tan lejanos antecesores, los modernistas:

A diferencia de Gutiérrez Nájera o de Nervo, Novo no intenta la forja de joyas prosódicas a las que sólo la lectura en voz alta les hace justicia. A él –que se precia de nunca corregir sus textos– la prosa no le resulta un ‘objeto de orfebrería’, sino el resultado de la rapidez asociativa, de la complejidad de la estructura, del impulso barroco que levanta sus construcciones a manera de retablos fílmicos. A ensayos breves y artículos renovadores, se les imprime un ritmo (una intensidad) ya no fruto del ‘logro acústico’ tradicional, sino del acopio de información, erudición, inteligencia, calidad prosística, formación poética, cultura amplia y observaciones de vida cotidiana regidas por el desmesurado amor al presente.

Unidad estilística pero también, más allá de los tópicos que trata todo libro de viajes, temática, pues en los cuatro libros encontramos una fecunda tensión entre la falsa dicotomía nacionalismo/ cosmopolitismo, tan en boga en el México postrevolucionario y que en buena medida, del lado del cosmopolitismo, acabó definiendo a los Contemporáneos en contrapartida de sus rivales, los nacionalistas, ya fueran pintores de murales o escritores de la Revolución mexicana. Pero esta esquematización resulta burda e infructuosa para leer a los poetas agrupados alrededor de la revista *Contemporáneos* en

general y la obra de Novo en particular. Si hasta entonces la mayor parte de viajeros latinoamericanos mencionaba como sus fuentes o predecesores viajeros a europeos y estadounidenses, y así se seguiría haciendo hasta ahora, Novo es uno de los primeros en leer a viajeros hispánicos, de ambos lados del Atlántico. Antes de embarcarse para cruzar el Pacífico, se documenta en su propia tradición, la hispánica: “Voy a Hawai. Me ha parecido conveniente, para anticiparme a la sorpresa de estas islas remotas, leer la descripción de Blasco Ibáñez en su viaje alrededor del mundo” (RT, 616). Para su periplo sudamericano, que curiosamente empieza en Estados Unidos debido a que se embarca en Nueva York, lee las páginas norteamericanas de Guillermo Prieto y las sudamericanas de José Vasconcelos. Ya se quejaba Novo, y también se vanagloriaba, de que sus lecturas hispánicas, eruditas y apasionadas, pasaban desapercibidas opacadas por las anglosajonas, que resaltaban en un medio que, en plena resaca revolucionaria y con el asentamiento del Partido Nacional Revolucionario en el poder, no era muy afín a ellas: “Nadie notó, excepto acaso mis alumnos, que yo supiera literatura castellana. Mis lecturas inglesas me dieron, en cambio, una rápida reputación local de escritor moderno con influencia y conocimiento de las letras norteamericanas, que en México se creían detenidas para siempre en Whitman, Longfellow o Poe” (RT, 615).

En *Continente vacío (Viaje a Sudamérica)* y sin que venga mucho a cuento, fuera de la excusa de surcar el Atlántico de Norte a Sur, el mexicano hace un alarde de erudición al hacer una breve antología y estudio sobre la poesía dedicada al mar. Las lecturas son amplísimas, y las citas, muchas de ellas dictadas por la memoria, exquisitas y pertinentes. Predominan los poetas ingleses y los hispánicos, y uno tiene la impresión de que frente al espectáculo marino el poeta deseaba fundir sus dos grandes pasiones literarias, la inglesa y la española. Estas páginas académicas rompen la crónica sudamericana y podrían constituir un texto independiente, pero por algo Novo decidió

incluirlas. El motivo, quizás, era confesar sus inclinaciones literarias en los hechos, en medio de un viaje que lo llevó de la América anglosajona a “nuestra América”.

De la misma forma en que siempre explicitó su gusto por las literaturas mexicanas, tampoco hizo nada por ocultar el repudio que experimentaba por ciertas manifestaciones artísticas de corte nacionalista, cercanas al folclor. Estas opiniones, leídas ahora, resultan odiosas por su racismo levemente enmascarado y por su elitismo inamovible. En *Return Ticket*, refiriéndose a las aborígenes hawaianas, escribe: “Tampoco me extrañarás con tus mujeres si todas ellas son como tus postales lo dicen: exactos duplicados de las sufridas criadas de mi casa y de las oaxaqueñas que tan en boga ha puesto el programa educativo de redención del indio y la escarlatina mural de Diego Rivera” (652). La fobia a los muralistas sobrevivirá a viajes y edades, y reaparece de forma inesperada en Uruguay: “con todas las proporciones guardadas, confieso que sentí un gran alivio al descubrir que la obra de Diego Rivera no es conocida en Montevideo” (762).

Otra temática que destaca en los relatos de Novo, absolutamente novedosa, es la narración más o menos abierta de los encuentros y amoríos homosexuales surgidos en la travesía. Obviamente las descripciones distan de ser explícitas, no por el presunto pudor de quien las escribe, sino porque, de haberlo sido, el material hubiera sido simplemente impublicable, y el escándalo, mayúsculo, lo que no es improbable que hubiera truncado la carrera del escritor novato. En su primer viaje en altamar, de camino a Hawai, el viajero se ve cortejado por una australiana que cuenta, por si fuera poco, con el apoyo decidido de su madre, una señora desesperada por conseguirle pretendiente. Novo huye como puede pero las australianas lo encuentran y persisten, mientras que los pasajeros del barco miran divertidos el espectáculo y comentan que es una lástima que el amorío resulte imposible.

En *Continente vacío (Viaje a Sudamérica)*, se describe más abiertamente la homosexualidad. Al desembarcar en Buenos Aires, Novo conoce de casualidad a un marinero argentino, que lo alojará en su casa y le servirá de guía en la ciudad. El marinero, fiel a su leyenda, parte a la mar y es entonces cuando Novo conoce a Lorca, encuentro del que deja un testimonio curioso, digno de la fama estrafalaria del andaluz. Un grupo de amigos en común lo condujo a la habitación de hotel de Lorca, en la que se estaba arreglando. En un instante el viajero mexicano se encuentra sentado en la cama de Lorca, escuchando su conversación desde el baño, en donde se aseaba pero no por eso dejaba de hablar:

Federico entraba y salía, me miraba de reojo, contaba anécdotas, y poco a poco sentí que hablaba directamente para mí; que todos aquellos ilustres admiradores suyos le embromaban tanto como me cohibían y que yo debía aguardar hasta que se marchasen para que él y yo nos diéramos un verdadero abrazo. Por ahora, tenía que ir a ensayar *La zapatera*, que se estrenaba esa noche misma. Allá nos veríamos para conversar después de la función, si era posible, y si no, al día siguiente yo vendría por él para almorzar juntos, solos (782).

La mayor novedad que aporta Novo, sin embargo, no es de índole temática, sino estilística y pragmática: la ironía. Monsiváis, su heredero más claro, por el estilo y por el gusto de publicar prolíficamente en diarios y revistas antes que en libros, repara en que su modelo aglutina distintos recursos e influencias en sus crónicas, y aclara que “el centro del ars combinatoria es la ironía, que solicita al lector su aporte de mala fe, entre poderes aforísticos nutridos en los clásicos Wilde y Bernard Shaw” (2010: 120). Prodigiosamente, los viajes oficiales de Novo, en donde abundaban más las conferencias y las recepciones que las aventuras y las gestas, se prestan de maravilla al ejercicio cruel e imaginativo de la ironía. A esto hay que sumar la personalidad del mexicano, que no

duda en calificarse como “un mal viajero derrotado” (715). Sujeto y espacio se dan la mano para el surgimiento de la ironía, que tiene todo para explayarse: una visión propensa a ella y una realidad fértil a su ejercicio. El viajero burócrata y la realidad burocratizada forman una pareja que da por resultado un texto humorístico; por ejemplo, de la conferencia en Hawai, afirma: “Conservo de la isla de Hawai un recuerdo bochornoso. No supe decir la altura del Popocatépetl, ni la profundidad de Cacahuamilpa cuando se me interrogó sobre ellos, en relación con el Kilauea y con las grutas que no quise visitar” (665).

Pero no solo los ámbitos oficiales serán blanco de su mirada, sino que ésta abarca todos los elementos de la isla; al hablar sobre una especie de ave que puebla los cielos de Hawai, Novo no puede mostrarse más finamente malhumorado, oponiéndose al discurso tradicional del viajero que se muestra fascinado por el paisaje que se le ofrece e interesado por la historia del lugar que visita, con excepción de quienes viven grandes aventuras, de quienes no puede estar más lejos:

Ahora, en cambio, pululan unos chocantísimos pájaros por toda la isla. Se llaman myna birds. El gobierno americano los trajo para exterminar cierta plaga, y aquí, cumplida su misión, se han quedado, creyéndose tan dueños de la isla como el propio gobierno americano. Son del tamaño de una paloma, pero con colores de pato y una nariz repulsiva. Todos hablan inglés. Y aunque vuelan muy bien, prefieren caminar pedantemente, e insultar a los automóviles que los atropellan. Se especializan en despertarle a uno temprano. Sin más explicaciones, se ponen a gritar en las ventanas, a la hora que les parece higiénica. Son abominables (656).

Hay ocasiones en que la burla recae exclusivamente en su persona; cansado del espectáculo de la playa, sin importar que sea su primera experiencia marítima, saciado rápidamente de la novedad, escribe: “Vuelvo a sentirme cohibido al desfilarse hacia el

elevador. No volveré a bajar en estas fachas a la playa. A las cinco, cuando mire desde la ventana que ya están andando las gentes, me pondré en traje de baño, llenaré la tina y, cerrando, los ojos, agitaré en ella los brazos. Siempre he preferido la imaginación a la realidad” (662).

Otras, en cambio, el paisaje es el protagonista, el cual se ve sometido a un proceso de burocratización humorístico y, mediante el uso de la ironía, es visto de forma distinta a la esperada, descubriendo nuevas realidades o tornándolo ridículo, como sucede en la serie de crónicas dedicadas a Tequisquiapan, un pueblo colonial y turístico cercano a la ciudad de México: “En Tequisquiapan, Querétaro, hay una sola iglesia, grande, limpia y sencilla. Si es joya colonial, no lo parece. Pero cumple bastante bien su función. Orienta hacia el pueblo con su cúpula gorda, en la punta de la cual hay un foco, y da las horas con su reloj y con su campana. Dispone además de una veleta que marca, sin que a nadie le importe, hacia qué rumbo sopla el viento” (811).

No es frecuente, en la historia del relato de viajes hispanoamericano, que un autor marque una influencia clara en sus descendientes. Normalmente, los relatos de viajes, más que establecer un diálogo entre sí mismos, con sus contemporáneos y con la tradición, están supeditados a los dictados estéticos del momento que permean a todos los géneros literarios. Salvo en el modernismo, los relatos de viajes constituyen más bien publicaciones aisladas que, por meritorias que sean, no acaban de establecer un canal de comunicación con su propio entorno literario o con el futuro. Novo en esto también es una excepción. Al menos en lo que respecta a la literatura mexicana, cuenta con dos claros descendientes, cultores de primera fila de la literatura viajera: Jorge Ibarguengoitia y Juan Villoro. Ambos rescatan su uso reiterado de la ironía como herramienta para diagnosticar y soportar la realidad nacional, llevándola algunas veces también fuera de las fronteras mexicanas. Ibarguengoitia, en lo que es un claro homenaje, tituló una de sus

crónicas *Sálvese quien pueda*, que es el título de una de las secciones de *Este y otros viajes*.

Quedan por rescatar innumerables crónicas de viaje perdidas en diarios y revistas, tarea que, al concretarse, seguramente confirmarán a Novo como un gran renovador del género en la literatura latinoamericana, cuyos dos grandes aportes, el absoluto protagonismo del autor por encima de cualquier otro elemento y la visión encantadoramente irónica de la realidad, persisten aún en el relato de viajes hispanoamericano.

5. Los años de la novela (1950-1980)

Con la consolidación de la novela latinoamericana, paradójicamente, se produce también un relativo declive del relato de viajes. Más que a factores exclusivamente literarios, quizás esto responda a la paulatina desaparición de los enviados especiales de los diarios, cuya función era escribir crónicas, ya sea de un acontecimiento puntual o simplemente del transcurrir cotidiano de una determinada ciudad o país. Los tiempos en que un Darío o un Vallejo escribían textos para mostrarle determinada realidad europea al público latinoamericano habían pasado. Quizás el último sobreviviente de esta estirpe de escritores haya sido Manuel Mujica Láinez, autor de una dilatada obra viajera que recorrió medio mundo para escribir lo que veía. A pesar de su entusiasmo, de su curiosidad permanente y de su espíritu siempre abierto a lo nuevo y a lo viejo, en sus crónicas se palpa uno de los motores de su obra: la querencia por lo decadente. Él mismo, aristócrata y erudito a la vieja usanza, representa una clase de escritor que ya no pertenecía a su tiempo, y como si fuera necesario hacerlo notar, el argentino se empeñaba en ubicar sus novelas en sitios ruinosos y en adjetivarlas con calificativos arcaicos y algo artificiales.

También podría encontrarse otra explicación de la decadencia del género en la mejora de las comunicaciones, la normalización de los viajes y la proliferación del turismo que se experimentó en todo el mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Viajar a Europa o a los Estados Unidos ya no significaba una travesía marítima de varias semanas y, por ende, un viaje de meses, sino que gracias al auge de la aviación civil, ahora, al menos para ciertas capas acomodadas, podía completarse el trayecto en cuestión de horas. La función de los relatos de viaje, que hasta hace no mucho era

primordialmente informativa, se transformó profundamente. Es verdad que la mirada de un observador especialista como lo es un escritor siempre resulta enriquecedora y aporta datos y puntos de vista inesperados, pero la realidad cotidiana encontró en la televisión su mejor modo de transmisión y las noticias acuciantes no permitían la demora que implica la escritura de toda crónica, sino que exigían la inmediatez de los cables de prensa y de los noticiarios televisivos, preámbulos de la información en tiempo real de la era de Internet. El relato de viajes perdió parte de su objetivo pero, a la vez, se liberó de su labor informativa para concentrarse en su espíritu literario. Es en esta etapa cuando el relato de viajes se lee mayoritariamente por los mismo motivos por los que se lee una novela: por goce estético o por mero entretenimiento. Hasta hoy perdura otro detonante de la lectura de este tipo de libros, y es el de la preparación de un viaje; durante siglos, los relatos de viajes sustituyeron a los mismos viajes, pero a partir de mediados del siglo pasado, no poco turistas y viajeros preparan sus expediciones con la lectura previa de viajeros célebres que los antecedieron en el recorrido de los sitios que se disponen a conocer. Esta práctica no es novedosa; basta pensar en que una de las características del género consiste en enumerar e incluso hacer un breve comentario de las obras más reconocidas escritas sobre el lugar del que a su vez se escribe.

Si en una época reciente que de pronto, tras la segunda Guerra Mundial, parecía lejanísima, como lo eran el modernismo y las vanguardias, la mayor parte de los escritores, incluso los poetas, escribían crónicas de viaje, el género perdió lustre a la par que perdía espacio en los diarios que durante décadas lo habían apoyado, como *La Nación* de Buenos Aires o *El Universal* de México. De esta forma, quienes siguieron contando sus viajes fueron en buena medida viajeros vocacionales, más que profesionales, y encontraron en el género un espacio para ejercer la literatura más que un medio para ganarse la vida. El género se siguió practicando, y a veces con inmenso

talento, pero es verdad que en este periodo no hay un solo escritor latinoamericano cuya obra se base exclusiva, principal o considerablemente en su faceta nómada. No sucede así en otras latitudes, incluso en el mismo universo hispánico. En España Camilo José Cela, Miguel Delibes o Juan Goytisolo escribieron relatos de viajes a los que cada vez se les otorga mayor importancia y se los considera parte fundamental de su obra. En el mundo francófono, escritores como Nicolas Bouvier hicieron de los viajes el centro de su creación literaria, y en el mundo anglosajón, quizás la literatura que en la época moderna más se ha preocupado por dejar testimonio de sus recorridos por el globo, autores como Bruce Chatwin, Paul Bowles o Paul Theroux escribieron una obra amplia y de enorme calidad, mostrando que la modernidad no tiene por qué implicar el fin de los viajes escritos. Incluso escritores venidos de la periferia, como V. S. Naipaul, se han incorporado al canon de los escritores viajeros en lengua inglesa, aunque discutiblemente su asimilación haya conllevado la aceptación de una fuerte visión y carga de corte colonialista.

Sorprende, entonces, el repliegue de América Latina, más aun tomando en cuenta que en las décadas precedentes se había asomado al mundo sin complejos y con la intención explícita de crear un punto de vista autóctona y novedoso. Las explicaciones externas, si bien pertinentes, no brindan respuesta cabal a esta situación, puesto que se trata de fenómenos que también afectaron al resto del mundo, sin que por ello su literatura viajera se resintiera. La respuesta, entonces, ha de buscarse dentro del continente, en caso de que este fenómeno no se explique simplemente por una cuota de azar. Es probable que los escritores latinoamericanos hayan viajado menos que sus antecesores, aunque tampoco fueron muy dados al sedentarismo. Todos los exponentes del boom de la novela latinoamericana residieron grandes temporadas en el extranjero, y muchos incluso fijaron ahí su residencia: Gabriel García Márquez vivió en España y se

asentó en México; Julio Cortázar hizo de Francia su segunda patria; Guillermo Cabrera Infante se exilió en Londres, ciudad en la que residió durante décadas; Carlos Fuentes vivió en París y en otras ciudades europeas; Vargas Llosa vivió varios años en París antes de fijar su residencia en Madrid y José Donoso escribió algunas de sus principales novelas en México y en España. Encima, el final de este periodo coincide con el punto más salvaje que alcanzaron las dictaduras militares, lo que llevó al exilio a numerosos escritores, como a Juan Carlos Onetti, Antonio di Benedetto, Poli Délano o el mismo Cortázar. Entonces, si la movilidad que había caracterizado a los escritores latinoamericanos se mantuvo intacta, ¿cómo explicar la relativa crisis del relato de viajes?

Aparte de las pistas ofrecidas, es probable que la simple elección artística de cada escritor derivó en una preferencia mayoritaria en la novela y el cuento. Es en este periodo, con los antecedentes de Rulfo, Onetti, Carpentier y Asturias, cuando la novela latinoamericana encuentra un sitio en la cultura y el mercado globales, por lo que no es de extrañar que la mayor parte de los prosistas se hayan decantado por la ficción a la hora de escribir. Por otra parte, en estos tiempos tan convulsos, en los que la literatura era un campo de batalla más de la política, es posible que los escritores no se sintieran cómodos en muchos destinos para convertirlos en literatura. El viaje mítico e iniciático a Europa no había perdido aún su prestigio y conveniencia, pero se hacía más difícil escribir sobre ella desde la admiración o el extrañamiento, como hicieron los modernistas. Lo mismo sucede con Estados Unidos, a los que resultaba imposible viajar con la apertura y el franco deslumbramiento de Sarmiento, y a donde hubiera resultado igualmente ridículo viajar para denostarlos, convirtiendo al viaje en expresión del resentimiento. Los países del bloque socialista planteaban problemas que resultaron irresolubles: por una parte, el acceso y la libre circulación por ellos no eran sencillos y, por otro, dado que la mayoría

de los escritores del periodo tenían simpatías abiertas con la izquierda, les hubiera sido incómodo describir la realidad de opresión que se mantenía en el bloque este de Europa, y pintar un mundo feliz hubiera significado falsear la realidad y transmitir al relato un innegable espíritu de impostura. El tercer mundo, por su parte, ya no podía ser tratado exóticamente como lo hicieron Tablada y Gómez Carrillo, pues hubiera implicado calcar las actitudes colonialistas y paternalistas de las grandes potencias. Los pocos acercamientos que se llevaron a cabo en estos años de países en vías de desarrollo se hicieron con el claro y legítimo propósito de conocerlos mejor, tal como atestigua *Vislumbres de la India*, de Octavio Paz, en donde la anécdota y la narración pasan a un segundo plano en aras de la enunciación expositiva, ya no de un paisaje, sino de una literatura y de una cultura. Queda, por último, el viaje interior, el que tan poco se ha practicado en América Latina. Resulta explicable que algunos de los textos más interesantes del periodo describan viajes a Cuba, país que fue el centro de atención, de unión y también de distanciamiento en los años sesenta, setenta e incluso ochenta. En el capítulo se analizan dos textos que describen realidades disonantes de un mismo lugar: el *Diario de campaña* que el escritor mexicano José Agustín llevó durante el tiempo que fue voluntario en las campañas de alfabetización en la isla, y “Revolución en el jardín”, crónica en la que el también mexicano Jorge Ibarguengoitia describe su encuentro con Cuba⁹⁸.

Existen trayectorias que se resisten a cualquier intento de encasillamiento. Tal es el caso de Victoria Ocampo, cuya biografía y obra se confunden. Ocampo, fundadora y directora de la revista *Sur*, es autora de una interesante obra viajera en la que se aportan

⁹⁸ Los diarios de Ernesto “Che” Guevara serían paradigmáticos sobre la cuestión cubana y el espíritu revolucionario de la época. Podrían acercarse al relato de viajes, sobre todo en su variante de diario de campaña o de guerra, pero el guerrillero argentino prefiere escribir sobre la situación de la guerrilla o sobre política que sobre sí mismo, como ha reparado Mesa Gonceda (2013: 12): “A diferencia de los diarios de viaje, en los diarios de guerra del Che la información personal no abunda (y en general está relacionada con sus ataques de asma)”.

las claves de su formación intelectual, que culminaría con la edición de una revista literaria. *Sur*, que nunca ocultó su afán cosmopolita y que hizo dialogar la literatura del Río de la Plata con la del resto del mundo, sería inconcebible sin los viajes de marcado acento intelectual de su fundadora. Muy cercano a ella por motivos intelectuales y familiares, Adolfo Bioy Casares escribió *En viaje* para contar a Silvina Ocampo, su esposa y hermana de Victoria, y a su hija Marta, sus andanzas por Europa. El libro muestra similitudes con su obra ficcional, y por ello se ha querido hacer un estudio en el que el vínculo que guardan quede manifiesto, con el fin de mostrar que el relato de viajes forma parte del proyecto artístico y de la concepción particular de la literatura de un escritor, en este caso Bioy Casares.

Si bien casi todos los integrantes del boom escribieron libros relacionados con los viajes, son pocos los que pueden colocarse a la misma altura que sus obras ficcionales. Extrañamente, hay varios ejemplos en los que prima la intención periodística, meramente informativa, sobre la literatura. Tal es el caso, por ejemplo, de *Viaje a los países del Este*, libro de García Márquez, fuera de circulación, en el que el Nobel colombiano abandona Macondo y el mundo del realismo mágico para adentrarse en el socialismo real. La misma búsqueda de actualidad es la que lleva a Vargas Llosa a países de Oriente Medio en medio de conflictos bélicos, de los que cuenta su versión basada en sus propias vivencias. Fruto de estos viajes son *Diario de Irak* (2003) e *Israel/Palestina: Paz o guerra santa* (2005). Carlos Fuentes, por su parte, capta el espíritu de una época en su reportaje sobre el movimiento del 68 en París; su objetivo, sin embargo, se ciñe exclusivamente a las manifestaciones, por lo que el texto no puede ser considerado un relato de viajes. Diferente es el caso de Cabrera Infante, quien recopiló las crónicas sobre diversos viajes publicadas en varios diarios en *El libro de las ciudades* (2002). De todo este conjunto destaca *Los autonautas de la cosmopista* de Julio Cortázar, último libro

publicado en vida por el argentino, en el que inaugura el relato de viaje posmoderno en América Latina, por lo que su análisis se lleva a cabo en el último capítulo de este trabajo (ver página 371).

Aunque lejos del esplendor literario que cabría esperar, dada la notoriedad alcanzada por la novela y el cuento de este periodo, el relato de viajes latinoamericano dejó, no obstante, testimonio de una época vibrante y trágica en términos políticos, en los que la literatura de los países de la región normalizaron en buena medida su relación con el resto del mundo.

5.1. *El arte de viajar* de Manuel Mujica Láinez (1910-1984)

Pocos escritores latinoamericanos tuvieron la oportunidad de conocer tantos lugares en periodos cruciales y dramáticos de su historia como Manuel Mujica Láinez. Este hecho no deja de resultar algo irónico, pues en un siglo en el que las pasiones políticas fueron especialmente incandescentes, el argentino no mostraba especial preocupación por la actualidad, al igual que su compatriota y amigo Jorge Luis Borges. Sus verdaderos intereses los constituían la historia, la cultura y la literatura, y en sus viajes se entregaba a ellas, por más que, a veces, ya que estaba recorriendo la Alemania nazi o la Alemania destrozada recién salida de la guerra, no le quedara más remedio que hablar del catastrófico espectáculo que sucedía frente a sus ojos.

Leer las crónicas de Mujica Láinez, que abarcan un sorprendente marco cronológico que va de 1935 a 1977, es también leer, a su pesar, medio siglo de la historia del mundo. Testigo privilegiado de la historia que le tocó vivir algo abúlicamente, recorrió, siempre como enviado de *La Nación* de Buenos Aires –el diario que, sin rivalidad alguna, más ha hecho en su ya extensa historia por la crónica latinoamericana– la Alemania nazi y la Alemania de posguerra, Inglaterra y Francia triunfantes pero arruinadas, la Bolivia de la Guerra del Chaco, Rumania en plena Guerra fría, el Japón en plena Segunda Guerra Mundial, Manchuria y Corea ocupadas por el ejército nipón. Ya sin acontecimientos históricos que lo distrajeran de lo que él consideraba realmente importante, conoció también buena parte del globo, y dejó constancia de ello en cientos de crónicas, publicadas fielmente en el periódico argentino, y que lo convierten, tanto por el espectro temporal y espacial que abarca su escritura, como por la calidad de la misma, en uno de los cronistas claves de la historia del género en América Latina.

Él mismo se encargó de recopilar sus crónicas en una selección cuyo primer tomo publicó en vida, en 1983, con el título de *Placeres y fatigas de los viajes*, y cuyo segundo tomo se publicó ya póstumamente, el mismo año de su muerte. Con textos incluidos en dicha recopilación, enriquecidos con crónicas nunca antes publicadas en libro, se publicó en 2007 *El arte de viajar, Antología de crónicas periodísticas (1935-1977)*, edición a cargo de Alejandra Laera, obra en la que se basa este apartado.

La primera y última crónica del volumen muestran hasta qué punto Mujica Láinez empezó a viajar y escribir en un mundo radicalmente distinto de aquel del final de su vida. La primera, “El viaje en Zeppelin ejerce la atracción de lo maravilloso” (1935), narra el viaje en zeppelin que lo llevó de Río de Janeiro a Alemania. En la última, “El Pompidou”, cuenta sus impresiones sobre el recién inaugurado museo francés, el cual, previsiblemente, no le gustó. El zeppelin y el Pompidou, ambos símbolos de la modernidad en su tiempo, y el primero, visto desde ahora, símbolo también de un mundo que ya no existe, en el que los inventos que impresionaron alguna vez a los hombres se convirtieron en chatarra y anécdota de la historia. En todo caso, durante medio siglo, ahí estuvo el cronista, atestiguando las transformaciones del mundo, sorprendiéndose y escandalizándose por los vertiginosos cambios, y buscando las huellas y los vestigios de un pasado que siempre le resultó más sugerente que el despótico presente. Como señala Laera (2007), “hay, en ese sentido, un impulso modernizador en Mujica Láinez que se deja ver con claridad en las crónicas de posguerra, en las que el interés por la ruina (lo arruinado o los restos) se combina con el interés por la novedad (lo artístico o los científico tecnológico)” (22). Sin embargo, la novedad lo atraerá cuando vea en ella el resultado último de la tradición, y cuando no sea así, la juzgará como meros fuegos de artificio. Luchando contra su propia naturaleza, el cronista pondrá todo de su parte para mostrar interés por lo último, ya sea la pintura abstracta o la literatura vanguardista, pero

siempre acabará prefiriendo lo viejo, lo antiguo, más aún si perdura en el mundo en forma de ruina y decadencia. No por nada el escritor argentino es uno de los reaccionarios más célebres de la literatura latinoamericana, y a su desprecio por lo moderno, que lejos de ignorar se preocupaba por entender, se añaden sus posturas políticas abiertamente derechistas en una época en que la tendencia dominante en los círculos literarios era justamente lo contrario. Su estilo algo arcaico y decadente, con tardíos dejes modernistas, lo acabó por hermanar con sus personajes, alguno de ellos eterno, como el conde Bomarzo, pero perteneciente por fatalidad a un mundo que no lo acompañó en su vida permanente. Tal como sucede con Bioy Casares (ver página 312), con quien tiene tanto en común, Mujica Láinez también se sirvió de sus viajes para dar vida a sus textos de ficción, y en sus vagabundeos halló la localización y el tema de algunos de sus libros más populares, como Toledo para *El laberinto*, Madrid para *El novelista en el Museo del Prado* y el palacio de Bomarzo y su jardín de monstruos para su descomunal *Bomarzo*. Viajero sensitivo y sibarita más que intelectual y reflexivo, su sensibilidad se encuentra cercana a la de cierto modernismo; en “Aire andaluz”, por citar un ejemplo del modo en que percibía los lugares, afirma que “Granada es el agua, Sevilla, es la luz, y Córdoba es la noche” (2007: 237).

Al igual que en los grandes cronistas literarios, que manteniéndose fieles a la realidad huyen voluntaria o involuntariamente de la objetividad, el universo imaginario y cultural de Mujica Láinez contamina o enriquece su visión, según quiera verse, y el mundo, material de observación, interpretación y trabajo del cronista, se acaba convirtiendo en una ficción real acorde con el resto de su obra. Son muchos los pasajes de las crónicas que hubieran podido formar parte de sus novelas o que parecen extraídos de éstas. Quizás el rasgo más visible sea el famoso gusto del argentino por la ruina; así, en “Goethe y Schiller tienen severas tumbas en Weimar” (1935), en donde narra su visita

al cementerio de Weimar, en donde yacen, entre otros restos fúnebres célebres, las tumbas de los dos genios de Weimar, escribe:

En la penumbra, distinguimos altas placas que llevan los títulos de los soberanos allí enterrados. Son series interminables de nombres y de fechas. Hay allí pequeñas duquesas, muertas a los cuatro años, en la edad de cazar mariposas en el delicioso castillo de Belvedere, lleno de porcelanas, y duques setentones, vencidos por las cacerías y los reumatismos” (60 y 61).

En el mismo viaje alemán, en la universidad de Jena, refiere en “En las universidades alemanas la tradición se mantiene incólume” (1935) una costumbre según la cual, en el inicio de cursos, los alumnos mayores llevan a los novatos frente a la estatua de Juan-Federico el Magnánimo, donde les sirven una copa de vino de la que toman la mitad y arrojan la otra mitad a la estatua, para que brinde por ellos. Con este brindis queda sellado su ingreso en la comunidad universitaria. Mujica Láinez, que visita la universidad cuando se encuentra vacía de estudiantes a causa de las vacaciones, se permite emular la ceremonia y dejar claro su amor por los mundos abandonados y arruinados:

Yo me llegué entonces hasta el monumento. El “Kurfursten Johann-Friedrich des Grossmütigen” semeja un fabuloso rey de baraja, muy obeso, bonachón dentro de su prosopopeya germánica. Estaba allí solo, arengando a invisibles caballeros, con la barba redonda ennegreciéndole el armiño soberano. Yo, en homenaje a los estudiantes ausentes y también porque me pareció un poco abandonado y un poco triste, sin las antorchas y las carcajadas que una vez por año lo traen de nuevo a la vida, derramé junto a su zócalo la mitad de mi copa de vino del Rin” (69).

Es injusto reprocharle a Mujica Láinez, erudito y políglota, su desinterés por la actualidad más inmediata, incluso cuando esta haya sido la Segunda Guerra Mundial. Aun así, dada la magnitud del acontecimiento y la catástrofe, y ante el hecho de que era

un testigo privilegiado, contratado justamente para narrar lo que veía, resulta algo chocante su poca pasión política y periodística. A algunos de los cronistas que lo antecedieron, incluso en las mismas páginas de *La Nación*, como Darío o Vallejo, la cultura y las corrientes estéticas también los obsesionaban, pero ello no impidió que abordaran toda clase de temas en sus textos. No es el caso de Mujica Láinez, dueño de un universo muy personal, amplísimo, pero en donde no tenía cabida las noticias que copaban las primeras planas de los diarios.

En 1935 es enviado a Alemania a cubrir los preparativos de los Juegos Olímpicos y el asentamiento del nazismo. Él es consciente de la importancia de su misión y del momento delicado que le está tocando presenciar. Aun así, por ejemplo, en “Todos los cielos del mundo desfilan ante el fantástico planetario de Jena” (1935), en donde narra la visita al planetario de la Universidad de Jena, deja la amenaza de la inminente guerra en un segundo plano frente al impacto que le produjo la instalación astronómica: “Puede decirse, sin exageración, que en el momento actual, en que tan contradictorios rumores corren sobre las posibilidades de una guerra próxima, los ojos de Europa entera están fijos en Jena” (63). En otro momento del mismo viaje, las autoridades germanas lo invitan, en Munich, a conocer uno de los palacios más emblemáticos de la Alemania nazi, lo que cuenta en “La Casa Parda de Munich es la cuna del nacional-socialismo de Alemania”. El cronista pasa por alto las implicaciones políticas y bélicas de la construcción megalomaniaca para fijarse en los detalles decorativos, y detalla que observa “muchas águilas solemnes y muchas svásticas estilizadas” (75), y sí, es verdad que lanza una crítica, pero de carácter estético, como si Hitler fuera una amenaza que concerniera solamente al orden arquitectónico. En la Sala del Congreso, decorada de acuerdo con el gusto del Führer, de lo que se muestran orgullosos su guía, comenta: “La

miramos con más atención y nos felicitamos de que el constructor de la nueva Alemania no sea el constructor de sus casas” (76).

Unos pocos años después, su diario lo envía a otra de las capitales del Eje, a Tokio, en plena contienda bélica. El viajero se muestra tan fascinado por Oriente que se olvida que se encuentra en uno de los centros bélicos más importantes del mundo mientras sucede la guerra más sangrienta de la historia de la humanidad. Para él, Japón no es uno de los miembros del Eje que libran la guerra contra los aliados, sino el país mítico de Pierre Loti y de Gómez Carrillo, y en “Visita a Nikko” (1940) escribe: “Al volver a Tokio, una luna bermeja me acompañó. La luna de los poetas de Occidente que escriben sobre el Japón, recreándolo, esa luna que es como una farola redonda de papel, existe” (99). En un momento dado la realidad se impone y la guerra se hace presente, pero no lo hace como denuncia de su barbarie, como análisis estratégico ni como descripción de la sociedad de uno de sus protagonistas, sino mitificándola:

El Japón milenario y el Japón actual esperan al viajero en la estación de Ueno. He visto pasar allí, entre la multitud entusiasmada, a un soldado que partía para la guerra, un soldado ‘que tiene el honor’ de partir para la guerra. Parientes, vecinos y amigos le acompañaban en abigarrada comitiva. Cada uno llevaba un estandarte barroco hecho de doradas perillas y de inscripciones favorables. Él iba delante, solemne, entre el flamear de las banderas angostas” (99).

Las raras ocasiones en que Mujica Láinez se atreve a hacer un comentario sobre la actualidad bélica resulta desatinado, debido a sus connotaciones colonialistas y a la franca mal interpretación de la realidad. Es verdad que es fácil analizar la historia a posteriori, que la Argentina mostraba abiertas simpatías por las potencias del Eje y que el escritor viajaba como miembro de una comitiva nipona en que se le enseñaba la realidad que más convenía a sus huéspedes. De todas formas, la rotundidad de sus afirmaciones

hacen que el lector festeje el desdén de Mujica Láinez por la actualidad y que agradezca su interés minucioso y auténtico por las culturas y sus manifestaciones artísticas, tema en el que su pluma se muestra certera y virtuosa. En “Perfil del Último Hijo del Cielo” (1949), crónica en la se ocupa de la Manchuria ocupada, territorio en el que se cometieron algunas de las tropelías más condenables de toda la guerra, concluye que “los japoneses han querido construir ‘en grande’, para el futuro, y lo han conseguido. Dentro de diez años, Hsinking, enclavada en el corazón de la Manchuria, surgida de la nada, será una de las ciudades más hermosas y más prósperas del mundo” (114). En “Tren de Oriente” (1940), en donde ahora se ocupa de la Corea ocupada, atestigua la “eficacia civilatoria” del Imperio del Sol, sin hacer mención alguna, por supuesto, a los hechos sanguinarios cometidos por los ocupantes ni a la cruel dominación bajo la que vivía el pueblo coreano:

Llanuras y montañas absolutamente desprovistas de vegetación se coronan hoy con millares y millares de pinos sembrados por los nuevos amos. Los pueblos nómades que vagaban por la región y que al principio incendiaron más de una de esas jóvenes florestas han parecido comprender las ventajas de su anexión al Japón que les ha brindado universidades, carreteras y ciudades modernas y si bien no hay duda de que en el fondo (aunque se guardarán cuidadosamente de confesarlo) sienten la nostalgia de la libertad perdida, es cierto también que valoran lo mucho que deben al fuerte espíritu del Sol Naciente” (116 y 117).

Concluida la guerra, el cronista viaja de nueva cuenta a Europa, ahora para ser testigo de los resultados del conflicto a unos meses de concluido, aún en 1945. Visita Francia, Inglaterra y Alemania, y, como no podía ser de otra manera, se lamenta del desastre que contempla, pero rápidamente cambia de tema para regresar a sus amadas observaciones artísticas, o bien, para explayar su carácter de dandi a la antigua, otra de sus

características definitorias, lo que lo vuelve a la vez algo repelente pero también entrañable, pues al lector no le queda más remedio que rendirse ante tan incorregible naturaleza.

El mismo Mujica Láinez califica su viaje de “macabro”, y se preocupa de brindar al lector argentino datos que lo puedan hacer entender la difícil situación que atravesaba la población civil de los países que visita; para tal fin ofrece obsesivamente los precios de la comida y de la ropa, los cuales eran escandalosos por lo elevado, así como los artículos que podían adquirirse con las libretas de racionamiento, que resultaban igualmente escandalosos, por lo limitado. Sin embargo, es al menos llamativo la facilidad con la que transita de la catástrofe a la superficialidad; en un párrafo se describe el paisaje apocalíptico y, al siguiente, se informa de las últimas tendencias de la moda, por más que en más de una ocasión él mismo haga notar el violento cambio. No puede acusársele exclusivamente a él de la relativa banalización de los resultados de la guerra en sus crónicas; de hecho, a su manera, el cronista es fiel a la realidad que observa. La misma sociedad inglesa, que es de la que más se ocupa, vivía en precariedad, empezaba a construir los cimientos sobre los que habría que levantarse, se lamentaba de las inmensas pérdidas recientes y, a la vez, quizás como una prueba de que se había reconquistado la normalidad, se preocupaba por cuestiones ridículas, como las leyes de la etiqueta. En “El renacimiento cultural londinense” (1945) escribe: “Si pasamos a otro tema definitivamente opuesto en este panorama relámpago del despertar londinense, tendré que dar preferencia a la preocupación, muy británica, porque se implante nuevamente el uso de la ropa de etiqueta en los grandes hoteles. Este asunto se discute en los diarios, y la mayoría de las opiniones se inclinan hacia el restablecimiento del frac, hace cinco años olvidado” (140).

Cuando ahora se piensa en la época de posguerra, se tiene la imagen de que todo era exclusivamente sangre, sudor y lágrimas, pero la vida corriente continuaba o se restablecía, lo cual, por cierto, también atañó al propio Churchill, quien, triunfador de la guerra, perdió las elecciones frente a los laboristas, hecho del cual se lamenta constantemente Mujica Láinez. Pero entre el lamento por la destrucción bélica y por el presente de dolorosas carencias, los comentarios mundanos, muchas veces concernientes a la aristocracia británica o a las capas de sociedad que deseaban aparentar su pertenencia a ella, se cuelan con facilidad. En “El renacimiento cultural londinense” (1945), una vez que en otras crónicas y en ésta ha consignado los precios de artículos de primera necesidad, que a él no le hacían falta gracias a su calidad de periodista invitado, pasa a informar el precio de artículos de lujo, como la plata, y no es disparatado imaginarse al periodista, coleccionista de antigüedades y rarezas, aprovechando la oportunidad para comprar cubertería o algún candelabro victoriano:

El lector tendrá que perdonar lo que esta crónica encierra de abrupto, pero la vida es así, abrupta, y de vida estamos hablando. Me refiero a que en este momento excepcional –quizá cambie dentro de algún tiempo, pero por lo menos es así actualmente–, la plata antigua puede adquirirse en Gran Bretaña a un precio infinitamente inferior a la moderna. La razón finca en que la primera no paga impuestos, mientras la segunda tiene un ciento por ciento de recargo. Por eso es más fácil ver, en las grandes mesas, cubiertos de la época victoriana con escudos ilustres que la nueva platería. Y no se crea que los cubiertos en cuestión han sido adquiridos por los antepasados” (141).

En caso de que ocurriera, no confiesa la compra de plata, pero con los libros se olvida del pudor y de las apariencias, y presume sus adquisiciones, unas por baratas y otras por caras y, de paso, se muestra como un auténtico bibliófilo inglés, gesto en el que quizás no

haya que ver impostura o soberbia alguna, pues Manucho –como lo conocían sus allegados en el mundo de las letras– era así sin afán de fingir nada:

Igual observación se aplica a los libros. He pagado una guinea –más o menos diecisiete pesos– por la interesante biografía de Dickens, por Pope Hennessy, que acaba de aparecer impresa sobre mal papel y en caracteres pequeños, para cumplir con los reglamentos de economía que al respecto rigen, y he pagado sólo la mitad por la primera edición de *Bleak House* (1853), del mismo Dickens, con las encantadoras ilustraciones de Browne (141).

Uno de los encuentros que más lo conmueve es el de un diplomático de alto nivel que se ve obligado a limpiar su propio cuarto. El mayor gesto épico que encuentra en el pueblo inglés es el de no reclamar por las incomodidades de los trenes, conscientes de que se debe a las consecuencias de la guerra. En “Un hogar inglés en la posguerra” (1945) comenta que se encuentra con otros viajeros argentinos, y que todos coinciden en quejarse “por la ausencia casi total de carne y el exceso de pescado, por el tedio que provoca la constante presencia de papas en los menús o por la desaparición del arroz, que es en este momento el caviar de los británicos. Pero hay en estos hoteles pollos muy buenos, borgoñas muy buenos y, de repente, raviolos sensacionales” (216). En “Huellas de la guerra en Gran Bretaña” (1945), tras describir visiones desoladores, pone énfasis en la situación que prevalece en el hipódromo, sin importarle visitar fábricas u hospitales, y aprovecha para contar que presenció una magnífica carrera y que charló con los entrenadores sobre carreras de caballos, dejando para después el análisis de la reconstrucción del Reino Unido:

Hasta en Newmarket sopla el viento apocalíptico. Uno de los dos grandes hipódromos, que fue transformado en campo de aterrizaje, no ha recobrado su

anterior destino, y el Jockey Club –la institución más exclusiva de Inglaterra, con sus cuarenta socios aristocráticos– perdió parte de su edificio, decorado con nobles retratos ducales, a causa de una bomba antideportiva. Pero la otra hermosa pista funciona normalmente y los espléndidos haras que la circundan son un remanso verde. En el de Lord Derby he visto esta tarde a Hyperion, el célebre pardillo, y los entrenadores, calada la gorra “compadre” sobre la oreja, me han hablado de los triunfos del turf argentino con una sabiduría que hubiera asombrado aun a alguien más docto en ciencia hípica” (151).

La visión ligera también lo acompaña por Francia y por Alemania, países, sobre todo este último, donde las huellas de la guerra eran aun más crueles. En “Tanto Rouen como El Havre presentan profundas huellas del terrible drama”, a pesar del dramático título, introduce anécdotas chuscas, las cuales dejan entrever que él no era el único que trataba a la ligera, o al menos no con grave solemnidad, la guerra recién terminada: “Regresé a Rouen por la noche y me detuve a comer a mitad de camino, en Balbec, un pueblo soñolientamente provinciano. Como carecen de manteles, los balbequenses los reemplazan con los mapas que dejó atrás el ejército alemán en su precipitada fuga. A mí me correspondió el de Limoges, traducido al idioma de Goethe (con perdón de Goethe)”.

La situación no cambia en Alemania, en donde visita la parte británica gracias a una gira de periodistas promovida por las fuerzas armadas inglesas. El tono es un poco más serio y los detalles de la vida cotidiana, lejana de cualquier épica, son menos numerosos. Ello no quita que comente la brusquedad del chofer de su vehículo, hecho que explica, socarronamente, porque en la guerra habría conducido tanques. Las ocasiones en que la sombra de la guerra se le aparecen de cerca no lo hacen de manera amenazadora o conmovedora, sino grotesca, como si todo no hubiera sido más que una fiesta de carnaval con consecuencias más graves de las previsibles. En “Los británicos en Alemania (I)” (1945), consigna un encuentro inesperado dentro de su habitación de hotel,

y, otra vez, el lector sospecha que alguna de las colecciones del escritor fue enriquecida con los souvenirs de viaje: “Un colosal ropero, que he tratado en vano de mover, disimula la que, sin duda, fue cocina en días más alegres. Al abrirlo he encontrado en uno de los estantes una careta para gases, impresionante en esta soledad como una máscara de brujo africano. *C’est la guerre*, y la guerra ha sido también cosa de brujería” (160).

Las palabras más graves de su gira alemana, como era previsible, no están destinadas a la destrucción de las ciudades o a las pérdidas humanas. Es el arte el que monopoliza los sentimientos más agudos del argentino. En “Los británicos en Alemania (II)” (1945), tras recorrer, como él mismo aclara, kilómetros de avenidas y calles en los que ningún edificio yace en pie, se tranquiliza y da gracias a Dios al constatar que la catedral de Colonia sobrevivió. Aquí no quedan huellas de la ironía ni hay cabida a las anécdotas humorísticas ni a los detalles mundanos; el tono que prevalece es el poético, y el lamento y el agradecimiento que expresa el escritor tiene la impresión de ser sentido y auténtico:

Dortmund, Essen, Düsseldorf, Colonia, Wuppertal, bellas ciudades que recorrí cuatro años antes de que estallara la guerra: he vuelto a vosotras, y en lugar de las casas rientes, de los parques cuidados, de los muros venerables, no he hallado más que una montaña de ruinas. A lo largo de kilómetros y kilómetros edificados no hemos encontrado una casa en pie. Por todos lados, lóbregos esqueletos de construcciones bordean las calles en un amasijo; las residencias patricias de Düsseldorf han sido desgarradas, aplastadas. La catedral de Colonia alza milagrosamente sus dos torres a las nubes, en medio del desconsuelo atroz. No diré que no haya sido tocada. La delicada rosa gótica de su fachada principal fue alcanzada por un proyectil; uno de los contrafuertes del mismo lado ha sido reemplazado por una estructura de ladrillo; santos y reyes han perdido las cabezas y las manos en los portales aéreos. Las heridas resaltan sobre la negrura de la pátina, dejando al descubierto la piedra blanca que muestra lo que debió ser el

maravilloso templo en su nevada juventud medioeval. Pero, con todo –y loado sea Dios por ello– la joya del Rin se ha salvado” (169).

Ni siquiera en su excursión por la Europa de la posguerra, que pudo haber dado por resultado un documento clásico como *El daño oculto* del irlandés James Stern, en el que brinda sus impresiones de viaje sobre la Alemania rendida unos meses atrás, se priva el argentino de realizar alguna visita artística, aunque implique una desviación de la ruta del horror, o justamente por ello. En “Caen, Bayeux, Lisieux, Chartres” (1945) cuenta que “de retorno a Caen pasé por Bayeux. Quería ver el ilustre tapiz de la reina Matilde, para borrar un poco tantas imágenes de muerte” (193).

Es injusto recalcar el desinterés de Mujica Láinez por la inmediatez cuando se trata de un escritor que, como pocos, se ha dejado conmovir por las creaciones del espíritu. No todos los escritores tienen la obligación de fungir también periodistas; en todo caso, habría que cuestionar la pertinencia por parte de La Nación de haberlo elegido como corresponsal para esta clase de viaje. Sin embargo, dada su continuidad en el diario, es de suponer que directores y lectores estaban más que satisfechos con su trabajo.

Esta predilección por lo artístico y lo cultural por encima de la noticia, aunque la noticia sea la Segunda Guerra Mundial, también se aprecia en el viaje que emprendió a Bolivia para cubrir la guerra del Chaco. La mecánica es la misma que en Europa: se deja seducir por sus huéspedes, en este caso el presidente boliviano, a quien pinta casi como un héroe mitológico, y se acaba olvidando del conflicto que lo llevó hasta esas tierras para abandonarse por la cultura. Mujica Láinez lee buena parte de la literatura boliviana, admira el indigenismo de Alcides Arguedas –tan lejano a sus presupuestos literarios– y la poesía de Freyre, mucho más cercana a su estilo. Es poco probable que algún contemporáneo argentino de Mujica Láinez se haya tomado tan en serio la literatura

boliviana, y haya reconocido en el país andino un parentesco, la pertenencia a una misma genealogía en la que “nosotros, los argentinos, somos el nieto rico y joven –el nieto que labró la fortuna vendiendo cereales y vacunos y que luego viajó a Europa–, Bolivia es el abuelo hidalgo (90).

El viaje en que el cronista hace comentarios más abiertamente políticos es el que realiza a la Rumania comunista, pues le permite dar rienda suelta a su anticomunismo. En “Detrás de la cortina de hierro” (1958) se encuentran opiniones cuya claridad es imposible rastrear en escenarios que también se prestaban a la definición ideológica, como la Alemania nazi. Además, el escritor, ya maduro, aprovecha también para criticar a los gobiernos peronistas, que, según sus palabras, dejaron a la Argentina en la ruina. En un principio duda aceptar la invitación a Rumania, pues le angustia que la aceptación del viaje lo haga pasar como un escritor comunista. Acaba aceptando, sin embargo, para conocer de primera mano la realidad que imperaba en el bloque del este y fundamentar sus opiniones: “Traigo de Bucarest, como fruto de mi permanencia, dos impresiones esenciales: la del fracaso económico y social del sistema comunista y la de la noble calidad espiritual del pueblo rumano” (272 y 273).

Ya liberado del presente, Mujica Láinez seguirá recorriendo el mundo sin la obligación de interesarse por las últimas noticias y disfrutando del arte y del pasado sin remordimientos, aunque, a decir verdad, nunca dio señal de tenerlos. En todas las ciudades que visita, camina por las calles buscando los pasos de otro tiempo; para él, viajar tiene sentido si el desplazamiento físico implica una traslación temporal. En “Madrid, de los visigodos a los abstractos” (1958) se muestra fascinado por la capital española, pero por los ecos que resuenan de épocas antiguas:

En Madrid la Historia lo acecha a uno por todas partes. Se levanta de las casas, de las estatuas. Sorprende en cualquier recodo al torcer una calleja. Salimos de comer con amigos y, en la oscuridad nocturna que salpican los arcaicos faroles, alguien nos dice, mientras atravesamos una placita: ‘Allí, en esa torre, estuvo prisionero Francisco I de Francia’. O si no: “Allí vivió Lope de Vega”. O: “En aquel solar murió Cervantes” (225).

Las personalidades que conoce le suscitan la misma indiferencia que los acontecimientos que observa. Como escritor respetado e institucional que era, Mujica Láinez mantuvo contacto con varios de los grandes personajes culturales de su tiempo, pero rara vez los menciona, y, cuando lo hace, no los describe ni se molesta en dedicarles una cuantas líneas. En Madrid conoce a Gregorio Marañón, a Menéndez Pidal, a Vicente Aleixandre, a Wenceslao Fernández Flores pero no comenta nada sobre ellos. Asiste a una sesión de la Real Academia Española, y lo único que consigna del encuentro es la costumbre de tomar a las siete en punto una copita de jerez, debido a que Gerardo Diego seguía ese hábito desde antes de ser nombrado académico, y no estaba dispuesto a renunciar a él. En Roma lo invitan a una tertulia con la crema y nata del mundo cultural italiano, y lo que más llama su atención, según afirma en “Un salón en un garaj” (1958), es que se celebra en un garaje, escenario opuesto a los elegantes salones de antes. Cuenta que intercambió opiniones con Moravia, pero sólo porque ambos coinciden en que Córdoba es su ciudad preferida de Andalucía.

La predilección de Mujica Láinez por lo antiguo no responde a que ignore lo moderno. Una de sus grandes virtudes es la curiosidad, y el argentino ve, lee, escucha, aunque a final de cuentas sus prejuicios siempre resulten confirmados. En la misma crónica italiana cuenta que los escritores italianos estaban impresionados por una muestra de Kandinski que el argentino ya había visitado, y de la cual concluye que “la muestra

me interesó más como expresión de una aventura plástica estupenda –como ‘idea’– que en sí misma. La obra de Kandinski, a pesar de su audacia y de sus hallazgos en el camino riquísimo de la abstracción, no consigue desanudar los lazos que la atan a la época que la vio nacer, y resulta así contaminada por el irreductible mal gusto del *art nouveau*” (282).

Pero el pasado no es grandioso por ser simplemente pasado, sino por proyectarse de maneras misteriosas, casi mágicas, y estéticas, en el presente. Mujica Láinez vive los lugares pero no se conforma con su inmediatez, sino que bebe de las fuentes y capta la extraña comunicación que se establece en todo momento entre lo antiguo y lo moderno. Su arte de viajar consiste en trasladarse a otro tiempo, o más bien, en ver en su realidad la conjunción de todos los tiempos pasados por los que un determinado lugar ha transitado. En los despojos de esos tiempos se regodea, ya sea en la forma de un palacio arruinado o en la majestuosidad de un fresco que milagrosamente llegó en buen estado hasta él. En un pasaje de “Visión del Antiguo Oriente en Constantinopla” (1960) escribe la que podría tomarse como su poética de viaje, en la que los sentidos deben multiplicarse, la erudición convertirse en guía y el viajero vivir simultáneamente todos los tiempos que le sugieren los caminos que recorre:

El andariego desearía poseer mi ojos, como Argos, para mirar y que nada se le perdiera. Y desde las murallas de los emperadores de Bizancio, los Comnenos, los Paleólogos o los Cantacuzenos hasta los bares donde se cantan canciones estridentes, en Pera, cerca del puente de Gálata; y a las playas del Mar Negro, y a los sitios donde los hombres semidormidos aguardan, bajo una enredadera o una viña, ante una polvorienta máquina de escribir, que alguien se acerque a dictarles una carta, y al barquito donde un marinero barbudo muestra, por unas monedas, sus amaestradas focas combatientes, y a los museos donde reposa, en su estática grandiosidad, la gloria de Grecia, de Roma, de las cruzadas y de los triunfos mahometanos, el andariego va cosechando imágenes, aprendiendo prodigios,

soñando que él es, en cierto modo, como los visires de los cuentos, incógnitos y hurgadores, que recorrían embozados los bazares y a quienes Estambul entregaba, como flores misteriosas, sus secretos. (315-316).

5.2. *La viajera y sus sombras de Victoria Ocampo (1890-1979)*

No por su obra escrita, sino por sus empresas culturales e incluso por su biografía, Victoria Ocampo es una figura central en la literatura latinoamericana. Representa, además, una faceta de la cultura argentina, aristocrática y cultísima, que creyó que su país era una prolongación de Europa, más cercano de París que de sus vecinos geográficos. El centro de esta superstición, y de su vida, fue la revista *Sur*, que surgió con el objetivo de publicar la mejor literatura mundial, es decir, europea, en la Argentina, al tiempo que se brindaba una plataforma de difusión a los nuevos escritores patrios. Como ella misma lo afirmó en más de una ocasión, su biografía se acaba confundiendo con la de la revista, y es en sus más de trescientos números⁹⁹ en donde se encuentran las claves para entender su trayectoria intelectual, las transformaciones en su círculo de amistades y la inevitable decadencia, en este caso de una revista y de una vida, pero también de una forma de entender un país y una literatura, o más bien, *la literatura*.

Una de las características más notable de *Sur* era su afán cosmopolita, al pretender publicar la mejor literatura europea de su tiempo, pero también por la literatura argentina que publicaba, una literatura fuertemente influida por Europa, sin ninguna clase de complejo nacionalista, cuya poética quizás podría leerse en el ensayo fundacional de Borges “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1994). Este cosmopolitismo nació de las lecturas y de los viajes de Ocampo, que pasó largas temporadas de su vida en el extranjero. Según cuenta ella misma, aprendió el francés al mismo tiempo o incluso antes que el español, y París llegó a representar para ella la noción de hogar, en diferentes tiempos, pero con la misma fuerza, que Buenos Aires.

⁹⁹ Se considera que la edad dorada de la revista se extendió desde su fundación en 1931 hasta 1966; a partir de entonces la publicación de los nuevos números sería cada vez más espaciada, hasta que el último apareció en 1979.

Su obra literaria no es extensa y se encuentra desperdigada en algunos libros y varios artículos. La parte más significativa la constituye la de carácter autobiográfico, en la cual los libros y los viajes se confunden con su propia vida. Gracias a Sylvia Molloy, la faceta viajera de Victoria Ocampo ha sido reunida en un solo volumen, titulado *La viajera y sus sombras, Crónica de un aprendizaje* (2010), publicado por la sucursal del Fondo de Cultura Económica en Argentina, en su indispensable colección de relatos de viajes argentinos. La procedencia de los textos, presentados en orden cronológico, es variada, y encontramos extractos tomados de los seis tomos de su *Autobiografía*, de los doce de sus *Testimonios* y de tres tomos de su correspondencia, las *Cartas de Angélica y otros*, la *Correspondencia (1939-1978)* con Roger Caillois y las *Cartas de posguerra*. Al leer los títulos de procedencia de los textos queda de manifiesto, otra vez, la estrecha relación que existe entre relato de viajes y autobiografía, la cual es aún más intensa en Victoria Ocampo, pues como señala Molloy (1996: 15):

Podría decirse que el viaje toca todo lo que escribe, que su obra como bien lo ve Beatriz Sarlo, es toda ella una traslación y que, al narrar un viaje, Ocampo se está narrando, por sobre todo, a ella misma. El uso de la primera persona, tan necesario, como se ha dicho, para lograr la adhesión del lector en los relatos de viaje, es aquí múltiplemente fecundo: narro este viaje en primera persona para convocar a un tú lector que me acompaña y ve conmigo, pero también narro en primera persona porque el viaje es parte integral de mi persona, es ejercicio de autofiguración y autoconocimiento. Ya testimonio, ya relato de vida, ya correspondencia, el viaje me permite ser.

La variedad de fuentes va de la mano con la de moldes en que se plasma el relato de viajes: cartas, fragmentos autobiográficos, crónicas, extractos de ensayos y de cuadros biográficos. Esta heterogeneidad bibliográfica y hasta cierto punto genérica no afecta la unidad del conjunto, estructurada por una cronología en la que no se resienten mayores

cambios estilísticos, y por una mirada que se mantiene inalterable casi por tres cuartos de siglo. Curiosamente en un compendio de textos nómadas, una de las características que unifica el conjunto es el apego por el lugar donde se está, pues Victoria Ocampo, más que una viajera que recorre los cinco continentes, fue una habitante del mundo, resumido en cuatro ciudades: Buenos Aires, París, Londres y Nueva York. Trasladarse, dejar uno de estos cuatro hogares, por más que añorara al que se dirigiera, siempre fue para ella doloroso. Más que relatos de viaje, podría hablarse, siguiendo la terminología de Champeau (2004), de relatos de estancia, llegando a tal extremo que, en la época en que las excursiones turísticas ya eran moneda habitual, Ocampo comenta en “USA 1942”: “Escribir las impresiones de un viaje que sólo ha durado cinco meses por un país inmenso es cosa peligrosa”. (2010: 109).

Desde los primeros viajes, aquellos que la hicieron abandonar Argentina para partir hacia Francia, cuyo idioma y cultura haría propios, expresa, en “Cartas a Delfina” (1951) esa nostalgia por lo que deja atrás: “¡Viajar! Ha de ser triste. Me encariño demasiado con lo que me rodea. Viajar será para mí sembrar mi alma a los cuatro vientos. Me cuesta dejar un cuarto, una casa, un jardín, una ciudad, un paisaje, animales, gentes. Me duelen los cambios, como a los viejos los huesos con el variar brusco de la temperatura. ‘Es el cambio de tiempo’, dicen” (51).

Las descripciones físicas de los lugares son pocas. Victoria Ocampo prefiere evocar personalidades y vivencias, que, en su caso, siempre remiten al mundo intelectual. Su memoria, según ella misma afirma, está plagada de “olvidos lamentables y absurdas precisiones”, y se abandona a sus caprichos. Es la memoria el único recurso que usa para redactar sus recuerdos y periplos, rehuendo la consulta de documentos y el apunte de notas. En un punto dado afirma que “todos mis recuerdos de viaje son por el estilo: irremediabilmente personales, escandalosamente privados, reprobablemente subjetivos”

(125). Esta preponderancia de la mirada propia sobre el testimonio pretendidamente objetivo es lo que permite que sus relatos de viajes sean literatura y no un simple documento de valor histórico.

En un fragmento revelador sobre su método de escritura, al menos en lo que concierne a los textos viajeros, Ocampo comenta que le resulta imposible escribir sus experiencias si no se dirige a un destinatario concreto. En esto, sumado a que su material lo toma de los vaivenes de la memoria y no del material más o menos organizado de las notas, radica parte del encanto de sus escritos, sorprendentemente espontáneos, amenos e incluso cercanos, tomando en cuenta que la escritora bien puede representar la aristocracia más rancia y la intelectualidad más elitista de la Argentina. Sus anécdotas, en las que se halla un catálogo de riqueza consistente en cubiertos de plata, ropa de marca y departamento amplísimos en las capitales del mundo, no caen en lo pedante, pues este mundo aristocrático, hoy desaparecido al menos en esta forma, era natural para ella, y hablaba de él con la misma naturalidad con la que cuenta una comida con Cocteau, un encuentro con Lacan, una charla con Malraux o un recuerdo de Stravinsky. Cuando existe el riesgo de que la pedantería y el esnobismo acaben dominando el texto, surge prodigiosamente un giro humorístico, una idea original, un giro inesperado, un dato desconocido e interesante. Ella misma, a veces, caricaturiza al mundo al que pertenece, como en el extracto en el que retrata a los escritores como obsesivos tomadores de notas, y se distancia de ellos con sorna pero también con un ligero lamento, pues en el fondo Ocampo sabe que su labor primordial en el campo literario era el de mecenas y promotora cultural, y no el de creadora:

Las personas que sacan de su bolsillo o de su cartera (depende del sexo) una libreta para garabatear en ella, a toda velocidad, una información preciosa, una

observación aguda y volatizable (cifra o pensamiento), me han deslumbrado siempre. Frecuentando, por elección, esa raza de hombres (y de mujeres, pues cada vez son más numerosas) que llaman de letras, he tenido oportunidad de observarlos muy de cerca. Casi sin excepción, creo, los miembros de este gremio toman notas. Las toman en conferencias, trenes, teatros, barcos, conciertos, cines, taxis, restaurantes, jardines, aviones, playas... Hasta en mi casa, en mi propio comedor, los he visto dedicarse a esas faenas y he podido seguir a mis anchas –con ojeadas codiciosas– sus gestos y ademanes (otros miran así, en el golf, el drive de los campeones). ¡Qué fácil parece! Llega uno a figurarse que podrá imitarlos.

Convencida de lo indispensable que es seguir el ejemplo de Pulgarcito (a su modo, también tomaba notas) para volver a dar con el camino recorrido, he comprado un sinfín de libretas a lo largo de mi vida; desde las ordinarias, esas con tapas de hule negro que usan los cocineros, hasta las de Hermès, de cuero de chanco.

Pero una fatalidad parece perseguirme. Jamás he apuntado en ellas nada utilizable o interesante. En cuanto no me dirijo a alguien (como en las cartas), en cuanto no tengo mentalmente un interlocutor para contarle lo que veo, siento, observo, pienso, las palabras se me marchitan; pierden su color, ya casi no las distingo unas de otras (113).

La única vez que intentó con éxito tomar notas fue en un museo de armas en Nueva York al que llegó por casualidad. Pronto fue detenida e interrogada por la policía, que, en plena Segunda Guerra Mundial, temió que se tratara de una espía apuntando información sobre el armamento estadounidense. Tras este episodio, que concluyó sin mayores consecuencias, Ocampo decidió definitivamente confiarse a su memoria, la cual nunca le había traído problemas con las autoridades.

Sin experimentar mayores tragedias como la guerra o la prisión, Victoria Ocampo fue testigo de un mundo que en buena medida desapareció: el de la aristocracia culta. Nunca tuvo problemas económicos, y, a la vez, siendo millonaria, no acabó de adaptarse al capitalismo, al nuevo capitalismo. En una cena en Nueva York con el editor estadounidense de una revista popular, experimenta su burla al escuchar el tiraje de *Sur*.

Ocampo le responde que ella no edita la revista por negocio, lo cual consideraría una vulgaridad, pues no tiene problemas de dinero ni necesidad de producirlo. Ella afirma que se adaptaba a los nuevos tiempos, y quizás era verdad, por más que al lector contemporáneo le cueste entender ese mundo. En “Una visita a Montfort l’Amaury” (1941), en una de sus estancias parisinas, cuenta que amuebla su departamento con piezas compradas de los *grands magasins*, lo que se consideraba poco elegante por la aristocracia, asustada de convertirse en simplemente alta burguesía. Ella no siente vergüenza, ni siquiera cuando su amiga Coco Chanel acude al departamento a constatar hecho tan escandaloso. Ocampo es consciente del cambio de época, el cual queda patente en su comedor, en el que la mesa es de pino blanco y está comprada en una tienda que vende artículos en serie, pero sobre el que reposa la cubertería de plata, símbolo del esplendor pasado, y que también puede apreciarse en las nuevas colecciones de Chanel, que incorpora a su catálogo vestimentas que años antes eran consideradas poco elegantes, como el *sweater*:

Chanel y su amiga Misia Sert vinieron una tarde a visitarme a mi departamento de la Avenue Malakoff. Supongo que vinieron por pura curiosidad. Alguien les había comentado que yo había amueblado mis cuartos, de paredes blancas, con muebles comprados en la sección menaje de los “Grands Magasins” (Le Louvre, Le Printemps). Se encontraron en efecto con una mesa de cocina (pino blanco) en el comedor, sillas de paja (las que pintaba Van Gogh), mesas de pino blanco en mi dormitorio y el living. Sillones de mimbre. Los cubiertos del comedor eran de plata, y los cepillos de mi cuarto de Carey rubio con iniciales de oro. Esta mezcla, este chiné, tenía cierto parentesco con el *tailleur* de satín y *sweater* de changador de Chanel. Podía parecer afectación. No lo era. Era un signo de los tiempos. Tiempos de transición aguda (73).

A diferencia de muchos europeos, de la misma forma en que se dio cuenta de que una época terminaba para dar pie a otra, Ocampo entendió rápidamente los Estados Unidos, y aceptó que los días en que Europa era el centro del mundo habían terminado. Sabiamente eludió las comparaciones, consciente de que, para temperamentos como el suyo, el ayer siempre sería mejor que el ahora.

En su primer estancia neoyorquina, narrada en *Autobiografía VI*, no se dejó seducir por la nueva civilización: “Pero Nueva York no me deslumbró realmente sino cuando volví, en 1943. En 1930, París, Londres se interponían entre Nueva York y yo, sin que me diera cuenta plenamente. Comparaba todo. Y no hay nada que comparar. Se trata de OTRA COSA. Y a otra escala” (91). En Europa gusta visitar galería y museos, que también encuentra en Nueva York, por ejemplo, en la colección Frick, que le hace añorar el encanto del Viejo Mundo. Pero sin que esto signifique que perdiera el aprecio por lo pasado, ni que mejorara su opinión respecto a las vanguardias literarias más osadas, aprende a disfrutar la belleza nueva, simbolizada por los enormes puentes de Estados Unidos, paisaje novedoso, impensable entonces en Europa. “¿Para qué hacer el paralelo entre la Plaza de la Concordia y los rascacielos de la Quinta Avenida, entre el puente de los Suspiros y el Washington Bridge? La belleza del pez no es la del pájaro” (149), se pregunta pertinentemente en “USA 1943”.

Saber adaptarse a los nuevos tiempos no significó para ella abrazar causas progresistas, por más que fuera amiga de Camus, de Malraux –quien le contó en persona sus experiencias de viaje en la Unión Soviética, que significó su ruptura con la izquierda estalinista–. Mantenía el vínculo personal por encima de opiniones políticas; así, al tiempo que se espantaba del avance del fascismo y del nazismo, estrechaba su lazo con Drieu La Rochelle, de cuya amistad nunca renegó. Como tantos hijos de su tiempo, cuando quería mostrarse a la avanzada, no lograba sino mostrar los prejuicios enraizados

en toda una sociedad, que ni siquiera era consciente de ellos. Esta situación se hace patente en sus comentarios sobre los negros estadounidenses, quienes la desconciertan. Amiga de Langston Hughes y admiradora de su poesía, a veces repite los prejuicios estadounidenses –blancos, claro– sobre la población negra, y a veces los logra esquivar, no sin caer en la condescendencia. Al alabar algunas de sus expresiones culturales, quién sabe con qué tanto convencimiento, los denigra: “Son los negros quienes han creado en su simplicidad, su ignorancia y su espontaneidad, las danzas y los cantos que, partiendo de Estados Unidos, han dado la vuelta al mundo” (164).

Más original es su actitud frente a América Latina. Ella, que representa en buena medida el centro de esa intelectualidad porteña que no se reconocía, ya no digamos en Latinoamérica, sino ni siquiera en la Argentina que no era Buenos Aires, a su regreso de Estados Unidos, en una escala en Panamá, afirma, al escuchar hablar español, sentirse ya en casa. Su otra casa, sin duda, era la literatura, y a ambas, renunciando en buena medida a la vida que se esperaba de una mujer de su condición y a la creación de una obra propia, les dedicó su vida, resumida en la revista *Sur*.

Es en su viaje estadounidense, lejos de sus añoradas Europa y Buenos Aires, y lejos de las palabras que la hacían sentir en casa, cuando empieza a barruntar el proyecto de la revista, junto al hispanista Waldo Frank. En *Autobiografía VI* rememora los momentos en que la publicación empezaba a cobrar forma en su cabeza, así como los principales problemas que preveía, entre los cuales, está más decirlo, no se contaban los económicos. Resulta conmovedora la inocencia y el entusiasmo con que Victoria Ocampo planeó una de las mayores empresas culturales del siglo pasado latinoamericano, con el apoyo tan solo del consejo de sus amigos, de su pasión por la literatura y de la herencia familiar:

Uno no se cura nunca de la infancia. De nuevo iba a ser tentada por la idea de jugar a hacer una revista. Pero esta vez me daba cuenta de las dificultades de ese juego y de mis lagunas. Mi pasión por las Letras jamás ha sido desmentida; sin embargo, esa pasión no era suficiente para garantizar el éxito de la empresa que se me proponía. Le dije a Waldo: “El proyecto de la revista que me propones me parece magnífico, pero no sé por dónde empezar. La ejecución del programa de que me hablas, está para mí, en una nebulosa. Primero, ¿con quién voy a hacer esa revista? ¿Dónde se esconden esos jóvenes argentinos que tienen necesidad de una revista para agruparse y publicar sus escritos? Estoy dispuesta a resolver el problema económico, sola, para comenzar. Pero, ¿quién me ayudará a resolver el otro problema, el de mis colaboradores? (82)

Paradójicamente, Ocampo, que vivía aislada del los devenires del mundo, refugiada en la literatura, fue testigo de alguno de los acontecimientos históricos cruciales del siglo XX. A diferencia de tantos intelectuales europeos y latinoamericanos, quienes se dejaron seducir por los dos grandes totalitarismos, ella fue inmune a ellos. Es verdad que su posición social la hacía poco proclive al comunismo, pero su rechazo al fascismo, al que conoció más de cerca, fue incluso más tajante. Quizás tenía que ver su oposición a ciertos movimientos políticos argentinos, aglutinados en torno a la figura de Perón, cuya simpatía por las potencias del Eje era abierta.

Bien puede decirse que Ocampo fue amiga de la mitad de las personalidades de su tiempo, y que conoció a la otra. En este grupo destaca Benito Mussolini, quien recibió a la argentina curiosa en el Palacio Venecia de Roma. El encuentro, incluido en *Domingos en Hyde Park*, resulta de sumo interés. La charla, de acuerdo con su consignación, se centró en el lugar que la mujer debe representar en la sociedad:

La Italia fascista –digo al Duce– piensa que el primer deber de la mujer es el de dar hijos al Estado; pero ¿no le parece que la mujer también puede colaborar con el hombre de otra manera?” El Duce contesta: “No”. Un “no” rotundo. “¿Cree usted -

agrega– que Julio César, Napoleón, Bismarck hayan tenido necesidad de colaboración?” Y luego, ante mi silencio, que interpreta perfectamente: “¿Cree usted que Dante haya escrito la Comedia a causa de Beatriz? Lo que ha inspirado a Dante es el odio a Florencia” (100).

Es el año de 1936 y todo hace parecer que el mundo se decantará por alguno de los dos nuevos sistemas que prometen cambiar la sociedad: el fascismo y el comunismo. A Ocampo le queda una sensación incómoda tras el encuentro. Inesperadamente escribe que, según las noticias que recibe, la posición de la mujer en la Unión Soviética era más benigna que en el fascismo, sistema del que tras su visita a Roma queda completamente decepcionada. “El hecho es que cuando se sueña con un mundo mejor, el lugar concedido a la mujer por el fascismo no basta” (102). Ya el futuro se encargaría de refutar su esperanza en el comunismo y de confirmar su resquemor hacia el fascismo.

Al igual que su compatriota Mujica Láinez (ver página 288), Ocampo recorrió parte de la Alemania de posguerra. Pero, además, tuvo el terrible privilegio de asistir a algunas sesiones de los juicios de Nuremberg. Su testimonio no puede ser más interesante, pues se trata muy probablemente de la única intelectual latinoamericana que presenció los juicios, y una de las primeras, si no la primera, que conoció de primera mano los testimonios y documentos sobre el Holocausto, en un tiempo en que el mundo apenas empezaba a recibir noticias de él y no acaba de creerlo, ya fuera por conveniencias políticas o por la incapacidad de aceptar que un hecho maligno de tal magnitud fuera posible. Tras su reacción inmediata y lógica, visceral, intelectualiza el hecho y concluye que hace falta una policía internacional que impida que estos hechos se repitan.

A continuación se incluye un fragmento amplio de las palabras de Ocampo. La cita es larga, pero su importancia la justifica. Muestra, por una parte, una de las primeras

reacciones latinoamericanas frente al Holocausto y, por otro, completa el perfil de una intelectual a la que se debe una de las empresas culturales más destacadas de la historia de la literatura latinoamericana y que, ajena al mundo de la política, cuando la realidad la enfrentó cara a cara con la historia, supo reaccionar con nobleza:

Biddle, a quien vi en su oficina, hizo pasar para mí, al día siguiente, fecha de mi partida, los films de los campos de concentración; más de una hora de ignominias. El verlos en el Palacio de Justicia de Nuremberg, en una sala desierta, los aproxima al espectador. Si fuesen sonoros, y los quejidos se agregaran a lo que en ellos vemos, sería imposible aguantarlos sin un violento malestar físico. Visité también la sala de los exhibits. La piel humana, con una bailarina tatuada encima, destinada a convertirse en pantalla, es objeto de un mal gusto muy alemán. Y parece extraña locura que a gente civilizada se le antoje fabricar y conservar, como recuerdos, cabezas reducidas semejantes a las de los indios del Amazonas. Me propusieron oler el jabón fabricado con grasa humana. Mi nariz rehusó acompañar a mis ojos en esa aventura. Comprobé que algunos álbumes de fotografías son más espantosos que los films y las pieles humanas, color habano claro, apiladas en un rincón.

Cuando subí al Dakota que debía conducirme nuevamente a Croydon no tenía posibilidad de tragar un bocado. Mi estómago, cargado de imágenes, no hubiese tolerado nada. Mi corazón no estaba casi emocionado; como si hubiese dejado de comprender. Pero mi estómago se apresuraba solícitamente a reemplazarlo. Había medido el alcance y entendido el lenguaje de todas esas abominaciones. Una especie de silencio atómico llenaba mi corazón. Sólo el estómago hablaba con rapidez, a su manera (236).

5.3. *En viaje* de Adolfo Bioy Casares (1914-1999)

A pesar de no tratarse de uno de los libros más celebrados de Adolfo Bioy Casares, *En viaje* (1987), por no ser una novela o un cuento, los géneros más felizmente practicados por el escritor argentino, permite un acercamiento diferente a su obra. Resulta curioso que este texto, en apariencia secundario dentro de su bibliografía, conjugue en gran medida las preocupaciones vertidas en el resto de su producción ficcional y muestre algunas de las principales características de su obra, como se pretende demostrar en este apartado.

Además, comparar un relato de viaje con cuentos y novelas supone un acercamiento crítico que hace no tantos años hubiera sido difícil de sostener teóricamente. No obstante, desde la publicación del célebre trabajo *Ficción y dicción* de Gérard Genette, la conciencia de las diferencias y de las relaciones que se establecen entre relatos ficcionales y relatos factuales ha experimentado un cambio drástico. El género relato de viaje, a pesar de que Genette no lo menciona en su estudio¹⁰⁰, se incluiría, por las características enumeradas en el primer capítulo de este trabajo, entre los relatos factuales.

Genette mismo abre las puertas para el estudio narratológico de los relatos factuales, tanto en su vertiente retórica como en la temática, e incluso afirma que “en el plano narratológico como en el plano temático, las actitudes gradualistas o, como dice Thomas Pavel, ‘integracionistas’, me parecen más realistas que todas las formas de segregación” (1993: 76). Esta reflexión, así como la constatación del crítico francés de que una novela clásica estaría más alejada narratológicamente de una novela moderna de lo que esta se situaría frente a un reportaje un poco atrevido, permite la comparación del

¹⁰⁰ Genette (1993: 53) cita como ejemplos de relatos factuales “la historia, la biografía, el diario íntimo, el relato de prensa, el informe de policía, la narratio judicial, el cotilleo cotidiano y otras formas que Mallarmé llamaba ‘el gran reportaje universal’”.

relato factual –es decir, del relato de viajes– con los relatos ficcionales –los cuentos y las novelas.

De esta forma, este trabajo también pretende demostrar que las diferentes obras de un escritor, muchas veces sin importar el género literario o el tipo de relato en que se les agrupe (aunque mantengan las marcas discursivas y temáticas distintivas), dialogan entre sí formando un todo en que la presencia de la literariedad no se circunscribe a los relatos ficcionales, como empíricamente se daba por hecho hace ya muchos años.

Resulta pertinente aclarar que *En viaje* está compuesto por una serie de cartas que el escritor argentino envió a su esposa –la también escritora Silvina Ocampo– y a su hija Marta a Buenos Aires, durante un viaje por Europa que llevó a cabo en el año de 1967 y que fueron publicadas treinta años después. Esto significa que el texto no fue concebido como relato de viaje. No obstante, debido a que muestra todas las características distintivas del género, y se ajusta a uno de sus submodelos (ver página 424) es posible agruparlo en dicho conjunto. Además, el recopilador de las cartas Daniel Martino, mentor de la obra de Bioy Casares, lo relaciona con una obra canónica del género¹⁰¹: el *Viaje a Suiza en 1779* de Goethe.

Por último, vale la pena mencionar que la obra de Bioy Casares es rica en relatos factuales. Tal es el caso, por ejemplo, de sus memorias, y sobre todo de sus diarios, de los cuales se publicaron en 2006 todas las entradas relativas a su amigo Jorge Luis Borges. La recopilación suma un total de mil quinientas páginas y sin lugar a dudas aportó nuevas luces sobre la relación y la obra de ambos escritores argentinos.

¹⁰¹ En realidad Martino habla de un subgénero al que denomina “diarios de viaje epistolares”.

5.3.1. En viaje y la obra ficcional de Adolfo Bioy Casares

Son muchos los textos de Adolfo Bioy Casares, más allá de las relaciones biográficas¹⁰², que se pueden emparentar con *En viaje*. En un repaso general, un inicio posible agruparía los que se ubican en la misma geografía y son protagonizados por el mismo tipo de personaje; es decir, un argentino que vive sus aventuras, o muchas desventuras, durante un viaje a Europa. Dicha relación se establece a partir de similitudes literarias, como el tono de las narraciones o la caracterización de los protagonistas, al margen de los probables o improbables paralelismos existentes entre las vivencias acaecidas al propio Bioy durante su viaje y las peripecias experimentadas por sus personajes de ficción. Dentro de este grupo de narraciones es posible agrupar a “Encrucijada” (2004b), “Todas las mujeres son iguales” (2004b)¹⁰³, “Historia romana” (2004b), “confidencias de un lobo” (1999b) y “Ovidio” (1997c). El protagonista de “Todas las mujeres son iguales” hace un señalamiento que el mismo Bioy plasmaría, refiriéndose a su propia persona, en una carta fechada ocho años después de la publicación del cuento: “Yo he descubierto que es muy peligroso aplicar a la conducta ideas literarias” (2004b: 73) dice el narrador del cuento, mientras que Bioy comenta: “Aquí estoy en homenaje a Wells (véase *The Croquet Placer*). No hay que confundir vida y literatura. Uno comete errores” (1997a: 28).

¹⁰² Sería interesante analizar la forma en que algunos episodios biográficos narrados en *En viaje* motivaron la escritura de textos de ficción (por ejemplo, los cuentos ubicados en los mismos escenarios, como las ciudades de Venecia o de Lausana); dicho interés radicaría sobre todo en la confirmación de que la escritura del relato de viajes está más cerca de la autobiografía que de la ficción, lo que predispone un tipo especial de lectura (el famoso “pacto autobiográfico”, ver página 14).

¹⁰³ En este apartado, por la cantidad de libros citados de Bioy Casares, se decidió incluir el año de la edición a la que se hace referencia en cada cita.

En “Historia romana” se utiliza un recurso narrativo característico del relato viaje: el del personaje que cuenta una historia al narrador (Alburquerque, 2004). *En viaje* es posible encontrar varios ejemplos; sirva como botón de lustra el siguiente:

Ayer, cuando fui en taxi a los lagos próximos, maldije la ocurrencia: en curvas, en descenso, el *chauffer* llevaba su voluminoso Mercedes a más de 120. Empecé a hablarle como loro y conseguí interesarlo en explicaciones (que él me daba) y distraerlo del acelerador. Volvimos departiendo amistosamente sobre historia y política, a cuarenta kilómetros por hora. Me enteré así de que durante siglos Salzburgo fue gobernada por obispos o arzobispos. Cuando el pueblo y los paisano se rebelaban, los obispos subían a un castillo inexpugnable. Una vez trataron los de debajo de vencerlos por hambre. La frase “pintar el novillo” se origina en el episodio, me aseguró el chofer. En el castillo quedaba un solo animal; para desanimar a los sitiadores, los obispos lo pintaban diariamente de diversos pelajes y hacían creer que disponían de una hacienda numerosa (1997a: 96).

Para terminar con los paralelismos entre este grupo de cuentos y el relato de viaje hay que mencionar el mismo razonamiento que hacen Rivero, el protagonista de “Confidencia de un lobo”, Mario Lasarte, el de “Ovidio”, y el Bioy viajero. El narrador del primer cuento comenta: “Estaban en un buen día de modo que sin mayor sorpresa hubiera oído Monique, Denise, Odette, Ivette, Chantal o cualquiera de esos nombres típicos, tan adecuados para esgrimir, de vuelta a la patria, ante la muchachada” (1999b: 70). Por su parte, Lasarte, en “Ovidio”, enfrentado a uno de los muchos tropiezos de su viaje, decide “echar a la broma la situación y alegrarse de tener un episodio divertido para contar en Buenos Aires” (1997c: 23). Por último, Bioy afirma: “Si pasara un temporadita en Ascain, viviría en beatíficamente me llevaría un recuerdo con que aburrir para siempre a los amigos” (1997a: 66).

Al hablar de las reflexiones que se hacen de los personajes de Bioy y del propio Bioy convertido en personaje no puede dejarse de lado el tema de la memoria y el olvido, tan importante en la obra del autor argentino. El inicio de “El don supremo” (1999b: 117) hace una mención similar a la que se realiza en el primer párrafo de “Ovidio” (1997b:11) y en una de las cartas de *En viaje* (66): “Si dentro de algunos años quiero imaginar a Margot, la memoria, fatalmente selectiva, omitirá alguna circunstancia molesta y exaltará los rizos de oro, la piel rosada y blanca, los ojos misteriosamente iluminados”. Con menos nostalgia, quizás porque habla de una historia y no de una mujer, el narrador comenta en “Ovidio”: “Antes que los inevitables olvidos la desdibujen, la pondré por escrito, sin más cambios que el de cuatro o cinco nombres”. La misma situación, referida ahora a un simple dulce, se lee en las cartas de viaje: “A la vasca española que me sirvió el té tibio, pero mejorado por unas tostadas con un dulce con un ligero sabor a azúcar quemada, que nunca olvidaré, ni precisaré tampoco en la memoria, le dije: ‘es lindo esto’. Me contestó: ‘es apacible’. No negaba la belleza, pero tenía razón”.

Volviendo a la geografía recreada por Bioy, y dentro de esta a los espacios utilizados, resalta el gusto por las intrigas inexplicables, ya sea real o ficticio. Gran parte del absurdo de “Ovidio” acontece en el hotel donde se hospeda el protagonista, lo que recuerda las peripecias que el huésped del hotel La Alhambra de Montevideo protagoniza, o más bien atestigua, en “Un viaje o el mago inmortal” (1995c). Lo mismo sucede en *En viaje*, donde las descripciones de los hoteles abundan y no pocas veces también con tono burlón: “A las siete de la mañana, una muchacha bastante linda, inclinada sobre mi cama, me despierta. Me entrega el *Times* y se va. En este hotel North British, no han descubierto la posibilidad de pasar el diario bajo la puerta” (1997a: 105). “Todas las deficiencias relatadas me divierten (no me incomodan); me asusta el mundo de este hotel, tan seguro de sí en su disparate” (1997a: 106). Como es común en Bioy, en

cualquier momento la burla adquiere un tono nostálgico y decadente: “El Hermitage es un enorme hotel de verano. Está casi vacío, de modo que conviven el lujo y la desvalidez” (1997a: 80).

El viaje, un tema tan recurrente en Bioy¹⁰⁴ más aún si se le agrega el ingrediente del amor desgraciado o imposible, es el eje de más de uno de sus cuentos, como “Recuerdo de las sierras” (2004b). De hecho, uno se ve tentado a imaginarlo, mientras rememora su viaje europeo, pronunciando las palabras del protagonista de “Recuerdos de las sierras”: las desgracias me dejan recuerdos preciosos” (2004b: 204). Dicha sentencia no dista mucho de la que el propio escritor escribe en una de sus primeras cartas: “Ahora siento que todo se normaliza, que puedo descansar; al principio me aburría fatigosamente; desde ayer me aburro con placidez. No busco otra cosa” (1997a: 25).

Los personajes de Bioy se ven con frecuencia inmersos en viajes que acaban por resultar iniciáticos¹⁰⁵. La razón de que los viajes sean una experiencia reveladora es que durante ellos los personajes conocen la soledad y al mismo tiempo experimentan vivencias únicas, además de que encuentran un nuevo hogar que muchas veces es más apto para su naturaleza; tal es el caso del protagonista de *De un mundo a otro* y de los de muchas otras obras: un personaje de *Dormir al sol* comenta: “Es curioso cómo cualquier lugar, después de un tiempo, se convierte en nuestra casa” (1996b: 49). Este razonamiento es el mismo al expuesto en una de las cartas de viaje: “Regreso a mi hogar, que hoy es el Picardie” (1997a: 73). Pero antes de encontrar una nueva patria se tiene por fuerza que pasar por un periodo de soledad, que cumple la función de una etapa de preparación, tal como el dice el propio Bioy: “cuando queda nuestro cuerpo durmiendo,

¹⁰⁴ Recuérdese que gran parte de sus novelas podrían agruparse dentro de ese inmenso conjunto denominado “literatura de viaje”; tal es el caso de *La invención de Morel*, *El sueño de los héroes*, *Las aventuras de un fotógrafo en la Plata* o *De un mundo a otro*.

¹⁰⁵ Para profundizar sobre este aspecto es conveniente revisar, entre otros textos, los siguientes: *Los ritos de paso* de Arnold von Gennep y *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell.

en un cuarto de hotel, en una ciudad desconocida, tocamos el fondo de la soledad” (2004b: 44). Posteriormente parece completar este pensamiento durante su propio viaje: “La soledad, en el primer momento, es un poco áspera. Después llega a ser maravillosa” (1997a: 81). Pero a final de cuentas, el viaje siempre constituirá una experiencia decisiva y positiva: “los viajes, porque nos enriquecen de recuerdos, agrandan la vida” (1999b: 118).

A pesar de que es difícil afirmar que el viaje del propio Bioy es iniciático, lo que es un hecho es que el personaje que parte y el que regresa es otro: “No puedo decirles cuánto mejor me siento físicamente. La verdad es que, por viejo y fiero que esté para los demás, yo me siento descansado y joven. No he vuelto a tomar ningún remedio: me siento tan impecablemente libre de achaques que día a día, por olvido y falta de ganas, postergo la ocasión de tragarme estas pastillitas” (1997^a: 116). De esta forma, el viaje sirve para recuperar la salud perdida y para retomar nuevos bríos. Gracias al periodo de soledad y de placidez que se pasa durante el recorrido se retoma al menos un poco de la fuerza de la juventud, lo que no deja de sorprender al mismo narrador: “Estoy sano, sin dolor en ninguna parte, lo que ya me parece natural, y sin cansancio, lo que todavía me asombra” (1997^a: 94).

Por otro lado, el amor, en Bioy, puede considerarse como uno de sus temas predilectos pues aparece tratado, de una u otra forma, en prácticamente todos sus textos. A pesar de la variedad con que se presenta es posible hallar algunas constantes, como, por ejemplo, el espacio donde se sitúa, que en general es incompatible con el de la realidad. En *En viaje* esta constatación resulta demasiado evidente pues, de hecho, el relato está constituido a base de cartas que el narrador envía desde Europa a su esposa y a su hija en Buenos Aires. Europa se convierte, así, en la geografía de la realidad, mientras que Buenos Aires se establece como el territorio del amor. Esta idea de mundos paralelos

e irreconciliables se expresa en otros textos como en “De los dos lados”, cuentos cuyo título evoca la separación sentimental que alcanza proporciones geográficas y hasta dimensionales. Otros ejemplos donde hay mundos claramente separados son “El perjurio de la nieve”, donde el amor rompe con el orden establecido y trae consecuencias trágicas, ya que provoca la muerte de una muchacha, y “Ovidio”, en que el protagonista, Lasarte, misteriosamente descubre que su patria es Constanza y no Buenos Aires, pues es en la ciudad rumana donde descubre el verdadero amor.

En *Guirnalda con amores*, Bioy afirma: “El mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos, a la manera de las muñecas rusas [...]. En el amor, en la cárcel o en el hospital recordemos que afuera hay otros mundos” (2004b: 41). Esta idea está presente en *En viaje*: “Cúidense, ustedes dos son mi mundo” (1997^a: 24) les dice a su esposa y a su hija, en una frase que, a la luz del resto de la obra del escritor viajero, adquiere un significado distinto al habitual.

Otro cuento donde se explora esta concepción, la cual puede percibirse desde el título, es “El lado de la sombra”. Toda la historia transcurre en espacios simbólicos que dividen los lugares del amor y los de la indiferencia y el olvido, ya sea dos distintas alas de un mismo hotel, la ciudad de Evian y la de Lausana o el África. Bioy, en este cuento, que consideraba su favorito (Ribera y Russo, 1996: 7), lleva al extremo la concepción de mundos diferentes tanto en geografía como en posibilidades amorosas. Lo mismo sucede en su relato de viaje, en el que afirma, refiriéndose a su esposa e hija: “Sin ustedes, todo lo que me gusta o me entretiene, o sorprende, me parece inútil; Europa me parece inútil” (1997^a: 236).

Alejandro Rossi, al analizar las constantes y variantes en la obra de Bioy y, a pesar de que en ningún momento se refiere al relato de viaje, aunque sus conclusiones también se le puedan aplicar a este, afirma que:

Pero en *La invención de Morel* hay dos convicciones que jamás abandonó. La primera es la intuición de que el mundo es un conjunto de mundos diversos. La segunda, tal vez derivada, nos dice que la mujer es inalcanzable, que es un continuo acertijo, una multiplicada de datos que no sabemos o no podemos ordenar (Rossi: 1999: 41).

Quizás pensando en esas dos convicciones, el esposo y padre solitario le escribe a su mujer e hija: “La moraleja es que debemos estar siempre juntos” (1997a: 179).

5.3.2 *En viaje* y algunas de las características distintivas de la obra de Adolfo Bioy Casares

Hasta ahora se han mostrado algunos de los múltiples paralelismos que se pueden establecer entre *En viaje* y algunos otros textos de Bioy Casares. Por su temática, tono, atmósfera, ubicación, tipo de narrador, sentido del humor y estilo, *En viaje* es un relato que conjuga gran parte de su literatura; incluso posee características pertenecientes a diferentes periodos de su obra. Al aceptar este hecho, es posible afirmar que, al menos en este caso, el relato de viajes está plenamente relacionado con la obra ficcional del autor y que bien puede verse como un resumen de esta. Pero para demostrar tal afirmación resulta necesario llevar a cabo el análisis de *En viaje* con base en las principales características de la obra ficcional de Bioy Casares señaladas por la crítica¹⁰⁶ y por él mismo.

A pesar de que los estudiosos han señalado al menos dos etapas en su obra, es posible apuntar constantes presentes a lo largo de toda su trayectoria, las cuales, como se

¹⁰⁶ Rossi, Hermes Villordo, Pichon Rivière, entre otros.

ha repetido a lo largo de este trabajo, se encuentran en *En viaje*. De este se pueden extraer algunas reglas que el autor se imponía a sí mismo o llevaba a la práctica en la inmensa mayoría de su obra ficcional¹⁰⁷. Algunas de estas son el rigor argumental, la sorpresa como punto culminante de la narración, el uso de un estilo amable hacia el lector, la búsqueda del tono apropiado para la trama, la inserción de elementos fantásticos, el retrato de la realidad como una mezcla de mundos distintos y el tratamiento de ciertos temas como el amor y el exilio. Algunas de estas, sin duda alguna, como el rigor argumental en el caso del cuento, están subordinadas a imposiciones que establece el mismo género al que se adscriben. Por el contrario, las tres características que se analizan a continuación –el humor, la irrupción de lo fantástico y la sencillez del estilo– fueron elegidas justamente por su capacidad de aparecer en distintos géneros literarios o, al menos, en el de relato de viaje.

El humor

Uno de los rasgos distintivos de la obra de Bioy Casares es la presencia del humor. Sin lugar a dudas, este elemento podría ser sujeto de un análisis profundo, ya que Bioy lo utilizaba hábilmente y de distintas facetas: la ironía, el sarcasmo, la burla franca y descarada, la autocrítica, el uso de situaciones cómicas, etc. No obstante, casi siempre el humor va de la mano de una buena dosis de conmiseración y de piedad, como si reír y hacer reír fuera solo una manera de hacer la vida más llevadera, y también de comprenderla un poco mejor. Los personajes de sus ficciones muchas veces se ven envueltos en situaciones absurdas y risibles, no por otros motivos, sino porque así se revela la vida en la concepción del escritor. Pareciera que se burla de sus personajes, incluso de sí mismo, pero lo hace con ánimo misericordioso y porque aprecia la

¹⁰⁷ Bioy Casares no consideraba que el cuento y la novela fueran esencialmente distintos; de hecho, definía a las novelas como “cuentos largos” (Braceli, 1997: 57).

existencia. El humor y la burla, en Bioy, son una forma de agradecimiento hacia la vida. Jorge Luis Borges, en una entrevista, declaró al respecto de Bioy: “Admiré siempre su desdén por el barroquismo y sobre todo su capacidad para burlarse con cortesía. Bioy maneja un escepticismo esencialmente bondadoso. El don de la burla y de la incredulidad bondadosa a mí me es ajeno. Mi amigo se burla de los héroes y se burla de él” (Araceli, 1997: 51).

Aunque no lo parezca en una primera lectura es común que el desenlace de las historias sea triste. Esta tristeza es llevadera e, incluso, muchas veces se disimula, mediante el humor. Los personajes de Bioy suelen fracasar; las mujeres los abandonan, el amor resulta imposible o ellos eligen a la mujer equivocada. El autor, un amante de la vida, es consciente de que esta se encuentra poblada por derrotas y desastres constantes y cotidianos. Para él, así merece la pena vivirla. De hecho, encuentra cierta dignidad en el fracaso y cierta petulancia en el éxito: “No me negarás que en todo triunfo hay algo repelente” (1995a: 77), comenta el personaje de uno de sus cuentos.

El comentario que expone Saavedra acerca de los cuentos de *Historias desafortadas* es también válido para *En viaje*: “humor y desafuero, desmesura e ilegalidad (siempre mirando desde ese lugar dudoso donde se aloja “el sentido común”) aderezan un plato, predilecto desde hace años por el autor, que es el desencanto” (Saavedra, 1986: 57). Lo anterior es frecuente en su obra y *En viaje* es un ejemplo de ello. El desasosiego y el desencanto van de la mano del humor en las historias que a Bioy le gusta escribir.

La posibilidad de la rosa recorre todo el relato, lo que le aporta un toque ameno y permite una lectura entretenida de las andanzas del viajero, las que, en realidad, tienen poco de aventuresco. El viaje apacible y sin sobresaltos resulta agradable o cómico gracias al tono humorístico con que Bioy dota la narración. No obstante, el humor no llega a tal grado que pueda calificarse al relato de humorístico. Él era consciente de que

su literatura, sobre todo en novelas como *Dormir al sol* o *De un mundo a otro*, rozaba con el humorismo franco y descarado; sin embargo, se cuidó de no caer de lleno en él, no porque sea necesariamente censurable, sino porque no era el tipo de literatura que aspiraba a crear. La inclusión de ciertos elementos humorísticos aligeran la narración y la dotan de un tono ameno y amable, pero si estos recursos se usaran en exceso, según él mismo, se desembocaría en un texto pesado y pedante: “El que se hace el gracioso todo el tiempo no es gracioso: es irritante” (Sorrentino, 2001: 116).

El humor en *En viaje* se introduce en episodios separados de la narración, con el objetivo de que esté presente a lo largo de toda esta, lo que resulta esencial en la construcción del tono y de la atmósfera. El estilo de la escritura y el humor se complementan pues ambos colaboran en la creación de una narración amable y relajada. Bioy no pretende provocar una carcajada estridente en el lector; lo que sí desea es que se lea el relato, de principio a fin, con una leve sonrisa de complicidad: “Esa sonrisa inconfundible que brota de la prosa de Bioy viene de una diferencia de estatura: la que media entre nuestras pasiones y nosotros. La pasión es enorme, intensísima y mortal; cada uno de los que la padecemos somos minúsculos, triviales, fatuos, transitorios” (Savater, 1999: 7).

Desde el principio del relato se percibe un tono irónico, pues lo primero que el escritor comenta al llegar a su hotel de París, primera etapa de su viaje, es: “Aquí me recibieron como a un viejo amigo; mejor dicho, como a un viejo cliente: para serlo basta volver una vez” (1997a: 20).

Los hoteles y los restaurantes serán frecuentes blancos de las burlas del viajero: “A la noche comí en Saint-Jean-de-Luz: como se hizo tarde, en una taberna vasca. Codo con codo con los vecinos, en baño maría en el olor a cebolla, ajo y sopa de pescados, con patilludos españoles que entraban a cantar con guitarra y mandolín, pasaban el plato y se

iban. En definitiva, uno de esos lugares pintorescos y divertidos, que me desagradan” (1997^a: 66). Parece ser que los lugares abarrotados no eran de la predilección del viajero, pues páginas adelante repite la misma queja, ahora dirigida contra un local nocturno francés: “Después de comer fui al Crazy Horse Saloon: un sótano en tinieblas, con una multitud apretujada, que fuma, bebe en copas que no tienen donde apoyar (o en el mejor de los casos, en mesitas minúsculas, compartidas por varios parroquianos que por un error inevitable compartían también las copas” (1997^a: 131).

Las descripciones de las comidas que el viajero consume durante su recorrido son abundantes, y no sorprende que algunas de éstas sean de carácter humorístico: “La popularidad de este restaurante es una prueba del infalible talento para equivocarse que tiene el mundo. Los franceses, que ni queriendo pueden comer en malos restaurantes, prefieren a L. porque es la excepción” (1997^a: 124).

Bioy aprovecha su viaje para asistir varias veces al teatro y al cine y, como es de suponerse, cuando la obra o la película que ve no les gustan, las críticas mordaces no se hacen esperar, como se lee en una de las primeras cartas, fechada en París, refiriéndose a una obra de teatro: “Después del primer acto se notaba la incertidumbre de la concurrencia sobre si estaba en el entreacto o si la pieza había concluido. Después del segundo acto, la incertidumbre se convirtió en resignación” (1997^a: 33). Una obra que ve en Londres no corre mejor suerte, pues Bioy comenta que se vio obligado a abandonar su butaca para ir al baño, y que al regresar “la parte perdida se remendó enseguida; creo que si hubiera asistido a los últimos cinco minutos de la pieza la hubiera entendido igualmente” (1997^a: 89). Por último, en París, acude a ver una película sobre un festival de rock, lo que ya hacía prever que no sería de su predilección, tan y como sucedió: “En la primera media hora yo estaba entusiasmado; en la segunda, vagamente anhelaba el fin; en la tercera estaba desesperado” (1997^a: 216).

En los relatos de viaje se encuentran a menudo caracterizaciones nacionales acompañadas de un inevitable tono burlón, y *En viaje* no es la excepción:

Pienso que los turistas americanos siembran eficazmente el odio por su admirable país. Lo que no saben es portentoso: en otra mesa, otro italiano explicaba a otros norteamericanos escépticos que Florencia merecía una visita; esta noche dos norteamericanos le pidieron al maître de'hotel que les daba lecciones de italiano que no les enseñara tantas frases juntas porque no podrían recordarlas (tante grazie, per piacere, scusi, Prego) (1997a: 188).

Estas caracterizaciones humorísticas no siempre van emparejadas con una crítica, sino que a veces, por el contrario, resaltan cualidades de algunos pueblos: “Viendo la paciencia de los ingleses en los caminos, las interminables filas que durante una hora siguen a un camión a treinta kilómetros por hora (promedio de la carretera inglesa), comprendí por qué aguantaron los bombardeos y ganaron la guerra (1997a: 117).

El propio viajero se burla de esta propensión de las personas a juzgar a los otros según estereotipos nacionales: “Nada como el conocimiento de los pueblos vecinos para fomentar el odio. Los venecianos llaman *barbari* a los austriacos; los austriacos aborrecen a los alemanes” (1997a: 192).

Resulta curiosa la conciencia que el narrador tiene sobre su predilección por el estilo humorístico, la cual, por lo visto, de vez en cuando genera molestias en una de las destinatarias de las cartas, su esposa Silvina Ocampo: “Me desespera que tan sensiblemente reacciones a mis comentarios espontáneos sobre lo que voy sintiendo cada día. Vos me conocés; reflexiono satíricamente sobre lo que me pasa, sobre lo que veo. Esta tendencia es natural en mí, un poco inevitable. Agrega a eso el brusco paso de la vida en la tribu a la soledad” (1997a: 60).

La aparición de lo fantástico

Bioy Casares, a pesar de contar con textos puramente realistas¹⁰⁸, ha sido catalogado en términos generales como un escritor de literatura fantástica. A él no le debía de disgustar dicha clasificación, pues en sentido estricto consideraba toda la literatura como fantástica o, en todo caso, a esta rama como la más puramente literaria: “[los cuentos fantásticos] probablemente sean los que menos necesiten un adjetivo calificativo. No creo que la palabra cuento sugiera un cuento costumbrista o realista, o policial; creo que sugiere, tal vez, un cuento de amor y, sobre todo, un cuento fantástico” (Bioy Casares, 1993^a: 147).

En el prólogo de *Historias fantásticas*, Bioy Casares se cuestionaba y se respondía: “Me pregunto si tanto yo como Borges y Cortázar no seremos culpables de una moda literaria que aburrirá a los lectores. Enseguida recapacito y me digo que es difícil que esto ocurra, porque toda la literatura es fantástica” (1997: 8).

En otra ocasión, escribió: “En Italia solían preguntarme qué es lo fantástico. Para salir del paso, les dije que era el material con el que yo trabajaba, como los ladrillos para el albañil” (1993b: 222).

Todas estas nociones sobre literatura fantástica son interesantes y sugerentes, pero no muy creíbles. Al decir que toda la literatura es fantástica o que su materia de trabajo es la fantasía, Bioy sabía que en cierta forma afirmaba la verdad pero no podía ignorar que él, como todos, conocía o sustentaba una clara división entre lo fantástico y lo real. Prueba de ello es la *Antología de la literatura fantástica* que preparó en colaboración con Borges y Silvina Ocampo, en la que se recogen textos de muy diversos orígenes, pero que tienen en común esos elementos que por convención todos conocemos o consideramos fantásticos, es decir, aquellos que no pueden llegar a suceder en la realidad porque violentarían sus leyes y sistemas establecidos e inmutables.

¹⁰⁸ Por ejemplo, los agrupados en *Historias de amor*.

En la obra de Bioy Casares se encuentran elementos fantásticos de muy diversa índole, como máquinas increíbles, fantasmas, magos, criaturas maravillosas, sueños, rupturas temporales y espaciales y, lo que más nos interesa en este caso, elementos pertenecientes a esa literatura que crea una fantasía basada en la caricaturización de la misma realidad. Al respecto, Suárez Coalla (1994: 271 y 272) nos recuerda que:

La inconexión entre los mundos representados trae como consecuencia una desorganización y desestabilización que transforman los códigos de normalidad, por la inexplicable actitud impasible como única respuesta ante lo asombroso. Es algo que observamos en obras diversas como *Bartleby, el escribiente*, *La metamorfosis*, *La aventuras de un fotógrafo en la Plata*, o numerosos cuentos de Cortázar y de Felisberto Hernández. Lo extraño se inscribe en las esfera de los normal, convulsionándolo o invirtiendo los signos que lo cifran [...] En cualquier caso, la literatura fantástica del siglo XX refleja una pérdida de las referencias, y pone de manifiesto la fragilidad de cualquier orden, siempre tentado por el recuerdo de un origen “caótico”.

Bioy sabía que las historias fantásticas eran las que exigían mayor cuidado en su construcción y desarrollo, pues corrían el riesgo evidente de resultar inverosímiles:

El autor de literatura fantástica tiene que volver creíbles cosas muy extrañas. Para eso, debe poner orden en la exposición y tener una sabiduría capaz de orientar al lector, después desorientarlos y por fin llevarlo a la revelación final. Es la misma inverosimilitud de la literatura fantástica lo que exige ser muy racionales y astutos para usar argumentos que van a hacer pasar los sofismas por verdades (Martino: 1989: 67).

Lo fantástico de *En viaje*, con las reservas naturales del caso, estriba en que las complicaciones son tantas, tan inesperadas, ilógicas, absurdas o inauditas, que se alejan del terreno de la realidad racional. Resulta evidente que, al tratarse de un conjunto de

cartas que conforman un relato de viaje, no pueden existir hechos incuestionablemente fantásticos en la acepción tradicional del término. No obstante, debido a la manera en que Bioy trata ciertos episodios, bien puede afirmarse que adquieren, al menos, un toque de irrealidad. Este tipo de fantasía está presente en otras obras del autor, como en la novela *Diario de la guerra del cerdo*, en que la situación descrita (la eliminación de los viejos en la ciudad de Buenos Aires) es tan absurda que entra de lleno en el terreno de lo fantástico, a pesar de ser, a final de cuentas, posible¹⁰⁹.

Tal es el caso, desde el principio del relato, de la forma en que se describe el cambio de horario y que inevitablemente recuerda esas máquinas y sistemas creados por Bioy en novelas como *La invención de Morel*, *La trama celeste* y *Plan de evasión*: “Por una patética fidelidad a los nuestro, hasta la noche de aquí no cambié la hora argentina que traía en mi reloj. De ese modo comprobé que después de prmitirnos dos horas d esueño, en el avión nos dieron los buenos días y nos desearon respectivamente una noche reparadora” (1997a: 20).

Un tema fantástico que aparece reiteradas veces en el relato de viajes es el del doble, en la forma de la personalidad alterada, que recuerda los sucesos narrados en *Dormir al sol* o en “El perjurio de la nieve”: Julia, cuando estaba sola en Francia, mandaba recortes de los diarios, que no leíamos. Yo la consideraba un poco loca. Ahora estoy solo aquí y siento el impulso de mandar recortes. Toda persona sola está un poco loca” (1997a: 31). La causa de esta desviación de la personalidad, como explícitamente afirma el narrador, es el mismo viaje: “El viajero desarrolla otra personalidad. La de viajero. Para cada viajero hay, eso sí, una sola personalidad de viajero. Yo me había olvidado de la mía. Ahora la reconozco. Es la del 49, 51, 54, 56” (1997a: 95). Lejos de rehuir esta situación, el viajero se regodea en ella: “Creo que esta noche veré unos

¹⁰⁹ Para una distinción entre diferentes categorías de lo fantástico, ver Todorov (2006).

partidos importantes de gran chistera; lo que hace uno cuando deja de ser el de siempre, para convertirse en turista”. (1997a: 62).

El doble es un tema frecuente en la literatura de Bioy, como muestran, además de los textos ya citados, los cuentos “Máscaras venecianas” y muchos de los que se incluyen en su última colección de cuentos, *Una magia modesta*, como “Otro punto de vista” y “Un sueño en cinco etapas”. Susana Regazzoni aventura una explicación de la abundancia de este tópico en la obra ficcional de Bioy, que también puede ser válida para el relato de viaje: “La explicación de la elección del doble como motivo recurrente en la obra de Bioy Casares puede ser múltiple: reflejo de los horrores de la sociedad como, por ejemplo, en la tradición de Jonathan Swift, o más bien juego irónico y desilusionado típico del hombre del siglo XX” (Regazzoni, 2002: 166).

Otras variantes del tema del otro o del doble que se encuentran en *En viaje* es el de las otras vidas que una misma persona podría vivir, el comportamiento diferente que una misma persona tiene en distintas situaciones o el de la memoria de un hombre que no coincide con su realidad. Por ejemplo, Bioy, ante un aeropuerto, medita sobre su comportamiento frente a hechos distintos:

Ayer fui a Boulogne, y recordé viajes anteriores, en que íbamos llegamos a Boulogne con el corazón roto, porque allí nos embarcaríamos y dejaríamos Francia. Estos recuerdos daban algún encanto a mi paseo y me hacían pensar con extrañeza en aquella angustia. Acaso no la imagino porque estoy a punto de partir. En cualquier situación resulta difícil imaginarse en otra. No sabemos lo que sentimos hasta llegar a la situación. Algo parecido sentí anoche mientras comías en el restaurante L’Escale, del aeropuerto de Le Touquet. Mi indiferencia por partidas y llegadas de aviones me divertía; como si pensara: por una vez el viejo sentimental no participa (1997a: 42).

Los juegos con la memoria, como “En memoria de Paulina”, también se encuentran en el relato de viaje: “Pensé que haber estudiado ahí –qué raro: ya sé que estudiar ahí no me corresponde– debe de ser uno de los mejores recuerdos que puede recoger a lo largo de la vida una persona con propensión a la belleza y la paz” (1997a: 96). Y, al igual que “En el lado de lado de la sombra”, alguna señal puede cuestionar la, al menos en apariencia, infalible memoria: “No podía precisar si antes estuve aquí con mis padres, pero en la plaza de San Marcos recordé una fotografía en que aparecemos cubiertos de palomas” (1997a: 180).

En todo caso, si, por resultar un poco forzada, no se admite una lectura fantástica de algunos episodios de *En viaje*, lo que resulta innegable es la relación existente entre dichos paisajes y algunos textos ficcionales del autor, esos sí aceptados unánimemente como fantásticos. Lo que queda claro es que, ya sea por el carácter fantástico de algunos pasajes del relato de viaje o por el estrecho vínculo que existen entre estos y los textos ficcionales y factuales, *En viaje* es una obra que, no por pertenecer a un género literario factual, deja de dialogar con el resto de la obra del escritor argentino. Además, la intromisión de episodios hasta cierto punto fantásticos en el mundo de todos los días no es nada descabellada en los moldes literarios de Bioy, pues como él mismo confiesa en una entrevista llevada a cabo ocho años después de la escritura de las cartas: “Para complementar mi respuesta podría decirte que me siento estimulado por tramas fantásticas y por situaciones y personajes realistas” (Paley de Francescato, 1975: 75).

La sencillez del estilo

El estilo de Adolfo Bioy Casares siempre fue sencillo, pues explícitamente este huía de los barroquismos o artificios que pudieran entorpecer la lectura o aturdir al lector¹¹⁰. De hecho, su estilo se basa en la premisa de que, ante todo, el escritor tiene la obligación de agradar. Pero aún así es posible percibir que esta predilección por la sencillez se fue afianzando con el tiempo, sin llegar nunca a la simplicidad; esta mutación parcial del lenguaje fue captada por Rossi:

La literatura de Bioy Casares cambió con el tiempo: se aflojaron los guiones argumentales, se calmó la ansiedad de controlar rigurosamente el destino de los personajes, reconoció que el azar y la arbitrariedad son esenciales en una narración, buscó situaciones más humildes –barrios, pueblos– para situar sus anécdotas, el estilo se volvió menos tenso, más conversado, aunque nunca casual (Rossi, 1999: 40).

De hecho, Bioy considera *La invención de Morel* su primer libro, ignorando los seis anteriores precisamente porque ha ganado mucho en sencillez y claridad: Es eso lo que yo quería: cometer la menor cantidad posible de errores. Y por eso las frases son tan cortas, porque así dan menos ocasión al error” (Sorrentino, 2001: 63). Además, este fue el primer libro que Bioy escribió pensando en los lectores y no en los críticos, lo cual implicaba una simplificación del lenguaje utilizado y también una libre intromisión del lenguaje cotidiano e incluso de argentinismos. En *En viaje* se pueden leer unas líneas en las que se infiere la predilección por el uso de su propia variante dialectal: “Después de un mal almuerzo –con los españoles todo nos une salvo el idioma: ‘pollo asado’ es ‘pollo a la cacerola’, los espaguetis a la inglesa llevan salsa de tomate, los ‘entremeses’ son los ‘fiambres– me harté de Andorra y me fui a España” (1997a: 76).

¹¹⁰ Esta voluntad estilística, compartida hasta cierto punto con Borges, contrasta radicalmente con gran parte de la narrativa hispanoamericana que se tenía en más alta estima en esos años, como por ejemplo la practicada por Alejo Carpentier, José Lezama Lima o Miguel Ángel Asturias.

Otros académicos que se han preocupado por estudiar su obra también coinciden, al igual que Rossi, en que esta se divide en varias etapas. Los criterios y las opiniones varían, pero lo interesante es que muchas de las características propuestas como definitorias de los diferentes periodos de Bioy se encuentran en *En viaje*.

Para Hermes Villordo, existen diferentes periodos en la obra de Bioy, aunque no se trate de estilos o de concepciones excluyentes u opuestas, sino al contrario, de proyectos que dialogan, se mezclan y entrecruzan:

La invención de Morel, Plan de evasión y La trama celeste pertenecen a un mismo grupo, el de obras de ficción con argumentos a la manera de máquinas de relojería, y algunos cuentos del libro citado en último término y sus novelas posteriores, a un segundo grupo, que tiene por escenario a Buenos Aires [...]. Puede decirse, sin embargo, que las dos direcciones son simultáneas y desaparecen en el tiempo alternándose, con predominio de la realista en la última etapa (Hermes Villordo, 1983: 75).

En viaje parece escapar a las etapas señaladas por Hermes Villordo, pues no tiene ningún argumento “a la manera de máquinas de relojería”, no se sitúa en Buenos Aires y es realista (aunque hay que tomar este calificativo con cautela, debido a lo que se ha señalado en el apartado anterior) pues el género al que pertenece en principio no le deja otra opción. No obstante, esta aparente heterodoxia de *En viaje* se debe, más que a la diferencia tipológica, a que constituye una mezcla de las etapas estilísticas antes mencionadas.

Curiosamente, debido al año de su escritura, 1967, el relato se situaría justo en el lapso en que la prosa de Bioy experimentaba una mutación. ¿Hasta qué punto su relato de viaje es producto de dicha transformación o, por el contrario, su misma escritura fue una de sus causantes? Sin duda, responder a dicha pregunta requeriría de un estudio estilístico

profundo pero, a juzgar solo por la fecha de publicación de los libros, cabe suponer que la escritura de las cartas que terminaron por conformar un relato de viaje tuvo una importancia relevante en la dirección que tomaría su estilo. El año en que Bioy lleva a cabo su viaje coincide con el de la publicación de *El gran Serafín*, un cuentario que bien puede calificarse como de transición en la obra cuentística del autor, aunque la prosa del relato de viaje es aún más relegada. El motivo de esto, en un principio, puede deberse a que una de las dos destinatarias de las cartas era su hija Marta, quien era todavía una niña, lo que exigía una escritura simple y amable. No es descabellado pensar que Bioy se sintiera tan cómodo en este nuevo estilo que decidiera practicarlo en su obra posterior, como en *Dormir al sol*, la novela que escribió a su regreso.

Otro crítico, Pichon Rivière (1991:15), divide la obra de Bioy en tres etapas: “Descubrí que en su juventud Bioy Casares se deja dominar por el inventor; en su madurez, por el narrador; en su vejez, por el escritor satírico. De ser cierta esta afirmación, *En viaje* se situaría en plena etapa “narrativa”. Debido a que se trata de un relato de viaje, es difícil localizar una trama o un hilo argumental más allá del viaje mismo. No obstante, a pesar de esta aparente limitación, Bioy, el célebre urdidor de tramas, está consciente de que a final de cuentas debe existir y existe un hilo conductor en sus cartas, que es el propio viaje, convertido en narración; no es casualidad que inicie una de sus cartas con la siguiente frase: “Retomo el cuento del viaje...” (1997a: 78).

El lenguaje, la escritura misma, siempre fue un tema que lo preocupó y que incluso lo obsesionó. En sus diarios es frecuente encontrar entradas en las que anotaba y analizaba expresiones cotidianas, lo que refleja una preocupación por el habla popular y la búsqueda de una posible fuente para el lenguaje de sus libros. Incluso publicó uno, a modo del *Diccionario de ideas recibidas* de Flaubert, en que compila y se burla de las locuciones de la burguesía argentina; se trata del *Diccionario del argentino exquisito*.

Dicha costumbre también está presente en su relato de viaje, en el que encontramos citas tomadas de la calle aunque sean en otra lengua: “Un niños de siete años: ‘Que la mer est belle’. ¿Una frase demasiado literaria para un chico de esa edad? ¿O la frase no tiene nada de literario para los oídos franceses?” (1997a: 33).

Una de sus citas más célebres resume esta preocupación constante a veces incluso obsesiva por el estilo y el lenguaje: “Cada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente” (2004b). Sin duda, esta preocupación estilística está presente en *En viaje*.

5.4. *Diario de un brigadista de José Agustín (1944)*

Uno de los acontecimientos históricos más significativos de este periodo, si no el que más, fue la Revolución cubana que derrocó al dictador Fulgencio Batista y que llevó al poder al Movimiento 26 de Julio y a su líder, Fidel Castro, el 1 de enero de 1959. Lo que acabó siendo un hecho aislado se consideraba, en ciertos círculos intelectuales, que sería la primera pieza de un dominó en el que país tras país iría derrumbando sus respectivos gobiernos para instaurar regimenes socialistas. Los movimientos sociales, pacíficos y armados, se multiplicaron en toda América Latina, pero no lograron triunfar y, en la mayoría de los casos, fueron aplastados por la reacción gubernamental que, en medio de la Guerra Fría, en muchas ocasiones estableció verdaderos periodos de terror. En el campo cultural los efectos fueron menos trágicos pero igual de pasionales, y Cuba se convirtió en un centro de capital importancia que dictaba políticas culturales y en buena medida, a través de instituciones como la Casa de las Américas, otorgaba prestigio o, por el contrario, condenaba metafóricamente a escritores extranjeros y literalmente a nacionales.

En un principio fueron pocos los escritores latinoamericanos –cuya importancia social era mucho más notoria que en la actualidad– que no expresaron su entusiasmo o abierto apoyo a la causa cubana. Esta simpatía mayoritaria se quebró rápidamente, cuando el gobierno castrista realizó un juicio de tintes estalinistas al poeta Heberto Padilla, que se vio obligado a hacer un acto público de contrición por supuestamente haber traicionado a la Revolución. Entonces se quebró el sector intelectual, quedando de un lado quienes seguían apoyando sin condiciones al gobierno cubano, y del otro, quienes lo criticaron, cada vez más hostilmente. Estas posturas no dejaban espacio a medias tintas, y movimientos y amistades que se habían cultivado desde hacía décadas

terminaron en poco tiempo, siendo la ruptura más evidente la que efectuaron Mario Vargas Llosa y Octavio Paz, quienes se distanciaron por completo de escritores hasta entonces amigos, como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, que, si bien consideraban que la Revolución distaba de ser perfecta, continuaba siendo un proceso histórico que había que seguir apoyando.

A pesar de la importancia cultural de los acontecimientos y de las grandes pasiones que levantaron, son pocos los testimonios de viajeros latinoamericanos que se tienen de aquellos años de visitantes ilustres. Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir acudieron a ver la historia de primera mano, a quienes se sumaron Ernest Hemingway – que se suicidó en los primeros años revolucionarios– y Graham Greene; viajes que han sido analizados con tino por el escritor cubano Iván de la Nuez en *Fantasía roja* y que ha utilizado Antonio José Ponte en *La fiesta vigilada* (ver página 409). A estos nombres habría que agregar el de Jorge Ibarguengoitia, que brindó una visión ironizada y sumamente crítica en “Revolución en el jardín” (ver página 353), y el de José Agustín en *Diario de brigadista, Cuba, 1961* (2010).

José Agustín llegó y se fue de Cuba en plena efervescencia revolucionaria, antes de que comenzaran las purgas dentro de la isla y las deserciones fuera de ella, y cuando el apoyo a Castro era prácticamente unánime en los círculos intelectuales. Fueron pocos los años en que el entusiasmo revolucionario y la sensación de estar concretando una utopía conocieron tal plenitud, y muy probablemente no ha existido desde entonces un periodo similar de ilusión colectiva y solidaridad interna y externa en ningún otro punto de América Latina. La historia ponía todo de su parte para que el viaje de José Agustín fuera una experiencia única, y la juventud extrema y la condición en que el joven escritor llegó a la isla completaban las circunstancias para crear el periplo más utópico de la

segunda mitad del siglo XX latinoamericano, solo comparable a las andanzas de Ernesto “Che” Guevara por América Latina antes de convertirse en guerrillero¹¹¹.

Con tan solo dieciséis años de edad y acompañado de su esposa, el joven escritor, forzosamente inédito a pesar de su precocidad para publicar, llegó a la isla para ser testigo del afianzamiento de la Revolución y cooperar con ella en lo que le fuera posible. A los pocos días, sin ninguna actividad fija y sin que las autoridades cubanas supieran mucho qué hacer con el solidario matrimonio, se sumaron a la campaña nacional lanzada por el gobierno para erradicar el analfabetismo. Marido y mujer, tras tomar un curso, se convirtieron en brigadistas y fueron destinados a Oriente, la provincia más lejana de la Habana, para ayudar a cumplir las promesas educativas de Castro. Según explica en el prólogo, uno de los instructores sugirió al aspirante de escritor llevar un diario en donde apuntara su día a día, pues las experiencias que iba a vivir serían únicas. Así lo haría, aunque el material permaneciera inédito casi cincuenta años, hasta su publicación en México en 2010.

Al interés social y político habría que sumar el literario, pues el *Diario de brigadista* es la muestra más temprana de escritura de un autor que en la siguiente década renovarían la novela mexicana con la frescura de su prosa, la inclusión de nuevos tipos de personajes y escenarios, y la abierta influencia de la cultura popular estadounidense en lo que lo convertirían en uno de los primeros escritores pop latinoamericana, y cabeza de lo que sería conocido como “literatura de la Onda”.

Por desgracia, las expectativas del diario no se cumplen del todo, quizás por la juventud del escritor, y desde el punto de vista literario debe verse como un borrador en el que ensayaba su estilo. Sin embargo, los aspectos políticos y sociales también

¹¹¹ El guerrillero argentino escribió dos textos que pueden considerarse relatos de viajes: *Notas de viaje (Diario de motocicleta)* (1954) y el *Diario de Bolivia* (1967).

decepcionan, y el lector se queda con la impresión de que se le pudo haber contado mucho más y más profundamente.

Aunque también se hubiera podido explotar con mayor riqueza, una de las virtudes del diario es la transmisión que hace del entusiasmo político que envolvía a todos los brigadistas. José Agustín fue un testigo privilegiado, ya que viajó por la Habana y por las provincias más recónditas, y en ningún momento menciona que se cruzara con otros extranjeros, salvando al personal mexicano de la embajada y a su padre, piloto, quien por casualidad realiza un vuelo comercial a Cuba. Su viaje estuvo muy lejos de ser una de esas excursiones oficiales en las que las autoridades de un país quieren mostrarle solamente ciertos aspectos a un grupo de visitantes extranjeros, tal como le sucedió a Mujica Láinez en Japón y Manchuria (ver página 290) o a Vallejo en la Unión Soviética (ver página 265). José Agustín siempre gozó de completa libertad de movimientos y entabló contacto con quien quiso, rehuendo, en general, a los círculos intelectuales y prefiriendo los políticos, el mundo de las brigadas o los campesinos.

Desde que parte de la Habana rumbo a Oriente, el fervor revolucionario, festivo, predominará en su estancia; el autobús está atestado de brigadistas que “se pusieron a cantar el Himno del 26 de Julio a ritmo de rumba y al poco rato todos los chavos le daban duro al guapachá, qué escandalera más buena” (14). En un momento dado pierde la boina del uniforme, lo cual lamenta profundamente, ya que le fascinaba porque lo hacía sentir muy “cheguevara” (16). Cuando no está alfabetizando en el campo, se las ingenia para ir al cine, al que acude al menos una vez al mes, a ver eso sí, documentales sobre la Unión Soviética. En el campo, en cambio, la única diversión es leer y escribir. Alguna vez ve en una librería que se venden novelas de Hemingway, pero no tiene dinero para comprarlas; en cambio, no tiene problemas para hacerse con *El estado y la revolución* y con *Fundamentos de economía marxista*, tomos con los que ameniza sus veladas. Conoce a

todo tipo de personas, que son siempre amables, aunque alguna vez se queja de que los miembros de una familia habanera, por los que siente simpatía, “son unos gusanos, burgueses trasnochados” (43). La propaganda oficial, los discursos de Castro transmitidos por radio y los mítines políticos planeados o improvisados siempre son bien recibidos y tomados en serio; por el contrario, se muestra más mordaz frente a la propaganda contrarrevolucionaria que se transmitía desde estaciones de radio ubicadas en Miami: “Pero más bien nos la pasamos muertos de risa al oír la propaganda de los gringos; qué pendejos son, de veras creen que aquí en Cuba la gente está desesperada y los espera como héroes” (123).

Como ha podido apreciarse en las citas previas, en el diario ya se encuentran algunos de los elementos estilísticos que marcarán su prosa: el humor, la inclusión de neologismos y extranjerismos, la imitación del lenguaje juvenil y popular, el retruécano. Varias veces consigna que, además del diario que leemos, tiene varios proyectos en marcha: obras de teatro que planea representar y alguna de encargo de carácter político y, sobre todo, una novela, titulada *La tumba*. Esta última sería publicada tres años más tarde, dando inicio a la Onda, movimiento que también englobó a Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, y que llevó la literatura mexicana a las ciudades y la llenó de drogas, rock and roll y humor en lo que supuso un cambio drástico con respecto a la novela hasta entonces vigente. Algunas palabras, entonces tan novedosas y hasta transgresoras al incluirse en una obra literaria, ahora suenan viejas y un tanto ridículas: “cuatazos”, “vaciadísimo”, “sangrón”, “patrullas” (por pies), “full time naco”, “flashbaquear”, “revolufia”, “el Territorio Free de América”, copiosas (por copas de alcohol), etcétera.

El diario se prodiga en contar la rutina diaria del alfabetizador. El lector lee cómo José Agustín madruga, camina, monta caballos, recorre caminos rurales, come y no come

(las provisiones no eran muy generosas) o coopera en actividades campesinas. Se echa de menos, no obstante, una visión más personal de la revolución de la que era testigo, mayores descripciones de los cambios que estaban teniendo lugar, una mayor caracterización de los personajes con los que se cruza (incluyendo a Fidel Castro y al Che Guevara), más reflexiones de carácter político en lo que desde luego era un viaje evidentemente político, y más comparaciones con la realidad mexicana y con la vida que había dejado atrás. Salvo en contadas ocasiones, el brigadista no reflexiona sobre sus propias contradicciones, y solo alguna vez, de paso, comenta que “y yo, allá en los Méxicos, acostumbrado a despertar al mediodía, entre el estéreo de mi hermano que pintarrajeaba y la aspiradora de la criada” (27).

Resulta interesante y amena la historia conyugal de José Agustín, aunque, de nueva cuenta, se tiene la impresión de que se podría haber aprovechado mejor. Su esposa, Margarita Daltón¹¹², en una fiesta en México le contó su proyecto de marchar a Cuba pero, como era menor de edad, requería el permiso de sus padres quienes se negaban a dárselo. Ella ya contaba con contactos en la Casa de las Américas, quienes la ayudarían a encontrarle una actividad en la isla. Una posibilidad que tenía era la de casarse, con lo que obtendría automáticamente la mayoría de edad. Ella le propone matrimonio y él acepta, deseoso también de marchar a la revolución triunfante. Así, el “matrimonio por conveniencia” huye del Distrito Federal y, tras mil penurias –como perder los pasaportes y el dinero ahorrado justo antes de embarcarse–, llegan románticamente a Cuba. Sin embargo, pronto se distanciarían, a lo que contribuyó el hecho de que los brigadistas eran separados en grupos por sexo. El “matribodrio” acabará

¹¹² Margarita Daltón era hermana del poeta salvadoreño Roque Daltón, asesinado por sus propios compañeros guerrilleros en la guerra civil de su país. Uno de los propósitos de Margarita era reunirse con Roque, quien entonces residía en Cuba. El encuentro se produjo, y José Agustín conoció al afamado poeta, pero, por desgracia, es una de las muchas cosas que no se cuentan en el diario y que solamente se aclaran en la entrevista incluida como epílogo.

separándose, y él regresa a México mientras ella, quien hace pocos meses era una católica conservadora, alarga su viaje comunista y marcha a la Unión Soviética. La alternancia entre los episodios políticos y los sinsabores matrimoniales son amenos: “Allí estaba la Daltón. La observé: nuestro matrimonio duró exactamente tres meses y un día. El lechón era una delicia y todos nos pusimos muy contentos. Nos avisaron que Fidel estaba echándose otro discurso y corrimos al receptor. Una vez el gran camarada salvó el día” (81).

Muchos de estos detalles los conocemos gracias a una interesante entrevista que el escritor Enrique Serna hace a José Agustín sobre los pormenores del viaje, y que se incluye como anexo. Este material aclara muchos cabos sueltos del diario, con lo que lo enriquece, pero también evidencia sus carencias y deja en claro que pudo haber sido un documento histórico y literario de mucho mayor valía.

5.5. Viajes a la América ignota, La casa de usted y otros viajes, Ideas en venta y ¿Olvida usted su equipaje? de Jorge Ibargüengoitia (1928-1983)

Jorge Ibargüengoitia empezó su carrera literaria como dramaturgo, pero la dificultad para montar sus obras y la insatisfacción que le producía verlas en escena, pues como él mismo afirmó, “tengo facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con gente de teatro”, lo orillaron a pasarse a la prosa. Su primera novela, *Los relámpagos de agosto* (1965), es una sátira de la Revolución mexicana, en la que tanto los generales triunfantes como el grueso de soldados revolucionarios persiguen exclusiva y cínicamente el beneficio personal y usan sus supuestos ideales como mera herramienta para acceder al poder y la riqueza. Después siguieron más novelas que, ya fueran históricas (*Maten al león, Los pasos de López*), policiacas (*Las muertas*) o costumbristas (*Estas ruinas que ves, Dos crímenes*), conservan el tono irónico y satírico, y la mirada corrosivamente crítica.

Julio Scherer, mítico periodista mexicano, entonces director de *Excelsior*, periódico muy crítico con los gobiernos priistas, tuvo la intuición de que la particular mirada que Ibargüengoitia tenía de la realidad era idónea para escribir artículos de opinión y crónicas. De esta forma, le ofreció al escritor un espacio en el diario para que escribiera sobre lo que quisiera. Este aceptó encantado, y así colaboró en *Excelsior* de 1968 a 1976, hasta que el presidente Luis Echevarría organizó un golpe contra el diario, con el que cambió su dirección y colaboradores, y lo despojó de cualquier actitud crítica. A pesar de tener la oportunidad de conservar su columna, en un gesto de lealtad y solidaridad, Ibargüengoitia renunció al periódico y poco después se sumaría a la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, también expulsado de *Excelsior*. Con menor frecuencia

pero con mayor extensión, las crónicas de Ibargüengoitia siguieron apareciendo hasta su muerte, en 1983, acaecida en Madrid como consecuencia de un accidente aéreo.

Casi por casualidad, Ibargüengoitia empezó a escribir artículos que muy pronto se convirtieron en crónicas sobre la vida cotidiana del México de entonces. Como bien intuyó Scherer, estas fueron siempre encantadoramente críticas, como si los mexicanos se hubieran convertido –o siempre lo hubieran sido, aunque nadie los hubiera desenmascarado–, de un día para otro, en los personajes orgullosamente provincianos que pueblan el imaginario estado de Plan de abajo, donde transcurren algunas de sus novelas. Más que de acontecimientos puntuales y de noticias relevantes, gustaba escribir sobre costumbres nacionales, caracteres estereotipados pero existentes, pequeños accidentes cotidianos y, en general, sobre las grandezas y pequeñeces –más las segundas que las primeras– que forman la vida diaria.

Otra fuente de sus crónicas eran sus recuerdos personales: la infancia, sus excursiones de *boy scout*, los años universitarios en que estudiaba para ingeniero, la época que pasó en una hacienda con el fin de sacarla de la ruina, empresa que, por supuesto, estaba destinada al fracaso. Todo este material trascendía la mera experiencia personal para convertirse en retrato generacional, en un caso particular de una situación generalizada o en un ejemplo de la organización disparatada y absurda de muchos ámbitos del país. Al principio los paisajes preferidos eran los de recuerdo y los de la ciudad de México, o más bien, los de *su* ciudad de México; resultan de especial interés la serie de textos dedicados a Coyoacán y sus sucesivas y muchas veces trágicas transformaciones, barrio en el que el escritor habitaba con su esposa, la pintora inglesa Joy Laville. El tema del viaje, tímidamente, se fue colando en las crónicas cuando la pareja emprendía una excursión, de un día, de fin de semana, o más rara vez, de mayor alcance. Aun en estos casos, como si al cronista le costara abandonar la ciudad también

en el texto, se extiende en la descripción de sus afueras y de los barrios periféricos, como si éstos fueran el auténtico destino. Rara vez viaja al extranjero, pero cuando lo hace, naturalmente, no se resiste a escribir sus experiencias, como cuando es invitado a La Habana a recibir el premio Casa de las Américas por *Los relámpagos de agosto* o cuando asiste a Washington a una serie de conferencias como intérprete y traductor. Años más tarde, la pareja decide gastarse todos sus ahorros en un gran viaje por Europa, de al menos un año de duración, en el que pasaron largas temporadas en Londres y en París, y visitaron otros países europeos y Egipto. Obviamente, el viaje encuentra venturosamente su espacio en los textos del escritor que había hecho de lo estrictamente local su tema preferido, y se convierte en protagonista absoluto de sus escritos.

No hay grandes cambios, sin embargo, en el estilo y en la mirada. Ahora los sujetos preferidos de sus burlas son los mexicanos que se topa en el extranjero, quienes no solo pierden sus vicios nacionales, sino que los enriquecen con un nuevo despliegue de excentricidades. Pero era inevitable que a sus connacionales se sumaran los nativos, caricaturizados sin piedad pero también con cariño, basándose en las ideas preconcebidas que los mexicanos tienen de determinados extranjeros, ya sea desmintiéndolas o confirmándolas, y agregando nuevas observaciones para formar o deformar, como se prefiera, al sujeto nacional en cuestión.

Sí, Ibarguengoitia se burla de todo y de todos, pero, como en los grandes humoristas, su objeto preferido de burla es él mismo, quien posee una habilidad asombrosa para inmiscuirse en situaciones insólitas, convertir una simple transacción sin importancia en una comedia de enredos, y en meterse en toda clase de líos, la mayoría de las veces, por la grave osadía de querer evitarlos. Las peripecias que vive no son de índole tan distinta que las de los protagonistas de *Dos crímenes* o de *Estas ruinas que*

ves, en donde no es muy difícil ver un trasunto del autor, de la misma forma en que el novelesco estado de Plan de abajo es en realidad su estado natal, Guanajuato.

Por fortuna, sus crónicas y artículos fueron rápidamente recopilados, e incluso se publicó un tomo en vida, *Viajes a la América ignota* (1972), con una selección llevada a cabo por él mismo. Póstumamente, en gran medida gracias a la labor de Guillermo Sheridan, fueron publicadas otras ocho recopilaciones, de las cuales tres, sumadas a la ya mencionada, incluyen crónicas de viaje: *La casa de usted y otros viajes* (1991), *Ideas en venta* (1997) y *¿Olvida usted su equipaje?* (1997). La publicación de estos tomos no se limitó al ámbito académico, sino que gozaron y siguen gozando de amplia difusión comercial, como muestran las rápidas y múltiples reimpresiones de todos ellos. A diferencia de otros novelistas, en que las crónicas y el periodismo, sin importar la calidad o la cantidad del material, constituye una mera curiosidad, en el caso de Ibarguengoitia representa una parte medular de su obra. Aparte de su indudable popularidad, sus escritos han ejercido gran influencia sobre la siguiente generación de cronistas y articulistas mexicanos, y nombres como el del propio Guillermo Sheridan, Fabricio Mejía Madrid o Juan Villoro lo reconocen explícitamente. Este último, en el prólogo de una selección de crónicas elaborada por él mismo para una edición española¹¹³, rememora la única vez que vio a su modelo y ofrece un retrato al tiempo que reconoce la deuda que guarda hacia él:

Sólo una vez vi a Ibarguengoitia, hacia 1979. Yo hacía antesala en la editorial Joaquín Mortiz para presentar mi primer libro, cuando él subió la escalera, jadeando como un búfalo. Era un hombre corpulento, con corte de pelo de astronauta. Llevaba una camisa de mezclilla que entonces parecía proletaria, o de pintor del expresionismo abstracto, y luego sería uniforme de la izquierda

¹¹³ *Revolución en el jardín*, publicada en el sello Reino de Redonda, propiedad del novelista español Javier Marías, en 2010.

intelectual. No saludó a la secretaria. Sin reparar en mi presencia, abrió las puertas batientes, de cantina del far west, que llevaban al despacho del director de la editorial, Joaquín Díaz-Canedo. Aquel hombre hosco, impaciente, de modales bruscos, era el mejor escritor irónico de México. Me pareció venturoso que pasara antes que yo, una señal de que debía seguirlo (Villoro, 2008: 24).

Aunque no se trata de un autor muy dado a explorar su propia poética o a teorizar sobre literatura, existe una crónica muy útil para tener una idea de cómo veía su oficio, en especial cuando asumía con plena conciencia el papel de escritor de viajes. En “Tierras tenebrosas” (IV)¹¹⁴, cuenta que atesora varios libros de viajes antiguos en una sección especial de su librero, los cuales de vez en cuando hojea, admirando las ilustraciones, que suele encontrar estupendas, y listo, después regresa el volumen a su lugar correspondiente. Los textos, juzga, “son por lo general soporíferos, especialmente los escritos por el viajero en persona, que tiene la tendencia a narrar, con la misma minuciosidad, el almuerzo que le ofreció el amable Monsieur Chompette, dueño de una plantación, o los ritos de iniciación de jóvenes pocorís, o el fruto del guardalobo (*Epigmenia arborica*), que puesto al sol tiene la virtud de atraer moscas” (88).

Es claro que Ibarguengoitia critica el relato de viaje que se limita a la descripción, en el que el viajero se contenta con ejercer la función de testigo sin llegar a ser protagonista de su propio relato, a la manera de los libros de viajes científicos del siglo de XVIII. Él mismo completa su idea al afirmar que “la aridez de esta literatura se debe a que, como ya dije, el autor debería ser el asunto” (89). Él entiende la existencia de esta clase de literatura en una época en que los relatos de viaje eran la única manera que tenía la mayoría de la población de viajar, de conocer el paisaje y las costumbres de lugares lejanos. No obstante, pasa por alto que en todos los tiempos han existido relatos que

¹¹⁴ Para indicar la procedencia de las crónicas se utilizarán las siguientes siglas: *Ideas en venta* (IV), *La casa de usted y otros viajes* (LCUOV), *Viajes a la América ignota* (VAI) y *¿Olvida usted su equipaje?* (OUE).

trascienden la mera descripción y la hacen convivir con las aventuras y reflexiones del autor.

Pero no importa, porque lo que a él le preocupa es dar con la clave para que las crónicas de su viaje resulten amenas, y se da cuenta de que ésta se encuentra en restarle importancia en la descripción y concentrarse en su persona, en sus experiencias y en su mirada, por más que no emprenda grandes gestas ni haga descubrimientos históricos. Además, también detecta el tono que practica, humorístico, basado en la queja continua y abnegada, típica de aquel que concibe el mundo como un lugar llamativo, pero pleno de incomodidades y contratiempos:

Esta clase de libros, escrita hace poco más de un siglo, corresponde a una época de inconsciencia en la que había quien pensaba que era posible meter el África, o las selvas del Amazonas, por ejemplo, en un libro. Había quien pensaba, también, que bastaba con leer otro libro para enterarse de las “costumbres del Lejano Oriente”. Estas ideas, para bien o para mal, ya no nos tocaron. Las fuentes del Nilo dejaron de ser interesantes en el momento de ser descubiertas. A este cambio de pensamientos se debe que los libros de viajes, que fueron escritos con pretensiones científicas, se hayan convertido para nosotros en relatos de sufrimientos, en constancia de errores trigonométricos, de defectos de observación y de ideas fijas. Los antiguos buscaban en los libros de viajes, maravillas, nosotros, para interesarnos, queremos encontrar en ellos desastres.

Esto, como lectores, pero como autores, ¿qué nos queda? Como viajeros, ¿de qué escribimos? O, peor todavía, ¿a dónde vamos que al llegar seamos los primeros? A primera vista, la profesión de escritor viajero parece perdida sin remedio. Pero al reflexionar comprenderemos que todavía hay esperanzas. Si de lo que se trata es de describir tierras tenebrosas, no hay razón para que un libro intitulado *A través del África Negra* tenga ninguna ventaja sobre otro que se llame *Un día en Xochimilco* (90 IV).

La cita es clara: Ibargüengoitia basa la escritura de sus viajes en lo que podría denominarse poética del pequeño desastre. No es el primer escritor viajero dispuesto a emprender una excursión con el deseo secreto de que todo salga mal para tener algo que contar. El estadounidense Paul Theroux es famoso por el mal humor con el que recorre el mundo, y lo mismo puede decirse de su antiguo amigo V.S. Naipaul, aunque este prefiera centrar sus ataques no en un restaurante de la carretera, en la impuntualidad del tren o en los resortes salidos del colchón, sino en la historia, la religión y la cultura del lugar sobre el que escribe, preferentemente uno bien subdesarrollado.

En la tradición mexicana, como se comentó en su momento (ver página 276), Ibargüengoitia cuenta con un claro antecedente, Salvador Novo. Quizás el horror a los viajes de Novo fuera, a diferencia de su sucesor, más auténtico y menos retórico, pues solamente salió de su adoptada ciudad de México cuando no le quedó otro remedio. Esa no es la única diferencia entre ambos. Novo centra sus burlas en los sinsentidos de la burocracia y en la grandilocuencia del mundo cultural y diplomático, manteniéndose relativamente al margen, con la excusa de su timidez. Ibargüengoitia, en cambio, no se limita al papel de mero espectador, sino que siempre es protagonista, y de preferencia víctima de lo que cuenta. Por ejemplo, en “Incidentes de viaje” (VAI), una excursión al Nevado de Toluca, que empieza prometedoramente, se frustra cien kilómetros antes del destino porque en el restaurante donde se detiene a desayunar tardan dos horas en preparar unos huevos y unas tortas para la comida, hipotéticamente bucólica, en la cima del volcán. El clima se descompone y obliga a los viajeros a cambiar de destino. Ahora se dirigen a visitar el templo prehispánico y el convento virreinal de Malinalco, y el resultado es, cómo no, desalentador: “No voy a contar las emociones que tuve al ver el templo, ni voy a describirlo, porque no viene a cuento. Lo importante es que cuando estábamos allí nos dio hambre otra vez, abrimos la bolsa de las tortas y quisimos

comérmolas, pero no pudimos, porque con elementos relativamente sencillos, como es la crema y el chorizo, el que las hizo había logrado producir algo nauseabundo” (180).

Otras veces el peligro que acecha es más amenazante que unas tortas de chorizo nauseabundas. Ibarguengoitia no le teme al humor negro, el cual adereza con su estilo. En “Viaje a los Tres Camotes” (LCUOV), que en realidad se refiere a Tres zapotes, la localidad tabasqueña donde se encontraron las cabezas Olmecas mejor conservadas, utiliza la frase hecha y parodia las dotes de observación de las que hacen gala los escritores viajeros para describir el estado lamentable de las carreteras y la temeridad, muchas veces homicida, de los choferes de autobuses: “Salimos de Orizaba por el camino que va a Tierra Blanca que está lleno de hoyos y de camiones. De todos los que pasan corriendo decidimos que los choferes más peligrosos son los que manejan camiones de pasajeros. Han de soñar con encabezados que dicen ‘catorce muertos’ y más abajo, para cerrar el primer párrafo, ‘el chofer se dio a la fuga” (28).

Aunque menos frecuentes, también hay ocasiones en las que se muestra ecuánime. En “¿Paraíso perdido?” (LCUOV), una de las crónicas que escribió sobre Acapulco, donde vivió algunos años, se burla de los tópicos que arrastra el balneario preferido de los chilangos, algunas veces ponderado como paraíso, y otras catalogado como infierno:

Yo conocí Acapulco en 1939, lo he visitado unas veinte veces bien distribuidas entre esa fecha y ahora, y creo que siempre ha sido engañoso: ni fue paraíso, ni es ahora infierno. Más exacto sería decir que dentro de lo horrible siempre ha sido maravilloso.

En las tardes pasaban los pelícanos en formación, a lo lejos se veían las colinas, en la noche, en la bocana se encendían las lucecitas de los pescadores. Pero cuando decía uno: ¡Esto es el paraíso!, se le metía a uno una piedra en un zapato, del caño salían cucarachas enormes, empezaba uno a sofocarse (39).

Algunas veces también los contratiempos sirven para poner a prueba al héroe. Siguiendo, a su manera, el patrón establecido por Campbell en *El héroe de las mil caras*, Ibarguengoitia parte, vive aventuras y regresa al hogar con el elixir. Por supuesto, pasa por todo el proceso sin acercarse ni por error a la épica, no solo por una cuestión de época, sino, sobre todo, de temperamento. En “Las travesías yucatecas” (OUE) cuenta un viaje de joven a Isla Mujeres y Cozumel que, visto desde su perspectiva adulta, resulta legendario. En ese entonces para llegar a Cozumel era necesario embarcarse en Progreso, cerca de Mérida, y el trayecto, que hoy toma desde Playa del Carmen unos quince minutos, entonces duraba treinta y seis horas. Si esto ya implicaba una aventura marítima, una tormenta sorprendió a la embarcación, que estuvo a punto de naufragar y demoró su llegada varias horas más. El cronista concluye a su manera el relato, orgulloso de su valor frente a la adversidad y de su victoria sobre la fiereza de la naturaleza: “Así fue como hice una de mis proezas más notables. Pasé la noche debajo de un costal de cebollas, con mar picado y lluvia, y dormí perfectamente” (80).

Incluso cuando no está inmiscuido en un lío o sorteando un obstáculo y, casi por error, está ante un paisaje bonito o pasando por un momento agradable, Ibarguengoitia encuentra la forma de encontrarle el lado ridículo al asunto. No miente, describe las cosas con exactitud, pero su mirada corrosiva encuentra el punto flaco de lo alabado. Pocos autores huyen de la lírica y de la solemnidad con igual espanto, y, a cambio, tienen la facultad de aprehender cualquier realidad en clave cómica. Varias veces Ibarguengoitia mostró su sorpresa ante el hecho de que se le considerara un escritor humorístico, pues él, al igual que su admirado Galdós, se consideraba un simple realista.

En “Oyes el pájaro Q” (IV) rememora una excursión a Yucatán, destino de emergencia debido a que, en el aeropuerto, dispuesto a tomar el avión, se enteró por

accidente que en Guatemala, a donde se dirigía originalmente, acababa de haber un terremoto devastador. El paseo por Yucatán resulta agradable, y recuerda con cariño el periplo que hizo por esas mismas tierras de joven. Tras visitar las zonas arqueológicas y las haciendas henequeneras acepta que son monumentos estéticos que vale la pena apreciar, lo cual enuncia a su manera, describiendo de un plumazo, de pasada, la idiosincrasia del pueblo yucateco y mexicano: “Yo creo que ningún pueblo ha tenido tanto talento para construir cosas que cuando se arruinen se ven bien. Por ejemplo, las haciendas henequeneras, cuesta trabajo pensar que cuando florecieron eran más elegantes y más bellas que ahora, que están en ruinas” (278).

Leídas ahora, con una sensibilidad tan distinta a la de los años setenta, algunas afirmaciones resultan aventuradas y precipitadas, políticamente incorrectas. Es más, cuesta trabajo pensar que un columnista se atreviera hoy día a escribir algunas de las ocurrencias de Ibarguengoitia, quien, desde un punto de vista radical, podría ser tachado de misógino, racista y clasista. Naturalmente, el material que desmiente estas acusaciones apresuradas es mucho mayor, y aunque no tenga nada que ver con la calidad de su escritura, su calidad moral está fuera de toda duda, como lo demuestra su renuncia a *Excelsior* o su crítica a la revolución cubana cuando prácticamente nadie, desde la izquierda intelectual, se había atrevido a hacerlo. Esto no quita que la lectura de algunos párrafos resulten molestos, y no por ello menos interesantes, pues muestra algunas aristas de lo que constituía el pensamiento de más de un miembro de la clase intelectual mexicana de la época. En la ya citada crónica de “Viaje a los Tres Camotes”, por ejemplo, destaca un párrafo en el que se denota al indígena con un término común pero peyorativo, y se expone una idea reaccionaria sin más fundamento que el desplante ante una carne asada mal hecha: “Llegamos a la conclusión de que, contra lo que generalmente se cree, México es víctima de las clases marginadas: a un indito le dan un

hacha y tumba un bosque para que su mujer eche las tortillas; una criada analfabeta compra un radio y da a los vecinos más lata que todas las dependencias del Gobierno Federal” (31).

Hasta ahora, todas las citas se corresponden a viajes nacionales, y las crónicas de las que están tomadas guardan gran parecido con las que dedica a su vida diaria y a la ciudad de México, lo cual es muy lógico, tomando en cuenta, tal como él lo advierte, que el tema del que siempre acaba hablando es él mismo. Habría que agregar, sin embargo, que el personaje que construye de sí mismo acaba siendo un ejemplo más de la mexicanidad de la que tanto se ríe, gracias a la facilidad con la que pasa, incluso en la misma oración, de la esfera íntima a la colectiva.

Las cosas tampoco cambian mucho cuando cruza la frontera y escribe sobre el extranjero. En ese grupo de textos suele hacer referencias constantes a su país y a sus habitantes, tomándolo como punto de referencia; de hecho, una constante sobre la que escribe es el comportamiento y las costumbres muchas veces estafalarias que los mexicanos muestran fuera de su geografía. Él era consciente de esta situación y la expone en “El fin de un viaje” (LCUOV), en donde cuenta que siempre viajó con México en la cabeza; primero, porque escribía cartas con sus novedades a dos tías solteras y, después, por su labor de cronista en *Excelsior*. Pero cuando las tías estaban muertas y él había renunciado a *Excelsior*, pudo tomarse la libertad de viajar sin estar pensando todo el tiempo en su país o, lo que es más incómodo, en estar pensando todo el tiempo qué cosas de las que observa y le pasan le pueden ser útiles para sus textos. Resulta paradójico que estas reflexiones las haga por escrito, ahora en *Vuelta*, en lo que puede verse como una condena de Sísifo del escritor viajero, quien, perdida toda inocencia, está condenado a viajar pensando siempre en qué contar. Resulta llamativo el atrevimiento

que se toma con su supuesto lector, que no queda muy bien parado y, en cierta forma, se convierte en otro personaje suyo:

Mi trabajo consistía en llenar un pedazo de plana dos veces por semana, que yo usaba para tratar de describir –a mexicanos imaginarios que supuestamente me estaban leyendo– un hotel rascuache de Londres, un paseo por la playa, varias escenas del terrorismo irlandés.

Era una labor que cuando la hice me pareció muy sencilla y que ahora me parece grotesca. Su mayor defecto era que no podía yo ver algo interesante sin que automáticamente parte de mi mente empezara a tratar de explicárselo a un lector mexicano –abstracto, pero no muy listo–. Había que recurrir a términos de comparación desconocidos: algo es más ancho que la avenida Juárez. Había que tener en cuenta prejuicios: los miembros provisionales del ERI, a pesar de ser católicos, son unas bestias” (314).

Diga lo que diga, aunque no mantenga ninguna atadura concreta, no puede desprenderse del recuerdo y sobre todo de la perspectiva mexicana cuando está de viaje. En “Exiliados” (LCUOV), en lo que puede verse como una contradicción a lo que se enuncia en la cita anterior, afirma que “yo paso los días en París y las noches en México. Si los sueños tuvieron acotaciones como obra de teatro, los míos dirían ‘la acción se desarrolla a veces en la ciudad y otras en la provincia, pero siempre en México” (183). Pasa los días en París pero sus pensamientos son mexicanos, y mexicanos son sus puntos de comparación, incluso cuando no está pensando en sus lectores.

Esto queda de manifiesto en su primera crónica, y quizás también en la más famosa, “Revolución en el jardín” (VAI). En ella cuenta su estancia habanera en 1962 con motivo de la recepción del premio Casa de las Américas por su novela *Los relámpagos de agosto*, en la que parodia sin piedad la revolución mexicana. La crónica también critica sin piedad, aunque esta vez con más ironía que parodia, la joven

revolución cubana. En una época en que el apoyo a la Cuba de Castro era prácticamente unánime entre la intelectualidad latinoamericana (todavía no se barruntaba la ruptura que vendría con motivo del juicio al poeta Heberto Padilla), el texto de Ibarguengoitia representó un gesto de valentía. Los reproches que le hace a la Revolución provienen del sentido práctico y de sus observaciones como viajero más que de una posición ideológica. Una tarde, recién aterrizado, el laureado escritor busca algo que comer pero no encuentra ningún local abierto y, en los que logra entrar, no se vende nada porque no hay nada. Encima, no tiene dinero por culpa de la mala organización de las autoridades culturales. Más que crítica, la situación es chusca por lo absurdo, y no tarda en surgir la referencia mexicana: “Entre la gente vi a varios hombres que vendían algo que estaba en un bote humeante que tenían enfrente, como sucede en México con los tamales, pero no me atrevía a acercarme por temor de que fuera algo nauseabundo, venenoso o demasiado caro. Después supe que eran tamales” (38).

Las similitudes entre otros lugares y su país le llaman la atención, pero no al mismo nivel que los pedazos de su país presentes en otras naciones, es decir, los mexicanos, empezando por él mismo. Uno de sus pasatiempos preferidos consiste en detectar compatriotas en el extranjero; se trata de una habilidad que solo puede tener un mexicano, quien, con toda justicia, está ahí para a su vez ser detectado. En “Mexicanos en el extranjero” (VAI) describe a un personaje que bien podría actuar en una película cómica de no muy altas pretensiones. El susodicho queda ridiculizado, pero el narrador también, pues esa capacidad para distinguir combinaciones estrambóticas delatan su pertenencia al mismo lugar del que proceden:

En un aeropuerto de una ciudad nórdica, descubrí a otro [mexicano]. Llevaba una gorra de piel de las que usan los rusos en invierno y un pesado abrigo negro. Esto

no daba ninguna pista. Los bigotes finos y bien recortados lo hacían sospechoso, pero lo que precipitó mi conclusión fue que del abrigo negro salían unos pantalones de gabardina azul pavo y, de ellos, unos zapatos amarillos, que es una combinación que sólo se encuentra entre las personas nacidas en los alrededores de Moreleón, estado de Guanajuato” (95).

Como era de esperar, Ibarguengoitia va tomando confianza y ampliando sus horizontes de burla. Donde antes solo tenían cabida sus compatriotas, se integran paulatinamente los extranjeros, primero conviviendo con los mexicanos, después ganándose su sitio exclusivo por derecho propio. La crítica no se limita a la nacionalidad, sino que muestra el sinsentido del nacionalismo, y éste se aprovecha para mostrar lo absurdo de un comportamiento, actitud o incluso sentimiento, como la nostalgia. En “Carta de Washington” (VAI), una crónica que misteriosamente se repite en tres de las compilaciones, se disecciona la población foránea de la capital estadounidense, compuesta en buena medida por diplomáticos e intérpretes, que tienen en común el vivir ahí por obligación, no por decisión propia. Esta circunstancia ocasiona que se quejen continuamente, a veces cayendo en el ridículo, como cuando añoran ciertos productos de su patria:

Además, la nostalgia. Según el interlocutor se descubre que la mejor cerveza del mundo es la San Miguel, que se hace en Manila, el mejor café, el de La Habana, los mejores cigarros, los Gauloises, que no hay como las carnitas con salsa borracha, y que las ostras de la Bretaña no tienen igual.

La nostalgia es irracional e irremediable. A un mexicano que suspiraba por tequila, le dije que podía comprarlo en cualquier tienda y me contestó:

Sí, pero el limón no sabe igual (115).

El absurdo, que pensaba tan mexicano, deja de ser rasgo nacional para convertirse en cualidad inherente al ser humano. La misteriosa burocracia mexicana tiene equivalentes en los países que Ibargiengoitia recorre. Lejos de quejarse, las ocasiones en que debe enfrentarse a ella funcionan como recordatorios de que quizás pueda escapar de México, pero no de las actitudes humanas más molestas y chuscas. En “Quedar siempre como un imbécil” (LCUV), rememora un encuentro que tuvo con la burocracia española, en Barcelona, y que también refleja la proclividad de la gente a brindar, con total seguridad, información falsa, ya sea porque no están al tanto de la verdadera o porque, simplemente, se niegan a aceptar que la ignoran:

Una cosa de por aquí que me recuerda a mi patria en cambio, es la voluntad con que la gente da información de cualquier índole. Entro en una oficina que parece banco y en cuya puerta hay un letrero que dice: “Cambio, Change, Exchange, Wechsel”. Me acerco al mostrador donde dice “cambio de moneda” y le digo al empleado que quiero cambiar un cheque de viajero.

-Eso no será posible. No estamos autorizados para cambiar esa clase de documentos. Tiene usted que ir a la Plaza de Cataluña que es donde quedan las casas matrices de la mayoría de los bancos.

Esto quiere decir una caminata de cinco kilómetros.

Salgo del banco. A las cinco puertas, hay otro letrero que dice “Cambio”, etc. Entro y cambio el cheque de viajero sin ninguna dificultad.

La experiencia me reconforta, porque yo creía que esta clase de cosas sólo pasaba en México” (207).

A veces, sin embargo, Ibargiengoitia no critica una actitud sino que crea caricaturas a partir de estereotipos nacionales, supuestamente verificado por él mismo *in situ*. El recurso es fácil, no cabe duda, y resulta efectivo. Conforme viaja, va tomando confianza con los tipos extranjeros y llega a escribir sobre ellos con el mismo desprecio o burla con

que a veces se refiere a sus connacionales. En “Fantasma en la vía ancha” (LCUOV), aunque al final matiza su opinión, se muestra despiadado con los franceses:

Entrar en Francia, para mí, es como entrar en la casa de alguien que acaba de heredar la mitad de lo que esperaba. Voltea uno alrededor y no ve más que opulencia y malos humores. Si están tan ricos, pienso yo, ¿por qué están enojados? Y si son algunos de ellos tan simpáticos en lo individual, ¿por qué en conjunto son detestables? Para gente que gruñe, que resopla, que se mete palillos de dientes por las orejas y que sorbe la sopa: Francia (213).

No son solo los caracteres nacionales los que Ibarguengoitia toma para burlarse; cualquier grupo humano, estereotipado y amante de los comportamientos colectivos, entre excéntricos y ridículos, es carne de cañón para su escritura. Uno de sus blancos preferidos, por supuesto, lo constituyen los intelectuales, a veces como un todo, y a veces divididos en sus distintas modalidades (escritores, periodistas, dramaturgos). En “Revolución en el jardín” (VAI) retrata a un modelo en boga en el auge de prestigio de la revolución cubana: el intelectual latinoamericano. El escritor se ve obligado a convivir con ellos, y no evade el hecho de ser él mismo parte de ese grupo, pero eso no obsta para que lo muestre terrenal, lejano a sus altas preocupaciones poéticas y políticas: “Cerca de la administración había muchos intelectuales latinoamericanos discutiendo el porvenir de la humanidad, tratando de decidir a qué cabaret iban, o esperando a una señora que había ido al baño” (36).

No solo, por supuesto, el escritor satírico recurre a tipos y estereotipos, sino que también dirige su mirada a destinos inusuales y, sin embargo, plenos de posibilidades literarias. De la misma forma en que generaliza, también se ocupa de los detalles, y una de las virtudes de su literatura es la facilidad con que pasa de lo general a lo particular, del rasgo nacional o incluso humano a la miniatura, que, a su manera, también encierra

un misterio ligado a la condición humana, casi siempre en una vertiente absurda y ridícula. Tal es el caso, por ejemplo, en “Variedades de la experiencia bañística” (LCUOV), cuando relata una de sus experiencias con los baños de los hoteles:

Una de las cosas que se tiende a olvidar cuando se viaja es la experiencia bañística. En los últimos ocho meses he visto –muchas veces con asombro– mayor variedad de excusados que en los cuarenta y seis años restantes.

El más notable de todos lo vi en Great Turnstile, en Londres. Es un aparato construido en tiempos del rey Jorge V, en Devonshire. Tiene depósito elevado y de vidrio transparente, de manera, que el observador –y usuario– puede ver, como en un acuario, los gorgoritos del agua que entra, el funcionamiento del flotador y la turbulencia producida, cuando jala la cadena (299).

Las crónicas de viajes de Ibarguengoitia no servirán a los historiadores que busquen testimonios importantes o descripciones objetivas, pues, como sucede muchas veces con los grandes escritores viajeros, los lugares son una mera excusa para desplegar la mirada y trabajar el estilo. Cualquier lugar que describe, ya sea una calle de la ciudad de México o una capital europea, queda marcada por su espíritu. Y ese espíritu que poseen los textos, variados y unificados por el tono humorístico y crítico, es el que lo convierte, gracias también a la amplitud de su obra factual, en uno de los más importantes escritores latinoamericanos de viajes.

5.6. *El libro de las ciudades* de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005)

Las crónicas de viaje y sobre todo las “crónicas de estancia” del cubano Guillermo Cabrera Infante recopiladas en *El libro de las ciudades* (1999) en realidad se concentran en una única urbe, Londres, donde finalmente recaló tras abandonar Cuba como exiliado, y donde vivió cerca de cuarenta años y murió en 2005. Sin embargo, la larga estancia londinense siempre estuvo acompañada por la nostalgia habanera, ciudad en la que transcurren sus ficciones más celebradas, en especial *Tres tristes tigres*, novela, de hecho, de la que podría afirmarse que la protagonista es precisamente la capital caribeña. Dicha novela se publicó en 1968, recién llegado a Londres, y si bien no toda, al menos gran parte de ella fue escrita ya fuera de Cuba, primero en Bruselas, donde Cabrera Infante trabajó como agregado cultural, después en Madrid, ciudad en la que vivió un año, ya exiliado, y por último en Londres, la definitiva.

Londres y la Habana son las dos ciudades que vertebran su obra literaria; la primera, ciñéndose al costado factual, y la segunda al ficcional, el más importante sin duda alguna. Cabrera Infante nunca regresó a Cuba tras abandonarla en 1965, pero su recuerdo y evocación le serían suficientes para escribir su importante obra novelística y cuentística, al lado de la que la factual, con Londres a mano, representa solo una parte complementaria. A las crónicas de viaje habría que agregar los artículos y ensayos políticos, como los de *Mea Cuba*, y, sobre todo, los textos dedicados al cine, que van desde las críticas en las que se estrenó su pluma, recopiladas en *Un oficio del siglo XX* y en *Cine o sardina*, hasta el desenfadado y más personal *Puro humo*, escrito originalmente en inglés. A pesar de tener menor importancia y de no haber ejercido mayor influencia en la literatura latinoamericana, las crónicas y ensayos reflejan en buena medida el estilo personalísimo del escritor cubano, caracterizado por el ingenio verbal, las referencias

cultas y populares (en especial al cine de Hollywood y la música latinoamericana), el sentido del humor y el continuo uso de retruécanos, aliteraciones, cacofonías, paranomasias y en general los recursos fónicos de la lengua¹¹⁵.

Ya desde el prólogo de *El libro de las ciudades*¹¹⁶, titulado pertinentemente “Elogio de la ciudad”, advierte que “es así que he buscado en otras ciudades el esplendor que fue La Habana”. (1999, 14). A juzgar por la ausencia de la Habana en sus crónicas uno supone que no lo encontró, que se tuvo que conformar con evocarla en sus novelas, pues la realidad, frente a la luminosidad de los recuerdos, palidecía, y nada de lo que vio en el mundo, ninguna otra ciudad, se parecía a su Habana. La rara vez que aparece mencionada lo hace con el dolor de lo que ya no está o con el juramento, roto a medias, de fidelidad, amor por siempre y una vida juntos. En “Metrópolis revisitada. Prosista en Nueva York”, comenta que visitó muchas veces Nueva York, tanto “en la visión como en la imaginación”, y que “era mi metrópolis, mi meta. No para vivir sino para visitar, ver y volver”, pues “Nunca se me ocurrió que había otra ciudad donde vivir que no fuera la Habana: ésa era mi ciudad, mucho más propia que para los que habían nacido en ella: yo la había adoptado¹¹⁷” (211 y 213).

Solo en una ocasión, en “Continuum de Londres” (1991), convergen en un mismo párrafo ambas ciudades, la del pasado y la del presente, la de la imaginación y la de la realidad. Las unen un abandono y una adopción, la pregunta de por qué partió de una y llegó a la otra, y el estilo particular de Cabrera Infante:

¹¹⁵ Un elenco exhaustivo de estas y otras figuras retóricas puede verse en el libro de García Barrientos (1998) *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, págs. 12-21.

¹¹⁶ En la edición utilizada en este estudio, y hasta donde tengo noticia la única publicada, se echa de menos mayor información sobre la procedencia de los textos. En la mayoría de las crónicas se indica el año de publicación (¿o el de composición?) y el idioma en que fueron escritas (tres de las 24 fueron escritas en inglés, por lo que no fueron consideradas en este trabajo), pero no se especifica el medio en que aparecieron o si son inéditas.

¹¹⁷ Aunque quizás sea el escritor más habanero de la literatura cubana, Cabrera Infante nació en la localidad de Gibara, localizada en la provincia de Holguín, al oriente de la isla.

Hay dos preguntas contiguas que se hacen continuas. ¿Por qué escogió Londres? ¿Por qué abandonó Cuba? Para la primera pregunta boba hay una respuesta beoda: yo no escogí Londres, Londres me escogió a mí. Para la segunda pregunta hay una respuesta que hace agua. Cuando la encuesta judicial que siguió al desastre del Titanic, para establecer culpas por el naufragio del buque que no se podía hundir, el juez interrogó en Londres al único miembro de la tripulación que se salvó de ahogarse. “Teniente Lightoller”, inquirió adusto el juez, “¿por qué abandonó usted el buque?”. Lightoller, en cuyo nombre brillaba la luz de la verdad, declaró la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. “Señoría, yo no abandoné mi barco. Mi barco me abandonó a mí.” Ésta es la única respuesta posible a cómo dejé yo una isla que se hundía: la isla me dejó a mí. Londres entonces era ese puerto de escala en el que el náufrago se queda para toda la vida o para siempre. Lo que venga primero”. (131).

Londres, a pesar de ser la ciudad de todo los días, la de las crónicas y no la de las novelas, también está permeada de fantasía. Es la ciudad en la que el escritor vive, pero también es una construcción ficcional formada por siglos de literatura. Para un anglófilo como Cabrera Infante, quien llegó a escribir guiones en Hollywood y a escribir alguno de sus libros en inglés, pasear por su calles significa irremediabilmente leer la ciudad¹¹⁸. La historia y la literatura forman el presente de Londres. En “Holmes sweet Holmes” (1986) recuerda que “cuando mi padre vino de Cuba a visitarnos en Londres en el verano pasado, no pidió más que dos cosas: ir a orar (es un decir) ante la tumba de Karl Marx y conocer la casa en que vivió Sherlock Holmes” (67). El imaginario Sherlock Holmes adquiere mayor naturalidad, presencia y vigencia que el difunto Marx. Pero este mecanismo no se limita a las visitas turísticas, sino que forma parte de su cotidianidad.

¹¹⁸ La misma mezcla de realidad y ficción se entabla en otras ciudades, aunque de forma más esporádica y menos obsesiva que en Londres. En “París fue par” (1989), por ejemplo, Cabrera Infante afirma: “Porque nunca, ni en la realidad de los libros ni en la irrealidad de la vida volvería a ver París como me la había mostrado este libro que es para mí la única guía de París, que es para mí París, que es todavía París casi medio siglo después. La ciudad es en efecto la creación de Guy de Maupassant” (157).

En una crónica, “Un paseo al pasado” (1986), que sigue al pie de la letra –nunca mejor dicho– las marcas de itinerario que Albuquerque señala como característica primordial del relato de viaje, el cubano sale con su esposa a dar una caminata por su barrio, lo que se acaba convirtiendo en un paseo por la historia de la literatura inglesa, rico en erudición y en datos curiosos, y escrito en el lenguaje lúdico del cubano. Todas las calles se convierten en una referencia literaria, y cualquier esquina da lugar a una anécdota literaria:

Si salgo a High Street Kensington y luego doy la vuelta por Young Street rumbo a Kensington Square me encuentro con la curiosa casa en que vivió William M. Thackeray y donde escribió *Vanity Fair*. Un poco más arriba hay una pequeña calle con su nombre. En esta casa fue donde Thackeray, hombre enorme, invitó a la diminuta Charlotte Brontë a una velada literaria. La Brontë tenía a menos a Thackeray, quien por su parte sentía curiosidad por la autora de *Jane Eyre*. La Brontë declaró muchas veces ser una mujer muy tímida, pero nunca dijo lo tediosa que podía ser. Thackeray, echando humo por uno de sus puros y por los poros, dejó la velada aburrido y se fue a su club a fumar” (59).

Propicio a adoptar ciudades, como le pasó con la Habana, Cabrera Infante se vuelve más londinense que los mismos londinenses, y conoce más a fondo su pasado. Durante el mismo paseo, cuenta que “Bram Stoker vivió muy cerca, en el número cuatro de Durham Place. Buscando su casa tropecé con un ama de casa. “Usted sabe dónde vivió Bram Stoker?”. “¿Quién es ése?” “El hombre que escribió *Drácula*”. “Ésta es una barriada decente”, fue todo lo que dijo la señora de uno de los autores más populares de Inglaterra” (65).

El mismo procedimiento, el de emprender todo un viaje espacial y temporal a lo largo de unas cuantas calles, pero con distinto pretexto, se lleva a cabo en “Miriam Gómez va de compras” (1988). El esmero y la exactitud con que se detalla el itinerario

acercan la crónica a la parodia de una guía o de un relato de viaje, más aun si se toma en cuenta que quien hace el recorrido no es el narrador –a quien no le gusta ir de compras–, sino su esposa. Esta traslación del viajero choca con lo pormenorizado de la crónica, en que se especifica qué artículo se debe comprar en qué tienda con un conocimiento exhaustivo, extraño en alguien que nunca va de compras. El narrador, entonces, debe de ser un mentiroso o un muy buen oyente, y se apropia del recorrido de su esposa al enriquecerlo con sus pasiones de siempre, la literatura y el cine, a los que habría que agregar los también siempre presentes juegos verbales y el sentido del humor. Comenta, por citar un ejemplo, que “en el pasado se podía ver a Grace Kelly comprando en público su ropa más privada. Hay también una escritora española que compra bragas por docena en Marks & Spencer. Una parodia de esta tienda tan popular, en el Kensington Market se especializa, y no es broma, en ropa interior rusa. Algunas bragas son todavía rojas” (90). O bien: “El famoso Chelsea Design Center está en Fulham Road (otra calle a visitar) y tiene la ropa más lujosa para mujeres como para niñas. (En un estado intermedio, Lolita se vestiría aquí)” (101).

Todas las crónicas comparten el tono ligero y la escritura inventiva. La mitad de ellas, y las más vivas, son las dedicadas a Londres. La otra mitad, compuesta por crónicas más cortas y menos entusiastas, van desde ciudades estadounidenses como Las Vegas, Nueva York y Miami –ciudad que incrementa la nostalgia habanera por la intransitable cercanía en que se encuentra–, europeas –Bruselas, Madrid, París– y un par de brasileñas –Río de Janeiro y Salvador de Bahía. Concebidas para ser leídas de forma independiente, su lectura continua resulta en general enriquecedora, salvo por algunas ideas o chistes repetidos que pierden su gracia. Los humoristas suelen tener un repertorio de bromas que repiten ante distintas audiencias, pero cuando el público es el mismo y el chiste no varía, no solo deja de tener gracia, sino que el humorista pierde todo rasgo

espontáneo, esencial para su oficio. Así, en *El libro de las ciudades* se leen en repetidas ocasiones motivos (como japoneses que toman fotos obsesivamente), citas (Wilde diciendo que “no hubo niebla en Londres antes de que la pintara Whistler”), ocurrencias (llamar “una perversión inglesa más” al hecho de que “el té de las cinco se tome a las cuatro”) o metáforas (“Madrid era el patio de un convento con las monjas calentándose al sol”).

Estas repeticiones no ensombrecen el genio de Cabrera Infante, que brilla en todos los textos. Su estilo, barroco, es avasallador, y quizás alguna vez suceda en sus crónicas lo que él mismo escribe sobre Las Vegas, en donde “de tantas luces que hay, no se puede ver la ciudad” (228). Sin embargo, la incuestionable literariedad del conjunto, la erudición siempre puesta al servicio de lo que cuenta, la mirada personalísima de los lugares que describe y su estilo inconfundible y único, hacen que estas crónicas, a pesar de su brevedad, ocupen un lugar destacado en la historia del género.

6. El relato de viajes híbrido

Los orígenes del relato de viaje son difusos. En español se encuentran en la crónica medieval, ampliamente estudiada por Pérez Priego y Carrizo Rueda. En ella la ficción y la verdad se entremezclan con naturalidad. Su lector contemporáneo, sin embargo, la lee preponderantemente como un documento verídico cuya función es describir una realidad que le resulta inaccesible. Desde entonces, por supuesto, la experiencia viajera ha sufrido profundas transformaciones y su sucesivo relato se ha adaptado a ella.

A finales del siglo XX y principios de XXI, el relato de viajes latinoamericano, a la par que el español y el europeo, ha generado nuevas formas para describir un mundo en el que el viaje es una experiencia masificada y normalizada, tanto en el trayecto –despojada de toda épica–, como en el destino –cada vez más similar al lugar de partida y en el que el exotismo, de existir, es simplemente una puesta en escena para el turista–.

Atrás quedaron los tiempos en que uno de los objetivos primordiales del relato de viajes, si no el principal, era informar a los lectores, que compartían el mismo horizonte cultural que el escritor, las particularidades, la misma existencia, de lugares lejanos. Así surgió la crónica medieval, y el esquema se respetó en la crónica de Indias, en los tratados naturalistas del XVIII, en los viajes a Oriente del XIX y en las crónicas del XX. Sin embargo, esta función fue perdiendo importancia debido a que el viaje dejó de ser una experiencia excepcional, al surgimiento de otros medios (la fotografía, el cine, internet) más efectivos al retratar lugares distantes y, sobre todo, a la progresiva uniformización del mundo. De pronto, el relato de viajes se topó con una nueva realidad en la que su función documental, al menos tal y como se había mantenido a lo largo de los siglos, parecía superflua.

Como nunca en su larga historia, el relato de viajes estaba obligado a reinventarse, y lo hizo radicalizando algunos de los aspectos que siempre lo habían definido. El uso experimental de dos de sus principales características (Albuquerque, 2011b), la capacidad de apropiación de otros géneros y la posibilidad de enquistarse y aparecer en diferentes tipos de textos, dio como resultado un molde relativamente novedoso. En realidad, se trata de un recurso ya existente: la creación de textos híbridos. La ficción, presente siempre en el género, voluntaria o involuntariamente, como amenaza a la veracidad o como ingenua garantía de literariedad, vuelve a ocupar un lugar remarcable, del que no había gozado desde la crónica medieval. Pero es en el ensayo donde el relato de viaje encontrará su interlocutor más natural, ya que este último, más que una simple constatación de una nueva realidad, se ha convertido, sobre todo, en su interpretación.

La descripción tiende a desaparecer pues, en general, los escritores dan por descontado que sus lectores ya han leído y visto varios textos e imágenes sobre los lugares que visitan, en caso de que ellos mismos no los hayan recorrido. Y aunque aún queden lugares exóticos y relativamente inaccesibles, como la Tbilisi de Sergio Pitol, la Moldavia de Martín Caparrós o la Antártida de Juan Pablo Meneses, el sitio elegido para el viaje, suponiendo que responda a una libre elección y que no sea el destino quien se imponga a su abnegado cronista, tiende cada vez menos a lo espectacular. Incluso puede estar localizado en el entorno cercano del escritor, como sucede, por ejemplo, en *Palmeras de la brisa rápida* de Juan Villoro, en donde se relata un viaje eminentemente turístico, rayando en la excursión de fin de semana, a Yucatán, o en *La fiesta vigilada* de José Manuel Ponte, en la que el escritor cubano relata sus paseos y disquisiciones sobre la Habana, su ciudad, con la que mantiene una distancia crítica e irónica que lo convierten en un extranjero, por más que se autodenomine el último habitante de la Habana.

Junto con la pérdida de la épica del viaje, la narración también tiende a diluirse; quedan pocas anécdotas y peripecias que contar en la época del turismo. Los trayectos, en un mundo cada vez más conectado, tienden a omitirse, pues si antes se escribían libros de viaje que eran ante todo una narración del desplazamiento (Pigafeta, Colón, Concolocorvo), ahora estos han perdido interés, convertidos en mero trámite aeroportuario¹¹⁹. Además, proliferan los libros que saltan de un lugar a otro con comodidad, como *Nueve lunas* de Martín Caparrós o *El arte de la fuga* de Sergio Pitol, lo que da una sensación de simultaneidad, de velocidad y, paradójicamente, de suspensión del tiempo. Curiosamente, mientras que la narración mengua, la ficción encuentra de nueva cuenta espacio en el género. Los recuerdos, las reflexiones y los sueños del viajero se mezclan de forma tal que muchas veces dan cabida a una nueva realidad subjetiva, no necesariamente coincidente con la objetiva. Es verdad que ya no se viven grandes aventuras en los viajes, pero ciertos escritores los han convertido en un espacio de posibilidad, en un pretexto de escritura en el que el lugar descrito, y también el sujeto de enunciación, son susceptibles de transformarse y reinventarse. Este aspecto ya ha sido señalado por académicos que han centrado su atención en este tipo de libros, como señala María Rubio (2011:79), quien afirma que “Muchos libros de viajes en la actualidad han conseguido ese efecto: la reescritura de un espacio o, si arriesgamos más, su invención”. Si la descripción y la narración pierden relieve, el discurso reflexivo es el que ocupa su lugar, apoyándose tanto en lo que el viajero ve como en lo que ha leído y en su propia vida. Un viaje a un lugar lejano se convierte en el pretexto ideal para hablar de la infancia, como ocurre en la literatura de Pitol, y un viaje a un determinado lugar es la

¹¹⁹ Existen excepciones remarcables, como la del escritor estadounidense Paul Theroux, que narra enormes recorridos en ferrocarril en libros como *En el gallo de hierro*, *El viejo expreso de la Patagonia* o *El gran bazar del ferrocarril*. En el ámbito hispanoamericano *Los autonautas de la cosmopista* (ver página 372) de Julio Cortázar constituye un ejemplo muy interesante, pues se trata de un libro que narra exclusivamente un trayecto (el de la autopista París-Marsella), para constatar la imposibilidad de este tipo de libros en nuestro tiempo.

ocasión perfecta para releer desde un ángulo distinto su tradición literaria, como hace Fernando Iwasaki con España en “El descubrimiento de España”.

El relato de viajes no es el único género que se ha transformado; de hecho, en la novela pueden encontrarse transgresiones equivalentes. Uno de los elementos que marcaba con mayor claridad la diferencia entre ambos géneros era la ficcionalidad /factualidad. Sin embargo, mientras que en el relato de viajes la intromisión de la ficción es cada vez más frecuente, la novela, o al menos cierta novela, ha tendido a perder ficción y convertirse en un “relato real”, como la llama el escritor español Javier Cercas. Además, en los últimos años han proliferado las novelas en que la identidad entre autor/narrador/protagonista es más estrecha y que exigen ser leídas estableciendo el pacto de verosimilitud, al igual que en el relato de viajes. Para dar una idea de esta tendencia, basta pensar en la cantidad de novelas autoficcionales que se han publicado en los últimos años, de la mano de escritores como Roberto Bolaño, Jaime Bayley, Alejandro Zambra, Julián Herbert o Fabián Casas¹²⁰. Paralelamente a esta tendencia existe otra que opta por la reflexión, convirtiendo a la novela en un mero pretexto argumental para desarrollar ideas de diversa índole, ya sean literarias, como en el caso del argentino Ricardo Piglia; políticas, como la chilena Diamela Eltit; o digresiones desahoradas y caóticas, como el también argentino César Aira.

Esta disolución de los géneros, tomando y mezclando elementos de varios de ellos, dificulta la categorización de las obras que siguen esta poética, a grado tal que resulta imposible definir si ciertos textos son ensayos, novelas o relatos de viajes. En general, quizás por cuestiones comerciales, estos textos suelen ser presentados como novelas; algunas veces el editor no se atreve a definirlos como tal, aunque los publica en

¹²⁰ La relación entre autoficción y relato de viajes es estrecha, e incluso cuando la primera narra un desplazamiento puede llegar a confundirse con el segundo. Para profundizar en la noción de autoficción ver Casas (2012).

colecciones de narrativa ficcional como ha sucedido con las obras de Sergio Pitól, de Antonio José Ponte o de Sergio Chejfec.

Esta nueva tendencia del relato de viajes, o de la narrativa en general, tuvo sus pioneros en ciertos escritores europeos que transformaron radicalmente la narrativa tradicional. En particular podría mencionarse a W. G. Sebald, a Claudio Magris y a Cees Nooteboom. Además de sus innovaciones formales, se trata de tres escritores intelectuales cuyos libros de viaje –*Los anillos de Saturno*, *El Danubio* o *El desvío a Santiago*– están asentados en fortísimas tradiciones culturales que exploran y reinterpretan. Esta proclividad al viaje intelectual, en el que más que a un lugar se viaja a una cultura, también se encuentra en los renovadores del relato de viaje latinoamericano.

Todos estos cambios exigen acercarse al género de una nueva forma. María Rubio ha señalado que:

Algunas de sus obras más recientes [Sergio Pitól, Vila-Matas, Andrés Neuman, Antonio Colinas, César Antonio Molina, Mauricio Wiesenthal o Rafael Argullol] han sido objeto de una calurosa acogida y ninguna ha escapado de elucubraciones en torno a la cuestión del género. Todas ellas presentan signos visibles de cierto distanciamiento o ruptura respecto a los rasgos canónicos del género. Son libros que destacan por su poder de seducción gracias a las redes asociativas que trazan, por su escritura inteligente y novedosa. Pero también son libros rigurosos, que manejan una vasta enciclopedia. Por todo ello, y a pesar de ser ya muy numerosas y variadas las clasificaciones de los libros de viajes, se hace casi necesario, a la luz de estas obras, profundizar en nuevas categorías que den cabida a estos textos muchas veces inclasificables que la crítica de una forma u otra vincula con el género (Rubio, 2011: 71).

La misma Rubio propone varias clasificaciones para estos textos: “periplos urbanos”, “libros de estancias”, “libros de travesías”. Esta taxonomía es perfectamente aplicable al

caso latinoamericano (de hecho, para elaborarla, Rubio se basa, entre otros autores, en Pitol), como se verá más adelante, en concreto en la lectura de *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte.

Además de resultar de gran interés para los estudiosos del género, estos nuevos textos de carácter híbrido demuestran que el viaje sigue siendo una experiencia estimulante y elemental a la hora de conocer al otro y de conocerse a sí mismo. Lejos de lo que podría pensarse, y como lo dejan en claro estos nuevos relatos, el viaje no se ha convertido en una actividad inútil o superflua, sino que simplemente se ha transformado. Además, al desprenderse de su faceta documental, el relato de viajes ha reforzado su esencia literaria. El propósito de todos estos libros no es informar sobre la existencia de lugares desconocidos, sino más bien hacer literatura. No es cierto que el relato de viaje híbrido, el menos puro por definición, sea, desde cierto punto de vista, el más literario de todos porque pone el énfasis del viaje no en la mirada ni en la función informativa, sino en la escritura. Pero ya en los relatos de viajes factuales anteriores la escritura misma había adquirido protagonismo. El cambio producido en estos relatos híbridos es que la ficción y la reflexión ensayística se han fundido y exteriorizado de manera más notoria.

6.1. *Los astronautas de la cosmopista* de Julio Cortázar (1914-1984)

Resulta curioso que, a pesar de que el relato de viajes es un género literario escurridizo y cuyos intentos de delimitación se hayan efectuado en fechas recientes, exista un ejemplo en la literatura hispanoamericana en que se le parodie. Se trata del libro de Julio Cortázar *Los astronautas de la cosmopista* (1982), el cual fue escrito a cuatro manos junto a su esposa, Carol Dunlop, a partir de un viaje efectuado a lo largo de la Autopista del Sol, que une a París con Marsella, en la primavera de 1982.

Al contrario de lo que sucede con los trabajos dedicados a la tipología del relato de viajes, los acercamientos críticos a la parodia son numerosos. Esto no significa que exista un acuerdo generalizado sobre su definición y características predominantes y, de hecho, no pocas veces se le confunde con otros conceptos cercanos, como el de sátira¹²¹. Además, como lo ha demostrado Hutcheon (1986: 116) en su trabajo dedicado al concepto, los críticos que lo han estudiado, al hacerlo desde una escuela o corriente determinada, algunas veces han adaptado este tipo particular de composición a su perspectiva teórica general; de esta forma es posible encontrar definiciones de la parodia estructuralistas, semióticas, hermenéuticas o deconstructivistas. Por otra parte, según afirma otra vez la crítica estadounidense, la noción misma de parodia, por ser tan antigua y estar presente prácticamente desde siempre en la literatura y en las artes en general, ha variado a lo largo del tiempo según las particularidades de cada época; así, por ejemplo, tanto el concepto como la práctica misma de la parodia en el Renacimiento y en el Romanticismo compartiría varios rasgos, pero también se diferenciaría en aspectos relevantes.

¹²¹ Según Linda Hutcheon (1986), la diferencia estriba en que la sátira ironiza las costumbres, el comportamiento y la moral de una sociedad o de un componente de esta, mientras que la parodia se dirige a un texto o conjunto de textos

No es del interés de este apartado profundizar en el concepto de parodia y en los rasgos distintivos con que se le puede encontrar en distintas épocas. No obstante, resulta fundamental elegir una noción clara del concepto pues es a partir de esta con la que se analizará el texto de Cortázar y Dunlop. La propuesta de Hutcheon (1986: 101), que concibe a la parodia como una “repetición o imitación con una diferencia o agregado”, además de estar sólidamente fundamentada, resulta idónea para analizar *Los astronautas de la cosmopista*. Por otra parte, la definición de la académica presenta la ventaja de estar pensada concretamente para el arte del siglo XX y la relaciona con conceptos, como el de posmodernidad, que sin duda influenciaron el texto de Cortázar y Dunlop y estaban muy en boga durante el tiempo de su escritura, los años ochenta.

En resumen, Hutcheon afirma que la parodia es una clase de texto que se basa en otro texto o grupo de textos¹²² precedentes a los que imita de manera generalmente irónica y a los que añade un rasgo o una dimensión novedosa gracias a la cual se transforma en uno distinto. La parodia, concebida así, implicaría a la vez un alejamiento de su modelo, motivado en gran medida por la ironía, pero sería a la vez un homenaje rendido al mismo. El estudio de Hutcheon se basa en el postulado de Genette¹²³ (1982: 34), según el cual la principal diferencia entre parodia y pastiche consistiría en la manera en que se relacionan con otros textos; la parodia, en términos del teórico francés, se relacionaría de una forma transformacional, mientras que el pastiche lo haría solamente de manera imitativa.

Dicha noción de parodia resulta idónea, como ya se ha mencionado, para el estudio de este relato de viajes porque, como se verá más adelante, el texto de Cortázar y

¹²² Hutcheon rechaza la idea formulada por otros críticos como Daniel Bilous, según los cuales la diferencia entre parodia y pastiche estribaría en que la primera imita a un texto en particular mientras que el segundo a todo un género literario o conjunto de textos.

Dunlop, gracias a los mismos mecanismos de la parodia, va más allá de la mera burla del género y de los efectos humorísticos que pudiera generar para ofrecer ciertas propuestas que trascienden sus límites tradicionales.

Un rasgo de este libro que no puede dejarse pasar por alto, a pesar de no ser el punto medular de este apartado, es el de la escritura a cuatro manos. Resulta de interés no solo por tratarse de una modalidad muy particular de escritura, sino porque los autores la utilizan con diversos fines, entre ellos, el de dotar a todo el relato de un tono paródico. Se trata, por otra parte, del único texto de Julio Cortázar escrito en colaboración con alguien más, y sin duda existen algunas razones que explican este hecho excepcional.

La primera de ellas es de carácter sentimental, pues la pareja emprende el viaje después de haber superado graves periodos de enfermedad que aquejaron a ambos miembros. El libro es una respuesta explícita a estas amenazas tan concretas y también la prueba de que la salud se ha recuperado; pero más allá de estas explicaciones de carácter biográfico, el viaje y su sucesiva escritura se convierten también en símbolo de libertad y de lucha contra las menos amenazadoras pero siempre acechantes cotidianidad y banalización de la vida, tal y como lo muestra el firme propósito con que ambos autores se lanzaron a su aventura:

Ningún viaje, sea el que fuere, ningún trabajo, nada nos impediría hacerlo. De alguna manera, probar que podíamos llevar a cabo ese viaje era probarnos que teníamos armas contra lo tenebroso, no sólo en sus grandes manifestaciones como la que acababa de dejarnos tan frágiles, sino también en sus expresiones más solapadas, la banalidad de las obligaciones cotidianas, esos compromisos que no significan nada en sí mismos pero que en conjunto alejan cada vez más de ese centro donde cada uno espera vivir su vida. Recibimos la enfermedad de Julio como una advertencia. No vivir su vida en lo que tiene de más real es un crimen, no sólo con respecto a uno mismo, sino a los otros (Cortázar y Dunlop, 1996: 43).

El viaje, como se lee en el subtítulo del libro y en las páginas finales del relato, va muchos más allá de la ciudad de Marsella y pretende llegar a una nueva realidad, penetrar en otra dimensión y dejar atrás el ritmo y el tiempo acostumbrados de la vida de todos los días.

También, como se aclara en el final del libro, tanto este como su viaje inspirador fueron ante todo un “avance en la felicidad y en el amor del que salimos tan colmados que nada, después, incluso viajes admirables y horas de perfecta armonía, pudo superar ese mes fuera del tiempo, ese mes interior donde supimos por primera y última vez lo que era la felicidad absoluta” (363).

Al ser un proyecto y una experiencia enmarcados en un periodo de salud después de graves enfermedades¹²⁴ y de felicidad basada en el amor de pareja, no es de sorprender que la escritura del texto haya sido a cuatro manos. No podía ser de otra manera. Carol Dunlop, aunque nunca gozó de la notoriedad de su esposo, también era escritora, lo que abría la posibilidad de compartir la redacción de un proyecto que, por razones biográficas, resultaba trascendente para ambos expedicionarios. El texto tenía que reflejar la unión que motivó y que el mismo viaje supuso, y la manera más evidente de hacerlo era que él mismo, no solo en su contenido sino en su escritura misma, así lo expresara.

La escritura a cuatro manos, al contrario de lo que sucede en otros ejemplos de la literatura hispanoamericana¹²⁵, aparece en muchas de sus posibles modalidades. Parece ser que, en principio, los autores planeaban que cada uno escribiera sus textos

¹²⁴ El viaje fue a la postre un periodo enmarcado entre dos periodos de enfermedad, pues Carol Dunlop murió cinco meses y Cortázar catorce meses después de que lo efectuaron.

¹²⁵ Como las crónicas de Bustos Domecq, escritas por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, o los *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* de Roberto Bolaño y A. G. Porta.

correspondientes en su propio idioma y que después uno tradujera el del otro, de forma que el resultado final sería un texto bilingüe¹²⁶. Dicho procedimiento, además de acentuar el carácter lúdico del libro y de ser un experimento textual de los que tanto gustaban a Cortázar, estrecharía aún más la coautoría gracias al proceso de traducción¹²⁷. Por desgracia, el plan inicial se vio frustrado por la rápida muerte de Dunlop, quien, al igual que Cortázar, no pudo ver el libro publicado, cuya totalidad aparece en español pues Cortázar sí tradujo los textos de la francesa. Así pues, el proyecto inicial indicaría que existen algunos capítulos redactados en su totalidad por Cortázar y otros por Dunlop. De hecho, muchos así los muestran explícitamente¹²⁸.

Sin embargo, otras partes del libro hacen dudar de que hayan sido escritas por uno solo de los autores o, lo que resulta aún más llamativo, pareciera que pudieron haber sido escritas de forma indistinta por cualquiera de ellos. Tal es el caso de todo el “Diario de ruta”, que sirve como hilo conductor al relato, y cuya escritura deliberadamente objetiva elimina cualquier marca personal.

No obstante, existen algunas pautas que nos indican que dicho diario a veces era escrito por Cortázar, a veces por Dunlop y a veces por ambos. Por ejemplo, en la entrada correspondiente al 22 de junio, leemos con respecto a la cena: “Carol olvidó registrarla. Comimos en el restaurante del hotel” (355), lo que lleva a hacernos pensar que Dunlop era la encargada de tomar notas y Cortázar de transcribirlas. Pero en la entrada correspondiente al 5 de junio leemos, también con respecto a la cena, que “olvidamos anotar el menú”, lo que nos indica que, de hecho, no existía ninguna regla que estipulara

¹²⁶ Así lo aclara el mismo Cortázar en una entrevista realizada por Osvaldo Soriano: “El libro fue escrito en francés por Carol y en español por mí y nuestro plan era traducirnos mutuamente. Yo pude hacer la traducción de ella pero ella no pudo hacer la mía” (Soriano, 1983: 167).

¹²⁷ Cortázar, traductor profesional, consideraba que la traducción literaria se situaba muy cercana a la autoría; de hecho, él prefería nombrarla “reescritura”.

¹²⁸ Tal sería el caso, por ejemplo, del capítulo titulado “-¿Usted sabe cómo se hace pipí, señora?” (144), escrito por Dunlop o del titulado “Osita durmiendo” (341), escrito por Cortázar.

quién era el encargado de escribir qué, al menos en lo relativo al “Diario de ruta”. Ambas entradas contrastan con el tono objetivo y científico con que se dota a dichos fragmentos, lo que evidencia su carácter paródico.

Uno de los rasgos de la escritura a cuatro manos que se encuentra a lo largo del relato, tanto en el “Diario de ruta” como en los capítulos narrativos, es el uso de la primera persona del plural, lo que recuerda siempre que tanto el viaje como la sucesiva escritura de su crónica fueron llevados a cabo por dos personas, pero que de ninguna forma significa que ese pasaje en particular haya sido efectivamente escrito a cuatro manos, como lo evidencian las irrupciones de la primera persona: “Hace algunos años pusimos en la cuenta de su juventud y de su inexperiencia el único desliz que le conocimos... Pero el dragón ha madurado después de eso, y pienso que las puertas no volverán a abrirse bajo el impulso de su alegría” (153).

Tal vez la modalidad de escritura a cuatro manos más interesante de las presentes sea cuando los autores (¿el autor?) hablan de ellos mismos en tercera persona, lo que imposibilita la adjudicación del texto. Ejemplos de este mecanismo se encuentran a lo largo de todo el libro, tanto en el “Diario de ruta” como en los capítulos narrativos, por llamarlos de algún modo. Por ejemplo, otra vez en la entrada correspondiente al almuerzo del sábado 5 de junio, leemos: “Almuerzo (en el ‘bristrot’ del paradero: sopa (solamente Julio), carrito de ‘hors d’oeuvre’ (Carol), boeuf bourgignon, quesos de la región” (177)¹²⁹.

Algunas veces este mecanismo da como resultado frases en que el uso de la primera y la tercera personas gramaticales se confunden, o más bien se funden¹³⁰, lo que

¹²⁹ La escritura en tercera persona no es infrecuente en los relatos de viaje; se le puede hallar, por ejemplo, en *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela y en *Viaje a Portugal* de José Saramago.

¹³⁰ Estos experimentos ya habían sido practicados por otros escritores de la novela del boom hispanoamericana, particularmente por Vargas Llosa en *Los cachorros*.

acentúa el propósito de la escritura a cuatro manos como metáfora de la unión amorosa de los autores: “bien sabían en el fondo que ya era tarde para devolvernos al buen camino, camino que de todas maneras nunca hemos seguido ni el uno ni la otra, creo” (128). Ejercicios estilísticos de esta índole nos remiten a algunos cuentos célebres del escritor argentino en los que el narrador cambia a lo largo del texto, algunas veces respetando la misma persona gramatical, como sucede en “Axólotl” o en “La noche bocarriba”, y otras subvirtiéndola, como en “El río”.

Otro posible motivo que explica la escritura a cuatro manos es el hecho de que el viaje fue efectuado por dos personas y, por tanto, el texto que se desprende de él también debe efectuarse por las mismas dos personas. Si el viaje es un hecho colectivo, la escritura del viaje también debe aspirar a dicho carácter. Esta problemática subyacente en el relato de Cortázar y de Dunlop no es nueva en la literatura de relatos de viaje, en la que se encuentran múltiples ejemplos y, de hecho, no sería descabellado catalogar toda una rama de esta en el conjunto de crónicas o de relatos personales que resumen un viaje o una expedición colectiva. Tal sería el caso, por mencionar dos ejemplos canónicos, de Bernal Díaz del Castillo, que en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* relata no solo su propia experiencia, sino la de toda la expedición liderada por Cortés a través del recorrido que realizaron desde Santiago de Cuba hasta Tenochtitlán, y de Pigafetta, que narra el primer viaje alrededor del globo que un grupo de hombres, entre los que se encontraba él mismo, llevaron a cabo con la guía de Fernando Magallanes.

Cortázar, al cuestionar la univocidad del narrador e introducir un voluntario desorden enunciativo, en realidad está efectuando una parodia del narrador tradicional del relato de viajes. De esta forma, la escritura a cuatro manos, que refleja el carácter

colectivo del viaje, se constituye como el primer añadido o transformación a las pautas originales del género, que se introduce gracias a la parodia.

6.1.1. Conciencia y parodia del género relato de viajes

Mucho se ha discutido sobre el género al que pertenece *Los aeronautas de la cosmopista*, seguramente debido a la confusión que existía hasta hace pocos años sobre el relato de viajes. Algunos críticos señalaron desde un principio que se trataba de un libro de viajes; tal es el caso, por ejemplo de Pellicer (2004: 37) y de Arias Carega (1996: 257), quien los calificó de “auténtico libro de viajes”. No obstante, y basándose en premisas difíciles de sostener y en semejanzas del libro con el resto de la obra de Cortázar, otros, como Andrejo, lo consideraron una novela, argumentando que se trata de tal debido a los pasajes de ficción que están incluidos. Por último, hubo quienes, como Alazraqui, guiados por la variedad de textos que conforman el relato, lo calificaron de multigenérico:

El libro es el diario de ese viaje o, más que un diario, un collage de impresiones y reflexiones que a veces toman la forma de página de diario, pero otras incluyen cartas apócrifas, los ubicuos diálogos entre Calac y Polanco, cuentos, un diario de ruta, crónicas de visitas a amigos y proveedores de vituallas y de altas dosis de aliento, meditaciones sobre el acto de escribir y... sobre el acto de vivir y hasta una suerte de catálogo de un museo arqueológico de la ruta o “archeodrome” (Alazraqui, 1994: 287).

Hoy en día, gracias a los trabajos realizados sobre la delimitación del género, es posible afirmar con toda seguridad que el libro de Cortázar y Dunlop es, a pesar de todas las

singularidades que presenta y del desconcierto inicial que puede suscitar, un relato de viaje¹³¹.

Parece ser que, al contrario que algunos estudiosos y quizás de manera intuitiva, el escritor argentino tenía bastante en claro la existencia del género relato de viajes y sabía que su texto se inscribía en este; al menos así lo podemos inferir a partir de ciertas declaraciones, en las que, además, también confía a Omar Priego sus intenciones paródicas: “Aquí entra en juego –dice Cortázar– el hecho de que a mí me pareció que para que el libro fuese divertido tenía que ser un poco una parodia –pero no exasperada– de las expediciones de verdad, de las grandes expediciones al Polo o del viaje de Colón, cosas así “ (Priego, 1985: 141 y 142). En una entrevista posterior, Cortázar confirma la clase de textos que tomó como base para el libro pero, extrañamente, niega su evidente carácter paródico: “Yo soy un gran lector de libros de viajes, de Julio Verne a los exploradores polares y africanos, y quisimos hacer un libro que fuera no una parodia pero un poco como una imitación de esas grandes exploraciones científicas. Hasta llevamos una brújula para orientarnos en los paradores...” (Soriano, 1984: 166).

El autor argentino niega que el libro sea una parodia, sin embargo acepta que se trata de una imitación, lo que necesariamente, de acuerdo otra vez con Hutcheon, lo agruparía en una de las distintas formas existentes de la imitación: la parodia, el pastiche, el plagio, la cita, etcétera. Ya dentro del texto, los autores también mantienen la convicción de que el suyo es un relato de viajes, al que llaman de diversas formas, todas ellas aludiendo a textos clásicos pero, dadas las diferencias evidentes entre los viajes que motivaron estos últimos y el que realiza la pareja de escritores, dichas menciones adquieren de manera inevitable y deliberada un tinte paródico.

¹³¹ *Los astronautas de la cosmopista* contiene todas las marcas tipológicas establecidas por Albuquerque; por ejemplo, el relato se modula con motivo de un viaje con sus correspondientes marcas de itinerario y la intención narrativa queda subordinada a la descriptiva.

Estas referencias tipológicas y paródicas aparecen desde el título y subtítulo de la obra: *Los astronautas de la cosmopista* o *Un viaje atemporal París-Marsella*. El recorrido de los viajeros, que no puede ser más convencional, adquiere dimensiones mucho más amplias gracias al juego de palabras del título¹³²: la autopista del Sur (la “cosmopista”) se convierte en un espacio extraño y virgen por explorar, ni siquiera a la manera de los inmensos territorios que fueron el escenario de los grandes descubrimientos y exploraciones y de sus sucesivas crónicas del pasado, sino incluso más allá, fuera de la órbita terrestre, a la manera de los viajes espaciales que entonces, y aún hoy, se encuentran a medio camino entre la realidad y la ciencia ficción. Los viajeros (los astronautas), por su parte, abandonan su aparente rol de meros conductores para convertirse en exploradores de lugares extraños, peligrosos y desconocidos que, más que transitar por una autopista común y corriente, se comportan con el extrañamiento y la curiosidad con que lo harían unos auténticos viajeros espaciales.

El subtítulo recuerda a múltiples relatos de viaje canónicos, como, por citar solo algunos, el *Viaje a través del Islam* de Ibn Battuta, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Mundo* de Alexander von Humboldt, *Etiquetas, un viaje por el Mediterráneo* de Evelyn Waugh y el *Viaje a Oxiana* de Robert Byron, y, en el mundo hispánico, el *Viaje a Asturias* de Jovellanos, el *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, *El peregrino entretenido, un viaje romanesco* de Ciro Bayo y el *Viaje a Portugal* de Julio Llamazares. Sin embargo, en lo que resume a la perfección el mecanismo de la parodia, este subtítulo, si bien copia a los anteriores, agrega un nuevo elemento que, en este caso, sería el del supuesto carácter atemporal del viaje.

¹³² Los juegos de palabras, presentes en gran parte de la obra cortazariana, suelen aparecer también en los títulos: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Viaje alrededor de mi mesa*, *Historia de cronopios y de famas*, *Silvalandia*, por mencionar algunos.

Además de reflejar fielmente el carácter paródico del libro, el título y subtítulo también nos indican la intención de este, tal y como se leerá en las páginas finales: convertir los lugares más cotidianos y anodinos, aquellos que por su función de tránsito y su aparente falta de personalidad han sido calificados como “no-lugares” (Augé, 1993), en espacios idóneos y llenos de sentido y posibilidades donde la vida, la felicidad y el amor pueden florecer.

Las referencias al género continúan a lo largo de toda la obra, incluso en fragmentos que bien podrían considerarse paratextos. Tal es el caso de la dedicatoria, que dice mucho más sobre el carácter de la obra de lo que normalmente se acostumbra: “Dedicamos esta expedición y su crónica a todos los piantados del mundo y en especial al caballero inglés cuyo nombre no recordamos y que en el siglo dieciocho recorrió la distancia que va de Londres a Edimburgo caminando hacia atrás y entonando himnos anabaptistas”. Desde este punto, incluso anterior al texto en sí, los autores nos notifican que nos encontramos ante una crónica que cuenta la expedición que llevaron a cabo. Dichos términos nos remiten a las crónicas de Indias, a las que se volverá varias veces en las páginas posteriores. Además explicitan un acuerdo tácito presente en todos los relatos de viaje, y que se refiere a que la escritura debe sucederse por fuerza a la realización de un viaje. Por otro lado, al dedicar el libro a los piantados del mundo y al caballero inglés, se califica a la travesía de absurda o de carnavalesca, elementos que siguen introduciendo el tono paródico.

Posteriormente Cortázar y Dunlop califican a su libro de “diario de viaje (22), e insisten en esta denominación a la hora de anotar las treinta y tres entradas del “Diario de ruta”, que servirá de punto de cohesión de todo el relato.

Como si todos estos indicios no fueran suficientes para señalar el deseo de parodiar las obras del género, en el largo prólogo que antecede la obra y donde se

explican las reglas del libro (37), o del juego, como le gustaba llamarlo a Cortázar, aparece la supuesta transcripción de un diálogo mantenido por los autores en que explicitan su intención a la hora de componer la obra:

- Sí -dijo Loco-, pero habría que hacer las cosas de manera muy científica.
- Un libro de viaje. Como los antiguos exploradores.
- ¿Te das cuenta? Describir cada paradero, sus aventuras, las gentes que pasan.

No es común, al contrario, lo que sucede en otros géneros literarios, como la poesía o la novela, que en los relatos de viajes se encuentren reflexiones sobre la propia escritura, lo que en algunas ocasiones puede utilizarse como mecanismo paródico. De todos los pasajes que se cuestionan las reglas del género, destaca uno en que se advierte sobre la distancia que debe mediar entre el viaje y su plasmación literaria, característica que Alburquerque considera esencial pues deja ver la voluntad de estilo por parte del autor, lo que le confiere categoría literaria al género: “Escribir. Pero tal vez no directamente: los acontecimientos necesitan un poco de tiempo para volverse palabra. Como si su sentido, e incluso su forma, debieran recorrer un largo camino interior antes de encontrar su cohesión” (61).

Incluso en la redacción de las reglas finales que regularán todo el viaje aparece un apartado dedicado a la escritura, en que se vuelve a explicitar la voluntad de imitación: “4. Inspirándonos en los relatos de viajes de los grandes exploradores del pasado, escribir el libro de la expedición (modalidades a determinar)”.

Si el estilo con que se expresa el deseo de escribir el libro de viajes ya tiene tintes paródicos, estos se refuerzan al tomar en cuenta la travesía que los autores desean emprender. Se trata de un viaje absurdo desde su planteamiento, pues se propone visitar y explorar la autopista, lugar sin interés y cuya única finalidad es conducir a otros sitios.

Por otra parte, no puede existir un viaje menos proclive a la aventura, pero el narrador ignora este hecho y siempre está alerta de las novedades que pueda presenciar y de los peligros que supuestamente lo asechan.

A la manera de los relatos de viajes convencionales, donde en el prólogo se explica sucintamente la travesía que se llevó a cabo, Cortázar brinda las reglas¹³³ que la pareja se impuso para la realización del suyo:

Al principio, y en plena inocencia de autopistenses ordinarios (ni siquiera éramos dueños del mapa Michelin de las autopistas) establecimos la siguiente regla del juego: Un paradero diario, la obligación de no salir de la autopista entre París y Marsella, y un libro a escribir que por un lado incorporaría todos los elementos científicos, las descripciones topográficas, climáticas y fenomenológicas sin las cuales dicho libro no tendría un aire serio; y por otro lado contendría un libro en cierto modo paralelo, que escribiríamos siguiendo las reglas de un juego de azar cuyas modalidades quedaban por establecer (37).

Este pasaje resume a la perfección tanto el tono como la estructura del libro; por un lado, los viajeros/autores se proponen dotar a su crónica de un aire serio que, inevitablemente, se convertirá en una parodia, y por el otro, ordenarán su relato con base en dos tipos de discurso bien diferenciados entre sí: el “Diario de ruta” y los capítulos que lo acompañan a cada entrada. El primero se anota disciplinadamente todos los días que dura la travesía y en él se consignan, en un tono supuestamente riguroso, objetivo y científico, los acontecimientos más importantes de la jornada. Su estilo es tan sucinto que se acerca más bien a una bitácora de viaje. Los capítulos que lo acompañan, en cambio, comentan más a fondo los hechos consignados en el diario, introducen episodios narrativos, se

¹³³ Todo juego implica la elaboración y aceptación de ciertas reglas; en algunas novelas de Cortázar, concretamente en *Rayuela*, también aparecen reglas que guían la lectura y a las que se les brinda el nombre de “instrucciones.”

extienden en las descripciones de la autopista y de los paraderos en un estilo personal, cuentas pormenores de la jornada e, incluso, algunas veces dan cabida a otros tipo de textos, siempre relacionados con la autopista, como cuentos, cartas apócrifas o diálogos con personajes imaginarios presentes en otras obras de Cortázar. En este sentido, incluso se podría hablar de un relato de viajes dialógico¹³⁴, en el sentido bajtiniano de la palabra, tal y como lo mostró el teórico ruso en su estudio sobre la novela de Dostoievsky (Bajtin, 1993).

El carácter del “Diario de ruta” y de los capítulos narrativos es tan distinto que incluso están diferenciados tipográficamente. El primero imita la tipografía de una máquina d escribir, lo que da a entender que se trata de las anotaciones de los viajeros tal y como ellos las consignaron en su momento. El segundo, al contrario, aparece en el libro con una tipografía normal, lo que supone que se trata de un ejercicio de escritura posterior a la realización del viaje.

En términos generales, se puede afirmar que el “Diario de ruta” presenta datos objetivos, mientras que los capítulos que lo comentan están compuestos de un discurso totalmente subjetivo. Este contraste entre objetividad y subjetividad provoca una tensión que está presente en todos los relatos de viaje. Llevar cada uno de estos discursos al extremo¹³⁵ supone una parodia a lo que normalmente se mantiene bajos ciertos límites razonables y bien establecidos.

¹³⁴ *LAC*, tanto por su polifonía como por su carácter paródico, es una excepción en la escritura del género. En un muy interesante artículo que estudia la poética del género, Champeau sostiene una generalización a la que escapa el libro de Cortázar y Dunlop: “El relato de viaje no alcanza, sin embargo, el alto grado de dialogismo de la novela al conceder menos importancia a la voz de los personajes, y al recurrir mucho menos al pastiche y a la parodia” (Champeau, 2004). Aunque refiriéndose a los artículos de viajes en revistas, Lippard también repara en lo poco propicio que este género resulta para la sátira: “Me he hundido entre montones de revistas de viajes deseando acabar cuanto antes. Las manipulaciones y los tópicos son tan obvios que difícilmente se presentan a la sátira o el análisis” (Lippard, 2012: 109).

¹³⁵ En lo que toca a la objetividad del “Diario de ruta”, los autores consignan datos concretos y comprobables pero por completo inútiles, como la orientación en que estacionan su vehículo, la cual aparece en todas las entradas. En cambio, la subjetividad de los capítulos narrativos llega a tal nivel que se

Sin embargo, si el viaje mismo supone una transgresión a los viajes tradicionales (tanto a los de los exploradores del pasado como a los de los turistas de hoy en día) y a los relatos de viaje, era de extrañar que las reglas se siguieran al pie de la letra. En dos ocasiones los viajeros confiesan haberlas roto, obligados por las circunstancias. Además, como ellos mismos lo afirman, estipular ciertas reglas era también “una manera de obligar a hacer trampas” (67). De hecho, alguna vez aluden a lo que pudo haber sido el mayor embuste de todos, y es que el viaje haya sido totalmente imaginario. Naturalmente, esto rompe el pacto establecido y es una posibilidad que no se puede tomar en serio porque las evidencias de su realización sobran y los mismos autores se preocuparon por ofrecerlas (en especial las múltiples fotografías que ilustran el texto). Sin embargo, para enriquecer el juego, ellos mismos aventuran dicha posibilidad: “Leyendo estas páginas, ¿no te ha ocurrido por lo menos una vez, oh pálido lector cómplice y paciente, preguntarte si no estamos escondidos en una habitación de algún hotel de la Villet desde el 23 de mayo?” (214).

Ya en el viaje, se le concede mucha más importancia a lo que sucede en los paraderos que a la autopista misma. Una académica española ve en este hecho la clave de la parodia: “Así pues, el libro se presenta como una parodia de los libros de viajes, reales e imaginarios. Si los exploradores no ven la autopista, sino lo que está al lado de ella –los paraderos- nada más lógico que la escritura se realice también “al lado” (*para*) del género de los relatos de viaje” (Pellicer, 2004: 38 y 39).

Cortázar y Dunlop, a la par de las continuas menciones al género literario que escriben, también introducen reiteradas referencias a los grandes exploradores de la historia con quienes, en lo que constituye otro mecanismo paródico, se comparan como si

abandona con toda intención el relato factual y se introducen pasajes ficcionales, como cuentos y cartas apócrifas en las que personajes imaginarios comentan sus impresiones sobre los viajeros.

sus viajes fueran de la misma índole e implicara los mismos peligros. Llama la atención que dicha comparación también aluda al resultado de la expedición, como lo que le conceden la misma importancia al descubrimiento de América o a la confirmación de que la tierra es redonda que al resultado del viaje que ellos emprenden y que consiste simplemente en la constatación de que los paraderos de la autopista están llenos de sorpresas y que incluso ese paisaje en principio hostil y deshumanizado deja lugar para los encuentros y las sorpresas. Antes de partir, cansados de esperar y de cumplir todos los preparativos que el viaje requería, los autores se consuelan con la siguiente reflexión: “¿Cuánto tardó Colón en zarpar? ¿Y Magallanes? Pero piense el lector en los resultados finales de sus viajes: un nuevo continente en vez de las Indias, y una inmensa bola en vez de una tabla rasa” (40).

El objetivo de su propia expedición tampoco escapa a la burla, pues los propios viajeros imaginan fines descabellados y desaforados que no dudan en poner al mismo nivel que los de los grandes exploradores: “Como sin duda dijo alguna vez Vasco de Gama, toda expedición que se precie de serla debe dar clara cuenta de su objetivo, pues solo así alcanzará una categoría científica innegable, como es el caso de la presente [...] se trataba de verificar, al término de la expedición, la existencia de la ciudad de Marsella” (285 y 286). Que el objetivo del viaje resulte un poco absurdo ni siquiera garantiza que el resultado no lo sea aún más, pues como todos los viajeros después de Colón bien lo saben, uno de puede topar con todo menos con lo que imaginaba: “El Almirante buscaba las Indias y nosotros Marsella; él encontró las Antillas y nosotros Parkinglandia” (133).

Cortázar imagina que él no es el único viajero que, en el fondo, lo que busca en el recorrido es divertirse y descubrir el mundo a la manera de un niño; de hecho, no puede

evitar dejarse llevar por la idea de que sus célebres antecesores lo que en realidad buscaban era sorprenderse con las maravillas del mundo:

Toda expedición supone que de alguna manera Marco Polo, Colón o Shakleton no habían perdido del todo el niño que llevaban dentro. El mío, en todo caso, está sumamente avispado y despierto a la hora en que cada parking le abre su cola de pavorreal (a veces un poco desplumada, a veces irisada y suntuosa) para llenarlo de maravilla, gusanos, hormigas y camiones con leyendas llenas de encanto, como por ejemplo el de la SOPA SPEEDY que acabo de ver pasar mientras termino esta frase (40)¹³⁶.

Pero las referencias a los grandes viajes no se podían circunscribir a la época de los grandes descubrimientos, sino que también abarca la era espacial, presente desde el título de la obra. Como es de esperarse, la expedición en la vieja camioneta se pone al mismo nivel que la de las naves espaciales. Aunque claro, los pasajeros de la primera se la pasan bastante mejor que los de la segunda, como se lee en el siguiente pasaje en el que unos amigos de la pareja la alcanzan para dotarla de provisiones que acaban por formar un banquete inusual tanto para los genuinos cosmonautas como para los visitantes habituales de los paraderos:

Toda incertidumbre con respecto a la eficacia logística de la expedición queda pulverizada por los abrazos, gritos de alegría y congratulaciones recíprocas. O, para decirlo más modestamente, las maniobras de arrumaje de las cápsulas de la NASA son insignificantes al lado del éxito de una tan brillante operación. Sin hablar del almuerzo que la acompaña y que no se parece en nada a esa horrible pasta vitamínica que los pobres cosmonautas tragan después de apretar un tubo; nuestro banquete consiste en perfumadas vitallas rojas y verdes, vinos exquisitos y un crujiente pan

¹³⁶ Llama la atención en este fragmento la intención del autor de presentar su escritura como simultánea al viaje, lo que contrasta con otros fragmentos en los que se explicita la necesidad de dejar pasar un tiempo entre el viaje y su plasmación literaria. Esta oscilación en los tiempos de la escritura se encuentra a lo largo de todo el texto y contribuye a dotarlo de un espíritu lúdico.

fresco, que adorna nuestra mesa y la hacen temblar de emoción bajo su peso inhabitual (143).

Ya que toda parodia también es una particular especie de homenaje, Cortázar no deja de ver buenos augurios en los símbolos extraídos de los libros que tomó como modelo en la redacción del suyo, como constata en la siguiente entrada del “Diario de ruta”: “10:10 h. Un siglo cuya importancia comprendían bien los antiguos exploradores como Cristóbal Colón: una gaviota nos sobrevuela, se posa a algunos metros de nosotros, y reanuda su vuelo” (229). La gaviota representaba para Colón la proximidad de la tierra; para Cortázar, en realidad, no significa nada más que un lazo con la tradición en la que se sitúa. El referente del símbolo pierde todo su sentido para convertirse en mera imitación en lo que constituye otro mecanismo de la parodia.

Para que la parodia se haga patente no basta con mencionar en un tono irónico a los grandes exploradores y afirmar en reiteradas ocasiones que se está escribiendo un libro como los suyos. La relación de semejanza debe ir mucho más allá y el discurso del texto tiene que imitar por fuerza al del modelo. Dicha imitación se halla desde los títulos del extenso prólogo¹³⁷, que remiten tanto a las novelas del Siglo de oro, en especial al *Quijote*, y a las crónicas de Indias, sobre todo a la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Por mencionar tres ejemplos, casi tomados al azar, se pueden citar los primeros tres títulos:

De cómo escribimos una carta que no por insólita dejaba de merecer respuesta, cosa que no aconteció, y de cómo en vista de ello los expedicionarios decidieron

¹³⁷ La inclusión de un prólogo ya es, de hecho, un acto imitativo de los relatos de viaje, los cuales suelen contar con uno. En general, el prólogo responde a la necesidad de dar forma al pacto autobiográfico entre el autor y el lector, lo que supone una de las características distintivas del género. La extensión del prólogo de LAC, que cumple la misma función, puede verse como un elemento paródico.

ignorar tan incalificable conducta y llevar a buen término lo que en ella se explicaba de la manera más galana y detallada.

Donde el paciente lector asistirá a la presentación sucesiva de los protagonistas de la expedición y conocerá sus características y rasgos más notables.

De los orígenes de la expedición: su génesis, su lenta elaboración y su sinuosa madurez, y de cómo el pálido lector no sólo verá que la reflexión científica tiende a transformar la visión del mundo en quien la practica, sino que se percatará asimismo de los obstáculos que se alzan en el camino del investigador, y tendrá al mismo tiempo amplia oportunidad de admirar la astucia y el coraje de los arrojados expedicionarios (373).

El estilo de los títulos se conserva en el relato de viaje, aunque algunas veces se introduce la terminología típica de la literatura cortazariana: “De cómo los cronopios se entienden entre ellos sin necesidad de conocerse mayormente” (319). Esta intromisión del universo literario del autor revela el vínculo que existe entre su relato de viajes y su obra ficcional, lo que, de conocerse la segunda, predispone la lectura hacia el desenlace que se encontrará al final del libro.

Al parodiar todo un género, las imitaciones o se limitan a un solo periodo de la literatura, sino que no respetan ninguna restricción temporal. Así, es posible encontrar rasgos literarios propios de la prosa de siglos anteriores, como las continuas invocaciones al lector (“amable lector”, “amigo lector”), al igual que términos que han acabado por formar parte del léxico estereotipado del periodismo de nuestra época (“colaboración internacional”, “éxito rotundo”).

Aunque nunca lo menciona explícitamente, el *Libro de las maravillas* del mundo de Juan de Mandeville está presente en *Los autonautas de la cosmopista* pues el narrador cree ver todo el tiempo criaturas fantásticas. El tono paródico de las descripciones de

estas criaturas es evidente, pues, si aceptamos que existe un pacto entre lector y autor en que el segundo se compromete a que todo lo que va a contar es verídico, resulta difícil imaginar que tales animales habiten en la orilla de una autopista francesa. El narrador nos habla de una “perra-cocodrilo”, de una “liebre grande como un perro pequeño, color de gallina, que saltaba como si quisiera imitar el vuelo de una mariposa” (53) y de una “cantidad anormal de urracas que dan la impresión de querer disfrazarse de cebras” (59). Los hombres no escapan a esta mirada predispuesta al extrañamiento: “[...] mientras observábamos atentamente y por primera vez la ceremonia de los hombres vestidos con monos amarillo-naranja y su complicada técnica para vaciar las bolsas de basura” (36). Hay ocasiones en que la realidad que se consigna es tan extraña que no hace falta adornarla con la imaginación o transformarla mediante artificios literarios para que resulte desaforada: “Estación con servicio de tienda: la “Samaritaine” de la autopista: se puede incluso comprar televisores (y potes de mostaza en forma de W.C.)” (59).

El texto establece vínculos no solo con los relatos de viajes del pasado, sino con cualquier libro que trate sobre travesías y aventuras, como el *Quijote* y las novelas de caballerías. En una entrada del “Diario de ruta”, el narrador se sitúa precisamente entre ambos, pues la relación que los une es la misma que él mantiene con los relatos de viaje: “13:56 h. Castillo fortificado a la izquierda. 14 h. Molino de viento a la derecha” (149).

Otra clara referencia paródica a los relatos de viajes de los grandes descubrimientos es la mención que se hace de los peligros del escorbuto. Esta es tan reiterada que incluso sirve para mantener cierta unidad en la narración. Los viajeros dicen estar aterrorizados ante esta amenaza y no es para menos, pues su viaje entraña los mismos riesgos de los de sus antepasados.

Por último, pues sería demasiado extenso enumerar todas las referencias a los relatos de viajes que se establecen en el texto, se puede mencionar las veces que los

viajeros sufren ataques de enemigos inesperados. Sin duda, estos episodios constituyeron durante siglos, y en especial en las crónicas de Indias, uno de los focos narrativos más frecuentes. Cortázar y Dunlop también se enfrentan a feroces enemigos, pero esta vez no son grupos de caníbales o de bandidos, sino hormigas voraces o multitud de turistas, tal como lo consignaron en una de las entradas del “Diario de ruta”: “Fuga ante la invasión de una horda de bárbaros locuaces” (131).

6.1.2. El pacto autobiográfico y las marcas de itinerario

Dos de las características definitorias del género relato de viajes son el pacto autobiográfico que se establece entre autor y lector, y las marcas de itinerario, que sirven de hilo conductor al relato. Los autores estaban conscientes de este hecho pues se preocuparon de que ambos elementos estuvieran presentes, incluso de una manera exagerada, en su obra.

En las páginas iniciales del libro leemos:

Los autores suelen dialogar entre ellos o aludirse recíprocamente a lo largo de este diario de viaje. Como es natural se llaman por sus nombres de pila pero también, como es todavía más natural, se valen con frecuencia de sus nombres más íntimos, que confían ahora al lector dado que les parece justo confiarle todo lo que se refiere a la expedición y a la vida personal que la sustenta (22).

El pacto autobiográfico, que en los relatos de viajes normalmente se limita a la narración del viaje, aquí se lleva hasta el extremo ya que se considera necesario confesarle al lector todos los aspectos de la vida personal de los viajeros, pues esta sustenta el viaje. Aunque esta intención no pasa de ser una declaración, sí se brindan datos que rebasan la esfera de

intimidad acostumbrada de los narradores en esta clase de relatos. Tal es el caso, por ejemplo, de los apodos con que en repetidas ocasiones se menciona a los protagonistas: el lobo y la osita. Dicha manera de referirse a ellos mismos, por su carácter íntimo y hasta ridículo, no deja de recordarle al lector que se halla ante un libro personal (como todo relato de viajes) pero también ante una obra lúdica, que no duda en hacer uso de la cursilería para acentuar sus intenciones paródicas.

Existen muchos otros ejemplos de la forma en que los autores parodian el carácter autobiográfico y verídico del género, por ejemplo, al anotar obsesivamente, durante todos los días de la expedición, los alimentos que comieron durante el desayuno, el almuerzo y la cena.

Las marcas de itinerario que aparecen en todo relato de viajes también son objeto de una imitación excesiva mediante la cual se obtiene la parodia. De hecho, estas marcas aparecen antes de que el viaje propiamente inicie; los narradores se preocupan en describir detalladamente el itinerario que planean tomar por la ciudad de París para acceder a la autopista: “Con lo cual queríamos decir que, saliendo de la rue Martel, tomaríamos por la rue des Petites-Écuries (¡buen presagio!) y luego de franquear la distancia hasta la Porte d’ Italie nos introduciríamos con la decisión que nos caracteriza en la autopista del Sur y haríamos nuestra primera etapa a la altura de Corbeil” (19).

Las marcas de itinerario, tanto geográficas como cronológicas, aparecen anotadas rigurosamente en el “Diario de ruta”. En él se nos informa la fecha y la hora exacta a la que los exploradores llegaron a cada uno de los paraderos de la autopista. Este diario es en realidad el eje estructural de la obra, pues además de dotarla de unidad y de servir como elemento de cohesión, todos los demás capítulos son su comentario. También, a pesar de la aparente monotonía de su contenido, funciona como eje temático, ya que de una u otra forma el libro se limita a describir con mayor detalles o a desarrollar alguna

idea o incluso algún episodio narrativo de carácter ficcional a partir de la información consignada en él.

La parodia, como ya se ha mencionado, surge en este caso por el afán exagerado de consignar lo que en un relato de viajes convencional se hace de manera menos rigurosa y metódica.

Los escritores no solo tenían como modelo a los exploradores de la época de los grandes descubrimientos, sino también a los viajeros científicos que, como Humboldt y Malaspina, recorrían el mundo motivados por la búsqueda de conocimiento. Ellos no se podían quedar atrás y envuelven el viaje en una atmósfera científica, apoyados por instrumentos de medición y orientación como termómetros, barómetros y brújulas. Los resultados de dichas mediciones, a pesar de no guardar el menor interés técnico, se anotan ceremoniosamente en el “Diario de ruta”; en cualquiera de sus páginas, por ejemplo en la correspondiente al 31 de mayo, podemos leer: “15:25 h. Paradero: AIRE DE MONTEMORENCY, 25 °C, Posición de Fafner: O.S.O.” (131).

Dichas anotaciones responde a un objetivo declarado: “Nos dijimos que lo esencial era vivir por lo menos algunas horas en cada uno de estos setenta paraderos a fin de extraer de cada uno de ellos un conocimiento sólido” (38). De nuevo el modelo explícito a seguir son los relatos de los grandes viajeros: “Decidido a darle a la expedición el carácter más científico posible, el Lobo tomó a su cargo consultar eminentes libros de viajes a fin de equiparar a Fafner con las provisiones adecuadas. El diario del capitán Cook –cuyo apellido era ya toda una promesa– le proporcionó las interesantes informaciones que siguen [...]” (47). Lo descontextualizado de esta determinación se hace ver rápidamente, pues cuando los viajeros leen los alimentos que aconseja el capitán Cook para llevar en una larga travesía marítima, deciden tirar a la

borda el modelo y marchar al supermercado a comprar los productos modernos de todos los días.

El Cortázar viajero siempre tiene el ojo alerta para cualquier cosa que llame su atención y que merezca una descripción científica, aunque, como no es de extrañar, el discurso de la ciencia se pierde y surge el de la literatura; tal es el caso, por ejemplo, en la descripción de animales. En el capítulo titulado “El paradero de las alondras” se encuentra ante una parvada de aves. Debido a sus limitados conocimientos de ornitología decide que se trata de alondras, con el argumento muy poco científico de que son las aves que aparecen con mayor frecuencia en Shakespeare. Más adelante, escribe todo un reporte que titula “Ositas durmiendo” en el que no hace sino describir con un tono entre lírico y lúdico la forma de dormir de su mujer.

Dentro de los elementos científicos del libro llaman la atención todos los paratextos que se incluyen, notablemente las fotografías y los mapas. El propósito de ambos es el que suelen tener en todos los relatos de viaje, que no es otro que ilustrar el texto y dotar de verosimilitud al relato; los paratextos serían una clase de evidencia de que el viaje efectivamente se realizó (el caso de las fotografías) y que se corresponde con la realidad (el caso de los mapas). La relación de textos e imágenes en la literatura de viajes es tan característica que incluso ha sido materia de un estudio, cuyo autor concluye que “Textos e imágenes actúan del mismo modo, como dos sistemas particulares que se complementan” (Buiguès: 60).

Los paratextos del libro no escapan a la parodia: el hijo de Carol, un chico de quince años, elabora los mapas que ilustran el recorrido, y las fotografías muestran aspectos poco científicos o artísticos, como por ejemplo una mesa llena de víveres que los viajeros están a punto de comer. Algunas veces su carácter paródico se acentúa por

los pies de foto; por ejemplo, vemos una fotografía de un inmenso montón de tierra, cuyo pie explica: “Sorprendente orografía en el paradero de Jugy” (47).

6.1.3. El otro viaje

Hasta aquí se ha mostrado la forma en que el libro imita y parodia el género relato de viajes. Sin embargo, la parodia no sirve únicamente para conseguir un texto humorístico sino que pretende darle al viaje y a su sucesivo relato un nuevo significado.

Desde las primeras jornadas los viajeros se dan cuenta de que han entrado en un ritmo diferente al de su vida acostumbrada y sobre todo al del resto de los automovilistas que recorren la carretera. No es una constatación extraña, pues dedicarán treinta y seis días a un recorrido que normalmente se completa en ocho horas. Ellos se preguntan a sí mismos las consecuencias que este nuevo ritmo les podrá acarrear: “¿Qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren?” (56). Lo que en un principio solo suponía un cambio espacial, acaba por adquirir dimensiones temporales: “[La autopista] no sólo comporta un espacio físico diferente, sino también otro tiempo” (56). Lo extravagante del viaje no sólo consiste en el destino elegido, sino también en el tiempo que se le dedica; la autopista, símbolo de la velocidad, acaba por convertirse en lo contrario: un símbolo de la lentitud y de la vida pausada y descansada.

El cambio es tan radical que, en medio de un espacio hostil y deshumanizado, se accede en una nueva dimensión: “cuando llegué a lo lato del sendero, el perfume de un arbusto lleno de flores blancas fue como una voz diciéndome: “Ves, esto ya no es el olor de la autopista, aquí se entra en otro mundo” (65). Poco a poco los viajeros se van adueñando de la autopista y ven al resto de los automovilistas como unos intrusos.

Incluso construyen en su imaginación una nueva autopista dejando al lado “La autopista de los otros” (73). A pesar del vacío aparente, los viajeros, a diferencia de los “otros”, encuentran un espacio idóneo para el reencuentro consigo mismos y con lo humano gracias a que saben producirlo: “Entiendo un poco por qué tanta gente tendría casi miedo de hacer este viaje. Es porque los parkings no son otra cosa que el vacío decorado. Hay que saber llenarlos” (139).

Un académico especializado en la obra de Cortázar, Jaime Alazraki, ya había reparado en la nueva dimensión que adquiere la autopista: “Y qué extraño y hasta absurdo que una cinta de asfalto o cemento que representa la tecnología más deshumanizada se transforme en ruta de reencuentro de lo humano” (Alazraki, 1994: 284). Él mismo relaciona esta transformación con el resto de la obra cortazariana, cuyo tema principal sería “la búsqueda de una segunda realidad que la primera enmascara y la sospecha de que por debajo de esa realidad prefabricada hay otra esperando ser descubierta y en la que habitan los sueños y lo que la vida tiene de maravilla” (Alazraki, 1994: 288).

Tal es el caso de la autopista, de los paraderos y de todo lo que conforma el viaje: “¿Cuántas veces, bajo el influjo de la sorpresa, se pierde la verdadera sorpresa que ésta encierra” (98). Pero el mundo de la autopista es solo un pretexto; el encuentro con lo humano y sus posibilidades se habría podido dar en cualquier espacio. La elección de la autopista fue un tanto arbitraria pero el resultado fue tan benigno que los viajeros contemplan la posibilidad de repetirlo: “Inútil agregar que apenas volvamos a París estaremos atentos a lo que ocurre en la atmósfera bien conocida de nuestra casa; si los sueños se nos vienen abajo, como tememos, habrá que pensar en nuevas y variadas expediciones” (113).

En el fondo, lo que los viajeros encuentran no es más que lo que habían perdido: la salud, el vigor, el gusto de vivir. Por este motivo, el viaje los lleva mucho más allá de cualquier espacio geográfico. “Para nosotros Parkinglandia es una tierra de libertad” (132) afirman en algún momento. Esta nueva dimensión o destino, por utilizar una palabra relacionada con el viaje, rebasa los límites tradicionales del relato de viajes y se alcanza gracias a la parodia.

6.2. *El viaje de Sergio Pitol (1933)*

Seguramente después de la primera lectura de *El viaje* (2000) de Sergio Pitol, el lector se sentirá desconcertado. El libro se anuncia, y de hecho lo es, como el diario de viaje que el escritor llevó durante su recorrido por algunas ciudades de la antigua Unión Soviética, como Moscú, San Petersburgo (entonces Leningrado) y Tbilisi, la capital de Georgia. Sin embargo, se trata de un relato de viajes atípico y esto salta a la vista desde las primeras páginas.

Por principio de cuentas, las referencias a la literatura y a la cultura rusa son muy numerosas, lo que puede parecer fuera de lugar en un diario de viaje. Incluso hay páginas enteras que más bien parecen semblanzas sobre algún escritor, como las dedicadas a Gógol o a Tsvietáieva. Pero sobre todo, lo que llama la atención es la cantidad presente de digresiones. El hilo conductor parece ser muy tenue, por momentos casi inexistente. Sin embargo, los diversos pasajes que componen el diario están relacionados unos con otros de una forma sutil pero que, a final de cuentas, brinda unidad a la lectura.

El propio escritor es consciente de su excentricidad. En uno de sus libros anteriores, *El arte de la fuga*, en que lleva hasta el límite la mezcla de géneros como la novela, el relato de viajes, el ensayo y la autobiografía, afirma: “Jamás podría ser un escritor de viajes en el sentido clásico de la palabra (1996: 57). No se puede sino estar de acuerdo con él.

La lectura de *El viaje* resulta desconcertante debido a la cantidad de temas tratados y a las digresiones que se disparan una y otra vez bajo cualquier pretexto. El estilo se mantiene, sin embargo, y los saltos entre un tema y otro son tan abruptos que es fácil olvidarse del hilo conductor y dejarse llevar por la amenidad de la lectura. No es extraño que se cambie radicalmente de tema, siempre bajo algún pretexto, que en general es un

suceso o visión del mismo viaje. Pero esto no significa que exista ni siquiera un cambio de párrafo y a veces ni siquiera de oración.

Por ejemplo, en la entrada del 21 de mayo, entre otros sucesos, Pitol rememora una visita que hizo al escritor ruso Víktor Shlovski, recuerda una clase que él impartió sobre Tolstói, narra sus actividades de la jornada y explica la situación en que por entonces se encontraba la Asociación de Escritores Soviéticos, todo en el mismo párrafo:

[...] La visita de Shklovski es uno de los momentos más intensos, más líricos, más emocionantes que pueda recordar. Mucho tiempo después, en dos ocasiones, al hablar de Tolstói ante mis alumnos, empecé a repetir las palabras de Shklovski, pero no pude terminarlas. Se me nublaron los ojos, se me rompió la voz y tuve que sacar el pañuelo y fingir que me sonaba, carraspear, echándole la culpa a un resfrío, a una alergia, porque me parecía grotesco anunciarles que había muerto el escritor ruso y ponerme a llorar. A la una y media llegaron por mí. Desde hace años la Asociación ha estado dirigida por un puñado de estalinistas, cínicos, obtusos y rapaces [...] (2001:48).

La estructura del libro explica este hecho, pues está formado de inmensos párrafos que suelen abarcar varias páginas. Incluso hay entradas completas del diario que, a pesar de ser relativamente extensas, cuentan con un solo párrafo. Este tipo de escritura, que podría calificarse de aglutinante, no es un accidente y mucho menos un descuido. Sergio Pitol desea explotar las posibilidades expresivas que tienen cabida en un párrafo imitando, según él mismo nos confiesa, a ciertos autores de la literatura rusa. No es una casualidad –en su escritura, a pesar de las apariencias, nada lo es– que después de introducir un extenso párrafo de Chéjov, comente: “¡En un solo párrafo ha invocado tres veces la grandeza de la Madre Rusia!” (2001: 145).

Cualquier visión desata algún recuerdo que se convierte en un pasaje autobiográfico, una reflexión o incluso una cita que puede extenderse por varias páginas. Esto sucede a lo largo de todo el libro; por ejemplo, en la entrada del 31 de mayo, a partir de un paseo por Tbilisi, la capital de Georgia, entre otros temas, describe una iglesia románica, compara la iconografía ortodoxa con la romana, recuerda un pasaje en la vida de Pushkin, habla de la importancia del Cáucaso en el imaginario de los escritores rusos, introduce una cita de Chéjov y reflexiona sobre la presencia de la naturaleza en la literatura rusa.

Son muy pocas las entradas que mantienen un solo tema sin admitir ninguna desviación. Entre ellas se encuentra la del 23 de mayo y, de todas maneras, al final se incluye una breve cita de Elias Canetti, que el escritor veracruzano acaba relacionando con su propia vida y plasmando así, de nueva cuenta aunque con mayor discreción, la unidad conformada por la literatura, la autobiografía y el viaje.

Esta auténtica orquesta temática no siempre está ligada a referencias literarias y artísticas sino que también abarca la política, la historia y, naturalmente, la narración de sus aventuras viajeras y la descripción de las personas con quienes se encuentra y conversa. El tono culto contrasta radicalmente con los pasajes escatológicos que también recorren el texto y que tampoco respetan ningún orden, pues saltan de Moscú a la selva de Tabasco, de Georgia a la infancia del escritor, en Puebla.

Su estilo es deliberado. Después de todo, no está de más recordar que, además de escritor, Pitol ha sido traductor literario de diversas lenguas como el ruso, el polaco, el húngaro, el italiano, el alemán y el inglés. Entre los autores que ha traducido se encuentran Henry James, Franz Kafka, Boris Pilniak, Jane Austen, Wiltold Gombrowicz, Joseph Conrad y Gógol, entre muchos otros.

Esta escritura que oscila entre la dispersión y la unidad está presente en muchas de sus obras, incluso en algunas de claro estatus ficcional. Masoliver Ródenas (1998:66), al comentar un relato aparecido en *Juegos florales*, hace una constatación que se puede aplicar perfectamente a *El viaje*: “El relato de Billie Upward se titula ‘Cercanía y fuga’, exacta definición de la escritura de Pitol, lo que explica su carácter fragmentario y su aspiración a una unidad o armonía absolutas”.

No cabe duda de que tanto el libro en su conjunto como cada uno de sus extensos párrafos constituyen una mezcla delirante de temas e incluso de tipos de discurso. No obstante, al indagar un poco en la concepción literaria e incluso existencial del escritor, el panorama se aclara. Toda la literatura de Pitol parece estar guiada y sustentada en la máxima “Todo está en toda las cosas” (Pitol, 1996: 157). La literatura, el arte y la vida son elementos inseparables.

Esta máxima que subyace a lo largo de todo el libro parece desarrollarse en el capítulo titulado “Peces rojos”, que puede leerse prácticamente como una parábola de la postura estética de Pitol. En él cuenta sucintamente que de niño encontró por azar una imagen que lo marcaría durante años; se trataba del cuadro *Peces rojos* de Matisse. Años, décadas después, creyendo haber olvidado el cuadro, se topa con él, casi por accidente, en el Museo Pushkin de Moscú. El instante en que reconoce el cuadro es casi una epifanía, ya que en ese preciso momento varios personajes de su vida, lecturas y viajes parecen conjugarse y adquirir sentido. Así, vida, arte, literatura y viajes se convierten en una sola entidad que acaba de adquirir sentido y de conjugarse gracias a la escritura.

No es la primera vez que Pitol explicita esta especie de panteísmo personal: “Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios” (1996: 157).

El relato de viajes de Sergio Pitol parece ir contra la corriente. Champeau (2004: 22), al estudiar la práctica del género en España, comenta: “Otra evolución en la historia del género en España, a lo largo del último siglo, consiste en la disminución de la dimensión argumentativa y ensayística en beneficio de la descripción y de la narración, o sea de lo que le emparenta con los géneros ficcionales”.

Basta una lectura de *El viaje* para constatar que escapa a la constatación de Champeau pues, como se ha mencionado, los puntos narrativos sirven básicamente para introducir los argumentales y ensayísticos. Pero la heterodoxia de Pitol no reside exclusivamente en lo referente al tipo de discurso preponderante, pues la académica francesa (2004: 23) continúa páginas más adelante: “[el relato de viajes] puede privilegiar la impresión puntual como el cuaderno de viaje (J. Llamazares, *Cuaderno del Duero*) o la fragmentación temporal del paso a paso como en la carta (Joaquín Dicenta, *Espumas y Plomo (cartas sin sobre)*) o el diario (muy poco cultivado)”.

Además de tratarse de un diario, el de Pitol es uno excéntrico dentro del esquema de Champeau, ya que se encuentra en él tanto la “impresión puntual” como “la fragmentación temporal”. Sin embargo, ambos elementos no son un fin en sí mismos, sino que sirven como detonantes para abordar otros temas, como la obra de un escritor, el espíritu de una ciudad o de un pueblo.

El gusto por la variación y por el discurso argumentativo que hoy aparecen en Pitol como una excentricidad no siempre fueron tal. La misma Champeau afirma, basándose en la lectura de Ciro Bayo, que el relato de viajes español de la primera mitad del siglo pasado era menos narrativo que el de hoy en día y permitía con mayor facilidad las digresiones e incluso injertos de otros textos, como canciones o poemas que el viajero iba recolectando en su trayecto.

Por otro lado, en su estudio sobre la poética del género, Carrizo Rueda (1997:33) afirma que el relato de viajes medieval presenta “una densa red de interpolaciones que llega a confundir y a agobiar al lector de hoy. Ello se debe evidentemente al carácter de *summa* que ostentaban muchos de ellos”. En este sentido, el diario de Pitol se acercaría más a las crónicas medievales que a los relatos de viajes españoles contemporáneos.

Dicha filiación no es nada descabellada ya que en el mismo diario Pitol (2001:136) confiesa ser lector de textos medievales y de estudios sobre su cultura, en especial los escritos de Bajtin.

Toda la obra de Sergio Pitol está marcada por la difuminación y conexión de géneros literarios. Esta tendencia se ha hecho más marcada desde la publicación de *El arte de la fuga* en 1996, libro que se ha calificado como novela pero que tiene mucho de autobiografía, de ensayo, de relato de viajes. Pero desde sus libros anteriores, aunque se adscribieran a alguna tipología en particular, no dudaban a la hora de incorporar características o incluso fragmentos de otras. Naturalmente, este hecho siempre llamó la atención de la crítica, tanto a la hora de analizar sus novelas como sus ensayos: “‘Todo se mezcla al escribir’, decía Pitol en 1996 en su *Autobiografía*. Y en sus ensayos, escritos entre 1977 y 1988, procede como novelista. Le gusta narrar, ejemplificar, amplificar” (D’ Aquino, 1994: 250).

Esta deliberada desconfianza ante la rigidez de los géneros literarios nos podría llevar a cuestionarnos sobre la tipología de *El viaje*. Sin embargo, es claro que el discurso se modula con motivo de un viaje, lo que es –junto con la conjunción entre autor, narrador y personaje– la característica definitoria del relato de viajes, tal como lo afirma Champeau (2004: 20): “El parámetro temático es el lazo de unión más evidente. No puede haber relato de viajes sin narración de un viaje –por tenue que sea–, personaje de

viajero –aunque no ocupe el primer plano–, sin relación más o menos detallada de un periplo”.

Champeau (2004: 31) hace esta aclaración porque está consciente de que “el relato de viaje es un género de la frontera que juega con ella y la cuestiona”. En casi cualquier relato de viaje, si se lee con detenimiento, se podrán identificar sin mucha dificultad pasajes que podrían pertenecer a distintas tipologías e incluso existen relatos más cercanos a algunas de estas que otros.

La académica francesa plantea el relato de viajes como género fronterizo porque encuentra distintas modalidades, unas más cercanas a otros géneros que otras:

La diversidad genérica es la más evidente porque determina la variedad del relato de viaje que escoge, según los casos, moldes distintivos pertenecientes o no al área literaria; comparte la modalidad narrativo-descriptiva con la novela, el cuento, la fábula; la modalidad argumentativa con el ensayo (Unamuno, *Por tierras de España y Portugal*), un género de literariedad condicional, carente de normas formales, y que cuenta un caminar aunque de tipo intelectual: con la autobiografía comparte la triple identidad entre autor, narrador y personaje (J. Goytisoló, *Campos de Níjar*) (Champeau, 2006: 23)

En el caso de *El viaje* resultaría sumamente arriesgado relacionarlo con alguna de las divisiones planteadas por la estudiosa del género, pues no se puede afirmar que alguna de las tres modalidades –la narrativo-descriptiva, la argumental y la autobiográfica– predomine por encima de las otras. Además, las tres están muy relacionadas entre sí y más de una vez aparecen de manera de manera, de nueva cuenta, poco convencional.

La modalidad narrativo-descriptiva predomina en la mayor parte de los relatos de viaje. De hecho, Carrizo Rueda (1997) se basó en las tensiones existentes entre narración

y descripción para elaborar su poética del género. Champeau recalca el hecho de que en el relato de viajes contemporáneo cada vez se privilegia más a dicha modalidad, lo que la acerca a los géneros ficcionales.

Además de servir como estructura del relato, en *El viaje* encontramos varios pasajes que sin duda corresponden a la modalidad narrativo-descriptiva. Tal sería el caso, por ejemplo, de la entrada correspondiente del 30 de mayo, donde se narra el banquete georgiano, con todo y la visita a los baños, al que el escritor asiste. Dicho banquete funciona como una especie de clímax pues es el punto culminante del viaje a Georgia, que se había manejado incluso con cierto suspenso dadas las dificultades que Pitol encuentra para llegar a la meca final de su viaje. Además, es el suceso más dramático del viaje y su efecto en el narrador es muy fuerte: “El pudor colectivo era inexistente. Se oían carcajadas al mismo tiempo que ruidos de vientre. La pestilencia del antro era intolerable. Temí desmayarme” (2001: 134).

Lo interesante de este pasaje es que el escritor decide que dará pie a una novela: “[...] y supe entonces que estoy a punto de escribir una novela que recogerá todo esto cuando llegue a Praga” (2001: 136). Por la fecha de publicación del libro (2001) sabemos que cumplió su intención, pues la novela *Domar a la divina garza* (1988) responde al esquema trazado en *El viaje*. No obstante, al conocer la intertextualidad característica de la obra de Pitol y dado que el escritor revisó los diarios del viaje efectuado en 1986 para su publicación en 2001, no resulta descabellado considerar la posibilidad de que haya inventado el pasaje de los baños para explicar la génesis de la novela.

Otra posibilidad dentro del mismo libro es que Pitol haya inventado o adecuado el suceso de los baños georgianos a la lectura que por entonces llevaba a cabo del libro de Bajtin “sobre el carnaval y las funciones del bajo vientre en la cultura popular a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento” (2002: 136). El lector de la obra de Pitol

puede leer el pasaje del banquete como prefiera: como un hecho real que inspiró una novela, como un hecho inventado para justificar la lectura de Bajtin o para continuar con el tono escatológico presente en otros pasajes.

La modalidad argumental, sin duda alguna, está muy presente en todo el relato. Esta se lleva a tal extremo que incluso se introducen capítulos enteros que en apariencia no tienen nada que ver con el viaje y que serían más bien semblanzas de escritores rusos. Tal sería el caso de los dos capítulos dedicados a la poeta Tsvietáieva, “Retrato de familia I” y “Retrato de familia II” y al director de teatro Méyerhold, “La carta de Meyerhold”.

No obstante, dichos injertos dialogan de manera implícita con el resto de la obra. La forma en que esto sucede se muestra de manera clara en el caso de “La carta de Méyerhold”. El capítulo habla de las purgas estalinistas y concluye con un extracto de la carta en que el director de teatro se dirige a un funcionario del partido para pedirle su liberación y denunciar las torturas y vejaciones a las que ha sido sometido. Al leerlo de forma aislada sería difícil encontrar su lugar en un relato de viajes, sin embargo, la clave para entender su función se encuentra en el sitio donde está colocado dentro de la estructura del libro.

El capítulo se inserta justo después de que Pitol ha tenido una experiencia desastrosa con algunos funcionarios de la cultura; en lugar de explicar los motivos de su comportamiento, el escritor prefiere hacer un paralelismo entre los verdugos del director juzgado y los funcionarios que aún controlan la literatura soviética.

Un ejemplo aun más extremo de la modalidad argumental lo constituyen los pasajes de obras literarias que Pitol introduce. Estos van, por su extensión, mucho más allá de la mera cita, y el autor nunca nos explica el motivo de su inserción. Algunos, como el texto de Pilniak tomado de *Caoba*, forman capítulos enteros, en este caso el titulado “Cuando delira el alma”. Su función es la misma: explicar ciertas pautas de

comportamiento propias de los rusos que son extrañas a otras culturas y reforzar el tono del libro. De hecho, hablando justamente del tono, se podría afirmar que va de lo nostálgico a lo escatológico, tonos reunidos respectivamente en un fragmente de Navokov de *La verdadera vida de Sebastián Knight* y en el ya citado fragmento de Pilniak.

La presencia de la modalidad autobiográfica es fundamental para la delimitación del género, lo que supone que se encuentra en todo relato de viajes, y *El viaje* no solo no es la excepción, sino que la referencia a la vida del autor rebasa los límites del recorrido y abarca otros periodos de su existencia, algunos tan lejanos como la niñez.

Al igual que las dos modalidades anteriores, esta predomina en algunos capítulos a grado tal que desaparece cualquier referencia al viaje. Esto no significa, otra vez, que no guarden ningún tipo de relación con él. El mejor ejemplo de esta situación lo constituye el último capítulo del libro, “Iván, niño ruso”. En este, Pitol cuenta que de niño, cuando un chico recién llegado a su pueblo le preguntó quién era, respondió “Iván, niño ruso” haciendo alusión a un libro infantil en que se mostraban con ilustraciones las distintas nacionalidades. Que este episodio en apariencia ajeno al periplo de Pitol por la Unión Soviética se encuentre precisamente al final del libro dice mucho acerca de su importancia. No solo no es extraño al relato, sino que lo explica en su totalidad. Pitol dice que durante su infancia y juventud era un verdadero mitómano, y que de todas las mentiras que dijo quizás “la única excepción fue la de mi identificación con Iván, niño ruso, que aún a veces me parece ser auténtica verdad” (2001: 166).

Pero si lo que se nos cuenta como una mentira puede resultar verdad, también lo que se nos cuenta como verdad puede resultar mentira. El mismo escritor es quien nos brinda la pauta para cuestionar el pacto autobiográfico; después de transcribir un sueño se pregunta por qué en la realidad el sueño fue divertido y en la escritura resulta angustiante: “Lo que no puedo entender es por qué, entonces, desperté tan alegre y escribí con

regocijo en la madrugada el primer bosquejo del sueño. ¿Por qué entonces, horas después, ya por entero despierto, seguía pensando que había tenido un sueño muy divertido, y ahora, mientras lo transcribo, me produce una angustia insoportable?” (2001: 97).

Esta cita resume el círculo pitoliano en el que la escritura se basa en la vida y ambas se influyen, modifican y entrecruzan, con sus respectivas dosis de realidad y fantasía.

En la escritura de un autor como Sergio Pitol, en que nada es lo que parece y todos los elementos del texto están en permanente diálogo con el propio texto, con el resto de la obra y con la vida del autor, no sorprende que el género relato de viaje aparezca como un auténtico caleidoscopio de otros géneros literarios.

6.3. *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte (1964), *También Berlín se olvida* de Fabio Morábito (1955) y *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec (1956)

Dentro del relato de viaje híbrido destaca *La fiesta vigilada*, del cubano Antonio José Ponte. El libro se enmarca en las pautas estéticas que este submodelo del género ha ido estableciendo en los últimos veinte años. Sin embargo, Ponte introduce una variante tan radical que catalogar el texto como relato de viajes resulta un tanto atrevido, pues en esencia este trata sobre La Habana, la ciudad del escritor. Más exacto sería afirmar que Ponte utiliza las nuevas herramientas aportadas por los renovadores del género (Pitol, Sebald, Magris) para describir, narrar y analizar su ciudad desde un punto de vista novedoso, interno y a la vez externo, íntimo y distante como la relación que los escritores viajeros suelen mantener con los lugares que describen.

Desde el arranque del libro, Ponte juega con la idea de convertirse en una especie de antiviajero: si el viajero parte, él permanece; si al viajero lo caracteriza el nomadismo y su condición de extranjero, él se caracteriza por su inmovilidad y por erigirse como “el último habitante de la Habana”. En todo caso, los rasgos que el viajero prototípico y Ponte comparten son los de la singularidad y la excepcionalidad. Esta actitud, la de sentirse y escribir con el extrañamiento propio de los extranjeros, sin importar el lugar físico desde el que se escribe, es un rasgo propio de la literatura contemporánea muy visible en algunos escritores, como Enrique Vila-Matas (2005), quien sin ambages declara: “Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera. De un tiempo a esta parte, yo quiero ser extranjero siempre”. El mismo Vila-Matas se ha encargado de rastrear diferentes autores que mantienen esta actitud frente a la literatura, y menciona figuras tan aparentemente

disparemos como Elia Canetti y Franz Kafka, Emily Dickinson y Juan Rodolfo Wilcock o como Sergio Chejfeq. Antonio José Ponte, quizás sin pretenderlo, podría adscribirse a esta corriente, no solo por el extrañamiento de su mirada y la frialdad con la que pretende acercarse a la Cuba que le tocó vivir, sino también, y sobre todo, por la mezcla pitoliana que hace entre realidad y ficción, tanto en lo que se refiere a la isla como a sí mismo.

Dentro de toda la gama de viajeros existente, resulta claro a cuál pertenece el cubano. Por la distancia que interpone al lugar que escribe y desde el que escribe se adscribe al viajero “exota”, de acuerdo que la taxonomía elaborada por Todorov (2007: 391). Según él, este viajero que oscila en “un equilibrio inestable entre la sorpresa y la familiaridad, entre el distanciamiento y la identificación” (392). Ponte llevará al límite estas características, no por la forma de aplicarlas, sino por el sujeto en que las lleva a cabo: su lugar de residencia y su propio *yo*.

Tradicionalmente, el viajero es el ser que abandona geográficamente su comunidad o nación para partir en busca del otro y, eventualmente, escribe para participar sus impresiones y vivencias a su propia comunidad, ya sea representada por un destinatario en particular (las cartas), por un público que espera esas noticias (la crónica) o incluso por él mismo (el diario). Sin embargo, en un contexto como el de la Cuba castrista, en la que una parte considerable de la población partió al exilio, y que en ciertos círculos, como en el intelectual, el éxodo fue incluso mayor, las circunstancias se invierten. Así, en las primeras páginas del libro, Ponte reproduce y comenta una carta que recibe de un amigo cubano residente en el extranjero: “—‘Nos acordamos especialmente de ti’, me escribió M. En su carta contaba cómo, reunidos en un café europeo al comienzo de la primavera, se habían dedicado a imaginar mis días en La Habana” (2007: 11). A partir de este momento la comunidad para la que escribe Ponte, la que espera noticias del mundo desconocido en

que se encuentra, se sitúa fuera de Cuba¹³⁸. El lugar de origen se convierte en el territorio exótico y Ponte en el cronista encargado de narrarlo. Esta transposición de los papeles continuará en un pasaje en que Ponte se encuentra con M en el extranjero:

Lo que más saltaba a la vista en aquella colección era la frontera establecida entre los volúmenes comprados en sus años de exilio y los que había podido sacar de Cuba. Y, más que fisgonear nuevos títulos, me interesaba descubrir qué había salvado M. de su vida habanera, cuáles libros (vuelta al revés la consabida pregunta de entrevistas) creyó necesario llevarse de una isla desierta (14).

Para rematar la excepcionalidad de Ponte, M., quien es un escritor de relativo éxito que ha residido la mitad de su vida en el extranjero, le comenta a Ponte, desdeñosamente: “Tendrías que viajar’, fue su dictamen al terminar de leerse mi libro (21)”. La escritura de Ponte es diferente, quizás inferior, por su permanencia en la isla.

Como si estudiara un lugar que se dispone a recorrer, como suelen hacer los escritores viajeros, que se mueven sobre territorios previamente escritos, Ponte lee ciertas obras de autores extranjeros sobre la Habana y las coteja con la actualidad de la ciudad y con su propia vida. Se burla de la visión cándida de Sartre sobre la Cuba revolucionaria – escrita desde una suite del Hotel Nacional más espaciosa que su departamento parisino–, cuestiona la imagen que Ry Cooder aporta de la ciudad en su documental *Buenavista Social Club* –que filma el reencuentro de un grupo de son que en la realidad nunca existió– y, sorprendentemente, se identifica hasta cierto punto con la ciudad mostrada en

¹³⁸ Tras la publicación de *La fiesta vigilada*, Ponte finalmente se exilió en España. No obstante, la ruptura con el régimen ya es visible en el libro que nos ocupa, con el autor aún en Cuba, lo que lo coloca en medio de las dos tendencias descritas por la crítica: “La búsqueda de la identidad nacional de los escritores cubanos exiliados se refleja también en una reinterpretación de la historia que en su isla ha sido constantemente manipulada y, en algunos casos, negada. Aquí la oposición entre los escritores que se mueven en la órbita oficialista y los críticos con el régimen es radical, pues revela no sólo dos posturas ante la revolución, sino también ante la vida, ante el mundo y, por supuesto, ante la historia” (San Martín Moreno y Muñoz de Baena Simón, 2005: 220).

Nuestro hombre en la Habana, de Graham Greene. Esta identificación tiene dos bases: por una parte, la intelectualidad oficial lo acusa de ser “el hombre en la Habana” de una revista extranjera de propaganda antirrevolucionaria financiada por la CIA, y por otra, al igual que el protagonista de la novela de Greene, no entiende que su hora de partir de la ciudad llegó hace tiempo: “En *Our Man in Havana* Graham Greene había escrito la siguiente precaución para su protagonista: ‘Era hora, pensó Wormold, de hacer las maletas, y de irse, de abandonar las ruinas de La Habana’ (17). Este mecanismo de verse reflejado en un personaje de novela dota al cubano de cierta ficcionalidad¹³⁹, fortaleciendo el papel de protagonista que tiene todo escritor de viajes, junto con el de narrador y autor.

A pesar de obtener el permiso para viajar al extranjero, Ponte decide regresar y permanecer en la isla, como, según él mismo afirma, el familiar que cuida de los enfermos que están prontos a morir. Con el correr de los días su situación empeora. Un funcionario le informa que sus obras serán retiradas de circulación y que ya no podrá publicar ningún material en la isla. Mientras su figura como escritor se desdibuja, la ciudad parece también perder materialidad, convirtiéndose en la sombra de su pasado, tanto en el ambiente que prima en ella, reflejado en la decadencia y simulación de una fiesta alguna vez auténtica, como en su misma materialidad. Los edificios, antes majestuosos, se encuentran a punto de colapsar. Ponte es testigo de cómo se va cayendo la ciudad, hasta llegar al punto de que “el derrumbe del hotel Pasaje debió pesar en mi decisión de hacerme ruinólogo, que es tal como me confiero” (161), y reconoce que “yo era el primero en reconocer que había vuelto a La Habana con el fin de arruinarme” (162). Sus paseos habaneros no declinan, sino, en su nueva condición de ruinólogo, se

¹³⁹ Resulta significativo que la editorial barcelonesa Anagrama publicara *La fiesta vigilada* en Narrativas hispánicas, su colección de ficción, y no en las centradas en la crónica o el ensayo. Lo mismo sucede que todas las obras publicadas de Sergio Pitlor publicadas por la editorial barcelonesa.

hacen más asiduos y profundos. Pero, de nueva cuenta, el paseador reflexiona y concluye que solo a un extranjero le puede atraer tanta decadencia. En una de sus caminatas, Ponte descubre una casa en ruinas que supone deshabitada. Decide entrar a husmear y se topa con que está habitada; uno de los moradores le pregunta si es extranjero. Le responde que no, “y, al esfumarse la posibilidad de ganar unos dólares, me echó a la calle acusándome de pasar por turista con el fin de meterse en las casas. (Sólo alguien venido de fuera del país era capaz de interesarse con aquella decadencia.)” (167). De la misma forma en que Ponte adquiere la mirada del extranjero, la ciudad se convierte en una escenografía para el goce de estos.

El proceso de singularización de Ponte llega a su máximo cuando recibe la visita de un fotógrafo extranjero, de viaje en Cuba con el propósito de retratar escritores. Semanas después recibe una carta del fotógrafo en la que le cuenta “su sensación, aquella tarde, de estar ante el único habitante de una ciudad de la que todos se habían largado” (150). El escritor se convierte en el único habitante de una ciudad en ruinas y, fiel a su destino, acepta con cierta melancolía y estoicismo su nueva condición. Pero también encuentra cierto gozo en ella, que no dista mucho del placer romántico de contemplar ruinas, de Keats a Cernuda, y escribe: “Ser el único habitante de una ciudad no lleva aparejadas ínfulas de fundador. Por otra parte, uno tendría que contar con muy poco amor propio para erigirse en paridor de ruinas. Lo cual no niega que ciertos derrumbes han sucedido expresamente para que yo los vea” (159).

La atmósfera opresiva y reflexiva del texto encuentra dos puntos de fuga en la breve narración de dos viajes que el autor emprende por Oporto y Berlín. Sin embargo, otra vez los componentes tradicionales del relato de viajes se presentan a la inversa, y estas fugas parecen cumplir la función que en los libros de viajes tradicionales recae sobre las alusiones al lugar de origen. Su viaje berlinés, tras narrar las aventuras del espía

Gordon Ash en la ciudad y construir una atmósfera de expedientes y procesos secretos, lleva de nueva cuenta a la Habana, en donde entra a visitar el Museo del Interior con la secreta esperanza de encontrar la clave de su existencia burocrática –la primordial en un estado policial– en alguna vitrina. Si antes el viajero buscaba captar el alma de una ciudad, en *La fiesta vigilada* esta es la que es capaz de revelar el alma del viajero. Por heterodoxo que parezca el libro del cubano, siempre oscilando entre el paseo (escribir “viaje” sería una exageración), la reflexión, la crítica literaria, la memoria y la ficción¹⁴⁰, se adecua a una de las clasificaciones propuestas por Rubio para, precisamente, abordar el estudio del nuevo relato de viajes. Se trata de la que Rubio denomina “libro de travesía”, en el que el verdadero recorrido sucede dentro del autor:

La narración del viaje, gracias a la errancia urbana, ha ido ganando en intensidad, el tiempo se desmorona en la misma proporción que la distancia recorrida se acorta. Los espacios exteriores se cargan de vivencias interiores. Desaparece el trayecto definitivo desde un punto de partida y otro de regreso. El circuito se diluye en un deambular sin rumbo. Lo narrativo pierde presencia y lo expositivo la gana. Y poco a poco el *yo* del paseante, del viajero, se hace más *yo*. Ya no es sólo el protagonista de una acción. Él es la acción, él es el viaje. El viaje se traslada del espacio exterior al propio *yo*. La memoria personal empieza a ganar terreno hasta imponerse como el único trayecto posible. Se inicia el viaje al centro del *yo* (2011: 86).

Ponte es el ejemplo perfecto de la “errancia urbana” como pretexto de indagación de un lugar y sobre todo de un *yo* en constante tensión con la política, la burocracia, la lectura y la decadencia de un espacio. Pero esta clase de indagación presenta variantes, como lo muestra *También Berlín se olvida*, del mexicano Fabio Morábito (1955), en donde las tensiones que inciden sobre el *yo* son la escritura, la construcción de un hogar en un

¹⁴⁰ Los personajes se designan solo con una letra en mayúscula, que suponemos su inicial. Este rasgo remite al célebre K de Kafka, y los sitúa en un punto intermedio entre la realidad y la ficción.

entorno extraño, la indagación de una cultura ajena y la observación de lo pequeño o incidental por encima de lo grandioso y lo esencial.

El planteamiento del que parte el mexicano es más tradicional pues su libro está conformado por distintos textos que conforman un todo, concebido desde un principio como unidad, inspirados por la estancia de un año que pasó en Berlín, una ciudad extranjera, a diferencia de Ponte. No obstante, pronto su escritura escapa a la crónica canónica para acercarse más al cuento, a la digresión de tono ensayístico y a la memoria. Antes de entrar en el libro cabe recordar que las circunstancias del autor son bastante particulares. Morábito, de padres italianos, nació en la ciudad de Alejandría, creció en Milán y llegó a la ciudad de México a los quince años, sin hablar la lengua. Desde entonces reside en México y ha escrito toda su obra, conformada por cuentos, poemarios, ensayos, una novela y el libro de viajes que aquí nos ocupa, en español. Es uno de los escritores que, a la manera de Conrad, Beckett y Navokov, eligió una lengua adoptiva para crear su obra y uno de los pocos casos en los que esa lengua es el español.

Steiner (2002: 17), en su famoso ensayo *Extraterritorial*, apunta que la idea de un escritor lingüísticamente “sin casa” resulta extraña, “la idea de un poeta, un novelista o dramaturgo que se sienta como en casa ajena al manejar la lengua en la que escribe, que se sienta marginado o dudosamente situado en la frontera”. Sin embargo, en esa traslocación, ejemplificada por Beckett y Navokov, halla una de las claves de la literatura moderna. Esta dubitación y extrañeza lingüística permean el libro de Morábito y se trasladan a su escritura sobre la capital alemana, en la que rara vez se atreve a afirmar algo categóricamente y que más bien parece la continuación de la indagación iniciada en la mirada y en el paseo entendido a la manera de Walser.

Las primeras líneas del libro dejan claro cuál será el tono del conjunto, incierto, reflexivo e irónico: “Después de tres meses de vivir en Berlín y de recorrerlo en metro, en

S-Bahn, en autobús y en tranvía, todavía no puedo decir si esta ciudad tiene un río o no” (Morábito, 2004: 9). Esta interrogación sobre la existencia de un río berlinés servirá para hilar los diferentes textos y también para conservar su carácter especulativo. Sin embargo, la primera persona rápidamente desaparecerá para regresar solo de manera circunstancial, ya sea para dar una opinión, para brindar cierta información sobre el narrador o para convertirlo en personaje de algunos textos que sin ningún problema se pueden leer como cuentos, como “Un sátiro en Frumme Lanke”, “Choque en Berlín” o “El hombre del *croissant*”.

Amante del detalle, Morábito elude cualquier mención a los símbolos más identificables de Berlín (exceptuando el Muro), como la Puerta de Brandenburgo o el Monumento al Holocausto, y centra su atención en detalles en apariencia intrascendentes, a partir de los cuales se disparan las disquisiciones y las variaciones. Por ejemplo, a propósito de los *Kleingärten*, pequeños terrenos situados a orillas de la ciudad, originalmente destinados al cultivo pero en la actualidad utilizados como diminutas casas de campo, Morábito afirma que “el mal gusto pequeñoburgués se observa en el afán de reproducir en un espacio minúsculo el universo de una morada completa” (21), pero también que

a través del jardín, o sea de la miniaturización de la naturaleza, el hombre puede sentirse un poco Dios, el gran Ortopédico que aporta incesantes correcciones e infinitos retoques a su obra, en un ejercicio de depuración interminable que ahora, después de los nazis, sabemos con qué facilidad, sobre todo si se hace detrás de un alambrado, es decir detrás de una férrea actitud mental, nos puede conducir directamente al infierno (25).

Renueve a encontrar la identidad de una ciudad que no la tiene, fija sus símbolos más perdurables en paisajes pasajeros –después de todo, su monumento más famoso, el Muro,

fue derrumbado por sus propios habitantes y apenas quedan vestigios: “En este sentido la proliferación de grúas que llegó a ser en algún momento su paisaje más característico, el tono más constante de sus cielo, esa multitud de grúas como el coro de una tragedia griega, que sugería una ciudad en permanente avería, retrató su temple como ningún símbolo o monumento habían logrado hacerlo antes” (30).

También elude cualquier mención a la literatura alemana y, de hecho subraya que “durante mi estancia en Berlín no leí un solo libro y me dediqué a caminar. Sustituí la lectura con interminables paseos” (69). Es el deambular urbano el que motiva la reflexión, no el estudio intelectual, de ahí que sea espontánea, atrevida e inesperada, como las variaciones de “El Muro”, en que, en un plano abiertamente ficcional, cercano a *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, Morábito imagina distintos Muros de Berlín, con sus propias historias, derrumbamientos y reconstrucciones.

Quizás el texto que mejor resume el carácter del libro, extrañado y nostálgico –no por nada Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti son los únicos escritores mencionados– sea “La ciudad rusa”. En él un amigo le propone al narrador hacer una excursión de fin de semana para visitar “la ciudad rusa”. Este acepta encantado y, junto con su esposa e hijo, empieza a hacer todos los preparativos. Sin embargo, antes del esperado fin de semana se entera que la excursión solo tomará la mañana del domingo, pues la ciudad rusa queda a tan solo una hora en tren. Cuando llegan, la familia se topa con que la ciudad rusa está conformada por solo cuatro casas deshabitadas y no puede evitar sentirse decepcionado. Se echan a andar, ahora para conocer la iglesia rusa, que resulta un edificio de 5 x 5 metros, en cuyo interior encuentran a una anciana y variados objetos religiosos. El narrador, sorprendentemente, cambia de pronto su actitud: “Nada de lo que había ahí era notable, tal vez por eso el lugar me conmovió; pequeño y silencioso,

era como estar adentro de un estuche o de una caja perfumada. La mujer no dejaba de sonreírnos, como una súplica de que nos quedáramos”.

Esta actitud, que podría traducirse en una poética de la intrascendencia, revela la visión del viajero Morábito en una ciudad que como pocas otras se presta para la reflexión histórica, la solemnidad y la grandilocuencia. Lo que hace de *Berlín también se olvida* un libro único es precisamente la extraña combinación entre ironía, extrañeza y ternura que lo recorre y que se traduce en una meditación sobre el detalle¹⁴¹ que encuentra su exacta expresión en una prosa obsesivamente cuidada, como un pequeño jardín.

Pero la clase de libro, y de viaje, que identifica Rubio no tiene necesariamente que circunscribirse al espacio de la ciudad, como lo muestra *Mis dos mundos*, del argentino Sergio Chejfeq. En este se cuenta un paseo que el narrador emprende por un parque de una ciudad del sur de Brasil. Nunca se especifica el nombre del parque, de la ciudad ni del narrador, lo que brinda un matiz abstracto a la narración, como si la caminata fuera más bien un paseo mental cercano al flujo de conciencia de escritores como James Joyce, Virginia Woolf o William Faulkner.

El libro aporta una impresión de simultaneidad debido a que está narrado en tiempo presente y a que las acciones que ocurren, más bien insignificantes, aparentan ser casuales, lo cual no impide que desaten un cúmulo de reflexiones. Estas acciones son tan intrascendentes como la aparición de otros paseantes, una mujer que pregunta el horario de apertura del aviario o la visión de unas lanchas en forma de cisne, que representan el clímax del texto, en caso de que pueda hablarse de la existencia de alguno. Es precisamente esta aparente nimiedad la que convierte *Mis dos mundos* en un relato de

¹⁴¹ Esta poética es notoria también en otros libros de Fabio Morábito, particularmente en *Caja de herramientas*, en donde los utensilios dan pie a poemas en prosa y divagaciones parecidas a las que le inspira la ciudad de Berlín.

viajes radicalmente realista, pues en un paseo por un parque no suelen suceder aventuras mayores que las que se narran.

Chejfec busca el parque deliberadamente, pues sabe que en esa clase de lugares, semiabandonados y sin mayores marcas locales, puede sumergirse en sus propias reflexiones hasta perder él también concreción. Pero no puede tratarse de cualquier clase de parque, sino tiene que ser uno extenso y un poco olvidado, y la visita debe hacerse en horarios en que se encuentre casi vacío para convertirse en “el sitio arrumbado, indistinto, o mejor todavía, el sitio donde la persona, movida quién sabe por qué tipo de distracciones, se ausenta, se convierte en nadie y ella misma termina siendo imprecisa” (2008: 6). Pero antes de que esta anulación ocurra, el paseo provoca en el peatón que rememore episodios anteriores de su vida. Esta aparición sorpresiva, de vez en cuando incómoda, del pasado del narrador es una constante en los libros de viaje híbridos, a tal punto que la memoria y la autobiografía compiten en importancia con el desplazamiento en autores como Pitol. A Chejfec, radicalmente racional y reflexivo, este elemento no le pasa por alto, pero paradójicamente la rememoración de su propia vida será el camino hacia la supresión de la conciencia: “Como acaso va quedando más claro, en el Brasil todo me empujaba al pasado. A un pasado borroso, precerebral, que envolvía mis percepciones y me afectaba el juicio, derrumbándolo” (72).

El libro se presenta como una novela, pero hay argumentos para leerlo como un relato de viajes. La narración de un recorrido con marcas cronológicas y geográficas es patente; más resbaladiza resulta la identificación entre autor/narrador/protagonista. Sin embargo, el libro brinda, sutilmente, haciendo un juego con los paratextos (otra de las características del relato de viajes) una pista para abordarlo como un escrito autobiográfico. En un momento dado el narrador comenta que conserva una foto en la que aparecen las lanchas en forma de cisne que descansan en el lago, y que lo impresionan

fuertemente debido a su “silencio y disposición” (90). Esta foto es la portada del libro, y su autor, según los créditos, es precisamente el escritor, que así se reafirma como protagonista del relato.

Los dos mundos a los que alude el título podrían interpretarse claramente como la pequeña parte del mundo que se recorre, en este caso el parque y el mundo interior construido a base de evocaciones y reflexiones. Ambos forman parte de un continuo inseparable, y de hecho el texto está constituido por un solo recorrido, sin separaciones en capítulos o apartados. Al comentar la obra del argentino, Vila-Matas (2011) va más allá: “Ahí están los dos mundos de Chejfec, que no son sólo –como tanto se ha dicho- el mundo interior y el exterior, sino también el mundo de esa realidad muda e inenarrable que hoy en día tan disociada está ya de la actividad de la escritura. Y también el mundo del momento, asociado al del pasado”.

El viaje es discreto y poco protagónico. Más que un fin en sí mismo, en el caso de Chejfec y de esta clase de libros, es un detonador de un mundo interior, como lo señala Rubio (86) cuando afirma que

Algunas de las obras más sorprendentes, ambiciosas y atrevidas de los últimos años ocultan esta realidad [la del viaje]. Y digo que ocultan porque su lectura sitúa al lector en vericuetos imposibles de recorrer y de vez en cuando, entre lecturas, recuerdos, anécdotas personales y divagaciones, surge el relato de un viaje, como un elemento más de esa intertextualidad, y dentro de la idea de que la vida es el verdadero viaje.

Conclusiones

El análisis histórico y literario llevado a cabo demuestra que el corpus considerado conforma un género literario de la literatura latinoamericana. No cabe duda de que esas obras, ignoradas durante años como engranajes con una genealogía propia, recientemente han suscitado interés entre los especialistas (Albuquerque 2006a, Carrizo Rueda 1997), en gran medida gracias a los aportes teóricos que han hecho posible ubicarlas, relacionarlas y analizarlas en su contexto literario, tipológico y cultural.

En estas páginas, en primer lugar, fue necesario definir con exactitud el género relato de viajes para luego proceder al rescate de las obras. Una vez delimitado el corpus, se estableció una posible cronología y surgió el interrogante de si era posible hablar de la existencia de un relato de viajes latinoamericano. Los textos estaban ahí, pero era necesario cerciorarse de que, más allá de su procedencia, tuvieran particularidades que los distinguieran de los relatos de viajes producidos en otras geografías, y que han servido como modelos evidentes y declarados.

En lo referente al aspecto puramente formal del relato de viajes, resulta notoria la variedad de submodelos desarrollados, lo que muestra tanto la riqueza del género en la literatura que nos ocupa como su esencia maleable y su capacidad de adaptación. El formato elegido por cada autor, ya sea por decisión personal o por adecuarse a las manifestaciones literarias de su época, no condiciona el contenido ni el tratamiento del tema, como se aprecia en la gran cantidad de obras heterogéneas que comparten un mismo molde, lo que nos permite afirmar que nos encontramos ante un género literario que cuenta con gran libertad. Haciendo un rápido repaso por las obras mencionadas, resulta posible distinguir al menos seis formatos o submodelos bien diferenciados, que

sin embargo se adecuan a la perfección a la definición de relato de viajes ofrecida en el primer capítulo, y que, por supuesto, siguen las pautas establecidas por otras literaturas:

1. El primero de ellos es el de los libros de memorias o las autobiografías, con los que se inaugura el género en América Latina, de la mano de Servando Teresa de Mier. Aunque sus escritos permanecieron varias décadas inéditos, establecen un modelo vigente hasta nuestros días. Esta clase de textos puede vincularse con el relato de viajes de tres maneras: mediante la mezcla total entre ambos, al grado de confundirse, como sucede con las *Memorias* de fray Servando; mediante la circunscripción de la autobiografía a un único viaje, aunque abarque un periodo relativamente amplio, como sucede con *En viaje*, de Adolfo Bioy Casares; o bien mediante la inclusión, en la narración de toda una vida, de uno o varios fragmentos dotados de unidad y destinados a contar las peripecias del viaje, como hace Manuel Maples Arce en el tercer tomo de su autobiografía.

2. Estrechamente relacionada con el anterior, por su intención de consignar vivencias personales de todo tipo, la escritura diarística constituye el segundo submodelo. Lo que la diferencia del libro de memorias es su pretensión de simultaneidad y de mayor apego a la verdad, puesto que las entradas de un diario no se consignan como una evocación lejana, sino inmediatamente después de los hechos narrados. Otro rasgo de los diarios que sobresale es su precisión cronológica y su delimitación espacial exacta, consecuencia de la anotación de la fecha en cada entrada. También surgido en la época de las independencias, con los diarios de viaje de Francisco de Miranda, este subgénero no está muy desarrollado. Junto al de Miranda destacan *El diario de Horacio Quiroga a París*, en el que el por entonces poeta cuenta su desastroso viaje a París en busca de la fortuna literaria; el *Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente*, de Teresa de la Parra, que, debido a las tensiones que contiene entre ficcionalidad y factualidad,

constituye un extraño experimento literario y cuestiona los pilares de verosimilitud en que se sostiene el género; y el *Diario de un brigadista*, en el cual el escritor mexicano José Agustín consigna sus vivencias como alfabetizador en los albores de la Revolución cubana.

3. Más frecuentes son las cartas de viaje, que constituyen el tercer submodelo. Uno de los pocos relatos de viajes incluidos en el canon de la literatura hispanoamericana son los *Viajes* de Domingo Faustino Sarmiento, estructurados mediante las misivas que el argentino escribió a distintos destinatarios, con una notable unidad de estilo, durante su periplo por América, Europa y África. Su compatriota Lucio V. Mansilla también escribió *Una excursión a los indios ranqueles* mediante cartas, aunque en su caso se trate más de un artificio literario que de auténtica literatura epistolar, pues las misivas, en lugar de estar dirigidas a destinatarios concretos, se publicaban en diarios a la par que el coronel Mansilla realizaba su misión. Un viajero singular, menos apasionado que los anteriores, es Adolfo Bioy Casares, quien escribió un conjunto de cartas a su esposa y a su hija durante un viaje turístico por Europa, que fueron publicadas treinta años después de su escritura en *En viaje*. Aunque se trate de una obra secundaria del autor, reviste interés por la estrecha relación que guarda con su obra ficcional, de forma que puede ser leída como un ensayo de cuestiones que desarrollará en novelas y cuentos, o como un testimonio de que la forma de ver el mundo propia de un escritor es la misma en sus obras factuales y ficcionales.

4. De todos los formatos en que el relato de viajes es susceptible de aparecer, el más privilegiado por la literatura hispanoamericana ha sido el de la crónica. Desde su nacimiento en el modernismo, que fue su edad dorada, y también, si existe alguna, la edad dorada del relato de viaje hispanoamericano, la crónica ha estado vinculada con el tema del viaje. Casi todos los mayores exponentes del modernismo escribieron crónicas,

desde los precursores José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera; los más celebrados, como Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo y Amado Nervo, hasta los últimos modernistas como José Enrique Rodó y José Juan Tablada. Este auge se explica por la biografía de los autores, pero también por algunas de las características del movimiento, como el cosmopolitismo, el afrancesamiento, el gusto por lo exótico derivado de la exaltación del viaje como tema literario. En otra esfera, también contribuyó a su profusión la profesionalización de la figura del escritor y la importancia que adquirieron los diarios en capitales como Buenos Aires, México y Santiago. Tras el modernismo, la crónica se vio opacada por la popularidad del cuento y la novela, pero son muchos los autores que la han cultivado. Haciendo un rápido recuento podría mencionarse a Alfonso Reyes, César Vallejo, Manuel Mujica Láinez, Salvador Novo, Jorge Ibarguengoitia, Guillermo Cabrera Infante y Juan Villoro.

5. Más extenso que la crónica, a grado tal que puede estar conformado por un conjunto de crónicas siempre y cuando estas se ciñan a un solo viaje contado de inicio a fin, es “el relato de viajes propiamente dicho”, como lo denomina Carrizo Rueda (2008). Su amplitud propicia la inclusión de reflexiones de todo tipo, así como información histórica y literaria de la región que se recorre, e incluso la incorporación de varios tipos de textos, como cartas, poemas, diarios, cuentos, y de elementos paratextuales diversos, como fotografías y mapas. Ejemplos de este submodelo, que se confunde con el de las memorias cuando estas se restringen a narrar un viaje, son las *Memorias de un viajero peruano*, de Pedro Paz Soldán, en que el peruano narra sus andanzas por medio mundo durante media vida; el *Viaje a los Estados Unidos* de Guillermo Prieto, en el que se incluye de manera casi obsesiva toda clase de textos propios y ajenos; *El éxodo y las flores del camino* de Amado Nervo, libro que admiraba Darío; y, ya de finales del siglo pasado, *Los autonautas de la cosmopista* de Julio Cortázar y Carol Dunlop, que, en lo

que constituye el primer relato de viaje posmoderno de la literatura hispanoamericana, parodia lúcida y lúdicamente el género y muestra que la posibilidad del viaje y de su sucesiva escritura sigue existiendo, sin importar que los lugares desconocidos hayan desaparecido y que el turismo se haya masificado.

6. En los últimos años ha surgido una clase de libros que aprovechan la capacidad de apropiación y de enquistamiento del relato de viajes para constituir un molde relativamente novedoso: el relato híbrido o posmoderno. En realidad, son producto de la radicalización de un recurso ya existente, como lo es la fusión de géneros. En términos generales, la hibridación surge de la combinación entre el relato de viajes y el ensayo, hasta el punto de que la adscripción a un género resulta conflictiva. Esta característica recorre buena parte de la obra de Sergio Pitol, concretamente los tres volúmenes de la *Trilogía de la memoria*. En uno de ellos, *El viaje*, se intercalan ensayos sobre literatura rusa en el diario que cuenta el viaje que Pitol emprendió a Moscú y Georgia. Otros ejemplos son *La Fiesta vigilada* de Antonio José Ponte, que mezcla reflexiones sobre el exilio, una Habana en ruinas y algunos viajes al extranjero, y *Mis dos mundos* de Sergio Chejfeq, en donde las fronteras entre novela, ensayo y relato de viajes quedan totalmente diluidas.

Dentro de esta variedad formal se suceden rutas, estancias, destinos y regresos. Poco tiene que ver literariamente un libro de memorias o de cartas del siglo XIX con un relato posmoderno, y sin embargo es posible trazar paralelismos. Los relatos más recientes tienen algo de palimpsesto, tanto en las rutas que configuran un mapa imaginario, como en los textos, pues quien habla y viaja sigue siendo un sujeto marginal, más seguro aunque a veces con menos bríos que sus antecesores. Desde un punto de vista cultural, resulta de interés observar a dónde se han trasladado mayoritariamente los escritores latinoamericanos y explicar los motivos y consecuencias de esa elección.

En el viaje latinoamericano predomina el desplazamiento hacia Europa, quizás seguido, lejanamente, por el de los Estados Unidos. Es clara la preferencia por los destinos modélicos, que los políticos y pensadores como Miranda y Sarmiento aspiran a emular en la conformación de sus propios países. No obstante, el contundente predominio de Europa muestra que, por encima del espectáculo del desarrollo económico, el viajero latinoamericano se siente más inclinado a partir en busca del origen mítico para certificar que, en efecto, es diferente al europeo y que, a la vez, proviene de él. Esta búsqueda queda patente también en los países europeos que más frecuenta, los latinos, en especial España y Francia.

En la elección del destino no solo intervienen las afinidades culturales, sino que muchas veces aquel viene determinado por el afán de desplazarse al centro con el fin de obtener prestigio. Sarmiento hizo traducir un fragmento del *Facundo* para mostrarlo en los salones parisienses, Darío se empeñó infructuosamente en que sus admirados parnasianos y simbolistas lo tomaran en cuenta, Vallejo conoció el éxito como cronista en España y no dudó en repetir la fórmula que le había funcionado, los novelistas del boom hicieron de Barcelona su centro de operaciones y de recepción de premios, y los viajeros posmodernos comparten sello editorial barcelonés con algunos de sus modelos como W. G. Sebald o Claudio Magris. Junto a esta ansia de reconocimiento, también se ha querido establecer un diálogo con Europa, que rara vez ha encontrado interlocutor. A pesar del rechazo inicial de varios viajeros, la única conversación que se ha logrado mantener, con silencios prolongados y malentendidos constantes, ha sido con España, gracias al vínculo idiomático que tanto cuestionara Sarmiento.

Pero Europa no solo ha desempeñado el papel de dadora de prestigio y origen perdido. Los viajeros latinoamericanos han encontrado en ella fuentes culturales y literarias de las que nutrirse, las cuales, en los ejemplos más logrados, se han

transformado en un arte nuevo, único en su plasmación y múltiple en sus influencias, como la crónica modernista, la poesía de vanguardia o la novela del boom. En cierta medida, Europa ha sido también una tierra exótica, en la que el viajero certifica que lo que cuentan los libros existe de verdad o se aventura a emprender sus propios descubrimientos. También hay una Europa inventada o reinterpretada gracias a que se observa con una mirada distinta; esa Europa es la de los viajeros latinoamericanos y en gran medida permanece como incógnita para los europeos mismos.

Vistos como amenaza y vaga promesa de riqueza, con los Estados Unidos el contacto ha sido mucho menor. Son pocos los escritores latinoamericanos que han dejado testimonio de su paso por ese país, y quienes lo han hecho han oscilado entre la admiración franca –Sarmiento– y el cauto escepticismo –Martí y Novo–. En todo caso, lo que prima es la sensación de que, a pesar de estar a un río y no a un mar de distancia, son algo ajeno, tanto por su origen como por su desarrollo. Por el contrario, los viajeros estadounidenses que han escrito sobre lo que vieron al sur del río Bravo son muchísimos, pues América Latina les ha servido como espejo deformado en el que han encontrado una pesadilla subdesarrollada o un paraíso virginal.

Pero si sorprenden las pocas páginas dedicadas al vecino del norte, resulta aún más llamativa la escasez de relatos producidos por un latinoamericano sobre los países limítrofes al suyo. Los ejemplos se cuentan con los dedos de una mano y muchas veces son circunstanciales, como cuando Sarmiento escribe sobre Río de Janeiro o Montevideo, simplemente por ser escalas de su itinerario rumbo a Francia. Son menos extraños, por increíble que parezca, los viajes a Medio y a Lejano Oriente, aunque casi siempre se hayan emprendido emulando a intrépidos viajeros europeos como Pierre Loti. Mucho más numerosos son los viajes realizados dentro de las fronteras nacionales, ya sea para internarse en territorio tan desconocido que parece en realidad lejanísimo, como Mansilla

con los indios ranqueles, o para reconocerse en los gestos y manías de los connacionales, como hizo Ibargüengoitia con la provincia mexicana.

En lo referente al origen de los escritores viajeros, priman los venidos de Argentina y México. Argentina siempre se ha considerado la nación más europea y cosmopolita de América Latina, y no es extraño que haya sido la que más haya querido salir al mundo, sobre todo a Europa, para después traerlo de vuelta, actitud resumida en el viaje de Sarmiento por Alemania en busca de inmigrantes o en las excursiones intelectuales de Victoria Ocampo, que culminarían con la fundación de la revista *Sur*. Las dimensiones de México han facilitado la profusión de viajeros, a lo que también ha contribuido el apoyo estatal a la cultura y la relación cercana que durante extensos periodos han mantenido las clases intelectuales con el gobierno. De Alfonso Reyes a Sergio Pitol, son muchos los escritores mexicanos que se han desempeñado como diplomáticos. Tanto Argentina como México, además, contaron desde mediados del siglo XIX con periódicos de amplia difusión dispuestos a publicar relatos de viajes e incluso a financiarlos. Tras estos dos países, los escritores de viajes latinoamericanos proceden de muchos puntos. Algunos de los más importantes, como Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, provienen de países periféricos dentro de la región, como Nicaragua y Guatemala. En la presente investigación, además de los países ya señalados, se han estudiado viajeros de Cuba, República Dominicana, Venezuela, Ecuador, Perú, Uruguay, Chile y Colombia. En lo que se refiere a este último país, su escasez de viajeros extraña, tomando en cuenta que se trata de un territorio muy poblado, abierto a dos océanos, y que ha constituido uno de los puntos neurálgicos de la cultura latinoamericana.

Siempre inquietante, aunque explicable, resulta la mínima proporción de mujeres viajeras dentro del corpus analizado. Si la presencia de las mujeres en el canon de la literatura es ya pequeña, en el caso del relato de viajes la situación se vuelve aún más

dramática. A las dificultades históricas que la mujer ha padecido a la hora de escribir, publicar y ser tenida en consideración por la crítica y los medios culturales, hay que añadir el hecho de que el viaje, al menos hasta hace medio siglo, era una actividad eminentemente masculina. Algunos de los oficios vinculados con el viaje estaban vedados a las mujeres, como los relacionados con la guerra, el clero y el comercio. Por si fuera poco, muchos de los escritores que emprendían viajes sin otro fin más que el del viaje mismo, solían hacerlo solos, aunque estuvieran casados. Existen excepciones, aunque incluso en ellas se revela una situación anómala que muestra el machismo inherente a la sociedad. Por ejemplo, el viaje oriental de Teresa de la Parra no deja de ser imaginario, por más que se base en las cartas de su hermana, que viajó acompañando a su marido. Una de las pocas viajeras independientes fue Victoria Ocampo, para quien, proveniente de la alta aristocracia porteña, el viaje, sobre todo entendido como una larga estancia en París o en Londres, era algo natural. Al contrario que en otros géneros literarios, como la novela o la poesía, esta situación no se ha equilibrado durante los últimos años. Ni en la crónica más tradicional ni en el relato híbrido abundan los nombres femeninos.

Los viajeros, hombres en su inmensa mayoría, como se ha visto, dependiendo de sus intereses y circunstancias, pueden agruparse en cinco categorías. La mayoría de ellas se establecieron en el siglo XIX y han gozado de continuidad hasta nuestros días:

1. Miranda representa al viajero político, que se entrevista con las grandes personalidades del lugar que visita y centra su interés en observar asuntos prácticos que eventualmente le sirvan en el gobierno de su país. En el siglo XIX, política y cultura se mezclan, y, así, el viajero político se confunde con otra categoría, la del viajero intelectual. Sarmiento, Altamirano y Guillermo Prieto representarían la síntesis entre estas dos clases de viajero, con fines culturales y cargos destacados en su país.

Posteriormente, con menos relevancia gubernamental, estos viajeros encontrarían su espacio en la diplomacia y en el mundo académico.

2. Los intereses del intelectual se centran en la cultura del país que recorre, cuya literatura e historia le son conocidas. Gusta frecuentar a escritores e intelectuales como él, prefiere visitar la biblioteca a la taberna (aunque más de un viajero ha mostrado que una no excluye a la otra), alterna la descripción de lo que observa con la interpretación de un país y un tiempo, anhela develar el espíritu de la nación y no cesa de comparar su propia cultura con la que enfrenta en el viaje. Esta categoría es una de las que define a mayor número de viajeros, lo que sin duda contrasta con las preocupaciones de los viajeros provenientes de otras literaturas. Aparte de los ya mencionados, podría situarse en este grupo a los viajeros argentinos de la generación del 80, a José Enrique Rodó, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Salvador Novo, José Carlos Mariátegui, Jorge Carrera Andrade, Manuel Maples Arce, Manuel Mujica Láinez, Victoria Ocampo y Sergio Pitol.

3. Fray Servando inaugura una tradición más dramática, que por desgracia no ha conocido descanso a lo largo de dos siglos: la del viajero exiliado. Entre los muy numerosos exiliados latinoamericanos que han escrito relatos de viajes durante sus años de destierro se puede mencionar a José Martí, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Francisco Urquiza, César Vallejo y, en fechas más recientes, a Antonio José Ponte. Naturalmente, lo que emparenta a sus relatos es la nostalgia por la tierra que debieron abandonar por la fuerza, el interés por la política de su país de origen pero también por la del puerto de llegada y la falta de certeza sobre la duración del viaje e incluso sobre los medios con que han de subsistir.

4. Una categoría quizás exclusiva de Latinoamérica es la del viajero artístico, que se desplaza a la metrópoli cultural para encontrar un espacio donde desplegar su

creatividad y encontrar reconocimiento. Esta clase de viaje estuvo más en boga durante el modernismo, en el que la indiscutible meca del aspirante a escritor era París. Aunque puede confundirse con la figura del viajero intelectual, el artístico gusta más de la bohemia, su financiación suele ser menos clara y su fin prioritario, por encima de cualquier curiosidad cultural, es triunfar. Darío resume esta categoría como ningún otro escritor, y a él puede añadirse el resto de viajeros modernistas, algunos exitosos en la prosecución de sus fines, como Gómez Carrillo, y otros que obtuvieron un fracaso estrepitoso, como Julián del Casal u Horacio Quiroga. César Vallejo prolongaría esta figura durante las vanguardias, aunque su segunda época de apogeo, sin relatos de viajes que dejaran testimonio de ello, la constituyen los años del boom.

5. Tardía en su aparición pero finalmente la más extendida hoy en día, es la figura del turista. Todo viaje voluntario tiene algo de turístico, pero existen casos en que el desplazamiento ya no se adorna con florituras artísticas o pretensiones intelectuales, sino que se acepta que la época del turismo acabó por sepultar a la de los grandes viajes. Adolfo Bioy Casares y Jorge Ibarguengoitia no solo son meros turistas, sino que se muestran encantados de serlo ya que hacen de esta afición, con sus espacios y sus personajes particulares, uno de los ejes de su relato. Julio Cortázar, de manera magistral, renovó el género con la conciencia de que las grandes expediciones ya no son viables, pero sí los viajes en que se hacen grandes descubrimientos, aunque estos se limiten al misterioso espacio de las áreas de descanso de una autopista.

En lo que respecta a la historia de la literatura, aparte del estrecho vínculo que guarda con otros géneros (basta recordar que la revolución modernista se inició en la crónica de viajes), el relato de viajes latinoamericano muestra gran unidad en cada época, ya sea en aspectos estéticos, ideológicos o culturales: los románticos Sarmiento y Altamirano defendieron la importancia de desarrollar una mirada propia como requisito

para la confirmación de la identidad nacional; los modernistas compartieron en buena medida el mismo ciclo en el que empezaron buscando sensaciones y adjetivos para después decantarse por un viaje más reflexivo y un estilo más sobrio; los exiliados mexicanos de la Revolución y algunos poetas vanguardistas como Vallejo dejaron a un lado el antihispanismo furioso de sus antecesores y encontraron en España un terreno fértil para el cultivo de la escritura y las amistades; los novelistas del boom hicieron de la Cuba revolucionaria el centro de sus esperanzas y, después, de sus diferencias; los escritores postmodernos, con la épica del viaje irremediadamente perdida, reinventaron su relato a través de recursos propios de la literatura más vanguardista de su tiempo, como la parodia y la hibridación genérica.

Los rasgos anteriores confirman la pertinencia de hablar de un relato de viaje latinoamericano, no solo por la mera procedencia de los textos, sino sobre todo por la concurrencia de marcas estilísticas, culturales e ideológicas que conforman una mirada propia expresada literariamente, susceptible de englobarse en un conjunto formado por textos variados e irrepetibles. En el desarrollo de este trabajo se pretendió poner énfasis en los aspectos más destacados de cada periodo y de cada relato. La cuestión se aborda de forma multidisciplinar, ya que la riqueza del corpus permite y exige diversas aproximaciones, de la teoría literaria y el desarrollo formal del género a la historia de la literatura, la crítica cultural y el poscolonialismo.

Este trabajo supone un primer paso en esta dirección, al (re)descubrir relatos no suficientemente considerados en los estudios previos, que fueron agrupados, sistematizados y analizados de acuerdo con sus categorías tipológicas. Por su coherencia estilística, cultural y temática, que no elude la variedad, el relato de viajes emerge como un género arraigado en la literatura latinoamericana, con un desarrollo rico y continuado y dotado de gran vitalidad.

Bibliografía

Bibliografía directa

- AGUSTÍN, JOSÉ (2010): *Diario de un brigadista (Cuba, 1961)*, México, Lumen.
- BIOY CASARES, ADOLFO (2010): *Unos días en Brasil: Diario de viaje*, Madrid, Páginas de Espuma.
- BIOY CASARES, ADOLFO (2004a) [1972]: *Historias fantásticas*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (2004b) [1959]: *Guirnalda con amores*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1999a) [1978]: *El héroe de las mujeres*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1999b) [1967]: *El gran Serafín*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1999c) [1948]: *La trama celeste*, Madrid, Alianza.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1998a): *De un mundo a otro*, Buenos Aires, Temas.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1998b) [1985]: *Aventuras de un fotógrafo en la Plata*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1998c) [1973]: *Plan de evasión*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1997a): *En viaje*, Barcelona, Tusquets.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1997b) [1956]: *Historia prodigiosa*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1997c): *Una magia modesta*, Buenos Aires, Temas.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1996a) [1986]: *Historias desafortunadas*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1996b) [1973]: *Dormir al sol*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1995a) [1991]: *Una muñeca rusa*, Barcelona, Tusquets.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1995b) [1972]: *Historias de amor*, Buenos Aires, Emecé.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1995c) [1962]: *El lado de la sombra*, Barcelona, Tusquets.
- BIOY CASARES, ADOLFO (1994): *Memorias*, Barcelona, Tusquets.
- BLANCO-FOMBONA, RUFINO (1926): *Por los caminos del mundo*, Madrid, Mundo Latino.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO (1999): *El libro de las ciudades*, Madrid, Alfaguara.

CANÉ, MIGUEL (2010) [1884] *En viaje (1881-1882)*, Montana, Kessinger Pub Co.

CAPARRÓS, MARTÍN (2009): *Una luna*, Barcelona, Anagrama.

CARRERA ANDRADE, JORGE (1948): *Rostros y climas, París*, Éditions de La Maison de l'Amérique Latine

CARRERA ANDRADE, JORGE (1961): *Viaje por países y libros o Paseos literarios*, Quito, Casa de la cultura ecuatoriana.

CHEJFEQ, SERGIO (2008): *Mis dos mundos*, Barcelona, Candaya.

CORTÁZAR, JULIO (1996) [1983]: *Los aeronautas de la cosmopista*, Madrid, Alfaguara.

DARÍO, RUBÉN (1901): *Peregrinaciones*, Librería de la Viuda de Bouret, París.

DARÍO, RUBÉN (1902): *España contemporánea*, Madrid, Mundo Latino.

DARÍO, RUBÉN (1903): “Prólogo” a *Crónicas del bulevar*, París, Garnier Hermanos.

DARÍO, RUBÉN (1917): *La caravana pasa*, Madrid, Mundo Latino.

DARÍO, RUBÉN (1920a): *Parisiana*, Madrid, Mundo Latino.

DARÍO, RUBÉN (1920b): *Tierras solares*, Madrid, Mundo Latino.

DARÍO, RUBÉN (1987): *El viaje a Nicaragua e intermezzo tropical*, Managua, Nueva Nicaragua.

DARÍO, RUBÉN (2007): *La vida de Rubén Darío contada por él mismo*, Tenerife, Artemisa Ediciones.

DE LA PARRA, TERESA (2011) [1922]: *Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente, Palencia, Menoscuarto*.

DEL CASAL, JULIÁN (1998): “La última ilusión” en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (introducción crítica y antología), *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza.

DÍAZ RODRÍGUEZ, MANUEL (1896): *Sensaciones de viaje*, París, Garnier Hermanos.

DÍAZ RODRÍGUEZ, MANUEL (1952): *De mis romerías*, Caracas, Nueva Cádiz.

FUENTES, CARLOS (1968): *París, la Revolución de mayo*. México, Era.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1982): *De viaje por los países socialistas, 90 días en la “Cortina de Hierro”*, Bogotá, La Oveja Negra.

- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE (1913): *Páginas escogidas*, París, Garnier Hermanos.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE (1919): *Vistas de Europa*, Madrid, Mundo Latino.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE (1923): *La miseria de Madrid*, Madrid, Mundo Latino.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE (1999): *En plena bohemia*, Gijón, Libros del Pexe.
- GUEVARA, ERNESTO (2009) [1967]: *Diario de Bolivia*, Barcelona, Lingkua.
- GUEVARA, ERNESTO (2005) [1954]: *Notas de viaje (Diarios de motocicleta)*, Barcelona, Byblos.
- GUILLÉN, ALBERTO (2001) [1920]: *La linterna de Diógenes*, Madrid, Ave del paraíso.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS (2010) [1964]: *Crónicas de mi destierro. Obras completas I*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS (2010) [1920]: *A orillas del Hudson. Obras Completas I*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO (2000) [1961]: *Memorias, Diario, Notas de viaje*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HIDALGO, ALBERTO (2008) [1921]: *España no existe*, Madrid, Iberoamericana Vervuert Editorial Vervuert.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE (1997a): *Ideas en venta*. México, Joaquín Mortiz.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE (1997b): *¿Olvida usted su equipaje?*, México, Joaquín Mortiz.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE (1999a) [1991]: *La casa de usted y otros viajes*, México, Joaquín Mortiz.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE (1999b) [1972]: *Viajes a la América ignota*, México, Joaquín Mortiz.
- IWASAKI, FERNANDO (2000): *El descubrimiento de España*, Lima, Peisa/ Arango.
- MANSILLA, LUCIO V. (1984) [1870]: *Una excursión a los indios ranqueles*, Caracas, Ayacucho.
- MAPLES ARCE, MANUEL (1983): *Mi vida por el mundo*, Xalapa, Universidad Veracruzana
- MIER, FRAY SERVANDO TERESA DE (2006): *Memorias de un fraile mexicano desterrado en Europa*, Madrid, Trama.
- MIRANDA, FRANCISCO DE (1977): *Diario de viajes y escritos políticos*, Madrid, Editora Nacional.

MORÁBITO, FABIO (2004): *También Berlín se olvida*, México, Tusquets.

MUJICA LÁINEZ, MANUEL (2008): *El arte de viajar, antología de crónicas periodísticas (1935-1977)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

NERVO, AMADO (1902): *El éxodo y las flores del camino*, México, Oficina Imp. De Estampillas.

NOVO, SALVADOR (2010) [1928]: *Return Ticket en Viajes y ensayos I*, México, Fondo de Cultura Económica.

NOVO, SALVADOR (2010) [1933]: *Jalisco-Michoacán en Viajes y ensayos I*, México, Fondo de Cultura Económica.

NOVO, SALVADOR (2010) [1935]: *Continente vacío (Viaje a Sudamérica) en Viajes y ensayos I*, México, Fondo de Cultura Económica.

NOVO, SALVADOR (2010) [1948]: *Este y otros viajes en Viajes y ensayos I*, México, Fondo de Cultura Económica.

OCAMPO, VICTORIA (2010): *La viajera y sus sombras, Crónica de un aprendizaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

PAYNO, MANUEL (1993) [1853]: *Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

PAZ, OCTAVIO (2013) [1995]: *Vislumbres de la India*, Madrid, Austral.

PAZ SOLDÁN, PEDRO (2011): *Memorias de una viajero PERUANO*, Barcelona, Lingua.

PÉREZ ROSALES, VICENTE (2007) [1949]: *Diario de una viaje a California (1848-1849)*, Santiago de Chile, Tajamar.

PITOL, SERGIO (1996): *El arte de la fuga*, México, Era.

PITOL, SERGIO (2001) [2000]: *El viaje*, Barcelona, Anagrama.

PONTE, ANTONIO JOSÉ (2007): *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama.

PRIETO, GUILLERMO (1994) [1878] *Viajes a los Estados Unidos (1877-1878)*. Obras completas VI, VII y VIII. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

QUIROGA, HORACIO (1949): *El diario de Horacio Quiroga a París*, Montevideo, apartado de la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*.

REYES, ALFONSO (2010): *Diarios (1911-1927)*, edición de Alfonso Rangel Guerra, México, Fondo de Cultura Económica.

- REYES, ALFONSO (2007) [1915]: *Visión de Anáhuac*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REYES, ALFONSO (1990) [1955]: *Memorias*, en *Obras Completas xxiv*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REYES, ALFONSO (1989) [1917]: *Cartones de Madrid*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RODÓ, JOSÉ ENRIQUE (1918): *El camino de Paros*, Valencia, editorial Cervantes
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (1996): *Viajes por Europa, África y América, 1845-1847*, edición crítica de Javier Fernández, España, Colección Archivos-UNESCO.
- TABLADA, JOSÉ JUAN (1919): *En el país del sol*, Nueva York, D. Appleton y Cia.
- UGARTE, MANUEL (1910): *Visiones de España (apuntes de un viajero argentino)*, Valencia, Prometeo.
- URBINA, LUIS G. (1920): *Estampas de viaje, España en los días de guerra*, Madrid, Biblioteca Ariel.
- URQUIZO, FRANCISCO L. (2005) [1961]: *Madrid en los años veinte. Obras escogidas*, México, Fondo de Cultura Económica
- URQUIZO, FRANCISCO L. (1985) [1971]: *Memorias de campaña*, México, Fondo de Cultura Económica.
- URQUIZO, FRANCISCO L. (1932) *México-Tlaxcalantongo*, México, Cvultura.
- URQUIZO, FRANCISCO L. (1923): *Europa central en 1922: impresiones de viaje por Francia, Bélgica, Alemania, Checoslovaquia, Austria e Italia*, Madrid, V. H. Sanz Calleja.
- VALLEJO, CÉSAR (1931): *Rusia en 1931: reflexiones al pie del Kremlin*, Madrid, Prensa moderna.
- VALLEJO, CÉSAR (2002): *Artículos y crónicas completos*, edición de Jorge Puccinelli, Lima, Pontificia Universidad católica del Perú.
- VARGAS LLOSA, MARIO (2003): *Diario de Irak*, Madrid, Aguilar.
- VARGAS LLOSA, MARIO (2005): *Israel/Palestina: Paz o guerra santa*, Madrid, Aguilar.
- VILLORO, JUAN (2000) [1989]: *Palmeras de la brisa rápida*, Alfaguara, México.
- WILDE, ENRIQUE (2009) [1899] *Viajes y Observaciones, por Mares y por Tierras*, Montana, Montana, Kessinger Pub Co.

Bibliografía indirecta

ADAMS, G. PERCY (1983): *Travel literature and the evolution of the novel*, Michigan, The University Press of Kentucky.

AGUILAR, GONZALO Y SISKIND, MARIANO (2002): “Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942)”, en *Historia crítica de la literatura argentina; el impulso realista*, Volumen 6, Buenos Aires, Emecé: 367-391.

AÍNSA, FERNANDO (2013): “Pensar en español desde América”, en *Revista de Occidente*, 380: 65-82.

ALAZRAKI, JAIME (1994): “Los autonautas de la cosmopista o jugar como la forma más alta de vivir”, en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos: 281-297.

ALBALADEJO, TOMÁS (2007): “La literatura es el viaje”, en Alfaro, Margarita (ed.), *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*, Madrid, Calambur: 11-18.

ALBALADEJO, TOMÁS (2000): “La síntesis de la diversidad. Aspectos de la obra novelística de Carlos Fuentes”, en Royano, Lourdes (ed.), *Fuera del olvido Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria: 137-151.

ALBALADEJO, TOMÁS (1991): *Retórica*, Madrid, Síntesis.

ALBERCA, MANUEL (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ALBURQUERQUE, LUIS (2011a): “Crónica de Indias y relatos de viajes: un mestizaje genérico”, en Latasa, Pilar (ed.), en *Texto y poder: Discursos coloniales en la América hispana*, Madrid, Iberoamericana Vervuert: 29- 42.

ALBURQUERQUE, LUIS (2011b): “El ‘relato de viajes’: Hitos y formas en la evolución del género”, en Alburquerque, Luis (ed.), *Revista de literatura*, número monográfico, *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia*, 145: 15-34.

ALBURQUERQUE, LUIS (2008): “Apuntes sobre crónicas de Indias y relato de viajes”, en *Letras* (Buenos Aires), 57-58: 11-22.

ALBURQUERQUE, LUIS (2006a): “Los ‘libros de viaje’ como género literario”, en *Estudios sobre literatura de viaje*, Madrid, CSIS: 67-87.

ALBURQUERQUE, LUIS (2006b): “Periodismo y literatura: el ‘relato de viajes’ como género híbrido a la luz de la pragmática”, en José Antonio Hernández Guerrero, et al. (eds.), *Actas del V seminario Emilio Castelar Retórica, Literatura y Periodismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz: 167-176.

ALBURQUERQUE, LUIS (2005): “Consideraciones acerca del ‘género relato de viajes’ en la literatura del Siglo de Oro”, en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del Congreso el Siglo de Oro en el nuevo milenio*, Pamplona, Eunsa: 129-141.

ALBURQUERQUE, LUIS (2004): “A propósito de *Judíos, moros y cristianos*; el género ‘relato de viajes’ en Camilo José Cela”, en *Revista de Literatura*, LXVI, 132: 503-525.

ALBURQUERQUE, LUIS (ed.) (2011): *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia*, número monográfico de *Revista de literatura*, 145.

ALMÁRCEGUI, PATRICIA (2008): “Viaje y literatura elaboración y problemática de un género”, en *Revista de Letras* (Buenos Aires), 37: 25-31.

ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL (1949): “Introducción al *Viaje de Oriente* de Luis Malanco”, en Martínez, José Luis (ed.) (1949), *La literatura nacional: revistas, ensayos, biografías y prólogos*, vol. 3, México, Ediciones Porrúa: 109-110.

ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL (1987): *Crónicas. Obras completas VII, VIII y XIX*, México, Consejo Nacional de la Cultura y la Artes.

ÁNGELES, CÉSAR (1999): “César Vallejo y el humor”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense.

ARBILLAGA, IDOIA (2005): *Estética y teoría del libro de viaje. El ‘viaje a Italia’ en España*, Málaga, Anejo LV de *Analecta Malacitana*.

ARIAS CAREAGA, RAQUEL (1996): “Julio Cortázar y un libro de viajes del siglo XX”, en Criado del Val, Manuel (ed.) (1996), *Actas del II Congreso de Caminaría Hispánica*, vol. III, Madrid, AACHE Ediciones: 811-822.

AUGÉ, MARC (1993): *Los no lugares*, Barcelona, Gedisa.

AZAÑA, MANUEL (1968): *Memorias políticas y de guerra, Tomo IV*, México, Oasis.

BAJTIN, MIJAÍL (2000): *Yo también soy (Fragmentos del otro)*, México, Taurus.

BAJTIN, MIJAÍL (1988): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BENÍTEZ, RUBÉN (1996): “El viaje a España”, en Fernández, Javier (ed.), *Viajes de Domingo Faustino Sarmiento*, España, Colección Archivos-UNESCO: 717-758.

BENJAMIN, WALTER (2005): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahisotiras.

BLANCO ARNEJO, MARÍA DOLORES (1976): *La novela lúdico experimental de Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos.

BIOY CASARES, ADOLFO (1987): “Prólogo”, en *Antología de la literatura fantástica*, México, Siglo XXI.

BIOY CASARES, ADOLFO (1993a): “Acerca del cuento y la novela”, en Zavala, Lauro (ed.) (1993), *La escritura del cuento*, Universidad Autónoma Metropolitana, México: 145-162.

BIOY CASARES, ADOLFO (1993b): “El cuento, materia y forma”, en Zavala, Lauro (ed.) (1993), *Teorías de los cuentistas*, Universidad Autónoma Metropolitana, México: 211-231.

BORGES, JORGE LUIS (1997): “Prólogo” a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Emecé.

BORGES, JORGE LUIS (1994): “El escritor argentino y la tradición”, en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Espasa Calpe-Seix Barral.

BRACELI, RODOLFO (1997): *Borges-Bioy: Confesiones, confesiones*, Buenos Aires, Sudamericana.

BRILLO, ATTILO (2010): *El viaje a Italia: Historia de una gran tradición cultural*, Madrid, Antonio Machado.

BUIGUÈS, JEAN-MARC (2004): “Textos e imagen en los relatos de viaje: algunos ejemplos españoles”, en Geneviève Champeau (ed.) (2004): 44-60.

CALDERÓN DE LA BARCA, MARQUESA DE (1987) [1843]: *En La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa.

CAMPBELL, JOSEPH (2013): *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica.

CANTERO, NICOLÁS (2004): “Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje”, en Cantero, Nicolas (ed.), (2004), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Fundación Duques de Soria: 9-35.

CARRIÓN, JORGE (ed.) (2012): *Mejor que ficción, crónicas ejemplares*, Barcelona, Anagrama.

CARRIÓN, JORGE (2005): “¿Una tradición silenciada? Hacia un corpus de la literatura nómada”, en *Lateral*, 123: 53-57.

CARRIZO RUEDA, SOFÍA (1997): *Poética del relato de viajes*, Kassel, Edition Reichenberg, *Problemata literaria* 37.

CARRIZO RUEDA, SOFÍA (2008): “El viaje omnipresente. Su funcionalidad discursiva en los relatos culturales de la segunda modernidad”, en *Revista argentina de literatura*, 37: 45-56.

CASAS, ANA (comp.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros.

CASTAÑÓN, ADOLFO (2010): Francisco L. Urquiza, el narrador ante la muerte, en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 82: 70-73.

CHAMPEAU, GENEVIÈVE (2008): “Umbrales del relato y autorreferencia en los libros de viajes españoles contemporáneos”, en *Letras*, Número monográfico *El viaje y sus discursos*, 57-58, Buenos Aires: 67-78.

CHAMPEAU, GENEVIÈVE (2004): “El relato de viaje, un género fronterizo”, en Champeau, Geneviève (ed.) (2004): 15-31.

CHAMPEAU, GENEVIÈVE (ed.) (2004): *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum.

COLOMA, FIDEL (1988): “Introducción” a *El viaje a Nicaragua e intermezzo tropical*, Managua, Nueva Nicaragua.

COLOMBI, BEATRIZ (2010): *Cosmópolis, del flâneur al globe-trotter*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

COLOMBI, BEATRIZ (2004): *Viaje intelectual: Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

CORREA RAMÓN, AMELINA (2008): *Alejandro Sawa, Luces de bohemia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

CRISTOFF, MARÍA SONIA (ed) (2009): *Pasaje a Oriente, narrativa de viajes de escritores argentinos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

D’ AQUINO, ALFONSO (1994): “Sergio Pitól: una geografía literaria”, en Serrata, Eduardo (ed.) (1994), *Tiempo cerrado, tiempo abierto: Sergio Pitól ante la crítica*, México, Era-UNAM: 155-258.

DE LA NUEZ, IVÁN (2007): *Fantasia roja*, Barcelona, Debate.

DEPETRIS, CAROLINA (2007): *La escritura de los viajes*, Mérida, Universidad Nacional Autónoma de México.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL (1989): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, CRISTOPHER (2005): *Vida de fray Servando, México*, Era, Consejo Nacional para la cultura y las artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

ESCOBAR, TATIANA (2002): *Sin domicilio fijo: sobre viajes, viajeros y sus libros*. México, Paidós.

ESTEBAN, JOSÉ (2004): *Viajeros hispanoamericanos en Madrid*, Madrid, Silex.

FERNÁNDEZ, TEODOSIO (1998): “La conquista de una tradición”, en Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Akal: 15- 129.

FERNÁNDEZ, TEODOSIO (1995): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas.

FICK, BÁRBARA (1976): *El libro de viajes en la España medieval*, Santiago de Chile, Editorial Universidad.

FOMBONA, JACINTO (2005): *La Europa necesaria: textos de viaje de la época modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2008): *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Paidós.

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2011): “¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario”, en Albuquerque, Luis (ed.), *Revista de literatura*, número monográfico, *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia*, 145: 35-64.

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (1998): *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco/Libros.

GENETTE, GÉRARD (1993): “Relato ficcional, relato factual”, en *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona: 53-76.

GENETTE, GÉRARD (1982): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.

GENNEP, ARNOLD VON (2013): *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL (1957): *Bibliografía colombiana de viajes*, Bogotá, Editorial ABC.

GONZÁLEZ, ANÍBAL (1983): *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Porrúa Terrazas.

GONZÁLEZ, ANÍBAL (2006): “La prosa modernista”, en Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, El siglo XX*, Tomo II. Madrid, Gredos.

GOYTISOLO, JUAN (2006): “Prólogo” a Edward Said, *Orientalismo*, Barcelona, Mondadori.

GUERRERO, GUSTAVO (2007): “Nueva narrativa del extremo occidente” en *Letras Libres*, Madrid, enero de 2007: 22-28.

HERMES VILLORDO, ÓSCAR (1983): *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

HUIDOBRO, VICENTE (2003): *Arte poética*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

HUTCHEON, LINDA (1986): *The Theory of Parody*, Chicago, University of Illinois Press.

IGLESIA, CRISTINA (2003): “Europa de remate. Experiencia y relato en *Viajes y observaciones. Cartas a La Prensa. 1892* de Eduardo Wilde”, en *Ficciones y silencios fundacionales, Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*. Madrid, Iberoamericana Vervuert: 301-315.

ITURRIAGA DE LA FUENTE, JOSÉ (1992): *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX*, México, Fondo de Cultura Económica.

JARAMILLO AGUDELO, DARÍO (ed.) (2012): *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara.

JITRIK, NOÉ (1978): *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México.

KEAY, JOHN (1991): *Voyageurs excentriques*, París, Payot.

LAERA, ALEJANDRA (2008): “Introducción” a *El arte de viajar, antología de crónicas periodísticas (1935-1977)* de Manuel Mujica Láinez, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

LEJEUNE, PHILIPPE (1975): *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.

LIPPARD, LUCY R. (2012): “Seducción e hipérbole”, en *Revista de Occidente*, 369: 106-119.

LITVAK, LILY (2004): “Estrategias en la escritura de las crónicas de viaje del siglo XX”, en *Revista de Occidente*, 280: 92-104.

LIVON-GROSMAN, ERNESTO (2003): *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO (1984): “Procedimientos narrativos en la Embajada a Tamorlán”, en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1: 129-146.

LORENTE MEDINA, ANTONIO (2002): “Estudio introductorio” en Guzmán, Martín Luis, *La sombra del caudillo*, Madrid, Castalia.

LUCENA GIRALDO, MANUEL (2004): “Hispanoamericanos en España hasta 1936. Viajeros de la rabia y de la idea”, en *Quimera*, 246-247: 69-71.

MARTINO, DANIEL (1989): *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad de Alcalá.

MASOLIVER RÓDENAS, JUAN ANTONIO (1998): “Sergio Pitól”, en *Fractal*, 10: 63-74.

MAETERLINK, MAURICE (1920): “Prólogo” a *Ciudades de ensueño* de Enrique Gómez Carrillo, Madrid.

MATTALIA, SONIA (2008): *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.

MESA CNACEDO, DANIEL (2013): “Diarios personales hispanoamericanos en el siglo XXI”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 751, 7-23.

MIERS, JOHN (1968) [1826]: *Viaje al Plata (1819-1824)*, Buenos Aires, Solar Hachette.

MIGNOLLO, WALTER D. (2012): “Literatura comparada, literatura mundial y decolonización”, en *Ínsula*, 787-788: 26-30.

MOLLOY, SYLVIA (2010): Introducción a *La viajera y su sombra. Crónica de un aprendizaje* de Victoria Ocampo, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

MOLLOY, SYLVIA (1996): *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México.

MONDOLFI GUDAT, EDGARDO (2007): “El diario de Miranda”, en *Politeia*, 38, Caracas: 185-190.

MONSIVÁIS, CARLOS (2012): *Las esencias viajeras*, México, Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las artes.

MONSIVÁIS, CARLOS (2010): *Salvador Novo, lo marginal en el centro*, México, Era.

MUÑOZ, JOSÉ LUIS Y ARACELI SAN MARTÍN MORENO (2005): “La Habana real y la Habana imaginada”, en Mertz-Baumgartner, Birgit y Pfeiffer, Erna (eds.), *Aves de paso: Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, Iberoamericana Vervuert: 219-225.

NÚÑEZ, ESTUARDO (1972): “Lo latinoamericano en otras literaturas”, en César Fernández Moreno (ed.), (1972), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI: 93-120.

NÚÑEZ, ESTUARDO (1989): (compilación, prólogo y bibliografía), *Viajeros hispanoamericanos (Temas continentales)*, Caracas, Ayacucho.

O’ GORMAN, EDMUNDO (1948): *La invención de América*, México, FCE.

OLIVIO JIMÉNEZ, JOSÉ Y CARLOS JAVIER MORALES (introducción crítica y antología) (1998): *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza.

OLLÉ-LAPRUNE, PHILIPPE (2011): *México, visitar el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1998) :“Verdad y perspectiva”, en *El espectador*, Madrid, EDAF: 45-55.

PALEY DE FRANCESCATO, MARTHA (1975): "Entrevista a Bioy Casares" en *HISPANOAMERICANA*, 9: 78-86.

PARDELLAS VELAY, ROSAMNA (2004): "Estampas de ultramar de Aníbal Núñez: la reescritura de viajes leídos como instrumento de crítica cultural", en Peñate, Julio (ed.) (2004), *El viaje en la literatura hispánica; de Juan Valera a Sergio Pitol*, Madrid, Verbum: 201-218.

PATOUT, PAULETTE (1994): "Teresa de la Parra, París y las Memorias de Mamá Blanca", en Bosch Velia (ed.) (1994), *Memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra, Madrid, Colección Archivos-UNESCO: 151-174.

PAZ, OCTAVIO (1987): *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral.

PEÑATE, JULIO (2004): *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor.

PEÑATE, JULIO (2008): *El viaje en la literatura hispánica; de Juan Valera a Sergio Pitol*, Madrid, Verbum.

PEÑATE, JULIO (2012): *Introducción al relato de viaje hispánico del siglo XX: Textos, etapas, metodología*, dos volúmenes, Madrid, Visor.

PELLICER, ROSA (2004): "Parodia y paradero: Los autonautas de la cosmopista de Julio Cortázar y Carol Dunlop", en *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey*, México, 17: 33-47.

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL (1984): "Estudio literario de los libros de viaje medievales", Madrid, *Epos*, 1: 217-238.

PICHON, Riviére, MARCELO (1991): "Prólogo" a *La invención y la trama: obras escogidas de Adolfo Bioy Casares*, Tusquets, Barcelona.

PIERINI, MARGARITA (1994): "La mirada y el discurso: la literatura de viajes", en Ana Pizarro, Ana, (ed.) (1994), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, San Pablo, Unicamp: 161-183.

PIGLIA, RICARDO (2012): "La vida privada", en *Escenas de la novela argentina. Programa de la televisión pública argentina, 1*:

<http://www.bn.gov.ar/escenas-de-la-novela-argentina> (fecha del último acceso: 11 de agosto de 2013).

POZUELO YVANVOS, JOSÉ MARÍA (2002): "Introducción" a *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, Madrid, Espasa Calpe: 9-56.

POZUELO YVANVOS, JOSÉ MARÍA (1994): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

PRATT, MARY LOUISE (2010): *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica.

PREGO, OMAR (1985): *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik.

PRIETO, ADOLFO (1996): *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*, Buenos Aires, FCE.

Pucinelli, JORGE (2002): “Prólogo” a *Artículos y crónicas completos* de César Vallejo, Lima, Pontificia Universidad católica del Perú.

RAMA, ÁNGEL (1970): *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas, Universidad Central.

RECLÚS, ELYSÉE (1990): *Viaje a Sierra Nevada de Santa Marta*, Barcelona, Laertes.

REGAZZONI, SUSANNA (2002): “El doble en la obra de Bioy Casares”, en de Toro, Alfonso y Susanna Regazzoni (eds.), (2002), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Iberoamericana Vervuert: 157-170.

RIBERA, DANIEL Y MIGUEL RUSSO (1996): “Diálogo entre Adolfo Bioy Casares, Fito Páez y Rodrigo Fresán”, en *La maga, número especial dedicado a Adolfo Bioy Casares*: 7.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR (1949): “Prólogo” a *El diario de Horacio Quiroga a París*, Montevideo, apartado de la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, FRANCISCO JAVIER (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.

ROJAS, ELENA M. (1996): “Texto, texturas y formas”, en Fernández, Javier (ed.), *Viajes de Domingo Faustino Sarmiento*, España, Colección Archivos-UNESCO: 955-1004.

ROSSI, ALEJANDRO (1999): “La invención de Bioy”, en *Letras libres*, 8: 40.

ROTKER, SUSAN (1992): *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas.

RUBIO, MARÍA (2011): “En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género”, en Albuquerque, Luis (ed.), *Revista de literatura*, número monográfico, *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia*, 145: 65-90.

RUIZ ABREU, ÁLVARO (2004): “El viaje espiritual de Greene”, en Zamudio (ed.) (2004): 168-192.

SAAVEDRA, GUILLERMO (1986): “La literatura desafortada de Adolfo Bioy Casares”, en *La Razón*, Buenos Aires, 6 de octubre: 57.

- SABORIT, ANTONIO (1996): “Salvador Novo y el cine”, en Novo, Salvador, *Viajes y ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SAER, JUAN JOSÉ (1997): *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.
- SAER, JUAN JOSÉ (1996): Prólogo a Sarmiento, Domingo Faustino (1996), *Viajes*, España, Colección Archivos-UNESCO: XVII-XX.
- SAID, EDWARD (2006): *Orientalismo*, Barcelona, Mondadori.
- SAÍTA, SYLVIA (ed.) (2007): *Hacia la revolución, Viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SAVATER, FERNANDO (1999): “Adolfo Bioy Casares”, en *El inventor de sueños*, Buenos Aires, suplemento especial del diario *Clarín*, 9 de marzo: 7.
- SCHMIGALLE, GÜNTHER (2008): “Prólogo” a Rubén Darío, *¿Va a arder París...?*, veintisiete letras, Madrid.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO (1997): *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SCHULMAN, IVÁN (1968): *Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*, México, El Colegio de México.
- SCHWARTZ, JORGE (2003), *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SORIANO, OSVALDO (1983): “Entrevista a Julio Cortázar” en *Diálogos*, Buenos Aires, El Ateneo: 163-168.
- SORRENTINO, FERNANDO (2001): *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, El Ateneo.
- SOSNOWSKI, SAÚL (1984): “Prólogo” a *Una excursión a los indios ranqueles*, Caracas, Ayacucho.
- SUÁREZ COALLA, FRANCISCA (1994): *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- SPANG, KURT (2008): “El relato de viaje como género”, en Julio Peñate (ed.), *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*. Madrid, Verbum: 15-28.
- STEINER, GEORGE (2002): *Extraterritorial*, Siruela, Madrid.
- STERN, JAMES (2010): *El daño oculto*, Madrid, Lengua de trapo.
- TEXEIDOR, FELIPE (1982) [1932]: *Viajeros mexicanos (siglos XIX y XX)*, México, Editorial Porrúa.

TODOROV, TZVETAN (2007): *Nosotros y los otros*, Siglo XXI, México.

TODOROV, TZVETAN (2006): *Introducción a la literatura fantástica*, Madrid, Paidós hispánica.

TODOROV, TZVETAN (1999): *La conquista de América; el problema del otro*, México, Siglo XXI.

UNAMUNO, MIGUEL DE (1901): “Prólogo” a *Paisajes parisienses* de Manuel Ugarte, París, Imprimeries réunies.

VILA-MATAS, ENRIQUE (2005): “Discurso de recepción del XII Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos”, en *Analítica.com*:

http://www.analitica.com/bitlibroteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp (fecha de último acceso: 11 de agosto de 2013).

VILLORO, JUAN (2008): “Prólogo” a *Revolución en el jardín*, Madrid, Reino de Redonda.

VILLORO, JUAN (2005): *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz.

VIÑAS, DAVID (1997): *Viajes argentinos a Estados Unidos*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

ZAMUDIO, LUZ ELENA (ed.) (2004): *Espacio, viajes y viajeros*, México, Aldus, Universidad Autónoma Metropolitana.

ZULETA ÁLVAREZ, ENRIQUE (2000): “Prólogo” a *Memorias, Diario, Notas de viaje*, México, Fondo de Cultura Económica.

ZUSMAN, PERLA (2007): “Paisajes de civilización y progreso. El viaje de Sarmiento a los Estados Unidos (1849)”, en Castro Hortensia, Carla Lois y Perla Zusman (eds.) (2007), *Viajes y geografías*, Buenos Aires, Prometeo libros: 51-66.

Anexo

Cronología del relato de viaje hispanoamericano

Autor	Título	País de origen	Destino del viaje	Año aprox. del viaje y de la escritura	Año de primera edición	Lugar de primera edición
Francisco de Miranda	<i>Viaje por los Estados Unidos de la América del Norte, Viaje por Italia y Viajes por Rusia</i>	Venezuela	Estados Unidos, Italia y Rusia	1783-1787	1977	Venezuela
Fray Servando Teresa Mier	<i>Relación de lo que sucedió en Europa al doctor Mier</i>	México	España y Francia	1795-1819	1865	México
Domingo Faustino Sarmiento	<i>Viajes por Europa, África y América, 1845-1847</i>	Argentina	Brasil, Francia, España, Tánger, Italia, suiza, Alemania, Estados Unidos	1845-1847	1849-1851	Buenos Aires
Vicente Pérez Rosales	<i>Diario de un viaje a California, 1848-1849</i>	Chile	California, Estados Unidos	1848-1849	1949	Chile
Ignacio Manuel Altamirano	<i>Crónicas</i>	México	México	1850-1890	1987	México
Manuel Payno	<i>Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia</i>	México	Inglaterra y Escocia	1853	1853	México
Pedro Paz Soldán	<i>Memorias de un viajero peruano: apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)</i>	Perú	España, Francia, Alemania, Hungría, Italia, Grecia, Egipto, Turquía	(1859-1863)	1971	Lima
Lucio V. Mansilla	<i>Una excursión a los indios ranqueles</i>	Argentina	El desierto argentino	1870	1870	Buenos Aires
Guillermo Prieto	<i>Viajes a los Estados Unidos (1877-1878)</i>	México	Estados Unidos	1877-1878	1878-1891	México

Julián del Casal	<i>Prosas</i>	Cuba	España	1888-1889	1963	La Habana
Manuel Díaz Rodríguez	<i>Sensaciones de viaje</i>	Venezuela	Francia, Italia, Constantinopla	1895	1896	París
Enrique Gómez Carrillo	<i>La miseria de Madrid</i>	Guatemala	España	1898	1923	París
Rubén Darío	<i>España contemporánea</i>	Nicaragua	España	1898-1900	1901	Madrid
Horacio Quiroga	<i>El diario de Horacio Quiroga a París</i>	Uruguay	Francia	1900-1901	1949	Montevideo
Enrique Gómez Carrillo	<i>En plena bohemia</i>	Guatemala	Francia	1900	1919	Madrid
Rubén Darío	<i>Peregrinaciones</i>	Nicaragua	Francia e Italia	1900	1901	París
José Juan Tablada	<i>En el país del sol</i>	México	Japón	1900-1901	1918	Nueva York
Amado Nervo	<i>El éxodo y las flores el camino</i>	México	Francia	1900-1902	1902	México
Enrique Gómez Carrillo	<i>El alma encantadora de París</i>	Nicaragua	Francia	1901	1902	París
Enrique Gómez Carrillo	<i>De Marsella a Tokio, sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón</i>	Guatemala	Francia, Egipto, la India, China y Japón	1905	1906	París
Rubén Darío	<i>El viaje a Nicaragua e intermezzo tropical</i>	Nicaragua	Nicaragua	1908	1909	Madrid
Manuel Ugarte	<i>Visiones de España (apuntes de un viajero argentino)</i>	Argentina	España	Hasta 1910	1910	Valencia
Efrén Rebolledo	<i>Nikko</i>	México	Japón	1910	1910	México
Manuel Ugarte	<i>Mi campaña hispanoamericana</i>	Argentina	16 países latinoamericanos	1911-1913	1920	Barcelona
Pedro Henríquez Ureña	<i>Notas de viaje</i>	República dominicana	La Habana	1906-1916	2000	México
Alfonso Reyes	<i>Cartones de Madrid (1914-1917)</i>	México	Madrid	1914-1917	1917	México
José Enrique Rodó	<i>El camino de Paros</i>	Uruguay	Francia, España, Italia	1916-1917	1918	Valencia

Luis G. Urbina	<i>Estampas de viaje, España en los días de guerra</i>	México	España	1916-1918	1920	Madrid
Teresa de la Parra	<i>Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente</i>	Venezuela	China, Japón	1921	1922	Madrid
Rufino Blanco Fombona	<i>Por los caminos del mundo</i>	Venezuela	España, Francia, Holanda	hasta 1926	1926	Madrid
Francisco L. Urquiza	<i>Madrid de los años veinte</i>	México	España	1923/1960	1961	México
Martín Luis Guzmán	<i>Crónicas de mi destierro</i>	México	España, Francia	1925-1936	1966	México
César Vallejo	<i>Crónicas</i>	Perú	Francia, España, Rusia	1923-1938	2002	Lima
Salvador Novo	<i>Return Ticket</i>	México	Estados Unidos, Hawái	1927	1928	México
César Vallejo	<i>Rusia en 1931: reflexiones al pie del Kremlin</i>	Perú	Alemania, Rusia	1931	1931	Madrid
Salvador Novo	<i>Continente vacío (Viaje a Sudamérica)</i>	México	Argentina, Brasil	1935	1935	México
Manuel Maples Arce	<i>Mi vida por el mundo</i>	México	Europa, Medio Oriente, Lejano Oriente	1936-1990	1983	Xalapa
Jorge Carrera Andrade	<i>Rostros y climas</i>	Ecuador	Europa, América Latina	Hasta 1948	1948	París
Victoria Ocampo	<i>La viajera y sus sombras, Crónica de un aprendizaje</i>	Argentina	Francia, Estados Unidos, Alemania, Londres	1929-1979	2010	Buenos Aires
Manuel Mujica Lainez	<i>El arte de viajar, antología de crónicas periodísticas (1935-1977)</i>	Argentina	Inglaterra, Alemania, Francia, Rumania, España, Perú, Bolivia	1935-1977	2008	Buenos Aires

Gabriel García Márquez	<i>De viaje por los países socialistas. 90 días en la "Cortina de Hierro"</i>	Colombia	Alemania, Checoslovaquia, Polonia, la URSS, Hungría	1957	1982	Bogotá
José Agustín	<i>Diario de un brigadista (Cuba, 1961)</i>	México	Cuba	1961	2010	México
Carlos Fuentes	<i>París, la Revolución de mayo</i>	México	Francia	1968	1968	México
Jorge Ibarguengoitia	<i>Viajes a la América ignota</i>	México	Cuba, Estados Unidos, México	1968- 1972	1972	México
Jorge Ibarguengoitia	<i>¿Olvida usted su equipaje?</i>	México	México, Francia, España, Inglaterra, Egipto	1969-1976	1997	México
Jorge Ibarguengoitia	<i>La casa de usted y otros viajes</i>	México	México, Argentina, España, Inglaterra, Egipto	1969-1983	1991	México
Guillermo Cabrera Infante	<i>El libro de las ciudades</i>	Cuba	Inglaterra, España, Francia, Estados Unidos, Brasil	1977-1998	1999	Madrid
Sergio Pitol	<i>El viaje</i>	México	La URSS	1986	2000	México
Juan Villoro	<i>Palmeras de la brisa rápida</i>	México	Yucatán	1989	1989	México
Sergio Pitol	<i>El arte de la fuga</i>	México	España, Francia, Italia, Rusia, Praga, Polonia.	Hasta 1996	1996	México
Fabio Morábito	<i>También Berlín se olvida</i>	México	Alemania	2003	2004	México
Mario Vargas Llosa	<i>Israel/Palestina: Paz o guerra santa</i>	Perú	Israel, Palestina	2005	2005	Madrid
Antonio José Ponte	<i>La fiesta vigilada</i>	Cuba	Cuba, Portugal	Hasta 2007	2007	Barcelona
Sergio Chejfec	<i>Mis dos mundos</i>	Argentina	Brasil	Hasta 2008	2008	Barcelona