

CAPÍTULO I

RETRATO ROBOT DEL VIAJERO POSMODERNO

DECONSTRUCTING PAUL

La muerte del viaje conlleva su supervivencia. Si el turismo masivo y global nace después de la Segunda Guerra Mundial —la experiencia histórica que cambió para siempre lo que entendemos por *desplazamiento*—, durante la segunda mitad del siglo xx se produjo la extinción del viaje al tiempo que se impuso lo que podemos llamar la *experiencia turística*. Pero admitir eso implica dar por buena una ficción de clase. Una ficción según la cual el viaje aristocrático, minoritario, que es el que por lo general han practicado los escritores (y demás artistas) modernos, es *el viaje*, mientras que el viaje democrático, que es el practicado por todo hijo de vecino que pueda pagárselo, es simplemente *turismo*.

Esa ficción se suele sustentar en el lugar donde quedó fijada, la multicitada tercera página de *El cielo protector* (1949): «No se consideraba un turista; él era un viajero. Explicaba que la diferencia residía, en parte, en el tiempo. Mientras el turista se apresura por lo general a regresar a su casa al cabo de algunos meses o semanas, el viajero, que no pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza con lentitud durante años de un punto a otro del planeta» (Bowles 1998: 19). La cita irreflexivamente reproducida acostumbra a llevar al malentendido. Por eso debe ser puesta en entredicho. El subgénero «las siete diferencias entre el viajero y el turista» se neutraliza con una constatación: su perspectiva ideológica y su realización discursiva

han sido monopolizadas desde siempre por el presunto viajero. La única diferencia entre ambas figuras es que el viajero se auto-define por oposición a una otredad vaga, sin derecho a réplica. El auto-calificado como viajero, por tanto, gracias a su monopolio de un discurso con alcance público, condena al supuesto turista, alguien sin voz, la extensión de cuyo discurso sobre el viaje es limitada, privada, doméstica.

El tiempo del que habla Bowles se compra con dinero. Le Corbusier se pagó el viaje oriental de su juventud escribiendo para la prensa; la estancia de Benjamin en Ibiza se debió en parte a que en la isla podía vivir con muchos menos dinero que en París o en Berlín; las becas, pensiones, ayudas familiares o de amigos permitieron que Goethe, Rilke o Lorca realizaran sus respectivos periplos sin las limitaciones que las vacaciones laborales, regladas por la ley, acortan sin atender a las musas.

Más aún: la afirmación de Bowles, que —recuérdese— fue formulada en el inicio de una novela y, por tanto, por un narrador omnisciente que reproduce las ideas de un personaje de ficción, no en un manifiesto, prólogo ni ensayo, apunta más bien hacia tres figuras que no son la del viajero. La figura del nómada. La del expatriado (estamos en la misma época en que los personajes de Lawrence Durrell, extraviados en Alejandría, persiguen sin demasiado éxito pistas sobre su propia identidad). Y la del hippie: todavía no existen, pero pronto —tras los beatniks— sí existirán y se definirán precisamente por esa relación de indiferencia respecto tanto del lugar en el que habitan como de los mecanismos capitalistas de productividad en relación a él. Bowles quizá quiso definirse parcialmente a sí mismo. Pero se cubre las espaldas, en el propio texto: escribe «partly» («en parte») y «generally» («generalmente»). Es decir: sí pero no. No es una teoría general, abundan las excepciones, es sólo la idea de un personaje. Un personaje que será destruido por África. Un personaje que, al contrario que Bowles, que encontró su lugar en Tánger, no encontrará el suyo y se sumergirá en la deriva de la aniquilación.

Incluso se puede ir más lejos: la interpretación según la cual para el viajero el tiempo no es importante atenta contra el que puede considerarse el viajero de ficción por excelencia de la modernidad: Phileas Fogg. Recuérdese que Fogg viaja con prisa, que su periplo es una conquista técnica del espacio global y que, sobre todo, se trata de un viaje condicionado por la economía. La apuesta es —ni más ni menos— que de 20 000 libras y, encima, el inspector Fix, de Scotland Yard, el perseguidor del viajero, está convencido de que Fogg ha robado el Banco de Inglaterra. Su viaje es un

viaje contrarreloj: contra el tiempo, devorador de espacio, y agujoneado por el dinero, que desde la baja Edad Media cambió lo que entendemos por temporalidad. La articulación de la novela es absolutamente capitalista —como, por otro lado, las que tienen en el siglo anterior a Gulliver o a Crusoe como protagonistas—. El espacio está mercantilizado. La aventura precisamente consiste en saber aprovecharse de esa mercantilización, optimizar los recursos que los medios de transporte locales te ofrecen. Otro tema es que los plazos no hayan sido fijados por un tour-operador: han sido establecidos por el mismo viajero, según sus reglas personales, minoritarias. Y carísimas. Más que un viajero, Fogg es un deportista. Y un millonario. Pero no hay duda de que no es un turista.

La relación entre viaje y financiación es constante desde siempre. Tanto las expediciones de la Antigüedad como las actuales precisan de una fuerte inversión. Se podría incluso establecer una tipología del viajero literario moderno, en la línea de la que antes he esbozado, según la relación que establece con el dinero que le permite viajar —y escribir sobre sus viajes—. Tendríamos a los rentistas y becarios (Lorca, Cravan, García Márquez), a los diplomáticos (Alí Bey, Darío, Durrell, Neruda), a los periodistas profesionales (Dos Passos, Orwell, Hemingway) u ocasionales (Gautier, Bellow, Guillén, Valle-Inclán), a los escritores con libros contratados de antemano (Chateaubriand, Dickens, Naipaul, Theroux) y otras categorías que me dejo en el tintero, para no provocar reproducciones fuera de contexto que lleven a nuevos malentendidos.

Dicho esto sobre *lo que dijo* Bowles, vale la pena detenerse en *el propio* Bowles. Su presunta centralidad en la literatura de viajes del siglo xx debe ser puesta —también— en duda. ¿Qué libros de viajes escribió? ¿Cuáles de ellos son de algún modo canónicos? La respuesta a esas preguntas es desconcertante. No escribió ningún libro de viajes. Bowles fue sobre todo novelista y cuentista, acaso traductor y músico; sus ficciones se nutren sin duda de sus experiencias *abroad* y en ese trasfondo, a menudo, se encuentra su excepcionalidad (sobre todo si se compara su obra con la de sus coetáneos norteamericanos que hicieron de la historia y la sociedad de su propio país la esencia de su literatura). Escribió textos de viaje: crónicas, ensayos, cartas y una autobiografía excepcional que, aunque esté plagada de desplazamientos y de encuentros con artistas famosos, tiene en las páginas de la infancia y la adolescencia, en la Costa Este de los Estados Unidos, en un hogar marcado a fuego por los desórdenes psíquicos del padre, sus mejores líneas. Es decir, la mejor parte del libro

quizá sea precisamente la sedentaria. De modo que sus obras de no-ficción, a excepción de sus memorias, siempre tuvieron un formato breve. *Their Heads are Green and their Hands are Blues. Scenes from the non-christian World* (1963) es una antología de los ensayos y crónicas que publicó en revistas y diarios anglosajones; también sus diarios, su correspondencia o sus artículos se han editado; prologó, además, libros de fotografía, y concedió largas entrevistas sobre temas que van de la música y la poesía a la cultura árabe. Sin duda se trata de textos valiosos, que testimonian la vida y los conocimientos de un gran viajero. Pero eso no quita que no escribiera ninguna obra comparable a *Road to Oxiana*, de Robert Byron, o *En la Patagonia*, de Bruce Chatwin.

El malentendido tiene que ver con la importancia simbólica de Paul Bowles. Nadie como él ha sido «la memoria de la literatura de viajes del siglo xx». Por una cuestión personal: estuvo en el lugar adecuado en el momento idóneo, y conoció a la gente que había que conocer. Su trato personal con Welles, Dalí, Visconti, Capote, Bertolucci o Vidal es menos importante, en el tema que nos ocupa, que el hecho de haber sido un puente vital entre la Generación Perdida y la Generación Beat, entre el París de entreguerras y el Tánger internacional del tercer cuarto del siglo pasado. Es precisamente en la época en que se tomó la célebre foto de Paul Bowles con Burroughs, Ginsberg y Kerouac cuando empieza a configurarse el Mito Bowles, por un sinfín de causas que no viene a cuento analizar, pero que tienen que ver en muchos casos con la preeminencia de la cultura norteamericana en el contexto global a partir de los años sesenta, con la potencia que en esa cultura tiene la industria académica y con el fin de las generaciones literarias. El rastreo de las influencias perdurables seguramente nos llevaría a ver que autores francófonos como Nicolas Bouvier o Blaise Cendrars fueron más importantes para la literatura de viajes contemporánea que Bowles; no en vano, la cita que abre *En la Patagonia* de Chatwin y, por tanto, toda su obra, es de Cendrars. Otra clave de la importante pero sobredimensionada repercusión de Bowles en la esfera del viaje literario fue su longevidad. Vivió la mayor parte del siglo. El padre simbólico de la Generación Beat murió cuando todos sus hijos ya habían muerto.