

Mongólia, de Bernardo Carvalho.

Viajar es un poco escribir, un poco morir

Biagio D'Angelo

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

Trinh Minh Ha

Nómade desde los tiempos más remotos, el individuo ha percibido siempre la necesidad de entregar el relato de sus viajes a una página escrita. Entre viaje y literatura se ha establecido una complicidad peligrosa en la que se confunden biografías y ficciones, historias personales y mitologías reinventadas, experiencias verdaderas y sueños imposibles. Sin embargo, el interés de la literatura hace que sea posible viajar, como escribió recientemente con conmovedora fuerza elegíaca, el escritor amazónico Milton Hatoum, sin moverse de su propio lugar.

Por esto, cada vez más, les pido a mis libros que viajen por mí. Ellos deben —o deberían ser— más verdaderos y convincentes que el autor. Me contento con los viajes imaginarios. Sentado a la mesa de una salita, miro al árbol de granada y a la *pitangueira* del jardincito y viajo por todo el Brasil. Y además tengo todavía respiro para pasear por Madras, Estambul y La Paz. Ayer fui a Buenos Aires y anteayer

visité las ruinas romanas de Balbec, en el Líbano. En algún momento de la semana pasada, caminé por Singapur y sentí, con un ansia nostálgica, el mismo calor húmedo de Amazonía. De vez en cuando escucho el ronco de turbinas e imagino centenares de faquires exprimidos en un tubo que los conducirá a otro país, tal vez a otro continente. Mientras eso pasa, yo, aquí, de frente a mis granadas y *pitangas* con sus flores, me doy la vuelta al mundo en esta mañana iluminada por el sol de este invierno que parece más un verano. (Hatoum 2008)

Desde un punto de vista antropológico, el viajero y el escritor nacen —de una cierta manera— juntos. Por definición, el viajero determina —desplazándose— una *distancia*. Él tiene una morada propia, fija y un lugar de estadía habitual, pero de la que decide alejarse. Esta distancia espacial presenta también un *tiempo* específico, limitado, y supone una espera de reacercamiento. Curiosamente, el viaje es lejanía también del tiempo: se trata de un distanciamiento *temporal* de lo familiar y conocido, de todo un conjunto material y «transobjetual». De hecho, el viaje se «escribe» para ejercer y dar sentido a la memoria. Por ello, las formas privilegiadas de la escritura de viaje coinciden, como las define Giancarlo Folena, con «las formas primarias de la escritura» (Folena 1985: 5-9). Cartas y diarios abundan en la escritura odepórica porque representan emblemáticamente los modelos que permiten duración al viaje en el sentido de una experiencia transcrita. En efecto, si la carta, de una cierta manera, «anula» el recorrido, el camino del viajero —procediendo, paradójicamente al contrario— el diario —sea ello personal o de viaje— funciona como «grabación» de un proceso mnemónico. El diario también garantiza la transmisión y, al mismo tiempo, la duración de la experiencia del viaje. Espacio y tiempo son revocados, así, respectivamente, en la carta y en el diario. La literatura los fija en su dinámica ficcional en lo que podríamos llamar «una gestualidad eterna», en la que acontece un desplazamiento milagroso: viajero y lector reviven una experiencia similar, separada solamente por una temporalidad histórica que el proceso de la lectura reconstituye: si el narrador relata en un específico y particular *aquí y ahora*, el lector «leerá» el viaje en un determinado y variable *ahí y después*. La escritura de viaje visibiliza, así, el desplazamiento y cuestiona la inmovilidad.

La literatura y el viaje nacen juntos como experiencia comparatista. El hibridismo de la literatura de viaje reformula la definición tradicional de literatura como ficción o como artificio. Los textos de viaje son, de hecho, responsables de transgredir las convenciones y las fronteras de lo literario, es decir, de una idea canónica y rígida del género literario. Para

Pierre Brunel, la literatura comparada tiene su punto culminante justamente en la relación con la experiencia auténtica o ficticia del viaje.

No hay literatura comparada, podríamos decir, sin que intervenga cualquier relación con lo extranjero. Viajar más allá de las fronteras nacionales es, por lo tanto, ya un acto comparatista. Montaigne lo había bien comprendido, cuando se recordaba de su Gascuña en Italia. Y lo que Dorothy Carrington ha llamado «el ojo del viajero», es, antes que nada, la mirada sobre el otro que permite reencontrarse a sí mismo. El viajero es comparatista, y el comparatista es un viajero. (Brunel 1986: 5-11, la traducción es nuestra)

Un género fronterizo como el relato de viaje plantea un conjunto de cuestionamientos sobre la poética literaria que no se limita a ser exclusivamente una problematización sobre el género mismo. Al contrario, su hibridismo amplía las fronteras imaginadas de la ficción literaria. En el relato tradicional de viaje, el narrador describe no tanto una historia como una historia aparentemente verdadera que —en la mayoría de los casos— él habría vivido en primera persona. El lector abandona, así, el criterio ficcional o la elección de lectura de mentiras para mudar de reacción: él cree en el autor gracias a un «pacto literario», evidenciado hace tiempo por Philippe Lejeune. La seducción proviene de un proceso de identificación entre el lector y el yo textual que se dirige al lector ignoto.

El lector, por su lado, se siente animado, al mismo tiempo, por una curiosidad humana (conocer a un otro, desde lo interior) e histórica (participar en experiencias diferentes de las suyas) y, al mismo tiempo, él encuentra, por comparación, una ocasión de reflexionar sobre su propia identidad. (Lejeune 1997: 49-53, la traducción es nuestra)

La literatura de viaje, como cualquier otra forma que se fije en el juego liminar entre ficción y realidad, como, por ejemplo, la autobiografía o el diario, inflama la discusión sobre si todo lo que se presenta como *litera*, ficción, *story*, pueda efectivamente excluir la «intrusión» de lo real, y en qué grados la mimesis participa de la ambigüedad de la escritura odepórica.

Escribir sobre el viaje no se reduce a la descripción de exploraciones, conquistas y observaciones relativas a ciertos lugares. El concepto de escritura o de literatura de viaje va

más allá; según las palabras de una gran conocedora del tema, Maria Alzira Seixo, se propone pensar en la escritura de viaje en estos términos:

La noción de viaje en literatura transpone los aspectos culturales, narrativos y temáticos que le eran habitualmente destinados, esta noción emerge como configuración discursiva, bajo algunas modalidades de dominancia, y en diferentes niveles de las perspectivas de la investigación, que van de los aspectos específicos de la textualidad a los interrogantes más recientes de los estudios culturales, y particularmente del postcolonialismo. (Seixo 2000: 5-6, la traducción es nuestra)

También en esta vertiente postcolonial, más especialmente vinculada a discursos geopolíticos, de territorialización y de modelos culturales dialogantes, la literatura de viaje se halla indisolublemente relacionada a una supuesta experiencia del autor. No importa que el viaje haya sido verdaderamente realizado. Tal vez, más que la metamorfosis del viaje imaginario es la experiencia transmitida, comunicada en la escritura que ocupa, en este caso, un lugar tan preponderante que el texto se convierte en una posibilidad de viaje compartido e identificado. De allí su «peligrosidad» y su «pedagogía».

De hecho, ver las cosas y exhibirlas, y además enseñarlas, representa una colaboración necesaria y estructural a la experiencia del viaje. Familiarizando con lo desconocido, tanto el lector como el viajero pueden «encontrarse» en la metáfora textual del viaje. Es suficiente leer la breve e intensa *novella* de Madama Orietta en el *Decamerón* de Boccaccio (VI, 1) para notar el paradigma del buen «contar viajando», en el que el texto literario se revela como espejo alegórico del viaje.

La postmodernidad ha enfatizado la capacidad reflexiva o narcisista del viaje, como observa Linda Hutcheon. En la metanovela del siglo xx, el viaje representa una forma paródica de metaconocimiento.

En la producción más reciente, el equilibrio entre relatos y viajes imaginarios —de una parte—, y escritos, testimonios auténticos, impresiones y relatos de viaje —de la otra—; es decir, entre una vida ficcional (literaria) y una vida real (¿vida verdadera?), se encuentra fuertemente puesta en discusión.

Oriente siempre ha fascinado a la escritura y a los viajeros. Los escritos sobre Oriente (con una predilección especial por China, Japón y la India) mezclan la forma engañosa del relato documentario. Algunos de estos relatos podrían ser leídos como guías de viaje, con el

énfasis ficcional. El viaje para Oriente se confunde, a menudo, con el cliché del viaje místico, en el sentido de la descripción de una inmersión en lo desconocido, en la búsqueda de sí mismo, en el encuentro de una alteridad misteriosa y próxima al mismo tiempo. En este viaje ontológico «a las raíces», la escritura funciona como estrategia terapéutica: ella permite no olvidar voces ni personas percibidas quizá distraídamente, pero siempre grabadas como en un cuaderno de notas.

Si tiene razón uno de los teóricos del *Nouveau Roman*, Jean Ricardou, según el cual, «la novela ya no es la escritura de una aventura, sino la aventura de una escritura» (Ricardou 1967: 111), esta intuición correspondería perfectamente a la estética narrativa de Bernardo Carvalho.

La novela del escritor brasileño Bernardo Carvalho, *Mongolia*, nace de la tensión entre lo imaginario y lo vivenciado. El autor declara que efectivamente pudo visitar la Mongolia gracias a una beca de creación literaria otorgada por la Fundación Portuguesa Oriente. La trama es aparentemente simple y casi folletinesca. Un diplomático ya jubilado es llamado para que viaje a Ulan Bator, capital de Mongolia, para buscar allá a un joven desaparecido, luego descubrirá —en el final del libro— que es su hermano de sangre. El elemento referencial que acompaña la narración muy bien construido y además intensísimo. El libro es el resultado de la permanencia auténtica del autor en aquella tierra misteriosa e inhóspita. Desde este punto de vista, Carvalho parodia la moda de los viajes exóticos, místicos y alternativos para dar espacio a una reflexión sobre el nomadismo y el significado alegórico de la búsqueda filosófica, destituyéndola de cualquier informe metafísico. El libro tiene además una propia fisonomía que sirve para entrelazar con el lector una colaboración posible, no tanto relativa a la *recherche* del sujeto específico de la narración como a la *recherche* de la posibilidad de entender lo desconocido, una alteridad como movimiento intrigante y, al mismo tiempo, dispersivo. Como en otra novela de Carvalho, *Nove noites*, el autor presenta la historia relatando tres narrativas intercaladas y entrelazadas por medio de diarios: el diario de un diplomático, llamado el Occidental; el del joven desaparecido, que son leídos por otro diplomático; el del jubilado, que representa también la voz del primer narrador. Los diarios son presentados al lector con caracteres tipográficos diferenciados. La escritura, de tal forma, se encaja, como un juego de *matrioshkas* rusas, recíprocamente en un cruzamiento que imita el proceso errático del viaje.

Se trata de una revisión de conceptos serenos sobre el *otro*, despojados de toda forma de romanticismo o de la fruición banal del viaje como descubrimiento burgués de lugares

lejanos. El *otro* es para Carvalho la simbolización de una paranoia, sin la cual no habría alguna forma artística: «No existe literatura, ni arte sin paranoia. Probablemente no habría ni civilización. La paranoia es la tentativa de dar sentido a lo que no lo tiene, a lo desconocido» (*Folha de São Paulo* 2004: 4-5), declara en una entrevista Carvalho, próxima a la publicación de *Mongolia*. Lo desconocido se revela, fuera de la aceptación pacificada típica de la narrativa de viaje del *Grand Tour* romántico, en toda su apariencia limitada y llena de preconceptos. En realidad, se trata de una mirada duplicada: si lo desconocido aparece dentro de este semblante apórico, también el viajero es marcado por una curiosa y trágica *indisposición* a comprender el *otro*. Si el *otro* está, al comienzo, marginalizado, la búsqueda lo desplaza a una centralidad que es, más de una vez, laberíntica, borrosa, y repite la misma ausencia de definición y de confianza.

Los libros de Bernardo Carvalho lexicalizan esta desconfianza, aunque lo hagan de forma tortuosamente irónica y apropiándose, en la ficción, de discursos migrantes de otros registros supuestamente comprometidos con la realidad: el reportaje periodístico, la investigación académica, el psicoanálisis, el diario de viaje, el relato confesional autobiográfico, la descripción del guía turístico. Por un lado, la escritura ficcional descalifica estos discursos como productores de verdad, criticándolos explícitamente por medio de la voz del narrador o mediante yuxtaposición de voces en conflicto; por el otro, reproduciendo en el texto ficcional estos recursos, que se desautorizan solo oblicuamente y se diluyen en una efabulación intencionalmente complicada, y hasta folletinesca, que crea una especie de trampa para un público medianamente letrado, que procura cada vez más informarse por medio de revistas de opinión, turismo ecológico y cultural, reportajes directos, búsquedas en Internet. El resultado es que el lector sale de un libro de este tipo con la sensación de haber leído algo inteligente, lucido y moderno (o «post»), pero también con la incómoda sensación de haber perdido algo, que la escritura elusiva y la acumulación de información y de intriga novelesca deformaron u ocultaron. (Frateschi 2004: 195-206)

Mongolia se presenta al lector no sólo como una colección de apuntes de viaje (aunque, por ejemplo, en Italia haya sido publicada dentro de una serie de guías turísticas dedicadas a países orientales), sino, sobre todo, como un relato que estratifica tres niveles diferentes de narración. El tema del viaje como nomadismo, búsqueda cognoscitiva e impulso ontológico

de la existencia se intercepta con un nivel lingüístico-metanarrativo enfatizado por la forma específica de los diarios leídos, transcritos y presentados al lector. Además, el viaje se propone una tarea que podríamos definir «realista-política» porque pone en evidencia el proceso de comprensión-incomprensión cultural-antropológica que separa el mundo en bloques. Las fronteras representadas no son apenas imaginarias, sino transmiten un impasse que coincide con la derrota de cualquier tentativa de aproximación a lo distante y desconocido. El fracaso del viaje es visto en *Mongolia* como el interno de una tensión incesante, que no dicotomiza nunca, no enfatiza el *nosotros* en contraposición con un *ellos* indefinido, pero tampoco sublima el extranjero y lo extraño: el lenguaje es una «emergencia» no sólo de una escritura diarística ingenua y personalista, sino la revelación trágica de una civilización que influye hasta el núcleo lingüístico-verbal. La cultura no es un producto de una construcción, sino —parece subrayar Carvalho— de una imposición que el viaje no purifica ni posee esta noble y utópica intención. El viaje de *Mongolia* es comparable a «*the fascination of the abomination*», como diría Joseph Conrad en *Heart of Darkness*. El encantamiento por la *wilderness* coincide con la comprensión fatal de que la oscuridad está ya en la civilización y es un producto tentacular porque se bifurca hacia fuera, marcando lo interno como lo externo. Así como para Conrad, «si el viaje debía ser alcanzar el corazón de las tinieblas, es justo que se concluya allá donde había comenzado: en el corazón de la civilización, en la metrópolis del hombre blanco» (Sertoli 1989: xv). El libro de Bernardo Carvalho se cierra en un triste retorno a los trópicos, en Río de Janeiro, para regresar a una experiencia y a unas imágenes de vacío y rutina. «La literatura quien la hace son los demás. Pero lo principal lo entendí hoy» (Carvalho 2003: 182),¹ escribe el diplomático jubilado, y narrador del texto, «Él había dejado sus anotaciones de viaje para que yo comprendiera, como una explicación. Las personas ven solamente lo que ya está preparado para ser visto [...]. El hecho es que, por una coincidencia espantosa, los dos hermanos se reencontraron solamente veinte años después, en Mongolia, impresionante. El mundo da vueltas» (Carvalho 2003: 184-185).

Junto a las citas explícitas de importantes escritores chinos como Lao She e Lu Xun, Conrad es sólo una de las alusiones intertextuales que pueblan el texto de Bernardo Carvalho: Melville, Salinger, Bruce Chatwin y Jean Rhys son los nombres que pueden venir a la mente en la lectura. Se trata de autores que han visto en el libro de viaje una relación muy fecunda con el proceso de colonización y de postmodernidad. El discurso estético del

¹ En todos los casos, la traducción de Carvalho es nuestra.

autor carioca es respaldado por la reflexión cultural. Al propósito de narrar el vagabundeo, la *errancia*, el deseo ansioso para una vida nómada fuera de las constricciones de la vida y de las reglas de la sociedad capitalista, Carvalho añade sutilmente la idea de que el discurso literario no es insuficiente sin el apoyo y el reconocimiento de la práctica económica como dominadora de las consciencias y de los juicios culturales. El viaje, en *Mongolia*, sale de los rieles habituales de una literatura positiva de conocimiento. El único conocimiento es que también Mongolia es un lugar de *darkness*, un espacio en blanco y vaciado de plena significación. Lo que se comprende es que la muerte participa de la escritura porque la finitud es consustancial a la dinámica escritural. Así el viaje se vuelve alegoría de una ficción que no puede ocultar este secreto y esta verdad negativa. La sola dominación que la literatura posee es desvendar su propio territorio como tejido revelador de oscuridades y muertes.

El nomadismo, en primer lugar, es destituido de todo carácter idealista. No hay nada de libertario y alternativo en la vida de los nómadas. Y con el nomadismo, por lo tanto, se destruye también la idea de viaje como camino alegórico al conocimiento: «Los nómadas no son abstracciones filosóficas. Llevan una vida fija y repetitiva. Cualquier desvío puede acarrear la muerte. Todos los movimientos y todas las reglas son determinadas por las exigencias más fundamentales de supervivencia en las condiciones más extremas» (Carvalho 2003: 43). El nomadismo resulta ser, en el fondo, una aparente libertad, un sistema que, como otros, obedece a estructuras fijas y a una ineluctabilidad dada por la realidad y por el espacio vivido.

El libro de Bernardo Carvalho propone una nueva mirada sobre el espacio, una nueva «consciencia de la movilidad y de la variedad», como escribe en esta edición Paola Mildonian. Como Bruce Chatwin, que describió el viaje como una anatomía de la inquietud, «que caracteriza la vida de la tierra, sin considerar el yo ni como actor ni como espectador», la literatura contemporánea se mueve entre espacios inquietos, tan móviles que no definen ninguna geografía ni historia ni una pertenencia específica; son espacios sin fijeza sin puntos de apoyos aparentes, son localidades que pasan de lo marginal a lo conocido, de lo desconocido a lo reconocido:

Trazar un nuevo *Atlas occidentale*² significará, entonces, superar las nociones de tierra, de territorio y de paisaje, sin borrar la historia; eso significará que no hay

² La comparatista está refiriéndose, irónicamente, al texto ficcional de Daniele del Giudice (1985), *Atlante occidentale* (Turín: Einaudi).

más lugar en la literatura, ni en la crítica, para las homologaciones; que el viaje exige una nueva confianza en los objetos que nos rodean y, al mismo tiempo, una consciencia inquieta de los nombres que los indican

En definitiva, Bernardo Carvalho está trazando un atlas en el que las fronteras se diluyen y se mezclan, donde lo local se universaliza simplemente por el gesto de la literatura. En el fondo, Mongolia es —podríamos decir con las palabras de Marc Augé— un «no lugar». En esta constatación se refleja una verificación de doble naturaleza. Es un «no lugar» de la geografía de la tierra, cuyo paisaje es inhóspito y misteriosamente lejano «el paisaje era extraordinario, un tanto extraterrestre» (Carvalho 2003: 114), declara uno de los narradores de *Mongolia*; y al mismo tiempo es un «no lugar» que la literatura se encarga de situar ficticiamente: «En Mongolia, la tierra refleja el cielo. La sombra de las nubes corre por el desierto y por las estepas. El cielo está siempre bien próximo. El paisaje no se entrega. Lo que se ve no se fotografía» (Carvalho 2003: 41).

A esta concepción del espacio, como lugar no definitivo y no definido, corresponde una desarticulación de la trama y de la escritura: tres narradores, tres tipologías de escritura diferentes, tres miradas subjetivas sobre la realidad mongol apuntan a disolver y alterar la representación ficcional. No hay más un centro o un destino. El viaje hace honor a lo excéntrico, sus procedimientos advierten que el extranjero no es el *otro*, que nunca lograré poseer, sino el yo limitado que viaja para entenderse: «En un país de nómadas, por definición, las personas no están nunca en el mismo lugar. Mudan según las estaciones. Los lugares son las personas. Tú no estás buscando un lugar. Estás buscando a una persona» (Carvalho 2003: 115). Se trata de la lógica de la extraterritorialidad que se subvierte para un movimiento hacia dentro, como se lee en un fragmento de Julia Kristeva:

Extrañamente, el extranjero habita en nosotros: él es el rostro oculto de nuestra identidad, el espacio que arruina nuestra morada, el tiempo en el que se hunden el entendimiento y la simpatía. Para reconocerlo en nosotros, nos ahorramos de tener que detestarlo en sí mismo. [...] El extranjero comienza cuando surge la consciencia de mi diferencia y termina cuando nos reconocemos todos extranjeros, rebeldes a los vínculos y a las comunidades. (Kristeva 1994: 9)

En las últimas páginas, el libro acelera las intersecciones entre las diferentes escritura hasta el momento presentadas. La distancia entre el occidental y la realidad mongol se

manifiesta como imposible de ser colmada. El occidental no está dispuesto, por ejemplo, a entender cómo, según el discurso de Purevbaatar, su guía, uno de los poemas épicos más importantes de la literatura mongol pueda apelar al olor a estiércol quemado, como imagen de la nostalgia. La consecuencia es de sospecha, de impasse, de irritación:

Aquel no era un viaje de turismo, y antes o después el occidental tendría que acostumbrarse. Purevbaatar lo dejó en un hotel y lo aconsejó de aprovechar la tarde libre para disfrutar la ciudad. Disfrutar era un eufemismo. Era imposible saber donde terminaba la ingenuidad y comenzaba la ironía del guía, y también si, de verdad, había alguna ironía. (Carvalho 2003: 111).

Las ciudades mongolas son «tristísimas y polvorientas», «color de la ceniza», «sucias», «lugares siniestros», «infestada por mosquitos», «sin electricidad», «el fin del mundo» (Carvalho 2003: 152.). Y además, «la mirada directa y persistente no es siempre de curiosidad, como le gustaría a los que todavía creen en el mito del buen salvaje» (Carvalho 2003: 172.). Por lo tanto, si ya no puede ser suficiente el relato del *Grand Tour, Mongolia* es una narrativa postmoderna en la que el viaje, como sujeto de la ficción, desmonta el discurso odepórico porque el sujeto del viaje, el narrador-viajero, es también puesto en discusión. La narrativa de viaje comienza en el momento de novedad del sujeto viajante. Ya no es exótico el estímulo para la aventura del viaje, sino la perspectiva que el narrador sigue para penetrar sus propias fibras, aunque consciente de que la búsqueda pueda mostrar, al final, sólo límites humanos, y que el espacio y el mismo viaje puedan resultar meras coartadas antropológicas. Si el problema es el *otro*, lo es porque el extraño es el *yo*. Las culturas se revelan tan distanciadas que el viaje acaba por generar frustración y sufrimiento. Todo el aparato cultural, a partir del lenguaje, ilustra el sentido profundo de «alteridad radical» (Krysinski 2007: 193), una «alteridad fundamentalmente incognoscible» (Krysinski 2007: 184), como propone Wladimir Krysinski. Se trata de una «dialéctica [que] relativiza lo familiar, y que, al mismo tiempo, cuestiona lo extranjero» (Krysinski 2007: 184). Aquí la lectura de Krysinski permite reanudar *Mongolia* con la resignificación del viaje en la postmodernidad.

Si, como señala Clifford, *El corazón de las tinieblas* es un «paradigma de la subjetividad etnográfica» [...], podemos avanzar hipotéticamente que la subjetividad etnográfica corresponde al lado del *otro* lo que puede ser llamado una *alteridad etnográfica*. Ella es también una construcción de una relación y presupone aquel juego de

ficción y signos que el viajante-observador-escritor emprende necesariamente para estabilizar sus relaciones con el *otro*. Este último es una *construcción*, un producto del viajante-escritor. Si el viaje es un *operador cognitivo*, él cataliza los procesos discursivos de construcción de la alteridad etnográfica, el fondo esencial sin lo cual ninguna narrativa de viajes y, sobre todo, ninguno discurso de viaje de nuestra modernidad serían posible. (Krysinski 2007: 192, las cursivas son nuestras)³

También el viaje en *Mongolia* es un operador cognitivo que construye el *otro* como *procedimiento ficcionalizado*, como una «relativización de su absoluto subjetivo como diferencia», repetimos apoyándonos en el pensamiento crítico de W. Krysinski.

Mongolia prolonga la tradición del viaje filosófico en literatura, pues Bernardo Carvalho escoge el relato de viaje para alegorizar y problematizar las fronteras espacio-temporales que gobiernan las culturas, las existencias y las construcciones de las alteridades. La frontera se transforma y es superada, pero el pasaje a la «otra orilla» carece de ingenuidad y no elimina la propia frontera, sino la relativiza, la muestra en una dilución visible y manipulada.

El sentido de la alteridad se deducirá de las construcciones narrativas y discursivas complejas, polivalentes, que expresan el *otro* y los *otros* en las diferentes modalidades de su participación en una comunidad humana, y frente a los otros. La alteridad es así pensada como correlación de la identidad en una relación interhumana (Krysinski 2007: 201).

En esta multiplicidad de voces y modalidades, el cosmopolitismo es, por lo tanto, una refracción utópica, un sueño en el que la oscilación de identidades está destinada a otras conclusiones. Así, el fin del viaje (su acabamiento, su muerte «romántica») es una meta que puede ciertamente fomentar, como en *Mongolia*, de Bernardo Carvalho, nuevos metadiscursos, pero ya no implica el conocimiento del *otro* como solución del problema existencial. «La literatura», como escribe uno de los narradores de *Mongolia*, «ya no tiene importancia» (Carvalho 2003: 11).

³ Las citas que corresponden a W. Krysinski han sido traducidas por Vaniery Amorim. El texto completo se encuentra en esta edición de *Cuadernos Literarios*.

BIBLIOGRAFÍA

BRUNEL, Pierre

- 1986 «Préface». En *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 marzo 1985) recueillis par François Moureau. Paris-Genève: Champion-Slatkine, pp. 5-11.

CARVALHO, Bernardo

- 2003 *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras.
2004 «É tudo mentira!». *Folha de São Paulo*, 25 de abril de 2004.

FOLENA, Giancarlo

- 1985 «Premessa». En *Le forme del diario. Quaderni di poetica e retorica*, I.

HATOUM, Milton

- 2008 «Viajar cansa». En *Terra Magazine*. Publicado el 20 de setiembre. São Paulo. <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3164983-EI6619,00-Viajar+cansa.html>>. Consulta hecha el 20-10.

KRISTEVA, Julia

- 1994 *Estrangeiros para nós mesmos*. Río de Janeiro: Rocco.

KRYSINSKI, Wladimir

- 2007 «Discurso de viagem e senso da alteridade». En *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva.

LEJEUNE, Philippe

- 1997 «Autobiographie». En *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. París: Encyclopédia Universalis et Albin Michel.

RICARDOU, Jean

- 1967 *Problèmes du nouveau roman*. París: Seuil.

SEIXO, Maria Alzira (org.)

2000 *Travel Writing and Cultural Memory. Ecriture du Voyage et Mémoire Culturelle.* Amsterdam: Rodopi.

SERTOLI, Giuseppe

1989 «Nota introduttiva» a Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*. Turin: Einaudi.

FRATESCHI VIEIRA, Yara

2004 «Refração e iluminação em Bernardo Carvalho». *Novos Estudos*, N.º 70, noviembre.