

Jorge Franco y "Paraíso Travel" : la identidad como un largo viaje de la ilusión al desengaño

Autor(en): **Peñate Rivero, Julio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **55 (2008)**

Heft 3: **Fascículo español. Cuerpo y texto**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-270874>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jorge Franco y *Paraíso Travel*: la identidad como un largo viaje de la ilusión al desengaño

Introducción

Se ha considerado *Paraíso Travel* (2001) como una novela magistral e incluso como un obra clásica de las letras colombianas¹, avalada por el impacto de la anterior, *Rosario Tijeras* (2000), cuyo éxito ha atraído la atención sobre Jorge Franco (Medellín, 1962), autor también de otras dos novelas (*Mala noche*, 1997, y *Melodrama*, 2006) y de un libro de cuentos (*Maldito amor*, 1996). La riqueza del texto permitiría estudiarlo con provecho desde ángulos bastante diversos: el relato de formación, la narrativa de la emigración, la nueva novela de la violencia en Colombia (en conexión con Fernando Vallejo), la narrativa del post-boom, la novela colombiana reciente, el macrocorpus del último medio siglo de literatura latinoamericana, etc. No obstante, lo abordaré aquí bajo una perspectiva en la que también podría encuadrarse: la literatura de viaje. Ello implica admitir que tal literatura existe, que es definible, que engloba a la narrativa de ficción (*Paraíso Travel* lo es) y que podemos disponer de un conjunto de características suficientes para admitir o no la pertenencia de una determinada obra a este apartado literario (yo aquí aludiré a ocho de ellas). Así pues, empecemos por un intento de definición, aunque para Flaubert, «el género del viaje es en sí mismo una cosa casi imposible»² y estamos, según Le Huenen, ante un «género sin ley»³. Para saber de qué hablamos y como simple herramienta de trabajo, propongo la siguiente definición (por más que resulte engañosamente general al incluir una notable cantidad de

¹ Knut Henkel, «Im Schatten des Traums. Jorge Francos Roman *Paraíso Travel*», *Neue Zürcher Zeitung*, 11.08.2005 («In Kolumbien ist *Paraíso Travel* längst ein Klassiker»). Otros, sin embargo, la consideran como una obra poco menos que malograda: Johann Rodríguez-Bravo, «De *Rosario Tijeras* a *Paraíso Travel*», *Epígrafe*, 9 de junio de 2005 (consultado el 16 marzo 2008. URL: http://www.epigrafe.com/contenido/res_detalle.asp?lib_id=3).

² «Le genre voyage est par soi-même une chose presque impossible»: Gustave Flaubert, *Correspondance* (Bernard Masson editor), París, Gallimard, 1998, p. 494 (carta del 20 de noviembre de 1866 a Hippolyte Taine).

³ «Le récit de voyage présente donc cette caractéristique de constituer un genre sans loi»: Roland Le Huenen, «Qu'est-ce qu'un récit de voyage?», *Littérales*, 7, 1999, p. 14. Lo mismo en Adrien Pasquali (*Le tour des horizons. Critiques et récits de voyage*, París, Klincksieck, 1994, p. 113), entre otros autores.

exigencias, según veremos luego): *el relato subjetivo de un desplazamiento físico a un lugar distante*.

También conviene precisar que, si bien dentro de tradiciones literarias como la anglosajona, la literatura viajera suele limitarse a aquella que versa sobre un desplazamiento efectivamente realizado por su autor, en la hispánica la visión es algo más amplia ya que se permite admitir dos grandes variantes: la que narra ese tipo de itinerario (relato factual o referencial) y la que tematiza un viaje producto de la imaginación del escritor, aunque pueda partir de una experiencia vivida por él o por otros (relato ficcional)⁴. La primera de dichas tradiciones es especialmente sensible a dos factores: la estructura de los textos, por lo general diferente de la habitual en la literatura ficcional (a pesar de las múltiples formas que explora, la novela posee una configuración que la distingue del relato factual), y un virtual «contrato de lectura» entre autor y lector mediante el cual este último se dispone a leer las peripecias narradas como efectivamente ocurridas. La segunda, en cambio, privilegia otros dos elementos: por un lado, aborda un determinado texto atendiendo a sus componentes literarios, no en cuanto texto científico o documental (el *Libro de las maravillas del mundo* será estudiado primordialmente en cuanto texto de interés literario y no como documento geográfico o histórico aunque Marco Polo lo percibiese como tal). Por otro lado, observa que la ficcionalización no es privativa de los textos distinguidos con ese atributo sino que es poco menos que inevitable en componentes habituales del relato factual como los diálogos, las descripciones, las peripecias, ciertas imbricaciones (reunión de varios viajes, espacios o personajes en uno solo) y el montaje general de la obra, dado que todo libro de viaje es una construcción discursiva y nunca el viaje mismo. Y al contrario, un texto de estatuto ficcional incuestionable como *Los pasos perdidos* nace de un viaje realizado por su autor, perfectamente documentado y cuyas muestras se pueden admirar todavía en la Fundación Alejo Carpentier de La Habana. En cuanto a *Paraíso Travel*, tampoco es mera imaginación de Jorge Franco, que realizó parte del recorrido allí descrito

⁴ Obras representativas del primer grupo serían, por ejemplo, *Aguafuertes españolas* (Roberto Arlt), *Roma secretísima* (Germán Arciniegas) o *España. Impresiones de un sudamericano* (R. Cúneo Vidal); y del segundo: *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier), la serie de *Andanzas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (Álvaro Mutis) y *Una jornada en la vida del pintor viajero* (César Aira).

y conoció sobre el terreno la realidad de la inmigración sudamericana en Estados Unidos⁵.

Recordemos brevemente la historia⁶: estamos en Medellín, en un ambiente de clase media baja. Reina, que vive con su padre (su madre los abandonó hace algún tiempo), convence a Marlon, su enamorado, para marcharse a Estados Unidos (sinónimo, según ella, de vida confortable, placeres materiales y armonía para la pareja)⁷. Marlon se va con Reina, no tanto por cambiar de vida como por no perder a su novia. La agencia que da título a la novela les propone entrar clandestinamente en el país a cambio de una fuerte cantidad de dinero, que Reina sustrae a un conocido. El trayecto se convierte en una continua pesadilla: los estafan en cada etapa, deben esconderse varias veces, soportan los insultos de los guías, viajan medio asfixiados entre los troncos de un camión, etc. Nada más llegar a Nueva York, el chico se pierde de noche por las calles huyendo de la policía, lo que supone la separación de la pareja. Marlon consigue sobrevivir (gana alguna plata como mesero, aprende inglés, etc.) pero insiste en volver junto a su novia. Un año después, descubre que Reina está en Miami y va a verla. El encuentro termina en una separación, ahora definitiva: la evolución de los dos jóvenes es demasiado divergente para que la reunión resulte viable.

La naturaleza del Desplazamiento

Detengámonos ahora en el primero de los puntos que voy a tratar para entrar en la obra a través de él: el Desplazamiento no ha de ser figurado (leer una ficción ya es desplazarse de nuestro mundo al descrito en el texto) o básicamente mental (recordemos el ejemplo clásico de *Voyage autour de ma chambre*, de Xavier de Maistre) sino que pondrá directamente

⁵ Ver la entrevista concedida por el autor a la revista electrónica *Terra.es* (19.07.2002): «Jorge Franco nos habla de *Paraíso Travel*» (consultado el 16 marzo 2008. URL: <http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul5082.htm>).

⁶ Jorge Franco, *Paraíso Travel*, Barcelona, Mondadori, 2002. Las citas se referirán a esta edición (indico entre paréntesis el número de página).

⁷ Las referencias negativas a la vida colombiana, frecuentes a lo largo del texto, pueden resumirse en la siguiente afirmación de Marlon: «[Colombia es] una patria que no ofrece nada que no sea sangre y muertos y un futuro de pobreza» (159).

en contacto al personaje con un nuevo lugar, atractivo o inhóspito, pero distinto del familiar y «controlable» de su vida cotidiana. No ha de extrañar que el viajero se desoriente tanto física como espiritualmente, al hallarse falto de referencias y abrumado por un espacio en pequeña o en gran medida desconocido para él.

Así le sucede a Marlon: Nueva York, es un lugar del que ignora no sólo la lengua oficial sino hasta el nombre de la calle donde se aloja inicialmente. Su carrera, perseguido por la policía, lo deja exhausto y con un *shock* emocional del cual tardará en recuperarse. Pero la pérdida física y el extravío espiritual van a convertirse en elementos decisivos para su maduración como persona. Notemos también que no asistimos aquí solamente a un desplazamiento material sino a dos y de distinto signo. El primero es el realizado entre Medellín y Nueva York, acompañando a su adorada Reina. El segundo viene un año después, entre esta ciudad y Miami, para reencontrarse con su compañera: un largo recorrido de treinta horas en bus, durante las cuales rememora sus experiencias desde la salida de Colombia hasta el presente de la narración. Ese doble itinerario reviste una función primordial: la de permitirnos comprobar que el viajero del segundo trayecto ya no es el del primero; pero volveremos luego sobre este punto esencial.

El Proyecto y sus variantes

Según la teoría viática, el viaje «debe» obedecer a un Proyecto más o menos definido o, al menos, a algún motivo que justifique el desplazamiento hacia un espacio distante y relativamente desconocido. *Paraíso Travel* cumple esa premisa, la enriquece e incluso la supera. En efecto, la ida a Estados Unidos no obedece en realidad a un solo motivo sino a dos y bien distintos: para Reina es sinónimo de todo aquello que no tiene en su país (bienestar material, vida de pareja, independencia personal⁸) y no duda en robar con esa finalidad. Para

⁸ Reunirse con su madre parece también ser una de las razones del viaje, aunque no se le dé mucho relieve a lo largo del texto. En cualquier caso, este objetivo tampoco incluye a Marlon como proyecto de vida, más bien al contrario: cuando finalmente se reúnen los tres, Reina no sabe cómo gestionar su inclusión en el grupo.

Marlon, la marcha de Colombia es la condición para no perder lo que más le importa, el amor de la joven. Por ello la sigue y se somete a cada una de sus decisiones.

De ese modo, Reina figura como la auténtica Protagonista del viaje. Marlon queda reducido al rango de Acompañante, una categoría frecuente en el relato viajero, pero no siempre necesaria (en más de una ocasión y de manera muy directa, Reina le advierte que puede prescindir de él)⁹. La estructura de las relaciones se percibe claramente en el plano de la interlocución: durante todo el recorrido, apenas hay secuencias de verdadero diálogo entre los dos actores (¡qué diferencia, por ejemplo, con Clark y Carlos, personajes centrales de otra gran novela viajera: *La liebre* de César Aira!). Reina domina el discurso, toma la iniciativa de abrirlo, lo clausura sin miramientos, responde lo que le parece oportuno y lo utiliza para confirmar su preeminencia sobre su interlocutor quien, desorientado y sumiso, se deja guiar por su compañera:

La idea [del viaje] fue suya. En general, todas las ideas eran de ella. Yo también las tenía a veces pero sólo las de Reina se echaban a andar. Y ésta ya la tenía andando. Cuando me lo dijo ya era una decisión. No me preguntó si yo estaba de acuerdo. –Nos vamos los dos –dijo. (10)

Por el contrario, en el trayecto realizado un año después, Marlon se desplaza con un proyecto que le es propio: reunirse con Reina y clarificar su relación con ella. Él es ahora el único viajero, sin necesidad de compañía (los vecinos de asiento se suceden entre Nueva York y Miami, sin dejar mayor huella en nuestro personaje). Así pues, tenemos dos tipos de viaje con un cambio de estatuto entre los dos personajes y sobre todo por parte de Marlon: ahora es protagonista y ocupa el centro de la escena. Como tal, ha tomado la palabra y se convierte en legítimo narrador de un viaje personal digno de tal nombre¹⁰.

⁹ Ver las páginas 38, 127, 171.

¹⁰ Todo lo contrario se ha operado en la Reina que encontramos al final del relato: fatigada, sola moralmente, sin proyectos, ya no tiene capacidad para ser protagonista ni compañera de viaje: su salida de la vida de Marlon resulta así inevitable.

La Transformación como resultado

Lo anterior viene a indicar que en nuestro personaje se ha producido una auténtica Transformación en su visión del mundo y de sí mismo. Y dado que esta categoría me parece fundamental en la ficción viajera, me voy a detener un instante en ella. Podríamos dividir la experiencia viática en tres fases: primero tiene lugar una Confrontación o toma de contacto entre el viajero y su nueva circunstancia (geografía, clima, gentes, lengua, leyes, hábitos, etc.). Se produce luego una Reacción o conjunto de adaptaciones en dicho viajero (y, de algún modo, también en los integrantes del medio local), ya sea de Superación o de Subordinación frente al Otro. El resultado final es una Transformación, de mayor o menor intensidad, en el interior de dicho viajero: Ulises ya no es el mismo al final de su trayecto, como tampoco lo son el Kurtz de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, ni el protagonista carpenteriano de *Los pasos perdidos*.

En resumen: si el desplazamiento físico es la condición del viaje espiritual, éste viene a ser su consecuencia necesaria. En caso contrario, podríamos decir que no habría habido viaje (y dado que estamos hablando de ficción, no habría habido ficción viajera). Ello podría llevarnos a una reformulación bastante más exigente de nuestro campo de estudio y a redefinirlo ahora como *el relato de una transformación interior con motivo de un desplazamiento físico*. Añado enseguida que es frecuente, en la literatura viajera moderna, la importancia estructural del recurso a la Introspección como medio para que el protagonista nos transmita, con mayor o menor detalle, su evolución interior (introspección que puede explicitarse oralmente, en un intercambio dialógico o epistolar, por ejemplo).

En nuestra obra, la Transformación se ha operado con singular intensidad: el trayecto hasta Nueva York (las estafas sufridas en cada etapa, las horribles condiciones del transporte, las tensiones entre Marlon y Reina, etc.), la traumática primera noche neoyorquina, la supervivencia en el restaurante colombiano, los robos de ropa en los grandes almacenes, las relaciones con otros compatriotas, los trabajos realizados, la búsqueda incesante de Reina, etc., son otras tantas peripecias que han fortalecido el carácter de Marlon, le han mostrado en qué mundo se encuentra y le han preparado para la ruptura final con su

compañera¹¹. En cierto sentido, su doloroso frotamiento con la alteridad le ha convertido en un Otro para sí mismo: para el Marlon desorientado y sumiso de meses atrás, cuya existencia parecía hipotecada a una voluntad externa. Así lo muestra por concluir el relato:

Ya terminé de buscarte, ya salí de eso, ya entiendo qué estoy haciendo aquí con vos y por qué salí corriendo, ya sé más. Fíjate que hasta entiendo el dolor y la incertidumbre de ser colombiano [...]. Ahora sé para dónde van mis pasos; no tengo callos únicamente en los pies. Ése es el regalo del tiempo, aunque a vos sólo te cambió los ojos. (214)

Estructuralmente, el recurso a la Introspección permite dar cuenta de ese proceso: *Paraíso Travel* viene a ser la revisión (recuerdo y reflexión) de la transformación del protagonistasita operada a partir de la salida de su país, revisión que él realiza durante el trayecto de Nueva York a Miami (la narración que leemos se inicia al comienzo del recorrido y termina pocas horas después). Notemos, además, que el juego de tiempos de esa rememoración (la alternancia sistemática de planos narrativos entre el viaje a Estados Unidos y la experiencia neoyorquina) permite poner de relieve el contraste entre el proyecto o motivo del viaje y la realidad vivida como consecuencia de él (esta correspondencia entre problemática y recursos discursivos nos parece ser uno de los aciertos más notables de la novela)¹².

El viaje como Activador textual

No basta que haya desplazamiento en una obra para que automáticamente admita ser estudiada bajo esta perspectiva (pensemos, por

¹¹ Nótese la riqueza de la novela también en este aspecto, ya que se puede hablar de dos transformaciones que van en sentido opuesto. Si la de Marlon es sinónimo de superación, la de Reina lo parece más bien (los datos que tenemos son escasos) de subordinación: se aloja en una casa modesta, se sugiere que ejerce la prostitución, vive con una madre alcohólica y se la ve estancada e incluso derrotada por la vida. La imagen final «conduciendo» un viejo coche parado es sin duda sugerente a este respecto.

¹² El recurso al presente verbal que preside el último encuentro y el final de la narración también es relevante para marcar la clausura del pasado y la apertura a un futuro que, ahora sí, parece ofrecerse al nuevo Marlon.

ejemplo, en *La boda del poeta*, de Antonio Skármeta). Además de estar presente, y con cierta amplitud a lo largo del relato, el viaje debe ser un factor central y dinámico: una especie de motor del discurso narrativo, la condición de existencia (o al menos una de ellas) de la historia contada y uno de los hilos conductores de la misma, si no es el principal.

En *Paraíso Travel*, el viaje primero y fundamental es la condición y estímulo que genera la unión, las tensiones y la posterior separación de los protagonistas, su contacto directo con la alteridad cultural, la evolución de los dos jóvenes, la realización y el carácter que toma el segundo desplazamiento, el juego de temporalidades bajo el cual se nos narran las distintas peripecias, el hecho de que la narración en primera persona no nos llegue a través de Reina sino de Marlon: su trayectoria resulta más rica y compleja que la de su oponente, lo que le convierte al final del proceso en protagonista principal y justifica su «ascenso» a la categoría de narrador. Lo mismo cabe decir del recurso sistemático ya citado a la Introspección como forma de transmitir acciones y reflexiones, y también de la importancia de la Interlocución directa o referida (para orientarse por el camino y dentro del nuevo medio), etc. En resumen, el viaje preside tanto el universo descrito en esta ficción como el discurso que nos lo transmite.

El tratamiento de la Descripción

Se ha admitido, sobre todo en el relato de viaje referencial, que la Descripción (de lugares, costumbres, ropas, alimentos, rituales, etc.) es una categoría básica y quizás incluso *la* central del texto¹³. Esa descripción ha de referirse esencialmente a elementos externos al narrador como forma de justificar el interés del espacio visitado. Posiblemente sea durante el último siglo cuando se hace intervenir, de manera más

¹³ Así se percibe en una de las definiciones más conocidas de la literatura viajera: «Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace» (Sofía M. Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberg, 1997, p. 28).

pronunciada, la reacción personal del narrador ante el paisaje y el nuevo medio en general: puesto que, al parecer, ya no queda gran cosa por descubrir¹⁴, lo que ahora importa es la reacción personal del viajero. En la ficción, él es primordialmente el protagonista de la acción con las peripecias que de ella se derivan. Por ese motivo, más que la descripción, puede importar la interacción entre él y el nuevo medio con el que se relaciona.

Y en este punto también nos atrae *Paraíso Travel* por el tratamiento que recibe este ingrediente compositivo: resalta, en efecto, la escasa presencia de descripciones de los lugares recorridos y particularmente del espacio neoyorquino (en el que el protagonista permanece durante un año). Las descripciones externas conciernen más bien a su propio cuerpo (para indicar el estado calamitoso que presenta) o a personas y objetos pertenecientes al breve radio de acción del protagonista. Se diría que «la gran manzana» está casi ausente del texto ¿Por qué esta limitación tan marcada aquí como poco habitual en el discurso viajero? Precisamente porque el personaje no puede ver la ciudad: su condición de clandestino se lo impide, ese «nuevo mundo» resulta demasiado opaco para él y, en el fondo, no le interesa conocerlo (no ha viajado con ese fin sino para estar con su amada). Lo que sí le importa es algo muy personal, limitado y básico: sobrevivir en semejante medio. Por tal motivo es normal que la obra se centre en descripciones del interior del personaje, de su proceso de maduración hasta afirmar su autonomía, dejando de considerar su existencia como necesariamente vinculada, sometida, a la influencia asfixiante de otra persona (al final del proceso, Marlon llegará a ser el Otro de sí mismo). Así pues, en la ficción viajera la descripción no está obligada a privilegiar la exterioridad del nuevo espacio: puede muy bien suceder que el interés de la narración no se centre en ese ámbito sino en el personaje que transita por él.

¹⁴ Ver, por ejemplo, Gérard Coge, *Les écrivains voyageurs*, París, Seuil, 2004, pp. 19 s. Igualmente, Marie-Christine Gómez-Géraud, *Roman et récit de voyage*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 250 s. En ambos textos se encuentran referencias a otros autores que comparten la misma opinión.

El Protector múltiple y su función

Si la presencia de diversos actores (interlocutores, oponentes, aliados, etc.) es necesaria para la intriga de la ficción en general, todavía lo es más en nuestro caso: el viajero penetra en un ambiente extraño, a veces incluso hostil, en el que puede ser imprescindible la intervención de guías, de intermediarios, de traductores, de eventuales compañeros de viaje, de los mismos residentes, etc., para superar los obstáculos derivados de la ignorancia propia, de la naturaleza o incluso de otros actantes, locales o externos. El mundo es demasiado «ancho y ajeno», como escribiera Ciro Alegría, para desenvolverse en él sin la colaboración de los demás. Notemos de paso que, formalmente, ello refuerza la importancia textual de la interlocución.

El Protector me parece ser una de las figuras más significativas de este apartado: no sólo la encontramos repetida en el relato de viajes factual sino también en el ficcional¹⁵. Su función puede resultar decisiva para que la trayectoria física y espiritual del protagonista siga adelante y llegue a buen puerto. Recordemos que en la *Odisea*, la protección de Palas Atenea, de Alcínoo, rey de los feacios, e incluso de Circe son indispensables para la empresa de Ulises. Así pues, la figura del Protector muestra la singular importancia de los actantes secundarios como elemento esencial para las relaciones con el nuevo medio, es decir, para la gestión de la alteridad (y ello llama aún más la atención si tenemos en cuenta que, con relativa frecuencia, la intervención de ese actante es producto de la casualidad). Por muy en solitario que se desplace el protagonista, la narrativa de viaje puede funcionar como un texto coral: el «héroe» viajero es quizás el más desorientado en el mundo en que se encuentra, el más desprotegido, el más necesitado de los demás, el más cercano a nosotros; en definitiva, tal vez uno de los más humanos de la literatura occidental.

En nuestra obra, este factor es sencillamente capital: hasta llegar a Estados Unidos, Marlon funciona como compañero de viaje para Reina pero, una vez en Nueva York, dispondrá de un excelente guía por calles

¹⁵ Javier Reverte así lo muestra en sus relatos y en sus reflexiones teóricas: «¿Por qué viaje?», en Julio Peñate Rivero (ed.), *Leer el viaje. Estudios sobre la obra de Javier Reverte*, Madrid, Visor, «Biblioteca Filológica Hispana», 2005, p. 34.

y lugares desconocidos (Giovanny, colega de trabajo), de un auténtico genio en el arte de procurarse ropa sin pagar (Roger Pena), de intermediarios eficientes para localizar a su amada (Orlando, asemejable a un trabajador social; «la caleña», una prostituta) y, sobre de todo, de una protectora extraordinaria en la persona de Patricia, la mujer del patrón del restaurante colombiano donde trabaja Marlon: su marido le critica su actitud, pero ella, entre otras medidas coercitivas, le niega la palabra, canta desafortunadamente y se recoge el pelo, algo que él no puede resistir y acaba cediendo. En definitiva, la intervención de cada uno de dichos personajes juega un papel eficaz e incluso indispensable (en el caso de Patricia) en las andanzas y tribulaciones de este singular Odiseo de la narrativa colombiana¹⁶.

Presencia y productividad del Azar

Podríamos definir el Azar como la confluencia imprevista de circunstancias en un espacio y en un momento particulares. Si, como afirmaba Aristóteles¹⁷, toda acción dotada de fin propio genera efectos no comprendidos en su finalidad, podemos imaginar fácilmente que la imprevisión es directamente proporcional al grado de desconocimiento que el viajero tiene del lugar por el que transita (hablamos, pues, desde la subjetividad del viajero): unas determinadas acciones pueden ser perfectamente normales o inevitables para los locales e imprevisibles para el recién llegado.

La intervención repentina de elementos inesperados (positivos o negativos para los intereses del viajero) es un factor de intriga tal vez más constante aquí que en la novela que llamaríamos «sedentaria» y, si exige disponibilidad en el protagonista para afrontarlo, también la supone en el lector para admitirlo: la lógica habitual de la ficción no es la de la vida cotidiana y, si bien ésta se halla influida por el azar, la ficción literaria

¹⁶ Acaso el lector haya relacionado esta figura con la función del Donante, analizada por Vladimir Propp en su ya clásica *Morfología del cuento*. Nada tiene de extraño: quizás este tipo de textos figuren entre los que recogen con mayor asiduidad e intensidad dicha función (entre otras) y quizás también sea la del viaje la serie literaria culta más estrechamente vinculada con la narrativa tradicional.

¹⁷ André Lalande, *Dictionnaire de Philosophie*, París, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 401 s.

(como producto de una mente pretendidamente racional y estructurada) suele ser más bien reacia a su intervención. Por ello mismo, quizás esta modalidad literaria acerque con especial énfasis la literatura a la vida, aunque en ocasiones parezca evadirse de ella.

En *Paraíso Travel* los ejemplos no faltan: el dinero para el viaje se pone por casualidad al alcance de los jóvenes, por casualidad Marlon acaba su carrera huyendo de la policía frente a un restaurante colombiano, por lo mismo encuentra en Nueva York a una compañera de viaje («la caleña») que le facilitará la dirección de Reina, etc. Tales ingredientes condicionan el desarrollo de la narración y sin ellos ésta no sería tal o sería muy diferente. Claro está que no todos los cronotopos del azar tienen el mismo relieve (el hallazgo al final de la madre de Reina, por ejemplo), pero importa destacar la intensidad de su presencia, la función decisiva de algunos de ellos y la necesaria disponibilidad del lector para aceptarlos. Casi diría que la intensidad del Azar es, en ésta como en el conjunto de las ficciones viajeras, un indicador significativo de la calidad del viaje.

El Periplo y su necesidad

Tratemos ahora brevemente una condición que acaso no lo sea, pero que a veces se toma como tal: la noción de Periplo (el viaje «circular», con regreso al punto de partida). En la vida real se justifica sin más, ya que en general el recorrido termina con el retorno. En el relato referencial también, pues narrar un viaje y publicarlo en el lugar de partida implica que se ha vuelto y que el periplo merece ser contado. Pero habitualmente el descubrimiento de la alteridad y de sí mismo se opera durante el impulso de la ida, de tal modo que la vuelta no contiene el mismo nivel de intriga ni de significación.

Por lo tanto, no es raro que una narración (que forzosamente debe operar una selección en la materia del viaje) privilegie las peripecias de la lejanía o la marcha hacia ella más que las de la aproximación. La razón de base la tenemos en la definición restrictiva ya citada de nuestro campo de estudio: el relato de una transformación interior con motivo de un desplazamiento físico. Si el proceso de modificación interna del protagonista es el núcleo duro del texto viajero, la narración debe centrarse en él.

Pero también hemos dicho que la experiencia acumulada hace que el individuo a la llegada no sea el mismo que el de la partida. Los grandes viajeros así lo han reconocido. Por ejemplo, Javier Reverte afirma no reconocerse cuando llega a su hogar, sencillamente porque un viaje intenso, aunque haya sido de pocos meses, le produce la sensación de haber vivido años¹⁸.

En la ficción se opera una lógica semejante, según leemos en *La casa y el viento*, de Héctor Tizón: «Nada vuelve, el regreso no existe»¹⁹. Sin embargo, la evidencia parece estar en contra, dado que la *Odisea*, la obra paradigmática del relato viajero en la literatura occidental, gira en torno al regreso de su protagonista. Pero, ¿de verdad vuelve Ulises? Curiosamente, su trayecto de ida no tiene historia (ni mayor interés): es el de Ítaca el que importa como materia narrativa. No se trata tanto de un retorno como de un auténtico viaje de aventuras hasta el confín del Mediterráneo occidental, de sufrimientos y de placeres inesperados, de contactos con nuevas tierras, formas de vida (y de muerte) y personas. El que por fin desembarca en Ítaca es alguien profundamente cambiado, tras un viaje de confrontación con los límites de la experiencia humana. Podríamos decir que quien viene ya no es Ulises: ahora es, rigurosamente, Odiseo.

Una interrogación semejante cabría en *Paraíso Travel* a propósito del reencuentro entre los dos jóvenes después de un año de separación. Marlon ha realizado un viaje acaso no tan alejado del de Odiseo²⁰: desorientado, navegando en el mar de una ciudad desconocida, sorteando numerosos escollos, protegido por la mano providencial de Patricia (su particular Atenea), abrumado por el amor de Milagros, cuando llega a la casa de Reina es para comprobar que la experiencia de uno y otro los separa definitivamente. Ahora él es alguien maduro, capaz de seguir

¹⁸ Julio Peñate Rivero, «Ulises como referente: el primer viajero de la literatura occidental» en: Peñate (ed.), *Leer el viaje, op. cit.*, p. 227.

¹⁹ Héctor Tizón, *La casa y el viento*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 13.

²⁰ Conviene precisar que la relación de nuestra novela con la *Odisea* dista mucho de ser casual: viene sugerida por elementos de la peripecia, de la estructura (por ejemplo, la narración estricta del viaje ocupa también aquí una parte reducida del libro, 158-196) y por varias referencias bastante directas, en particular a través de Roger Pena, personaje en posesión de una cierta cultura clásica: «Te voy a mostrar el suelo de Ítaca para que te convenzas» (119), una referencia a los lotófagos (130), la expresión «cantos de sirena» (134), el calificativo de «aqueo» (145) para un vecino de apartamento, etc.

adelante de forma autónoma. El reencuentro era necesario para certificar la progresión: más que de un retorno se trata de la prueba de que no hay vuelta atrás en el camino recorrido.

La identidad desde la alteridad

La confrontación entre dos sociedades tan distintas como la estadounidense y la de un determinado país hispanoamericano no es, desde luego, exclusiva de esta obra: la encontramos, por ejemplo, en la llamada «narrativa de frontera» (entre México y Estados Unidos) así como en numerosas novelas relativamente recientes: *El sueño de América* (Esmeralda Santiago), *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (Sonia Rivera-Valdés), *Dime algo sobre Cuba* (Jesús Díaz), *Hija de la Fortuna* (Isabel Allende) o *Donde van a morir los elefantes* (José Donoso), entre muchas otras.

Más aún: la seducción por el exterior, en particular por el viaje hacia los centros considerados como originarios de la propia cultura (Europa, Italia, París) está profundamente arraigada en la tradición literaria de la América postcolonial, desde la independencia hasta la actualidad: Alberdi, Miguel Cané, Cambaceres, Blest Ghana, Quiroga, Ugarte, Edwards Bello, Güiraldes, Larreta, Blanco Fombona, Gómez Carrillo, Gálvez, Carpentier, Asturias, Bolaño y tantos otros narradores contemporáneos nos han transmitido el impacto de lo que para muchos fue una auténtica peregrinación aunque con cierta frecuencia acabara en desengaño. Pero no hemos de olvidar que también el Gran Vecino del Norte constituyó, y muy pronto, otro polo de atracción para los escritores de Hispanoamérica; baste mencionar tres casos argentinos: los viajes de Sarmiento entre los primeros autores postcoloniales, los de Groussac a fines del siglo XIX y los de Mujica Láinez ya bien entrado el siglo XX²¹.

²¹ Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, CSIC, 1993; Paul Groussac, *Del Plata al Niágara*, Buenos Aires, Colihue/Biblioteca Nacional, «Colección Los Raros», 2006; Manuel Mujica Láinez, *Placeres y Fatigas de los viajes. I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

No nos interesa destacar aquí las diferencias de destino o de visión entre los diversos autores (por ejemplo, la de Sarmiento es resueltamente encomiástica sobre los Estados Unidos, mientras que la de Groussac resalta tanto el desarrollo material como la escasez de civilización intelectual de la sociedad norteamericana). Lo que sí nos importa es el hecho de que la confrontación con la alteridad se haya convertido, con regularidad notable, en un medio privilegiado de activación de la propia identidad, de la conciencia de lo que se es y de la propia situación ante el mundo. El mayor logro del viaje al exterior del país es que se convierta, como en el caso de Marlon, en viaje hacia el interior de uno mismo.

Situar en este punto la problemática de fondo de la novela equivale a postular que *Paraíso Travel* forma parte de la estirpe de textos que tematizan una de las grandes problemáticas de la historia literaria y general del continente y le otorga un lugar merecido dentro de ella por haber superado el desafío de fundir dicha problemática en el crisol de una elevada exigencia estética.

Tres notas para concluir

1. *Paraíso Travel* se inserta dentro de la fértil corriente literaria de la narrativa viajera, no sólo por su amplia adecuación a la misma sino también por las variantes y los matices que aporta y, al mismo tiempo, la enriquece con su especificidad propia, como toda obra digna de inscribirse en la historia literaria²².

2. Un elemento que resalta el valor estético de esta narración es la correspondencia o adecuación entre problemática y discurso textual: recordemos lo dicho a propósito del juego de temporalidades, del narrador-protagonista, de la interlocución, de la descripción y de la introspección, etc. Es algo digno de tenerse en cuenta: bien sabido es que

²² Y no olvidemos que esta literatura ha producido, sólo en el pasado siglo (y limitándonos a Sudamérica), narraciones como *Los premios* (Julio Cortázar), *La hora sin sombra* (Osvaldo Soriano), *El entonado* (Juan José Saer), *Los trenes se van al purgatorio* (Hernán Rivera Letelier), *Altiplano Express* (Juan de Recacoechea) y buena parte de la prosa de Álvaro Mutis, de Francisco Coloane y de tantos otros.

no siempre se da esta adecuación en la producción literaria (incluso en la de los grandes escritores).

3. La novela de Jorge Franco me parece que debe figurar entre las representativas de la literatura colombiana e incluso de América Latina, si consideramos que ésta es producto de la confrontación entre diversas culturas, en su origen y en su evolución: desde los tiempos coloniales hasta hoy se ha venido situando y transformando en relación con ellas. Es una literatura en la que la alteridad ocupa un lugar central y analizar los textos latinoamericanos bajo esta perspectiva supone dar cuenta de su gran riqueza, la cual justifica el interés con que hoy se la estudia en los foros académicos de los cinco continentes.

Julio PEÑATE RIVERO
Universidad de Friburgo