



**Leer, mirar, viajar:  
Apuntes en torno a *El viajero del siglo*,  
de Andrés Neuman**

***Carl P. Fischer***

Fordham University

New York – USA

Ponencia en *Una conversación con Andrés Neuman*, Fordham University, Department of Modern Languages and Literatures, New York, 20 de marzo de 2013.

En el libro *El último lector* (2005), el crítico y autor argentino Ricardo Piglia habla de una tensión implícita “entre lectura y decisión, entre lectura y vida práctica” (103). Es decir, contrapone la lectura a la acción y a la experiencia—leer es algo que se hace en vez de actuar. Sin embargo, sigue Piglia, la acción no puede entenderse sin la lectura, porque la lectura constituye cómo actuamos. En este sentido, leer un cuento de Edgar Allan Poe nos enseña cómo enfrentarnos con las crueldades que los hombres cometen unos contra otros, a la vez que leer a Poe es un deleite y lo opuesto a la acción cruel, sobre todo si lo leemos echados en el sofá con un rico café, o tal vez una copa de amontillado, según sea nuestro gusto.

Un ejemplo relacionado: muchas veces, las imágenes ficticias que conocemos nos ayudan a enfrentarnos con imágenes reales que, por lo traumáticas que son, amenazan con superar nuestras capacidades de captarlas. En su texto *Regarding the Pain of Others* (2003), Susan Sontag saca el ejemplo del atentado contra las Torres Gemelas como algo que, por lo

menos en el momento en que ocurrió, solo se podía entender en los términos de imágenes del cine: “‘It felt like a movie’ seems to have displaced the way survivors of a catastrophe used to express the short-term unassimilability of what they had gone through” (21-2). En cierto modo, ver a los extraterrestres y otros desastres arrasar con Nueva York en tantas películas—por ejemplo *Independence Day* (1995) y *The Day After Tomorrow* (2004), ambas de Roland Emmerich (Figuras 1 y 2)—nos ayuda a entender lo que está pasando cuando nos atacan en la vida real. La imagen representada—es decir una foto, o el cine—nos enseña a entender la realidad, a la vez que nos aleja de ella.

Piglia propone que el viaje es una bisagra entre la literatura y la experiencia, evocando el ejemplo del Che Guevara, cuyo viaje por Latinoamérica en 1951 (retratado, por cierto, en *Diarios de motocicleta*, película de Walter Salles (2004)) tuvo por objetivo “la experiencia misma, salir de un mundo cerrado y libresco a la vida para encontrar el fundamento que legitime lo que se escribe” (124-5). Es en estos viajes que el Che confirma en carne propia lo que ha leído acerca de las injusticias del mundo—y en algún momento de la película, se le puede observar leyendo los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, una gran denuncia político-literaria de las injusticias del continente (Figura 3)—y se siente aun más motivado a intervenir para corregirlas. El viaje, por lo tanto, constituye una salida de los libros y un salto a la acción.

Aquí quiero proponer que el viaje funciona para entender la conexión entre los dos elementos de la otra oposición establecida aquí, es decir, la que existe entre imagen ficticia y realidad. El arte y la literatura de los viajes nos ofrecen mapas de qué hacer y cómo mirar, antes de que actuemos o miremos. En este sentido, el mapa explica perfectamente el lugar de la mirada como bisagra entre leer un mapa y realmente viajar de un lado a otro. Con Google Street View, esta bisagra opera con aun más fluidez, porque se puede literalmente ver cómo será un viaje antes de hacerlo. Caminamos por una calle

de Leblón, en Rio de Janeiro, sin levantarnos del escritorio—basta un buen computador conectado a la red. Un cuadro de Monet, según esta lógica, se usa para establecer nuestras expectativas de un viaje a Provence, en Francia. Caminando por un jardín de flores en esa región, comparamos la imagen mental que tenemos del cuadro con la imagen que tenemos en frente. Ya de vuelta a casa, o al hotel, volvimos a referirnos al cuadro en la red para confirmar que el jardín haya sido efectivamente tan bello como esperamos cuando vimos el cuadro por primera vez. Incluso puede que la vista a ese cuadro, en el Internet, embellezca nuestro recuerdo del jardín.

Hablo de estos vínculos entre mirar, leer y viajar porque la relación entre ellos fue una preocupación central de Andrés Neuman al escribir su novela *El viajero del siglo* (2009). La forma en que los personajes de la novela miran y leen—y muchos de ellos son viajeros, por cierto—constituye cómo caminan, cómo conversan, y cómo aman. A lo largo de su apasionado amorío, por ejemplo, los protagonistas Hans y Sophie se dan cuenta “de lo parecidos que eran el amor y la traducción, entender a una persona y trasladar un texto, volver a decir un poema en una lengua distinta y ponerle palabras a lo que sentía el otro” (*El viajero* 301). Sus viajes—el que lleva a Hans a Wandernburgo y el de Sophie fuera de su ambiente familiar tan sofocante—son un punto de flexión que los lleva a los personajes a conjugar sus lecturas con la acción y con el desarrollo de su identidad.

Hay otra capa de análisis en esta traducción entre un medio y otro, ya que en su preparación de *El viajero del siglo*, Neuman se detuvo en tres películas para reconstruir algunos detalles de su ambientación. Según un artículo del escritor Hellman Pardo en la revista colombiana *Lecturas críticas*, Neuman “se acercó” (12) a *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick (1975), *Marie Antoinette*, de Sofía Coppola (2006), y *The Portrait of a Lady* de Jane Campion (1996). También según ese artículo, viajó por Europa por dos años. Es decir, las imágenes de esas películas, en diálogo con lo que realmente vio en sus

viajes, y con lo que leyó, se constituyeron en “acción”: en qué escribió y cómo. Una forma de acercarnos a la novela de Neuman, por lo tanto, sería conectar lo que vio en sus viajes y en el cine con la acción de crear lenguaje capaz de influenciarnos a nosotros sus lectores—ayudando a constituir, a su vez, nuestro propio accionar en el futuro.

Sin embargo, había que hacerse otra vuelta de tuerca, pues Neuman tiene otro libro que se llama *Cómo viajar sin ver* (2010). Este diario—una especie de diario escrito durante su viaje por Latinoamérica para promover *El viajero del siglo*—es muy diferente del que hizo su compatriota el Che, desde luego. En esta bitácora de viajes pos-*Viajero*, Neuman propone que viajar consiste menos en la mirada y asimilación directas de imágenes de parte del viajero, y más en “cosas que escuché, que leí, que me contaron...visiones en segundo grado...de medios de comunicación” (*Cómo viajar* 248). Su punto es que la acción de viajar no se puede pensar como lo opuesto a la lectura, sino algo totalmente integrado con la lectura. Entonces ¿dónde cabe la mirada, si queda tan mediada y relegada al segundo plano? Habría que replantearnos un poco. Neuman reconoce la importancia del viaje para moverse y así conocer “los cambios de realidad en cada región,” por un lado. Pero por otro, recalca “el aparente sinsentido del desplazamiento geográfico” (*Cómo viajar* 15) en la época del Internet y otras “distracciones” que nos llevan de “viaje” en cualquier lugar donde haya wifi. Por lo tanto, ¿todavía hay que viajar para convertir texto en acción y en realidad, como lo hizo el Che, según Piglia? O, más bien, ¿hay que leer a Sontag de otra forma y reconocer que la imagen ficticia basta, por lo menos en el corto plazo, para llegar a entender y asimilar lo real? ¿Estaba Sontag abogando anticipadamente por la posibilidad de “viajar sin ver” a propósito de lo que dice acerca de asimilar y entender lo de las Torres Gemelas? Estas son las preguntas que había que hacerse al pensar en la novela y su relación con estas películas a las que se acercó.

“Viajemos” ahora, entonces, a la Francia del siglo XVIII y a la Inglaterra del siglo XIX retratadas en estas películas. Después de todo, todos los personajes principales de las películas son viajeros, y las películas nos llevan en un viaje entre siglos. Tal vez así llegamos a entender cómo interactúan el texto, las imágenes y los viajes en el mundo de Neuman.

En *Barry Lyndon*, observamos viajes entre países que devuelven viajes que trascienden barreras sociales, como aquí al principio, cuando el protagonista, Redmond Barry, entra en un duelo con un hombre mucho más poderoso que él y como consecuencia se tiene que ir del país (Figura 4). Esta huida de Redmond se lleva a un ascenso social vertiginoso en que deja atrás sus orígenes más bien humildes (por lo menos por un tiempo). Y de hecho, la complicada y trabada movilidad social es un tema ampliamente discutido en *El viajero del siglo*. Pensemos en Sophie, quien ve en Rudi Wilderhaus la posibilidad de subir de escala social y “salvar” a su padre de la ruina. O pensemos en Hans, quien se mueve con soltura entre el mundo del organillero vagabundo (y los amigos proletarios de ése) y el mundo burgués de los salones y de la tertulia (y de los patrones que entran en conflicto con el proletariado). ¿Hasta qué punto estas moviidades quedan mediadas o constituidas por lo que hace Redmond Barry en el filme? ¿Cuáles son las implicaciones de nuestra mirada de la movilidad de Redmond Barry para nuestras acciones, hoy?

En *Marie Antoinette*, vemos la transición de la princesa y protagonista entre Austria y Francia, adonde viaja para casarse (Figura 5). Así podemos imaginar la alienación lingüística y cultural, además de la nostalgia, de aquellos que viajan entre países en la novela de Neuman, como Alvaro Urquijo, el español en Alemania. Cuando Marie Antoinette es despojada de toda reliquia de su pasado en Austria, además, podemos pensar en Hans, quien rehúsa a que su historia pasada lo defina, insistiendo en que lo definan sobre todo como un viajero, como una persona que vive *entre* lugares. ¿Cómo funcionan las

imágenes aquí para ejemplificar cómo se arman lazos afectivos y sociales después de cambiarnos de país y/o de idioma? ¿Cómo es que el viaje funciona en la película de Coppola para mediar la manera en que nosotros viajamos? ¿O la manera en que leemos sobre los viajes de otros?

*The Portrait of a Lady* comienza con un viaje, en varios sentidos. La introducción a la película es un montaje de mujeres de la época contemporánea interactuando juntas, y luego de mostrar el título hay una transición al siglo XIX de la acción de la película. Ahí está Isabel Archer, la protagonista, y la película empieza y termina con Isabel huyendo de un hombre (Figura 6). Es un gesto ambiguo: ¿está preservando su independencia, o está negándose el placer, o por lo menos, la comodidad? De cualquier modo, nos damos cuenta de la situación difícil, entre el deseo de independencia y las convenciones patriarcales, de las mujeres decimonónicas como Sophie. Y Sophie, al final de la novela, también huye de Wandernburgo, lejos de sus dos pretendientes. ¿Cómo funciona el viaje para mediar entre la lectura y la acción, cuando viajar significa huir? ¿Cómo es que el viaje al comienzo de la película, desde las mujeres de “hoy” a la vida de Isabel, nos ayuda a pensar en los viajes que hacemos al leer y mirar películas sobre otras épocas? Además, ¿qué aprendemos sobre las realidades, y las luchas, de las mujeres de hoy a través de las imágenes de las mujeres de ayer?

Para concluir, recurramos una vez más a la metáfora de Google Street View. En Wandernburgo, por alguna razón las calles se mueven de lugar constantemente, minando la eficacia de los mapas y desorientando a los personajes. Las imágenes que un mapa provee son imprescindibles para preparar e incluso empezar un viaje, pero no servirían en Wandernburgo; los personajes se suelen perder, por más tiempo que hayan pasado ahí. Recordemos que Sontag enfatizó que la imagen ficticia solo ayuda a entender la realidad en el corto plazo: la representación de una persona o un lugar, por más vivida que sea, no reemplaza la realidad, y tenemos el deber de tratar de

conocer lo que está pasando de primera mano. Viajar sin ver y ver sin viajar no reemplazan la experiencia directa e inmediata del viaje.

Retrospectivamente hablando, sin embargo, no nos queda otra que viajar sin ver—solo se puede mirar el pasado de manera mediada, ya sea con nuestros recuerdos, o el cine o la lectura. Eso es cierto incluso con las fotos que nosotros mismos sacamos de nuestros propios viajes—ya no somos las personas que fuimos al tomarlas; el tiempo interviene y nos va cambiando—y miramos nuestras fotos con ojos diferentes de los que vieron de primera mano lo que salió en la foto. La pregunta sería si viajar sin ver—viajar a través de los ojos de Neuman, o de Isabel, Redmond, y Marie Antoinette—es una manera de acercarnos más a realidades que siguen siendo innegables y relevantes para nuestro tiempo. O tal vez sería como mirar fotografías de un viaje y re-hacer las memorias de él, borrando la sensación ingrata del calor por ejemplo, o el mal humor de nuestro acompañante en determinado día, o la pena que nos dio observar cierto horror o cierta pobreza. No queda otra que seguir leyendo y mirando. Pero sobre todo, viajando.

© **Carl P. Fischer**

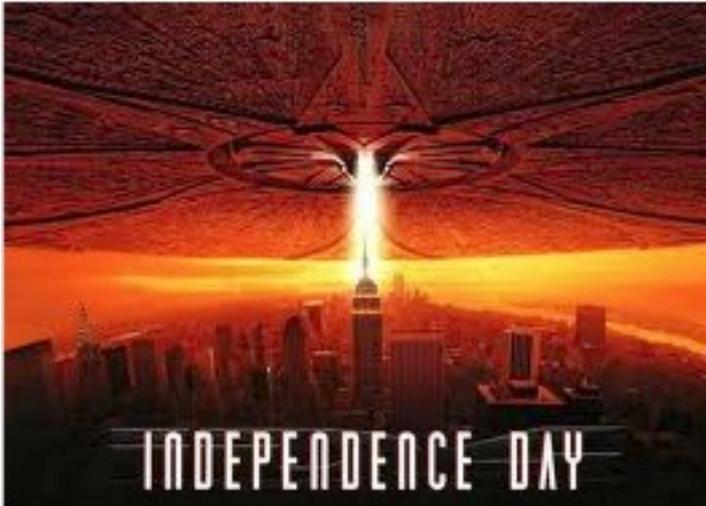


Figura 1. *Independence Day*, Dir. Roland Emmerich.



Figura 2. *The Day After Tomorrow*, Dir. Roland Emmerich.

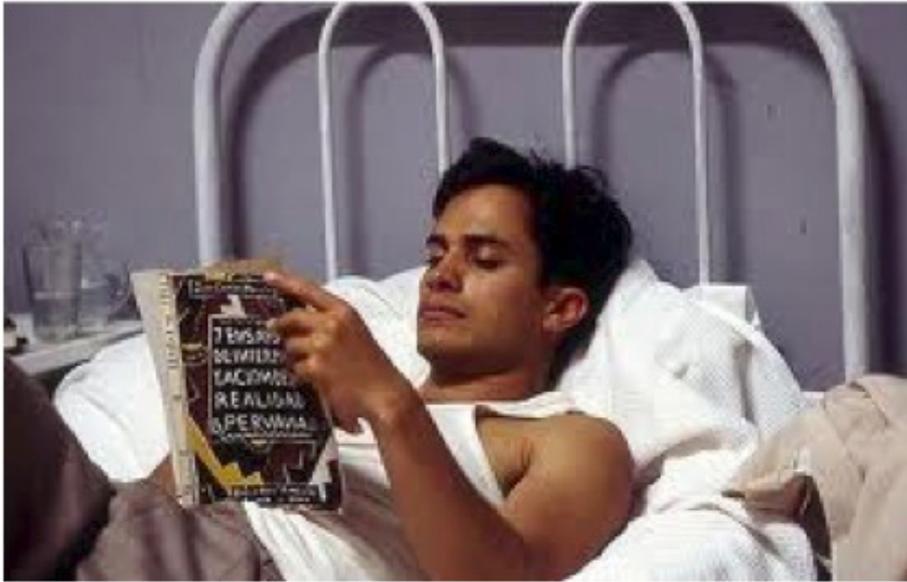


Figura 3. Gael García Bernal como el Che Guevara, leyendo los *Siete ensayos* de Mariátegui, en *Diarios de motocicleta*, Dir. Walter Salles.



Figura 4. *Barry Lyndon*, Dir. Stanley Kubrick.



Figura 5. *Marie Antoinette*, Dir. Sofia Coppola.



Figura 6. *The Portrait of a Lady*, Dir. Jane Campion.

## Bibliografía

*Barry Lyndon*. Dir. Stanley Kubrick. Warner Brothers, 1975. Filme.

*The Day After Tomorrow*. Dir. Roland Emmerich. Twentieth Century Fox, 2004. Filme.

*Diarios de motocicleta*. Dir. Walter Salles. Focus Features, 2004. Filme.

*Independence Day*. Dir. Roland Emmerich. Twentieth Century Fox, 1996. Filme.

*Marie Antoinette*. Dir. Sofia Coppola. Columbia Pictures, 2006. Filme.

Neuman, Andrés. *Cómo viajar sin ver*. Madrid: Alfaguara, 2010.

---. *El viajero del siglo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

Pardo, Hellman. "Memorias de un errante." *Lecturas críticas* 8 (2010): 12.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

*The Portrait of a Lady*. Dir. Jane Campion. Gramercy Pictures, 1996. Filme.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003

.