
ERRAR Y VIAJAR EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA: UNA NUEVA REPRESENTACIÓN DEL ESCRITOR “ANDARIEGO”

Mélanie Potevin

“Nomadismo”, “viaje”, “vagabundeo”, “trotamundo”, “errancia”, “peregrinaje”: existen muchos términos para referirse al desplazamiento espacio-temporal. Tal diversidad léxica corresponde, evidentemente, a la multiplicidad de interpretaciones y concepciones a propósito de la idea misma de viaje, cuyo término no admite una definición fácil. Y menos aún cuando se trata de literatura. Desde un punto de vista lingüístico, la doble acepción de espacio y tiempo no se puede escindir: cuando se define un “yo”, éste lleva implícito un “aquí” y un “ahora”. En literatura, esta percepción se distorsiona o diversifica debido a la presencia de un narrador, que casi nunca es el autor. Pero antes de hablar del “relato de viajes” es necesario definir qué entendemos por “viaje”.

La noción actual de “viaje” no tiene el mismo significado que el que se solía emplear hace un siglo. En los últimos cincuenta años el desarrollo del turismo de masas y la aparición de las vacaciones pagadas han convertido lo que hace poco tiempo era algo muy puntual y minoritario en un producto de consumo masivo. Lo exótico está hoy al alcance de todo el mundo, y por esta misma razón el propio vocablo se ha vuelto peyorativo. Por “exótico” (del griego *exotikos*), entendemos etimológicamente ‘extranjero’. En la medida que es accesible a todos, lo diferente empieza a confundirse con todo lo demás y a perder su carácter distintivo y único.

Durante la Antigüedad el viaje consistía ante todo en un instrumento que cada civilización tenía para subsistir, ya fuera conquistando otras tierras o estableciendo con ellas relaciones comerciales. El viaje era, en un primer momento, una empresa realizada con el único fin de la supervivencia. Puede sorprender, por lo tanto, que tradicionalmente se haya considerado el “relato de viajes” como el primer género literario. Herodoto, historiador del siglo V a. C., fue uno de los primeros hombres que se sirvió del viaje como una forma de observar y entender el mundo. *La Encuesta* (traducido del griego *historiai*) de Herodoto¹ es fundacional por cuanto se refiere a la definición del “viaje” y al rol esencial que éste desempeña en la sociedad: la percepción y comprensión del “otro”, del extranjero. En realidad, Herodoto entiende que el viaje puede servir para evitar la guerra, siendo ésta concebida como una consecuencia del desconocimiento de los pueblos entre sí. Aunque tratemos de evitar mezclar los conceptos de “relatos de viajes” y “viaje”, nos damos cuenta de que es, hasta cierto punto, difícil hacerlo cuando se habla de historia, ya que casi todo lo que sabemos sobre las otras culturas del pasado se conoce gracias a la letra escrita, quedando, paradójicamente, por definir lo que se considera literatura.

A lo largo de la historia, los denominados *travel writers*, es decir, los escritores de viaje, han ido transformado poco a poco la naturaleza de

sus escritos: informes, guías de viajes, novelas, diarios, etc. Surge entonces el problema de definir lo que pertenece a la literatura. Las obras literarias tienen, por lo general, un carácter ficticio, pero ¿cómo considerar, en este caso, las obras autobiográficas? En efecto, lo autobiográfico es una condición *a priori* del viaje, ya que se trata de escribir una experiencia propia. Varios temas se enfrentan yuxtaponen: objetividad vs. subjetividad, ficticio vs. real, autobiográfico vs. imaginario. Así pues, las instancias discursivas que se utilizan comúnmente en una obra literaria como “narrador” y “personaje” se vuelven inútiles, ya que no se sabe dónde está la frontera con lo ficticio en lo que se refiere al relato de viajes. El término “literatura de viajes” está reservado a los “textos que relatan un itinerario real realizado por un viajante que sería al mismo tiempo el autor del relato”.² Esta definición de Gérard Cogeux excluye todos los textos donde lo imaginario no se puede distinguir de lo real. Para dar con una noción lo más abarcadora posible, ciertos investigadores prefieren hablar de *littérature de l'ailleurs* (“literatura del afuera”).³ Esta acepción permite considerar otro tipo de literatura donde el viaje ocupa un lugar clave, pero sin necesidad de estar determinada desde el punto de vista epistemológico. Pese a ello habría que buscar un hilo más concreto entre los textos. ¿Por qué el escritor del siglo XX sigue escribiendo sobre el viaje si no es para describirlo o narrarlo de la forma más objetiva y neutra posible? Parece que en este tipo de literatura el viaje es, sobre todo, lo que permite una progresión en la narración y en la construcción de personajes. Algunos autores nómadas, como el suizo Nicolas Bouvier o el francés Théodore Monod, ya no cuentan en sus viajes sino las sensaciones interiores que se produjeron durante el viaje. En eso consiste precisamente la mayor evolución de la literatura contemporánea: el viaje y su descripción ya no son el centro del relato, sino lo que permite hacer cambiar al per-

sonaje/persona. Es un modo discursivo, una estrategia o herramienta retórica que permite hablar de sí mismo, de una evolución o catarsis personal, más que un objetivo en sí mismo. El viaje exterior es mera excusa para reflejar el viaje interior.

En este artículo perseguiré tres objetivos fundamentalmente: en primer lugar, trataré de definir lo que tradicionalmente se ha denominado “literatura de viajes” y analizar el concepto tal y como es utilizado en la actualidad. En segundo lugar, estudiaré el papel que juega este género literario en el contexto más general de la literatura contemporánea. La tesis que defenderé es que el viaje, tal y como se emplea actualmente en literatura, ya no sirve tanto para conocer el mundo exterior como para conocerse a sí mismo. Por último, me propongo tratar la cuestión de la identidad personal a través de la errancia en esta literatura. Todo ello servirá, en última instancia, para distinguir las nociones de *viaje*, por un lado, y las de errancia o *hecho de errar* por otro lado.⁴

1. El relato de viajes: de la etnología a la literatura

Como he adelantado, la condición del viajero se ha extendido y democratizado en nuestros días. Se va a utilizar el término de “viajero” para hablar de los que han realizado un recorrido en el espacio, ya sea éste voluntario o involuntario, motivado o no. Es imprescindible contextualizar el relato de viajes y su evolución para podernos referir a él con justeza. De hecho, la literatura de viajes depende inexorablemente de la evolución del viajero. Sin analizar de modo minucioso el proceso sociológico del viaje, trataré de centrarme en lo más relevante para captar la evolución de los textos en este sentido. Aunque el hecho de viajar se haya democratizado hace relativamente poco tiempo, en casi todas las épocas encontra-

mos viajeros. El descubrimiento de América, por ejemplo, saca a la luz numerosos relatos de viajes del siglo XVI al siglo XVII. Estos relatos tienen como características comunes un estilo descriptivo, motivado por una voluntad de rigor, de exactitud y de búsqueda de la objetividad –lo que los acerca indefectiblemente a las crónicas históricas. Pese a ello, son escasos los autores que realmente consideran lo que están viendo sin juzgarlo desde sus propios presupuestos culturales o sin atribuir a lo que descubren elementos fantásticos. Ya en el siglo XIII, Marco Polo, por ejemplo, describe a los habitantes de Birmania como monstruos con cabezas de perro.⁵ Con la conquista de América nace un sentimiento de superioridad cultural sobre los indios que ha conducido a los abusos que conocemos. Ciertamente algunos autores, como Jean de Léry, se apartan voluntariamente de esta actitud despreciativa quedándose varios años viviendo en las tribus e intentando conocerlos mejor, pero en general los informes carecían tanto del rigor científico de los estudios etnológicos como de la intención ficticia del relato literario.

La verdadera evolución del relato de viajes empieza en el siglo XVIII con el nacimiento del turismo. Si bien el viaje sigue considerándose en gran medida como una tarea necesaria –las guías de viaje de la época lo atestiguan en la medida en que se limitaban a indicar las vías más rápidas, los precios o las normativas oficiales–, algunos autores, como el escritor alemán Enzensberger,⁶ fechan el nacimiento del turismo en esta misma época. Esto significa que el hecho de viajar se va volviendo cada vez más común. El turismo representa ya un cambio sustancial de las mentalidades: la sociedad –hasta entonces poco permeable a lo nuevo, cerrada y limitada a seguir la voluntad divina– empieza a abrirse a otras culturas, a descubrir que la cultura occidental no es la única y que existe un “otro”. En Europa, el otro es identi-

ficado con la figura del persa. A principios del siglo XVIII se empiezan a leer tanto la traducción de *Las mil y una noches* como la obra de Montesquieu. La sorpresa no puede ser mayor ante la posibilidad de la existencia y el descubrimiento del otro, un otro que pertenece a un mundo tanto o más desarrollado –en el plano científico o político– que el occidental. El lector de las *Lettres Persannes*, novela epistolar que narra el viaje de un persa a París y su descubrimiento de la sociedad occidental, experimenta algo inédito: en vez de descubrir al otro, al persa, lo que hace en realidad es tomar conciencia de su propia identidad. El lector francés se ve caricaturizado por un extranjero y puede entonces indagar e interrogarse sobre su diferencia y sobre los defectos y virtudes de aquellos con quienes comparte la identidad nacional. Montesquieu pretende, por tanto y ante todo, realizar una radiografía social de la Francia de su momento desde una sutil censura y con un extraordinario espíritu crítico. Su intención no es simplemente la de acercarse o descubrir al otro. Así, esta literatura incipiente contribuyó sobremanera en Francia a que la cultura saliera progresivamente del etnocentrismo en que se hallaba.

Con todo, la transformación más radical en la representación del viaje en la sociedad y la literatura tuvo lugar en el siglo XIX. El movimiento literario más representativo y que encarna esta nueva obsesión en torno al viaje y sus posibilidades es, como no podía ser de otra manera, el romanticismo. Ya no se trataría tanto de descubrir otras culturas como de descubrir otros horizontes, otros paisajes, lo que se vincula a la enorme sed de lo natural, lo primigenio de tal tendencia estética. El romántico vive inmerso en su propia subjetividad y extrema sus emociones hasta el límite, vive en la introspección continua y el descubrimiento del propio “yo”. Así pues, para él el viaje es esencialmente una manera de llegar a

conocer el sentimiento del expatriado, el sentimiento de profunda soledad o melancolía. Los textos que escriben los autores de este movimiento se sitúan a medio camino entre la observación e investigación arqueológica y la imaginación. Es entonces difícil diferenciar la realidad y el sueño: Chateaubriand, sin ir más lejos, realiza una descripción maravillosa del Mississipi sin haber estado nunca allí,⁷ Victor Hugo utiliza los paisajes para otorgarles una dimensión y resonancias poéticas, etc. Al mismo tiempo, la literatura se abre al resto de Europa, a la Europa más desconocida hasta entonces. Mérimée traduce a los autores rusos como Gogol y Tourgueniev y escribe *Carmen*, la novela que utilizará Bizet para crear la famosa ópera. Prosper Mérimée escribe esta novela no sin antes haber realizado numerosos viajes a España y haber aprendido el “romaní” con los gitanos. Victor Hugo sitúa espacialmente sus relatos o dramas como *Ruy Blas* en la corte de Carlos V en España y Baudelaire traduce los *Relatos extraordinarios* de Edgar Allan Poe.

Poco a poco, la literatura se abre más a la cultura europea, hasta el punto que los movimientos se propagan de país en país. Este es el caso del romanticismo, que nació en Alemania y se extendió, casi inmediatamente, al resto de Europa. El registro fantástico, exportado desde Alemania a través de Hoffman (*El hombre de arena*, 1819) se puso de moda en Rusia con Gogol (*La nariz*, 1836), en Francia con Gautier (*La Cafetière*, 1831), Mérimée (*La Vénus d'Ille*, 1837), y Maupassant (*Le Horla*, 1887), así como en Estados Unidos (Edgar Allan Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840). Pero, ¿cómo evoluciona la literatura de viajes en esta época de intensos y fructíferos intercambios culturales? Como hemos visto antes, el sueño, la imaginación pueden llegar a ocupar un lugar relevante en los relatos, hasta el punto de plantearse la necesidad real de un desplazamiento en el espacio para



Blaise Cendrars

escribir. Por ejemplo, Julio Verne imagina su *Vuelta al mundo en ochenta días* sin haber viajado pero sí respetando mucho las guías y los relatos sobre los diferentes países. A finales del siglo XIX los relatos de viajes son tan numerosos que empieza a ser necesario definirlos teóricamente. El problema está en su consideración como género literario, es decir, como una parte coherente, completa y definida dentro de la literatura. Muchos relatos de viajes de finales del siglo XIX están a medio camino entre el relato “factual”,⁸ de hechos comprobables y verídicos y el relato “literario”.⁹ Una explicación posible a tal hecho la daría el desarrollo de los medios de comunicación. Gracias a la evolución de los transportes, se consigue en el siglo XX cierta uniformidad u homogeneización cultural. Tal fenómeno trae consigo un nuevo concepto de viaje. “Viajar” ya no consiste en explorar o descubrir, pues las tierras

desconocidas están dejando de existir y casi cualquier rincón del mundo puede ser alcanzado. ¿Será, por consiguiente, imposible viajar en nuestros días? Tal vez se haya perdido la posibilidad de irse de aventurero, pero en cambio se ha ganado en infinitas posibilidades de desplazamiento. La banalización del término “viajar” hoy en día lo certifica. Aunque todo el mundo puede viajar, sigue existiendo sin embargo una diferencia radical entre el viajero y el turista, siendo esta segunda palabra peyorativa para muchos pues se refiere al mero “consumidor” de viajes. El novelista del siglo XX ya no puede ignorar este cambio sustantivo. ¿Cómo y por qué se sirve del viaje el escritor del siglo XX si su lector puede encontrar viajando o consultando un libro de etnología toda la información deseada? Gérard Cogeaz habla de los autores que no pueden escribir sin ese desplazamiento en el espacio:

Por regla general, el género narrativo pone en juego el desplazamiento como la concretización de una ruptura, como el paso del figurado al literal de varias fórmulas de renovación del yo y del deseo de individualización.¹⁰

El vocablo “individualización” expresa muy bien el cambio del papel desempeñado por el viaje en la literatura: el nuevo viaje será el camino interior hacia la identidad personal. El relato de viajes se caracterizará en la literatura contemporánea por la utilización de un recorrido y descripciones de lugares como forma para llegar a definir el nuevo “yo”.

2. Construcción de la identidad a través de la errancia

Uno de los autores más representativos en Francia de esta nueva concepción del viaje es el novelista-poeta-viajero Blaise Cendrars. Viajó toda su vida, teniendo tal hecho un reflejo en toda

su obra. Este escritor resulta doblemente interesante, ya que nos permite introducir la noción de errancia. En efecto, más que viajero, Cendrars tuvo una vida de vagabundo, lo que nos remite etimológicamente a la errancia (del latín *vagare*, errar). ¿Qué es errar? Según el diccionario, significa “ir por allí, por allá, a la aventura, sin meta”. Es una deriva del viaje; se trata de “correr mundo” por el puro placer de estarse desplazando, sin casa, casi sin patria, se podría decir. En uno de sus diarios de viaje, *Au coeur du monde*, Cendrars hace alusión a su deseo de soledad y desposesión material:

Soy el hombre que ya no tiene pasado [...] He alquilado la habitación de un hotel para estar solo conmigo mismo [...] No tengo libros ni cuadros, ni ningún bibelot estético.¹¹

La escritura de Cendrars depende completamente de su estatuto como errante, de su voluntad de desposesión material, nacional y de su deseo cosmopolita. En su opinión, el poeta y el viajero son una misma cosa: el poeta, por definición es un expatriado y desarraigado, no tiene lugar y es rechazado por la sociedad, pero tal rechazo procede de su condición de poeta: su sentimiento de exclusión es, por tanto, condición *sine qua non* de su poesía. Esta concepción del poeta maldito no es nueva. Baudelaire, pocos años antes, definía ya el rechazo del poeta como una fatalidad necesaria:

El Poeta es semejante al príncipe de las nubes que frecuenta la tempestad y se ríe del arquero; desterrado en el suelo en medio de los abucheos, sus alas de gigante le impiden caminar.¹²

La metáfora del albatros es muy evocadora y sugerente en el sentido de que apunta a la nobleza del poeta en el rapto de los sentidos y emoción.

nes que es el “viaje” de la poesía, y que lo convierte en un ser de naturaleza superior, que se eleva por encima de los otros y cuya esencia hipersensible, así como su capacidad visionaria, lo condenan al mismo tiempo a ser incapaz de vivir en sociedad. Si tenemos en cuenta esta idea, analizar la relación que existe entre viaje e identidad se nos presenta como sumamente oportuno. Ciertamente es que para algunos autores, como Cendrars, no se puede escribir ni vivir (verbos sinónimos para él) sin viajar. Ahora bien, ¿cuáles son las motivaciones de su viaje? ¿visitar, conocer, encontrar algo “diferente”? ¿O bien simplemente estar solo, escapar del mundo, esconderse y desmaterializarse? Tal vez ambas cosas sean compatibles. En todo caso, hace falta analizar la relación entre el escritor y sus personajes en cuanto a las razones del viaje en sus relatos.

No hemos mencionado aún el corolario del viaje que representaría la huida. La huida sería una de las posibles metas del viaje: evadirse de un pasado, de la guerra, de la muerte, etc. Las razones pueden ser muy diversas, pero siempre se llega a una conclusión similar: el personaje atraviesa una fase de “de-construcción”. Prefiero hablar de deconstrucción y no de destrucción porque la escritura permite describir, en un procedimiento mecánico, cómo el personaje va perdiendo sus referencias a lo largo de la narración y del viaje. Julia Kristeva explica en *Étrangers à nous-mêmes* que todos, en un determinado momento, podemos experimentar el sentimiento de extrañamiento:

Extranjero, el extranjero nos habita: es el lado escondido de nuestra identidad, el espacio que arruina nuestra vivienda, el tiempo donde se estropea el acuerdo y la simpatía (...) el extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia y se acaba cuando nos reconocemos todos extranjeros, rebeldes a los lazos y a las comunidades.¹³

Este concepto de extranjero a uno mismo es muy relevante en un estudio a propósito del viaje,

y más aún en torno a la errancia. En efecto, el hecho errático supone ese momento de pérdida de referencias: el que va de un lado para otro no tiene hogar, no tiene cultura, no tiene idioma, etc. El escritor de novelas de viajes puede transmitir su propia pérdida de identidad, como Cendrars, o introducir el desplazamiento en una ficción y usar a un “personaje”. A principios del siglo XX esos relatos ya no presuponen inmediatamente lo autobiográfico, es decir, ya no importa tanto que el narrador haya, efectivamente, realizado el viaje, o se trate de un viaje imaginario. En el caso de Cendrars existía una parte autobiográfica, permitida por la subjetividad del creador, y todos los puntos geográficos citados correspondían a trayectos reales que había hecho. Sin embargo, cuando se trata de un “personaje”, algunos consideran que es difícil hablar con propiedad de “relato de viajes”. En la actualidad, existen algunos autores representativos de esta nueva tendencia. Entre ellos, el suizo Nicolas Bouvier, quien no pretende aumentar la erudición del lector sobre el sitio que describe. Lo que hace, en su caso, es escribir lo que siente en cada país que habita: el viaje es lo que vertebra y da forma al relato y lo que tiene un efecto en el personaje-persona. En *Le poisson-scorpion*, Nicolas Bouvier cuenta su estancia en Ceylan, pero lo que podría ser el cuento de un periplo exótico es en realidad el viaje interior de un hombre hasta el fondo de sí mismo. Así lo afirma el propio autor en esta novela:

No viajamos para adornarnos de exotismo y de anécdotas como un árbol de Navidad, sino para que la carretera nos desplume, nos escurra, nos convierta en una de esas toallas gastadas por las coladas que se entregan junto con un pedazo de jabón en los burdeles.¹⁴

Esta cita es interesante por cuanto que pone de relieve la deconstrucción a través de la errancia. Confundirse con otras culturas, olvidar incluso la lengua materna y los orígenes, sin poder no

obstante entrar a formar parte plenamente de otra cultura (el viaje, por definición, no lo permite), es la condición del errante. J. M. G. Le Clézio es otro autor-viajero interesante para llegar a una definición más precisa de literatura del afuera. Su literatura nunca se podrá considerar como literatura de viajes ya que sus novelas tienen un encuadre y perspectiva ficcional. Este autor, de origen mauriciano, vive entre Francia y Nuevo México y ha viajado infatigablemente por Marruecos y América Latina, donde se desarrollan muchas de sus historias. En sus textos, la errancia es una condición para la evolución de los relatos y de los propios personajes, y hasta la narración puede ser considerada “nómada”. En efecto, la escritura de Le Clézio funciona dentro de un entramado y sistema de ecos, de descripciones de las sensaciones interiores de los personajes, etc. Su narración es muy lenta y casi simultánea al viaje real cuando se trata de un viaje interior. Podríamos comparar dos obras de las más significativas en el contexto de su escritura: *Désert*¹⁵ y *Étoile errante*.¹⁶

En ambas novelas, los personajes principales son adolescentes que afrontan sus orígenes. En *Désert* Lalla vive en la frontera entre Marruecos y el Sáhara occidental. Su madre era nómada, pero Lalla sólo ha oído a hablar de ella a través de su tía, con la que vive. A pesar del miedo provocado por el desierto en los demás niños, a Lalla le atrae y pasa muchas horas allí, sola. Tiene ya un sentimiento profundo de pertenecer a ese lugar tan hostil y decide irse un día al desierto con un amigo. Su errancia no está motivada; sólo se siente atraída casi involuntariamente por el sol y la soledad que allí encuentra. Más que un viaje en sí, la fuga al desierto constituye para Lalla un viaje a través de su imaginación:

Es como si saliera de ella misma, abandonando su cuerpo sobre la tierra quemada, su cuerpo inmóvil sobre el desierto de piedras y de arena, parecido a una mancha, a una pila de viejos trapos tirados en el suelo entre todas las pilas de viejos trapos abandonados, (...)¹⁷

En *Étoile errante* la noción de herencia es más fuerte todavía, ya que esta obra aborda el tema del judaísmo durante la Segunda Guerra Mundial. Esther se siente doblemente excluida: primero, se siente rechazada por sus amigos no-judíos y, segundo, por los judíos mismos, ya que ella no conoce nada de la religión a la que pertenece. Experimenta verdaderamente ese hecho de sentirse “extranjera de sí misma” al que antes nos hemos referido. Toda su identidad se define por la errancia: el viaje a Jerusalén, el viaje a Canadá, la vuelta a Francia. La narración no cuenta los años pasados en esos lugares y hace dos veces una elipsis de dieciséis años. Cuenta únicamente los viajes, las huidas, las errancias hasta aceptar que lo que la define es, precisamente, el movimiento perpetuo, incesante:

Pertenecer a ningún lugar, a ningún tiempo, a ningún amor. El origen perdido, el arraigo imposible, la memoria que se sumerge, el presente en suspenso. El espacio del extranjero es un tren en marcha, un avión en vuelo, la transición misma que excluye la posibilidad de detenerse.¹⁸

Esther sólo podrá dejar de vagar, de errar y empezar a vivir en paz cuando haya aceptado sus años de vagabundeo, de errancia. Estas dos novelas de Le Clézio ofrecen realmente otra dimensión del relato de viajes. Esos personajes se definen por la errancia pero los lugares no importan tanto como sus pensamientos y emociones. Esto permite al lector hacer un viaje hacia la introspección más completa, gracias a tres temas recurrentes en Le Clézio: el silencio, el vacío y la memoria.

En palabras del escritor y viajero Gilles Lapouge,

Los exploradores ven menos el paisaje que están recorriendo que lo que han extraído de su biblioteca (...) conocerán la montaña o el desierto que están admirando sólo después de haber leído la descripción que van a realizar de ello, una vez vuelto al país natal.¹⁹

Esta cita puede ser una buena conclusión para subrayar, por último, todas las contradicciones que trae aparejadas el relato de viajes. ¿Necesidad de viajar para escribir o escribir para viajar? Para el escritor, como para el lector de relatos de viajes, esos dos mundos, el del movimiento y la detención, son inseparables. El “escritor andariego” de hoy ya no trata de enseñar al lector cómo se vive más allá de sus fronteras. Su discurso no puede ser didáctico. El viajero de nuestra época es un trotamundos que viaja para construirse a sí mismo: afán de conocer al otro pero sobre todo necesidad de sentirse solo, lejos y en movimiento. Sin ese desplazamiento –real o ficticio– ya no puede haber una construcción. La errancia es entonces lo que motiva el relato y lo que permite su evolución. La narración se vuelve ella misma errante: elipsis temporales, desarrollo de varias historias en diferentes épocas, encuentro fugaz de personajes, etc. El lector tendrá que perderse y aceptar que la errancia es el hilo narrativo que construye la identidad de los personajes.

NOTAS

¹ La Encuesta de Herodoto, *Belles lettres*, 1998, empieza así: “Herodoto de Halicarnasse presenta aquí los resultados de su encuesta (historiê), para que el tiempo no abandone los trabajos de los hombres y que las grandes hazañas cumplidas o bien por los Griegos, o bien por los bárbaros, no caigan en el olvido (...)”

² Gérard Cogez, *Les écrivains voyageurs du Xxème siècle*, Ed. du Seuil, Lonrai, 2004, p. 11.

³ Es la denominación empleada por el CRLV (“Centre de Recherche sur la Littérature de Voyage”), La Sorbonne, Paris IV.

⁴ Por “errancia” se entiende el hecho de errar, que significa un desplazamiento sin una meta o destino definitivo.

⁵ “Or sachez très véritablement que les hommes de cette île ont tous une tête de chien, et dents et yeux comme chiens (...) ils sont gens très cruels et mangent les hommes tout crus, (...)”, Marco Polo, *Le livre des Merveilles, Le Devisement du monde*, Phébus, Paris, 1996 (reedición de un texto publicado por Klincksieck en 1955).

⁶ Enzensberger, *Culture ou mise en condition*, Julliard, 1965, Paris.

⁷ Cf. Chateaubriand, *Atala*, 1801.

⁸ “récit factuel”, según la fórmula utilizada por Gérard Genette en *Fiction et Diction* (1990), se dice de un texto basado en una experiencia real.

⁹ El “relato literario” es todo aquel texto que deja manifiesta una voluntad de estilo y de composición.

¹⁰ Gérard Cogez, *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*, op. cit.

¹¹ Blaise Cendrars, *Au coeur du monde*, Poésies complètes 1924-1929, Poésie/ Gallimard, Ed. Denoël, Saint-Amand, 2004 (primera edición en 1947), p. 112 (traducción por el autor).

¹² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Presses pocket, La Flèche, 1989, p. 32. “L’Albatros”, traducción de Enrique López Castellón.

¹³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Folio essais, La Flèche, 2001 (primera edición en 1988), p. 23.

¹⁴ Nicolas Bouvier, *Le poisson-scorpion*, Folio, Gallimard, Saint-Amand, 2000 (primera edición en 1996) : « On ne voyage pas pour se garnir d’exotisme et d’anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu’on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels. », p. 54.

¹⁵ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, folio, Gallimard, Saint-Amand, 1980.

¹⁶ J.M.G. Le Clézio, *Etoile errante*, folio, Gallimard, Saint-Amand, 1993.

¹⁷ J.M.G. Le Clézio, op. cit., p. 238.

¹⁸ Julia Kristeva, op. cit., p. 18.

¹⁹ Gilles Lapouge, *Magazine littéraire*, “Les écrivains voyageurs”, juin 2004, n° 432.