

DESCRIBIR EL VIAJE

Jordi Canals

Università di Trento

Los reportajes de viajero publicados en revistas especializadas se imponen el ambicioso cometido de hacer que el lector de tales textos consiga formarse una representación espacial adecuada de metas geográficas con las que no forzosamente está familiarizado. En la mayor parte de casos se adopta una aparente objetividad¹, por más que el autor (o en su caso el equipo redaccional que ajusta el texto a la maqueta) no logra camuflar enteramente el objetivo persuasivo primordial: estimular a que el lector acabe tramutando el ejercicio virtual en experiencia real, incitándole a ir al encuentro de aquellos lugares que conoce tan sólo por intermediación de la letra impresa. A tal finalidad persuasiva contribuyen secuencias de imágenes que, pese a su fragmentariedad, se revelan en extremo eficaces a remolque del avance de la técnica fotográfica que se ha producido en las últimas décadas. De hecho, en los reportajes de viajero, palabra e imagen se alían y funden en un esquema canónico que sin grandes innovaciones, salvo el progresivo refinamiento tipográfico, se ha perpetuado desde que inició la andadura de la industria editorial especializada en temáticas del turismo y que es un fenómeno que arranca en España con el final de la dictadura franquista (Belenguer Jané, 2002: 36).

La clave estriba en la descripción, entendida ésta como el recurso a signos verbales con la finalidad de que los participantes en un acto comunicativo, tanto de naturaleza escrita como oral, consigan recrear un espacio que los interlocutores desconocen o bien suscitar recuerdos de un entorno que se pudo haber olvidado. Se describe también con la finalidad de dar idea de la personalidad, del temperamento, de los rasgos físicos o morales de un individuo del que sólo el locutor tiene noticia o para

¹ Para Kerbrat-Orecchioni (1986: 91-92) la objetividad del enunciado es una ilusión, ya que las unidades léxicas comportan por sí mismas una interpretación subjetiva de los objetos referenciales que se han verbalizado.

50

construir la imagen que nosotros mismos pretendemos transmitir a los demás. Otras veces se describe con el propósito de construir de manera planificada un espacio narrativo, con referente real o imaginario, por el que se desplazarán unos personajes.

En el corpus de textos al que nos aproximamos en este artículo, y que está constituido por reportajes de viajero en los que Rafael Chirbes describe ciudades italianas (se publicaron todos ellos en la revista *Sobremesa*, en el período comprendido entre los años 1990 y 2003)², se apunta por su parte a predisponer al receptor a la aceptación y comprensión de un destino geográfico, facilitándole para ello los necesarios parámetros históricos, sociales y estéticos. Partiendo del análisis de los mencionados reportajes, nos proponemos una aproximación en torno a la naturaleza y singularidad de la descripción, aproximándonos en una segunda parte de este trabajo al modo con el que las secuencias descriptivas se entrelazan con el recurso a la metáfora. Quisiéramos con ello incitar a la reflexión en torno a la estrategia paradójica que entraña toda descripción, en la que se simplifica, enmascara u oculta una realidad para que de ese modo resulte más comprensible al receptor.

1. Estrategias descriptivas

Los textos de Chirbes que consideraremos se adscriben todos ellos al género del reportaje periodístico de viajes, en los que predominan las secuencias descriptivas de espacios naturales y de geografías urbanas. En

ellas advertimos que se ha producido un trasvase de lo que a menudo han sido estímulos sensoriales (con un neto predominio de lo visual) a un sistema de signos lingüísticos:

Con la descripción expresamos la manera de percibir el mundo a través de los sentidos – lo que vemos, oímos, olemos, tocamos y gustamos –, y a través de nuestra mente que recuerda, asocia, imagina e interpreta (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2002: 279).

Estas operaciones cognitivas han dado fundamento para que la descripción haya sido considerada incluso por los estudiosos de la traducción, los cuales han advertido en la hipotiposis una operación interpretativa que se vincula a la traducción intersemiótica (Eco, 2002 y 2003).² Accedemos a los artículos mediante las obras recopilatorias de los reportajes de viajero de Chirbes (2004 y 2008).

51

2003), entendida ésta como la transmutación o reformulación de un contenido informativo en un sistema de signos distinto del original. Describir es el resultado de un acto subjetivo que delata un determinado punto de vista y que está asimismo condicionado por el contexto en el que pueda producirse la interacción (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2002: 279). Sean cuales sean los propósitos de dicho acto comunicativo, cada vez que llevamos a cabo una descripción entran en juego múltiples procedimientos que sintetizamos en el siguiente esquema que propusieron Adam y Petitjean (2005)³:

Veremos que al mismo tiempo que la descripción trata de identificar elementos distintivos, aislarlos y con ellos dar cabida a una reproducción esquemática y ajustada de la realidad que se ha observado y cuya existencia se pretende comunicar, las estrategias compositivas que entran en juego nos apartan paradójicamente de esta misma realidad. De modo sistemático se alude a ella y al mismo tiempo se la elude. Describimos a menudo mediante astucias compositivas que nos apartan del objeto al que apuntamos y valiéndonos de referentes que guardan escasa vinculación espacial con la realidad que importa comunicar. Una estrategia de distracción que se funde con recursos metafóricos, inherentes a las operaciones descriptivas que se realizan en el esquema.

³ Adaptado en español por Bassols y Torrent (1997: 101), de quienes lo tomamos. V.q. Adam y Lorda, 1999: 142-145.

52

1.1. Anclaje

Se ha recurrido al término de anclaje, o *point d'ancrage* según la terminología a la que adhiere Apothélos (1983: 5), para hacer referencia al concepto en el que se condensa un texto. Es el tema-título que lo sintetiza, que activa los conocimientos enciclopédicos memorizados por el sujeto y a partir del cual se genera la expansión en haces de aspectos que configuran la correspondiente secuencia descriptiva (Adam y Petitjean, 2005: 114). La economía de medios expresivos induciría a una explicitación clara y directa de dicho tema, y en cambio advertimos en los reportajes de viajero una marcada tendencia a su encubrimiento, como si el autor del texto se complaciera en demorar la revelación de la geografía que pretende acto seguido describir, dando vueltas en torno a aquel espacio en lo que se diría un intento premeditado para desorientar al lector.

Es en muchas ocasiones una mera cuestión de orden. Por más que el anclaje puede explicitarse ya desde el principio de la secuencia descriptiva, en numerosos reportajes de viajero el autor opta por ralentizar su entrada en escena, lo que es recurso conocido al que Adam y Petitjean se refieren con

el nombre de affectation (2005: 115-116). De acuerdo con la mencionada operación procede Chirbes en MRM, donde el topónimo de Roma se enunciará tan sólo cuando ya se hayan explicitado los primeros enunciados y de la ciudad nos haya hecho vislumbrar el autor un buen número de lugares identificables:

[MRM 1.1-2.6] A través de la ventanilla del avión - que dio algunas vueltas antes de decidirse a aterrizar en Fiumicino - el viajero había contemplado aquella mañana de diciembre las cercanas cumbres de los Abruzzi cubiertas por la nieve bajo un deslumbrante cielo azul. A sus pies, las primeras luces del día iluminaron el óvalo del Coliseo, la curva del Tíber, los bulbos imponentes de las cúpulas (el Panteón, San Pedro, San Ignacio), las manchas oscuras de los jardines cubriendo las colinas.

Tuvo el viajero suerte, no sólo por la panorámica que el piloto del avión le ofreció aun antes de llegar, sino porque, tal y como presagiaba la nieve de los Abruzzi, fueron aquéllos unos días fríos, con un viento que cortaba los labios y que conseguía retener a romanos y turistas en sus domicilios hasta bien avanzada la mañana. Bajo un cielo limpio y helado como un cristal, que viraba desde el dorado hasta un azul intenso, en aquellas primeras horas del día la ciudad parecía abandonada. Sólo unos pocos viandantes recorrían sus calles envueltos en largos abrigos y con las cabezas prácticamente rapadas por sombreros y bufandas. Uno podía recorrer en soledad calles y plazas, detenerse ante las fachadas de iglesias y

53

palacios, contemplar las estatuas de las fuentes y reencontrarse con Roma como tantas veces había pensado que ya no podría volver a hacerlo.

El fragmento de Chirbes que antecede constituye un caso paradigmático de la aplicación del anclaje con afectación. Con ello se pretende excitar en el lector – con los ingredientes de la suspensión, de la incertidumbre y del distanciamiento – la curiosidad por cuanto refiere el texto retrasando para ello la clave referida al lugar que se va a describir. Es, en nuestro caso, la capital italiana y para estimular la progresiva representación mental del lector, Chirbes descubre uno tras otro, como si de cartas de juego se trataran, los lugares que el pasajero podrá avistar por la ventanilla a medida que el avión enfile la pista de aterrizaje el día de su llegada.

Es ésta una estrategia que, como se ha hecho notar (Bassols y Torrent, 1997: 102), guarda un evidente paralelismo con el juego de la adivinanza, la cual se vincula por su parte al enigma. Nuestra secuencia podría considerarse, en efecto, como un acertijo que el interlocutor se ve obligado a desentrañar. Cabe precisar, con todo, que en este caso el procedimiento poco obstaculiza la comprensión del texto, pues la familiaridad de los lectores españoles con la capital italiana y con sus iconos monumentales suponen un desafío sencillo y es más que probable que todo se resuelva a la vista de los primeros nombres: Fiumicino, Coliseo, Tíber... Tres piezas que ayudarán a que el lector averigüe de inmediato el destino en el que desembarcará Chirbes sin necesidad de llegar a 2.6, donde el autor decide revelar por fin el nombre de la ciudad que acto seguido se va a describir en el texto.

También en MVE [1.1-2.4] se ha recurrido a parecida estrategia, donde Chirbes ha demorado el nombre de Venecia hasta el inicio del segundo párrafo, aunque con la conciencia de que la mención de Rialto (al que se alude en las primeras líneas del texto: «[1.1] El hombre escuchaba apoyado en la barandilla del puente de Rialto lo que la mujer estaba leyendo en la guía») bastará para encaminar en la dirección correcta al lector culto medianamente familiarizado con la geografía urbana de la célebre ciudad italiana. Tal vez juegue en cambio el autor con mayor premeditación al enfrentar a su destinatario con Nápoles y el panorama que se contempla

desde lo alto del Vómero [VNA 1.1-1.3]: allí disemina elementos dispersos (cartuja de San Martino, colina del Vómero, un pino de ancha copa) que sólo al final terminan asentándose, tomando orden y componiendo «[VNA 1.3] la postal de Nápoles que lo había acompañado desde la infancia».

54

1.2. Aspectualización

La parte da idea del todo: un limitado número de elementos contribuye a la composición de conjunto. Toda descripción es necesariamente esquemática, pues para hacer posible la comprensión de dicho tipo de secuencia es necesario llevar a cabo un proceso de selección informativa que permita la explicitación tan sólo de cuanto se considera esencial para que el interlocutor lleve a cabo la sucesiva representación mental. Ello hace que el autor de la descripción desista de abarcar los innumerables elementos que podrían dar pie a una secuencia innecesariamente exhaustiva (Adam y Petitjean, 2005: 112 y 130). La operación de anclaje activa selectivos filones aspectuales que obedecen a una lógica sinecdótica: partes que se pueden aislar físicamente, que se desgajan del conjunto y que, con sus correspondientes propiedades, hacen posible que el interlocutor consiga formarse una representación mental del objeto descrito, cuyo conjunto se hace de ese modo comprensible. Una macro-operación descriptiva que comporta, por tanto, la descomposición en partes y también, como veremos, en propiedades, proceso al que se designa con el nombre de aspectualización. Dicha selección se hace en función de un criterio netamente subjetivo que permite la enumeración de partes que se hilvanan en función de una determinada secuencia de actos⁴.

La descripción que da fundamento al reportaje de viajes constituye una secuencia que inevitablemente se somete a tematización, otra de las macrooperaciones que hace posible la expansión descriptiva (Adam y Petitjean, 2005: 130-133). Cada una de las partes citadas (así por ejemplo las poblaciones o los distintos enclaves de interés paisajístico), es susceptible de descomponerse a su vez en un inventario de elementos del que acto seguido podrán identificarse sus respectivas propiedades. Se configura de esta manera un entramado textual en el que quedan engarzadas las varias partes constitutivas del objeto que se describe. Así Chirbes, cuando se propone comunicar al lector las sensaciones que le ha suscitado la llegada a la ciudad de Bolonia [VBO], advierte la persistente tonalidad rojiza que le confiere el ladrillo, elemento arquitectónico primordial de las edificaciones antiguas, y que termina por impregnar el conjunto del paisaje urbano de la capital de Emilia Romagna. Ello comporta la enumeración de algunos templos singulares: la iglesia de San Francisco, pero sobre todo la Basílica de San Patronio cuya mención arrastra consigo el recuerdo de una estatua en bronce de Julio II que forjó Miguel Ángel, lo que introduce a su vez una

⁴ Pese a que analizamos textos escritos, apelamos al Act Sequence previsto por Hymes en su modelo SPEAKING (Renkema, 1999: 63-64; Calsamiglia et alii, 1997: 26).

55

sinéctica evocación del Pontífice y el relato pormenorizado de las vicisitudes de la proyectación y destrucción de tan importante monumento. Como se ve, la entrada de un motivo temático comporta la aparición en cadena de otras partes constitutivas del escenario que se describe, propiciando de ese modo una dilatación de la secuencia descriptiva.

1.2.1. Materia enciclopédica

En el ámbito de la aspectualización, macro-operación para la que se tienen en cuenta las partes y propiedades del objeto descrito, cabe considerar asimismo todo cuanto se adscribe al saber enciclopédico, al que

recurren con frecuencia los autores de las descripciones que fundamentan los reportajes de viajero. No en vano las referencias al pasado histórico de los lugares de los que se da noticia pormenorizada en este género de textos constituyen uno de los filones temáticos con mayor persistencia: en ellos se nos proporciona noticia de vicisitudes y de factores que en buena medida han condicionado el tejido urbano de las poblaciones, la remodelación del paisaje en el que se enmarcan o el incremento de un patrimonio artístico que allí, en sus museos, palacios o iglesias, ha terminado encontrando cobijo.

1.2.1.1. Citas de otros viajeros

Siempre en relación con la materia enciclopédica, se advierte el propósito de los reporteros para dar entrada al perspectivismo y al recuerdo de los viajeros ilustres que nos han precedido, en lo que constituye una metareferencia al género de la que se alimentan a menudo los artículos turísticos. De ellos suelen, por lo demás, rescatarse fragmentos de sus obras en las que respectivamente dejaron constancia de observaciones particulares sobre el espacio que atravesaron en su día. Ello configura un texto polifónico en el que las citas de viajeros y residentes de mayor o menor celebridad se suman a las palabras del autor contemporáneo, que obsesivamente se apoya en ellas para dar firmeza a la veracidad de su relato o bien con el propósito de contraponer puntos de vista divergentes. También para introducir información enciclopédica, que se juzga necesaria, con el debido distanciamiento, engarzándola en el relato y evitando en definitiva que el lector considere el texto como mero vehículo de datos consabidos. De ese modo procede Chirbes en MVE 2.4-5:

56

Le había parecido advertirlo en la voz que ella ponía para leerle que Venecia – según el Baedeker [sic] de 1929 – tiene trescientos setenta y ocho puentes. «Ciento diecisiete islas unidas por trescientos setenta y ocho puentes», había leído antes de levantar la vista y mirar la superficie temblorosa del Gran Canal, «la más hermosa calle del mundo entero», como la definió Phylippe de Commynes, y luego, durante quinientos años, han repetido - de uno u otro modo - millones de viajeros y turistas.

1.3. Puesta en relación

La elusión de la realidad a la que el autor se aproxima y de la que pretende informar a sus interlocutores es una tendencia paradójica que resulta especialmente marcada en lo que Adam y Petitjean (2005: 134-136) denominan como mise en relation o puesta en relación. Con ello se hace referencia a la operación mediante la cual se define un objeto o una persona en su vinculación con el mundo que le es exterior y a la que no necesariamente se liga. Ello se realiza de manera directa, entrelazándose con cuanto se halla a su alrededor (enmarque situacional), o bien vinculándose a una realidad ajena pero con la que comparte figuradamente ciertas características (asociación), para lo que remitimos a Bassols y Torrent (1997: 106-111).

1.3.1. Enmarque situacional

Además de tener en cuenta las coordenadas de espacio y tiempo en las que se circunscribe el espacio o el individuo que se describen, el enmarque situacional tiene en cuenta «otros objetos próximos, que ayudan a definirlo, representarlo y limitarlo» (Bassols y Torrent, 1997: 106). En los reportajes geográficos que consideramos para nuestro análisis hay una insistencia reiterada en ubicar cuanto se describe en un marco espacial determinado, en lo que constituye una hipotiposis denotativa (Eco, 2002: 200).

Otras circunstancias referidas, en cambio, al espacio (el hecho de que inesperadamente se evoquen los matices cromáticos a la luz de aquel

amanecer en el que el narrador omnisciente, tras su aterrizaje, deambula por una Roma solitaria [MRM 2.4-6], o el chaparrón repentino del que se guarecen los turistas que guardan cola bajo la galería de los Uffizi [VFI 1.2-3]) son meramente funcionales y contribuyen a dar verosimilitud a la descripción que se pretende que sea reconstruida mentalmente por el lector con la mayor empatía posible. No siempre los reportajes turísticos recogen

57

la experiencia personal del autor, pues pueden ser textos enciclopédicos de carácter meramente expositivo; aunque suele ser habitual que tal género de textos se proponga comunicar al lector el cúmulo de sensaciones irrepetibles que ha experimentado el viajero que ha pasado por aquellos lugares que se describen. De ahí la insistencia de los autores por personalizar el relato y congelar en el texto lo que fueron momentos marcados por la fugacidad, un rasgo con el que apenas se aporta información objetiva y que en cambio contribuye a anclar y sujetar el recuerdo de cuanto se ha experimentado en un punto preciso del tiempo.

1.3.2. Asociación

Mediante el procedimiento de la asociación, o *assimilation* de acuerdo con la terminología propuesta por Apothéoz (Adam y Petitjean, 2005: 128-130), se define al objeto no por sus partes y propiedades intrínsecas (v.s. § 1.2) sino en relación con lo que el objeto no es: se le liga por metonimia a elementos contiguos o bien a otros lugares o paisajes que comparten motivos que los vinculan recíprocamente. Conceptos que ya estaban presentes en el comentario de Averroes a la Poética aristotélica, allí donde interpretando de manera muy libre a su fuente y complementándola, alude a la naturaleza imitativa de la poesía, que paragona objetos distantes y describe realidades bajo la cobertura de otras entidades (Eco, 2007: 113).

En el procedimiento de asociación juegan un papel preponderante el símil (Mortara Garavelli, 2000: 286-289) y la metáfora (Mortara Garavelli, 2000: 181-189), lo que permite al locutor poner en relación elementos que en realidad quedan adscritos a distintos ámbitos espaciales. Una de las estrategias de asociación más socorridas consiste en vincular y aproximar lugares remotos, lo que en contrapartida exige del lector de nuestro texto cierto conocimiento enciclopédico compartido. Chirbes mediante el símil metafórico⁵ equipara a Génova con Venecia (que, por cierto, es la rival histórica por excelencia) y con Nápoles, a las que pone en relación en virtud de su esplendor, decrepitud y sobre todo por compartir el hecho de ser accesos privilegiados a la península italiana [MGE 4.10]; al tiempo que 5 Bobes (2004: 171-177) diferencia la metáfora de la mera comparación o símil de acuerdo con la elipsis o, en el frente opuesto, la textualización del rasgo común que hace posible la relación entre dos términos. Al excluir la comparación otras relaciones posibles (Nápoles es tan vivaz como Barcelona), el procedimiento tiene una interpretación unívoca, en lo que se contrapone a la metáfora comparativa (Nápoles es como Barcelona), donde el elemento común queda latente y la interpretación es abierta desde un punto de vista pragmático.

58

la naturaleza laberíntica del urbanismo de la capital de Liguria, que tantas sorpresas depara al visitante curioso que la recorre, le trae al recuerdo la morisca ciudad de Fez [MGE 16.33]. Tampoco Roma escapa a esta convergencia y fusión de civilizaciones heterogéneas, pues advierte en el bullicio y tumulto de algunos lugares de la urbe latina analogías con Túnez [MRM 17.55]. Florencia, por su lado, comparte una metáfora con las metrópolis mediterráneas de Génova, Nápoles, Marsella, Barcelona, Palma y Valencia: la de ser «seco laberinto de piedra desnuda de ornamentos

vegetales» [VFI 11.58]. En el caso de que el lector comparta parecido conocimiento geográfico del mundo, queda allanada la tarea para que éste logre evocar la meta que desconoce, lo que supone no poca ventaja, por más que el resultado entraña una homogeneización de las geografías por distantes que éstas sean.

2. El recurso a la metáfora

Analizamos acto seguido algunas de las metáforas presentes en MVE, eligiendo Venecia (de la que todos tenemos almacenadas en nuestro subconsciente imágenes arquetípicas) como objeto de análisis, con la esperanza de comprobar si la descripción geográfica acude o no a un campo específico de metáforas de las que pueda desprenderse una determinada concepción del mundo.

MVE es un texto polifónico a cuya construcción contribuyen numerosas voces. Al describir la ciudad, Chirbes se vale de una astucia de cuño narrativo: la de moldear, aunque esquemáticamente, unos personajes cuya mirada y palabras constituirán un filtro a través del cual se nos da una visión de la ciudad. Estos son el prototipo de la pareja adulta que han pasado juntos la mayor parte de su vida, pese a encarnar dos temperamentos muy distintos y en los que a la sensibilidad y poder de ensoñación de la mujer se contraponen la brutal tosquedad del marido. Constituyen el vehículo a través del cual se introducen en el texto aquellos fríos y descarnados datos estadísticos que son con todo necesarios para dar idea al lector de la morfología singular de la ciudad. Se recurre para ello a la ficción de la lectura en voz alta de la mujer francesa que consulta el viejo volumen que lleva entre manos: «[MVE 2.4-5] [advertía el viajero] la voz que ella ponía para leerle que Venecia – según el Baedeker [sic] de 1929 – tiene trescientos setenta y ocho puentes. “Ciento diecisiete islas unidas por trescientos setenta y ocho puentes”, había leído antes de levantar la vista y mirar la superficie temblorosa del Gran Canal».

59

En este recorrido nostálgico por una Venecia otoñal se sumarán a la primera otras «[MVE 5.13] parejas de jubilados que la recorrían en silencio, o leyendo cifras y frases de escritores famosos en las guías de viaje», y que cumplen con la función de caja de resonancia de las voces de viajeros que les han precedido: Lord Byron, Truman Capote, François-René de Chateaubriand, Phylippe de Commines, Charles Dickens, Henry James, Henry Longfellow, Marcel Proust, Thomas Mann, Paul Morand, John Ruskin, Percy Bysshe Shelley. Presencias casi espectrales que «[MVE 7.25] seguramente llevaban mucho tiempo dando vueltas en las cabezas de los turistas que ni siquiera habían leído sus libros», saltan al exterior y deambulan por el texto, aunque evitando que aflore la pedantería de un hipotético observador omnisciente que podría no conseguir reprimir la ostentación de su excepcional cultura literaria. Sus palabras, que se hacen portadoras de una imagería metafórica más o menos desconcertante, son eco en el que se condensa la esencia de una ciudad que no tiene paragon en el mundo y constituyen juicios e impresiones de viajero que Chirbes dosifica a lo largo del reportaje.

Entre las imágenes seleccionadas destacamos dos de tintes muy opuestos. Por un lado la modernista de Longfellow, que la considera «[MVE 6.19] el cisne blanco de todas las ciudades» donde se presupone el conocimiento de la fábula tradicional y que, como consecuencia de ello, degrada al rango de patos de belleza discreta al resto de ciudades del mundo, frente a las que se contraponen el ideal estético veneciano. A esta imagen lírica del poeta americano, Chirbes contraponen de manera brutal el símil de Capote, a quien Venecia se le antojaba en cambio «[MVE 6.18]

indigesta como comerse de una sola sentada una caja entera de bombones»: dulces que resultan gustosos cuando se comen ocasionalmente, pero que producen empacho al tragarse de modo compulsivo.

Es tarea sencilla dar con pasajes en los que con parecida ingeniosidad distintos autores célebres han intentado desentrañar la peculiaridad veneciana valiéndose para ello del instrumento de la metáfora. Hasta el mismo Napoleón, que como es sabido mantenía con Venecia una complicada relación personal, se había ejercitado en tales diversiones estéticas y tomando como mira la Piazzetta, por su juego de perspectivas y puntos de fuga, la había definido en frase que se perpetúa en el recuerdo: «la mejor aula de dibujo de Europa» (McCarthy, 2008: 16). Un ejercicio al que tampoco se resiste el propio Chirbes, que para caracterizar a Venecia como patrón absoluto de la belleza urbana, echa mano para ello de la identificación inesperada de la ciudad con el arquetipo de la unidad métrica decimal, definiendo la ciudad lagunar como el «[MVE 7.27] metro de

60

platino iridiado», la escala con la que el hombre contemporáneo mide la belleza absoluta⁶.

Sorprende ese constante echar mano de la figura retórica por parte de los autores de reportajes de viajero que van en busca de metáforas felices en las que cristaliza tal vez la formulación afortunada. De hecho la metáfora no es un simple elemento de ornato, sino que a ella se recurre como instrumento cognitivo, como clave de conocimiento para poder adentrarnos en la comprensión de realidades complejas e inefables que no acertamos a circunscribir con precisión, como «medio para paliar la indigencia del lenguaje» (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 618). Sería reductivo considerarlo un mero estímulo imaginativo, a la zaga lúdica de analogías y de parecidos entre distintas realidades, sin tener además en cuenta su capacidad para establecer nuevas relaciones entre los elementos que componen la realidad y que, al hilo de cuanto postulaba Paul Ricoeur, convierte a este instrumento en expresión puntual de una verdad viva, capaz de poner al descubierto dimensiones ontológicas que quedaban implícitas (Rigobello, 1980: 41). Un instrumento lingüístico que, de acuerdo con la formulación del filósofo francés, hace aparecer «el fondo de la vida, el mundo de la vida, la Lebenswelt» (Rigobello, 1980: 41).

Mediante la metáfora se hace más comprensible una realidad compleja, pues cuanto más indefinida e imprecisa se nos muestra lo que se halla en nuestra mira (así por ejemplo los sentimientos, pero también el carácter y naturaleza vital de una ciudad que desconocíamos), mayor es la necesidad de aprehenderlo todo mediante la metáfora ontológica, pues la realidad que aproximamos al plano real es un elemento que resalta por su mayor concreción (Lakoff y Johnson, 2007: 152). Como Kövecses apunta: «ontological metaphors enable us to see more sharply delineated structure where there is very little or none» (2002: 34). Es esta una característica que la hace idónea a la aprehensión de cuanto nos rodea, pues las metáforas y las metonimias forman sistemas coherentes sobre los que se basa la conceptualización de nuestra experiencia y nuestra forma de ver y aprehender la realidad (Lakoff y Johnson, 2007: 61; Kövecses, 2002: 144-145; Bobes Naves, 2004: 25), algo que termina teniendo su reflejo en el lenguaje.

6 Advertimos que es una imagen a la que Chirbes echa mano en otros reportajes. En VFI alude con idéntica metáfora al parámetro al que suele recurrirse hoy en día al calibrar la belleza de una metrópoli y que deja entrever criterios estéticos radicalmente distintos de los que rigieron en la civilización moderna cinco siglos atrás: «[4.12] aunque nuestro metro de platino iridiado se haya alterado en el transcurso de los últimos quinientos años, y adapte sus

marcas a la desmesura de los rascacielos de Nueva York y Hong Kong».

61

La metáfora es, por lo demás, un instrumento con el que obligamos al interlocutor del acto comunicativo a que comparta nuestro conjunto organizado de impresiones sensoriales y de sentimientos (Briosi, 1985: 49). Al tomar una de las proposiciones de la descripción que Chirbes hace de Venecia (MVE 3.6), despojarla de la metáfora y reformularla en un lenguaje objetivo notamos de modo intuitivo que algo relevante se ha perdido:

«los cimientos de la iglesia de la Salute tienen una *estructura interna de un millón de troncos»

«los cimientos de la iglesia de la Salute tienen un esqueleto de un millón de troncos»

Sólo aparentemente son proposiciones equivalentes, pero hay que descartar que enunciados distintos sean capaces de transmitir idéntico significado pues toda variación de la forma comporta una variación de su contenido semántico (Lakoff y Johnson, 2007: 170) ¿Qué valor transmite la metáfora esqueleto frente a la posible alternativa estructura interna? Aparte de reconducir el discurso a una dimensión ontológica, el sustantivo esqueleto hace que afloren connotaciones de diverso significado: se impone la presencia del elemento orgánico que permite que un ser vertebrado se mantenga en pie, al tiempo que aflora la flexibilidad y su capacidad de articulación, algo que por otra parte no cancela la nota de fragilidad propia de toda estructura ósea. El conjunto de estos rasgos es lo que Lakoff y Johnson denominan las propiedades interaccionales (2007: 151-152), los cuales son conceptos que remiten en su globalidad a otro tipo de experiencia natural.

A partir del momento en que el autor introduce la metáfora ontológica, es como si insuflara vida a cuanto describe en el texto: de algún modo el espacio urbano y arquitectónico adquiere propiedades orgánicas. Los turistas que en la baja temporada desembarcan en la capital de la Serenissima son gentes que recorren «[MVE 11.39] las venas de sus sentimientos ocultos, siguiendo el trazado de los canales», como si las callejuelas y canales de Venecia fueran conductos por los que fluye la sangre que le infunde vida. Es más: la ciudad adopta los rasgos de un organismo que no sólo reacciona físicamente a los estímulos externos, sino que es emocionalmente sensible. Es la consecuencia del hecho de ser obra del hombre, de haberse gestado en la voluntad humana⁷. En el enunciado anterior, que dejamos a sabiendas truncado, los millones de troncos que forman los cimientos de la iglesia de la Salute colaboran al unísono, son

⁷ El cuerpo humano es fuente primordial en la formulación lingüística de conceptos abstractos; vid. Kövecses (2002: 16-17 y 35).

62

miembros de una colectividad que se esfuerza por lograr un objetivo común: «[MVE 3.6] los cimientos de la iglesia de la Salute tienen un esqueleto de un millón de troncos que se unen para soportar» uno de los más hermosos templos del mundo. Una imagen antropomórfica en la que por sí sola se condensa cuanto ha constituido la historia épica de la población veneciana que nació y se desarrolló en circunstancias geográficas e históricas adversas.

Al mismo tiempo que proyecta un paisaje antropomórfico, Chirbes no se resiste a degradar, con una pizca de ironía, la obra humana: los millones de troncos que yacen bajo los cimientos del extremo de Dorsoduro se unen

«[MVE 3.6] para soportar una de las más hermosas tartas del mundo». En la distancia de pocas palabras se ha invertido la clave de lectura: lo que era el anhelo épico de toda una colectividad que une sus fuerzas para hacer posible una gran obra, queda transmutado por efecto de la metáfora, en un esfuerzo casi absurdo.

En las descripciones de viajero de Chirbes, pero también en los reportajes que aparecen periódicamente en suplementos de prensa o en las numerosas revistas especializadas en turismo⁸, podríamos espigar multitud de lugares donde los respectivos autores han optado por tal estrategia. Limitándonos a los reportajes de Chirbes que consideramos, la ciudad adopta en casi todos los casos (ya se trate de Florencia, de Génova o de Nápoles) el porte de una mujer soberbia que se comporta con altivez frente al intruso recién llegado que vaga por sus calles. Así Florencia, la capital toscana que muestra «[VFI 2.7] cierta desabrida altivez capaz de humillar al viajero; una altivez que a ratos amenaza con paralizarlo, indefenso, y a ratos lo excita con el afán de conocer algo que, por su enormidad, resulta rigurosamente inalcanzable al menos en el corto espacio de tiempo que dura una vida humana». Es orgullo que nace de la conciencia de clase, de saberse poseedora de un patrimonio artístico y arquitectónico de gran riqueza que abruma y cohibe al viajero. Así también Génova, donde se observa que la «[MGE 15.29] soberbia de sus exteriores corresponde, con mucha frecuencia, al esplendor de lo que atesoran: cuadros de Van Dyck, Rubens, Bruegel, Veronese o Zurbarán se ordenan en los ostentosos salones de estos palacios». Y hasta la tan humana Nápoles, «[VNA 9.63] presume orgullosa - y con razón - de guardar el secreto de la buena vida». La ciudad, en definitiva, como depositaria de algo que el viajero codicia hasta el punto de haberse desplazado a aquel lugar distante.

⁸ Por no mencionar novelas en las que se recrea con todo detalle un espacio narrativo. Recuérdense al respecto los párrafos iniciales de *La Regenta* (1884) en los que Leopoldo Alas “Clarín” describe *Vetusta*.

63

Venecia no escapa a este tópico, por más que las circunstancias temporales adversas en las que el viajero la recorre, bajo la lluvia de fines de noviembre, le restan de manera excepcional la brillantez de otras estaciones. La ciudad se le presenta ya no con la acostumbrada altivez sino con actitud cohibida, lo que hace que se empareje con insólita humildad a los turistas poco adinerados que pasean por sus calles en la temporada baja: «[MVE 5.12-13] la ciudad se encogía bajo el cielo gris, perdía cualquier atisbo de altivez. Se ponía al alcance de las parejas de jubilados que la recorrían en silencio». De alguna manera el autor introduce una perspectiva psicológica inesperada al esbozar el retrato de la consabida mujer orgullosa que otros muchos viajeros antes que él han admirado y de ella han dejado constancia escrita.

De acuerdo con una visión antropocéntrica, el hombre es la medida de la realidad en la que se encuentra inmerso: una entidad limitada por una superficie y animada por unos sentimientos, lo cual se proyecta en cuanto lo rodea. De ahí que junto a las metáforas de orientación y a las estructurales, quepa también destacar las ontológicas en el inventario de las metáforas convencionales (Lakoff y Johnson, 2007: 183-185). Ellas nos permiten identificar y aislar un aspecto que juzgamos relevante, favorecen con mayor facilidad nuestra reacción y bajo esta dimensión nos hacen pensar que conseguiremos entender más fácilmente aquella realidad que se nos escurre de entre los dedos (Lakoff y Johnson, 2007: 95). Mucho de cuanto se genera en la mente del individuo y encuentra una vía de escape hacia el exterior a través de los órganos de fonación adquiere naturaleza

antropomórfica. Los sonidos que se articulan, toman cuerpo y consistencia tras ser pronunciados: «[MVE 5.15-7.25] Los nombres silbaban entre los dientes de los turistas [...] y se perdían por los callejones de la ciudad y rizaban un instante su asfalto de agua antes de desvanecerse y volver a nacer en otros labios [...] Eran nombres que seguramente llevaban mucho tiempo dando vueltas en las cabezas de los turistas».

El que hemos ilustrado es un procedimiento metafórico que se documenta en la lengua cotidiana. Lo que singulariza en todo caso la retórica de Chirbes es la objetualización (por llamarlo de algún modo) del individuo. En virtud de la palabra, los personajes que contemplan Venecia se despojan de su respectiva organicidad y se transmutan en objetos materiales desprovistos de vida. El cuerpo del individuo está una vez más limitado por una superficie, y ésta toma la forma de una habitación que asoma al exterior: «[MVE 9.33] cuando un ser humano pronuncia en el puente de Rialto la palabra pureza en francés, es que abre las ventanas de sí mismo».

64

Dicho proceso metafórico se reitera en el reportaje de Chirbes y alcanza incluso a esbozar la degradación del individuo. El viajero que ha llegado a Venecia fuera de temporada se sorprende ante la presencia de numerosos grupos de turistas jubilados: exponentes de aquella clase obrera que difícilmente podría permitirse el esplendor veneciano en los meses de primavera y de verano. Los ve desplazarse por aquella metrópoli gris y acuática bajo la lluvia del otoño, esperando en las plataformas del vaporetto a las que mueve la corriente y la marea, y los asocia a los restos de buques que han naufragado y que vagan a la deriva movidos por el oleaje: «[MVE 11.38] [el viajero] tuvo ocasión de presenciar el vaivén de miles de pecios a la deriva: jubilados de las refinerías de Rotterdam, de las tabernas de Hamburgo, de las factorías automovilísticas de París, o del textil de Barcelona cabeceaban por los muelles desiertos de una ciudad melancólica a merced de las aguas altas». Una idea que reformula poco después, asociándolos a «[MVE 12.42] fragmentos de las resacas de Múnich junto a una parada de autobús».

Chirbes alude una y otra vez al hecho de que Venecia es capaz de sacar al exterior cuanto de más íntimo se oculta en el ánimo humano, es capaz de desenmascarar los pliegues de la propia conciencia en un acto que tiene mucho de examen psicoanalítico: «[MVE 9.32] Uno va a Venecia a encontrarse con lo que se supone que en el fondo es, y, por eso, en esa ciudad, cuando alguien señala con el índice los caballos de San Marcos, o la gris arquería de la plaza, indefectiblemente hay que leer su gesto al revés: señala hacia el paisaje que lleva dentro y que los demás no han sabido descubrir». De ahí que la ciudad antropomórfica, como todas las cosas tocadas por el hombre, termine paradójicamente objetualizada y degradada: es una proyección de quien la recorre y por ello mismo se convierte en un modelo a escala del mundo interior: «[MVE 9.33] Venecia es nuestra ciudad secreta e interior, de la que alguien ha construido una maqueta en medio de la laguna adriática». En un movimiento de ida y vuelta, la ciudad que era organismo vivo termina a su vez cosificada, y ello es la consecuencia de que la tan singular Venecia no es más que una proyección del individuo que va a su encuentro, reflejo del paisaje que el viajero lleva en su interior y que sólo al poner pie en el estuario adriático toma bulto, se exterioriza y proyecta en el singular entorno urbano: la pureza que la soñadora turista francesa, de la que Chirbes se sirve en su paseo por Venecia, advierte en los mármoles blancos de la fachada de la Basílica de la Salute es en realidad una manifestación exterior de su propia

pureza. Y el estremecimiento que siente el viajero al contemplar la ciudad que se sumerge lentamente bajo las aguas altas que amenazan sus cimientos, es porque en ellos intuye la conclusión de la parábola vital que

65

se aproxima inexorable: «[MVE 9.33] cuando [un ser humano] sufre un escalofrío porque las acque alte corren sobre los mosaicos de la catedral y baten las viejas puertas de los palacios hay que entender que se estremece por un naufragio de agua fría que lleva dentro».

Corporeidad del paisaje urbano e inorganicidad del individuo son dos visiones de signo opuesto que se han perpetuado de manera alternada a lo largo de nuestra tradición comunicativa, hasta el punto de que Bobes Naves se preguntaba al abordar las metáforas de la vida cotidiana si «hay épocas con tendencia a personificar la naturaleza, si la cultura tiene una visión antropocéntrica dominante, o épocas en las que se animaliza o cosifica lo humano» (2004: 19). La singularidad del uso metafórico en los reportajes de viajero de Chirbes estriba tal vez en que ambas perspectivas entran en juego de manera simultánea, sin anularse recíprocamente.

Bibliografía

Reportajes de Rafael Chirbes: Abreviaturas

MGE: «Paseo por la vieja Génova» [1996] (Chirbes, 2008: 73-83) || MRM: «El tiempo de los dioses» [1996] (Chirbes, 2008: 147-158) || MVE: «El naufragio interior» [1990] (Chirbes, 2008: 85-92) || VBO: «Bologna. El trabajo como arte» [2003] (Chirbes, 2004: 315-324) || VFI: «Floencia. Los límites del hombre» [1999] (Chirbes, 2004: 305-314) || VMI: «Milán. La vida es el desorden» [1996] (Chirbes, 2004: 325-330) || VNA: «Nápoles. Metáfora del Mediterráneo» [2001] (Chirbes, 2004: 331-340).

Referencias bibliográficas

Adam J. M. / Lorda C. U. (1999), *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel.

Adam J. M. / Petitjean A. (2005), *Le texte descriptif*, Paris, Armand Colin.

Apothéloz D. (1983), «Eléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial», *Dégres*, 36, pp. 1-19.

Bassols M. / Torrent A. M. (1997), *Modelos textuales. Teoría y práctica*, Barcelona, Eumo-Octaedro.

Belenguer Jané M. (2002), *Periodismo de viajes*, Sevilla, Comunicación Social.

Bobes Naves M. del C. (2004), *La metáfora*, Madrid, Gredos.

Briosi S. (1985), *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori.

Calsamiglia Blancafort H. / Tusón Valls A. (2002), *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.

Calsamiglia H. et alii (1997), *La parla com a spectacle. Estudi d'un debat televisiu*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

66

Chirbes R. (2004), *El viajero sedentario. Ciudades*, Barcelona, Anagrama.

Chirbes R. (2008), *Mediterráneos*, Barcelona, Anagrama.

Eco U. (2002), «Les sémaphores sous la pluie», en *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, pp. 191-214.

Eco U. (2007), «Metafora come conoscenza: sfortuna di Aristotele nel Medioevo», en *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani, pp. 107-125.

Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Kerbrat-Orecchioni C. (1986), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette.

Kövecses Z. (2002), *Metaphor. A practical introduction*, Oxford, Oxford University Press.

- Lakoff G. / Johnson M. (2007), *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani.
- McCarthy M. (2008), *Venecia observada*, Barcelona, Ariel.
- Mortara Garavelli B. (2000), *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- Perelman Ch. / Olbrechts-Tyteca L. (1989), *Tratado de la argumentación: La nueva retórica*, Madrid, Gredos.
- Renkema J. (1999), *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Barcelona, Gedisa.
- Rigobello A. (1980), «La metaphore vive nel pensiero di Paul Ricoeur», en Goldin D. (ed.), *Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV Convegno Italo Tedesco* (Bressanone, 1976), Padova, Liviana Editrice, pp. 39-47.