

PAISAJES (TURÍSTICOS). POSTALES (AUTÉNTICAS). USOS DIVERSOS

(TOURIST) LANDSCAPES. (AUTHENTIC) POSTCARDS. DIVERSE USES

Julián Díaz Sánchez¹

Recibido: 31/01/2025 · Aceptado: 14/09/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.44282>

Resumen

El presente trabajo indaga la construcción y los antecedentes del paisaje turístico en la literatura y el arte. Partiendo de las descripciones de Juan Goytisolo y Juan Marsé, se analizan en primer lugar los antecedentes de lo que serán paisajes turísticos. Por otra parte, la utilización de la tarjeta postal por Georges Perec como herramienta narrativa y evocadora de un paisaje, y por Jacques Derrida como alegoría de la comunicación y el conocimiento modernos, dejan intuir que la noción de turismo está más extendida de lo que podría parecer y, además, ayudan a pensar ese complejo fenómeno.

Palabras clave

Arte y turismo; Arte y Literatura; Usos del paisaje; Tarjetas postales

Abstract

This study examines the development and historical antecedents of the concept of tourist landscape in literature and art. The descriptions by Juan Goytisolo and Juan Marsé allow us to discern the precursors of what would later become tourist landscapes. Furthermore, the use of postcards by Georges Perec as a narrative tool and as an evocative representation of a landscape, and by Jacques Derrida as an allegory of modern communication and knowledge, suggests that the concept of tourism is more pervasive than it might initially appear.

Keywords

Art and tourism; Art and literature; Uses of landscapes; Postcards

1. Universidad de Castilla-La Mancha. C.e.: *julian.Diaz@uclm.es*
ORCID: <<http://orcid.org/0000-0002-9247-1963>>

LAS TARJETAS POSTALES son paisajes turísticos portátiles, ese es el punto de partida de este trabajo. En las páginas que siguen no se habla tanto de paisajes como de modos de pensarlo, de reflexiones que podrían explicar la génesis de los escenarios turísticos que son, en muchos casos, residuos de la sociedad industrial convenientemente cubiertos, limpios y aparentemente auténticos, así lo expresan los escritores y artistas mencionados aquí.

En los libros descritos más abajo de Juan Goytisolo y Juan Marsé puede adivinarse el subsuelo del paisaje turístico, como en los escritos de Georges Perec, en los que se nos hurta la imagen pero se evocan los escenarios y las figuras del turismo. La evocación conduce al raro libro de Jacques Derrida para pensar en un saber que solo puede concebirse en fragmentos. El recorrido, accidentado, en diferentes direcciones, que va de Sócrates a Freud (pasando por el propio Derrida) y más allá, nos hace caer en la cuenta de que vivimos en un mundo inevitablemente turistizado.

SOBRE EL PAISAJE (D)ESCRITO

El paisaje turístico se construye sobre la ruina y se (re)presenta como una tierra de promisión, que ofrece, sobre todo, la realización del deseo. A partir de los años 90, no pocos escenarios turísticos se han construido sobre las ruinas de la sociedad industrial, no solo en España, donde puede que el ejemplo más elocuente sea el Museo Guggenheim de Bilbao, motor de una reforma urbanística de gran calado. Al parecer, la ubicación del edificio de Frank Ghery fue idea de Thomas Krens (director del museo neoyorquino del mismo nombre), en lo que él mismo definió como una «epifanía» que le llevó a decidir que el nuevo museo debía ubicarse en lo que consideró el «corazón sagrado de la ciudad»². En otras zonas, la industria turística crecerá sobre las ruinas de una sociedad predominantemente agraria. No se trata de ruinas en el sentido más noble del término, como algo valioso que ha de conservarse, sino de parajes que urge tapar o, como dicen los teóricos, regenerar. Un ejemplo conocido y claro es la transformación de Barcelona al filo de 1992, que supuso la renovación profunda de algunas zonas de la ciudad a las que se cambió incluso el nombre³.

La noción de paisaje tiene mucho que ver con la de espectáculo. El minucioso diccionario de María Moliner es elocuente en este sentido: «Paisaje. Extensión de campo que se ve desde un sitio. El campo considerado como espectáculo»⁴; así que el paisaje es una construcción humana (lo que «se ve») y, literalmente, un espectáculo. Thomas Cole, el gran teórico (y práctico) del paisaje americano insiste en la idea de espectáculo y caracteriza el paisaje como «una fuente infalible de placer intelectual, de la que todos pueden beber para despertar a un sentimiento más profundo ante

2. Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Madrid, Nerea, 1997, p. 101.

3. Fernández, Miquel: *Matar al chino*. Barcelona, Virus ed., 2014. El tema de estudio es el barrio del Raval de Barcelona, antes conocido como Barrio chino. Las interesantes reflexiones del autor sobre el urbanismo autoritario pueden complementarse con Jarcy, Xavier de: *Le Corbusier. Un fascisme français*. París, Albin Michel, 2015.

4. Moliner, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1998, vol. II, p. 536.

las obras de genio y poseer una percepción más aguda de la belleza de nuestra existencia»⁵. En realidad, esto parece buscar el paisaje turístico, que los usuarios se perciben bellos y felices. Más que espectadores, son figuras de ese panorama. Esa parece ser una de las funciones de las tarjetas postales, en las que el paisaje aparece, con frecuencia, ocupado por los turistas.

Georg Simmel explicaba que el paisaje exige una visión de conjunto. Se concibe como un todo, se configura artísticamente porque se aparece a cierta distancia y nuestra mirada reúne los elementos de diferentes maneras, pueden modificarse los acentos, desplazar el centro y sus límites. El paisaje, dice Simmel, es un estado de ánimo, una tonalidad espiritual. Es el artista quien realiza ese acto de conformación a través del ver y el sentir, unifica elementos que el resto de los mortales vemos de manera aislada; «ver como paisaje un trozo de tierra significa considerar la existencia como unidad de lo que solo es fragmento de ‘naturaleza’, lo cual nos aleja completamente del concepto de ‘naturaleza?’»⁶. El paisaje constituye, entonces, un constructo, el resultado de la mirada ordenadora del artista sobre una realidad convulsa.

El concepto de paisaje turístico se nutre tanto de esa noción tradicional, construida por los pensadores citados a partir de la teoría y la práctica de la pintura, como de la idea de paisaje que presenta la industria cultural a partir de la fotografía y, especialmente, de la tarjeta postal. Pero tiene que ver también con el concepto de espectáculo, que no ha hecho sino crecer en el ámbito de la modernidad⁷.

AUTENTICIDAD... ESCENIFICADA

El título de este epígrafe reproduce, casi exactamente, el de uno de los capítulos del libro más conocido de Dean MacCannell⁸, pero también, de manera parcial, el de uno de los últimos trabajos de Gilles Lipovetsky⁹ que muestra la expansión, en nuestra época, del concepto de autenticidad, no tanto como la exigencia ética a la que el concepto remitía en sus orígenes en los inicios de la Ilustración, sino más bien como parte sustancial de un mundo espectacularizado, convertido en un gran parque temático, *disneylandizado*, dice el autor. Si todo es auténtico, nada lo es, y algunos hábitos turísticos buscan la autenticidad, más que en lo exótico, convertido hoy en simulacro, en una integración aparente del turista en el lugar de destino, colaborando en labores agrícolas, por ejemplo, como una posible vía para *tener una experiencia*, que parece el principal objetivo, no solo del turismo sino, en general, de la concepción que, en la actualidad, se tiene del ocio. En ninguna de sus acepciones, concluye Lipovetsky, basta la autenticidad para salvarnos.

5. Cole, Thomas: «Ensayo sobre el paisaje americano» (1836), en Poe, Edgar Allan: *Relatos de vida y paisaje*. Madrid, Abada, 2018, p. 152.

6. Simmel, Georg: «Filosofía del paisaje» (1913), *Filosofía del paisaje*. Madrid, Casimiro, 2013, pp. 8-9.

7. Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 1999.

8. MacCannell, Dean: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2017.

9. Lipovetski, Gilles: *La consagración de la autenticidad*. Barcelona, Anagrama, 2024.

Por su parte, MacCannell desarrolla, en el trabajo mencionado, una clasificación de Erving Goffman, que dividía los establecimientos sociales entre regiones frontales y traseras: «el frente es el lugar de reunión de anfitriones y huéspedes [...] y la región trasera es el sitio adonde se retiran los miembros del equipo local entre una actuación y otra para relajarse»¹⁰. MacCannell sostiene que, cuando se exhibe la zona trasera, se hace siempre desde la escenificación, desde la *apariencia*, más que desde lo real. El turista desempeñaría, de este modo, un papel similar al del protagonista del hilarante y conocido relato de Nigel Bartley, que narra la experiencia de un joven antropólogo al que los individuos que son objeto de su trabajo de campo le hacen ver, exactamente lo que él busca¹¹. En este sentido, queda clara la dificultad de una experiencia real y espontánea, no construida por quienes reciben al turista.

Leyendo algunas novelas de los años cincuenta y viendo algunos paisajes de la época, puede deducirse la ruina sobre la que se construye el paisaje turístico y algunas causas de esta transformación. No hay brillo en los paisajes que fotografiaron Vicente Aranda y Albert Ripoll para *Campos de Níjar* (1960), de Juan Goytisolo y *Viaje al Sur* (2020, aunque escrito en 1963), de Juan Marsé, como no lo hay en las descripciones de los dos escritores, que muestran, más bien, paisajes desolados, aunque, como se verá, no dejan de manifestar cierta nostalgia. Incluso las pinturas de paisaje, con las que estos textos pueden relacionarse, están lejos de apelar a la «belleza de nuestra existencia» de que hablaba Thomas Cole.

Campos de Níjar de Juan Goytisolo representa la última tentativa realista de su autor. Algunos expertos en literatura española han hablado del realismo como estética/ética de la resistencia¹², que hace uso de un lenguaje muy depurado y preciso. En el ámbito de la pintura, antes del desarrollo de los realismos políticos se da también una depuración del paisaje en paralelo a la omnipresente pintura abstracta; Ortega Muñoz, Zabala, Caneja o el grupo de Los Indalianos (desde opciones ideológicas muy diferentes) contribuirán a esa renovación del género, que podría servir para conformar, desde la nostalgia, los antecedentes del paisaje turístico.

Campos de Níjar no es un libro de viajes, sino, más bien, una novela que cuenta uno. El personaje principal es un narrador (no necesariamente el autor, aunque pueda parecerlo). La base real es una exploración de la zona que hicieron, en 1957, Juan Goytisolo y Monique Lange en 1957; el escritor volvió en 1959 con Vicente Aranda y alguna otra vez, solo. La novela destila un cierto sentimiento regeneracionista. El paisaje es el protagonista de la narración, aunque incluya algunas figuras; en su conjunto, el panorama es bastante desolador, aunque el narrador no lo vea siempre así e introduzca, en ocasiones, una mirada nostálgica desmentida con frecuencia: una escuela sindical para hijos de pescadores que lleva diez años inacabada, un anuncio del Instituto de Colonización que promete «más árboles, más agua»; todo esto se mezcla con la habitual evocación del Magreb que suele aparecer en su literatura (se ha dicho que Almería supone el inicio de la fascinación africana

10. MacCannell: *op. cit.*, p. 122.

11. Barley, Nigel: *El antropólogo inocente*. Barcelona, Anagrama, 2008 (1983).

12. Entre otros, Vázquez Montalbán, Manuel: *El escriba sentado*. Barcelona, Crítica, 1997.

de Goytisolo¹³). Muchas veces convergen las actitudes del viajero y las del turista, como en las palabras siguientes, en las que el escritor recuerda las sensaciones del viaje a Almería que daría lugar, después, a *Campos de Níjar*:

Los sentimientos de inmediatez, cordialidad y afecto que descubro en Almería suscitan en mi fuero interior una contienda insoluble, encarnizada, mordaz. Mis inquietudes morales fundadas en la realidad de una experiencia surgirán entonces: no producto superficial, mimético de mi culpable conciencia de clase ni lecturas marxistas (sic), sino una reflexión que abarca asimismo ingredientes de simpatía y solidaridad. Mi propósito de denuncia se matiza en verdad con el amor y anticipada nostalgia de lo denunciado: la lucha por desterrar la inicua situación reinante en Almería no excluía mi convicción tosca pero real de que la necesaria transformación económica y social barrería al mismo tiempo aquellos componentes de llaneza, querencia que eran el germen o almendra de mi compromiso¹⁴.

La reflexión, absolutamente etnocéntrica, puede servir para explicar una posterior actitud de autenticidad escenificada de la que hablaba MacCannell, en realidad, parece demandarla el turista-viajero. Igual que esta otra, donde Goytisolo recrea el mismo viaje:

En Sorbas me detuve a beber un vaso de vino en un ventorro y dije: «es el país más hermoso del mundo». El dueño trajinaba al otro lado del mostrador y me miró enarcando las cejas. Su voz resuena todavía en mis oídos cuando repuso: «para nosotros, señor, es un país maldito» [...] lo que yo juzgaba bello, él lo llamaba simplemente pobre. Lo que me parecía pintoresco para él era, tan solo, anacrónico¹⁵.

La escena podría asociarse fácilmente a las que pintaba Ricardo Zamorano y otros artistas de los diferentes grupos de Estampa Popular, más que a otras pinturas de paisaje, Ortega Muñoz, por ejemplo, o el grupo almeriense de Los Indalianos. Pero la secuencia que narra *Campos de Níjar* deja intuir el proceso de conversión de esos paisajes en turísticos, de la misma manera en que novelas muy posteriores, como *En la orilla*, de Rafael Chirbes, ilustrarán después el complejo proceso de conversión de sus protagonistas¹⁶.

Hay algunas figuras muy visibles en el paisaje de Goytisolo: una familia con un niño ciego al que habría que llevar a operar a Barcelona (algo imposible), emigrantes que regresan en vacaciones, muchos nativos a los que les gustaría serlo, mineros que evocan tiempos mejores tras la crisis de la minería en la posguerra, un hombre español y una mujer francesa que viajan en un Peugeot 403 y que son un claro trasunto de Juan Goytisolo y Monique Lange en su viaje. En este paisaje pre-turístico, destaca don Ambrosio, un propietario y un personaje con futuro que da algunas claves sobre la construcción del paisaje turístico: «si hubiese una buena carretera,

13. Gallego Roca, Miguel: «Juan Goytisolo en los campos de Níjar», en Goytisolo, Juan: *Campos de Níjar*. Almería, Universidad de Almería, 2018.

14. Goytisolo, Juan: *En los reinos de taifa*. Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 23.

15. Goytisolo, Juan: «Tierras del Sur», *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 274.

16. Chirbes, Rafael: *En la orilla*. Barcelona, Anagrama, 2013.

los turistas vendrían como moscas»¹⁷. Todos tienen correspondencia en las pinturas de Ortega Muñoz, Arturo Martínez, José María Gorris o el Equipo Crónica, sobre todo en sus primeros trabajos.

Conviene recordar, en este punto, que los primeros turistas con destino a la España de posguerra se cruzaron con los primeros emigrantes (interiores y exteriores); de manera que en el escenario de los planes de desarrollo del franquismo aparecen, nítidamente, la figura rutilante del turista y la, algo más sombría, del emigrante. Las dos son muy relevantes en la configuración del paisaje turístico que, en última instancia, acabará por negar el derecho a la ciudad a sus habitantes de origen, que ven cómo el turismo masivo transforma sus lugares de residencia y sus vidas¹⁸.

Frente a una opinión muy extendida, en un trabajo de enorme alcance¹⁹, se desmonta la idea de que el turismo sirviera para erosionar al régimen del general Franco, más bien sirvió para apuntalarlo, oxigenándolo en lo económico y rindiendo importantes beneficios de imagen (por eso se habla de ruina como punto de partida). Los turistas no manifestaron crítica alguna a la dictadura, algo que, por otra parte, parece bastante lógico. El régimen fue tolerante con una cierta relajación de costumbres de los turistas y su entorno más inmediato, hecho que tuvo un cierto efecto de contagio en algunas zonas del país²⁰. Quizá todavía convenga recordar que, en general, los estudios sobre arte y turismo han olvidado, o, al menos, mantenido en segundo plano, la capacidad de agencia de los turistas²¹.

También son desoladoras las imágenes del acerado y sorprendente *Viaje al Sur*, de Juan Marsé (escrito en 1963 para la editorial Ruedo Ibérico, pero inédito hasta 2020²²), que se escribió con un objetivo diferente: denunciar la situación de España. El libro narra un viaje por Andalucía que se acompaña de algunos reveladores titulares de prensa del momento; «Miami en Europa. Terrenos y parcelas en venta, con urbanización completa, en Marbella. ABC, 6 de octubre de 1962»²³. Quedan claros los orígenes oscuros del paisaje turístico.

La promesa, que incluye la desaparición de esas figuras, o, más bien, su desplazamiento, se cumplirá después; aparece representada en obras como *Artistas en una terraza o conversaciones sobre un nuevo arte mediterráneo*, pintado en 1976 por Guillermo Pérez Villalta. En el primer plano hay un bodegón que incluye una copa con dos racimos de uvas, blancas y tintas; junto a ella, una bandeja con una rodaja de sandía, un melocotón, una granada abierta (como en algunos cuadros holandeses del siglo XVII), dos higos; más al fondo, en una terraza que se ve desde arriba, dos personas sentadas a una mesa, rodeada de arquitecturas blancas, algo banales, que recuerdan a las residencias turísticas. Otro ejemplo son los delicados bocetos para

17. Goytisolo, Juan: *Campos de Níjar*. Barcelona, Mondadori, 1993 (1960), p. 101.

18. Settim, Salvatore: *Si Venecia muere*. Madrid, Turner, 2020 (2014). Desde otro punto de vista, pero igualmente eficaz, Brossat, Ian: *Airbnb. La ciudad überizada*. Pamplona Katakrac, 2019.

19. Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra, 2017.

20. Pack, Sasha D.: *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid, Turner, 2009.

21. Santa Ana, Mariano de: «El turismo y su sombra», *Revista de Occidente*, 369, 2012, pp. 78-90.

22. Jaume, Andreu: «Introducción. Historia de un libro casi perdido», en Marsé, Juan: *Viaje al sur*. Barcelona, Lumen, 2020.

23. Marsé, Juan: *Viaje al Sur*. Barcelona, Lumen, 2020, p. 146.

unos chalets adosados en el Mar Menor o para la Plaza de Europa de Benidorm, ideados por el seductor y polifacético Javier Utray, el segundo en alusión al teatro de la memoria de Giulio Camillo. En las dos obras hay una clara sublimación del paisaje turístico, aunque admitan otras lecturas.

Promesas que quedan desmentidas en series como *Playas lejanas*, del Equipo Crónica, o en algunas fotografías de Daniel Canogar, que muestran la otra cara del paisaje turístico que constituyen los miles de cámaras fotográficas desecharadas, ante las que podría recordarse el poema de Zagajewski: «Los turistas iban, cautos, por el interior del laberinto / consultando la vacuidad negra/de las cámaras fotográficas»²⁴. Promesas impugnadas en las intervenciones de Francisco de Pájaro en la ciudad; el artista dibuja sobre bolsas de basura, contenedores y residuos, «viñetas, breves pero intensos episodios narrativos que relatan con elocuencia un pedazo de la vida de los humildes»²⁵. Bajo el orden aparente, el caos, el tabú.

Para describir la construcción del paisaje turístico como símbolo, vendrá bien la noción de imaginario que practicaron, desde ámbitos no muy diferentes, Pierre Francastel y Maurice Blanchot. Para el primero la imagen es resultado de un imaginario al que, a su vez, reconfigura²⁶; para el segundo, está más allá de la cosa, transformada en lo inasible, lo inactual, lo impasible²⁷. La construcción del mito acompaña al paisaje turístico, del mito del Edén que subyace al paseo por un jardín, a la noción de naturaleza que se alberga en la visión panorámica de un paisaje observado desde un mirador. Todo es susceptible de albergarse en la mirada turística; hasta *La carrera*, de Picasso, que es el origen del telón de boca de *El tren azul*, de Jean Cocteau, que constituye una irónica y temprana reflexión sobre el turismo.

La mirada turística resulta ser un instrumento de construcción de la realidad. El turismo ha generado un nuevo tipo de observador, en el sentido que daba Jonathan Crary al término²⁸. Nada puede sustraerse a la mirada turística, del mismo modo que cualquier destino es susceptible de ser turístico. No me refiero a la mirada del turista que estudió Urry²⁹ de manera magistral, sino más bien a una transformación del espectador, del observador, en un contexto visual que viene claramente marcado por el turismo y que tiene sus mayores referentes en los parques temáticos, muy influyentes, como se sabe, en la conformación de los museos, o de las exitosas exposiciones inmersivas.

PENSAR LA TARJETA POSTAL

En 1980, Jacques Derrida publicó un libro desconcertante que, desde el título, se sirve de la tarjeta postal como dispositivo de comunicación³⁰. No es una historia

24. Zagajewski, Adam: *Tierra del fuego*. Barcelona, Acantilado, 2004, p. 12.

25. Zubiaurre, Maite: *Basura. sobre los usos culturales de los desechos*. Madrid, Cátedra, 2021, p. 68.

26. Francastel, Pierre: *La figura y el lugar*. Barcelona, Monte Ávila, 1988 (1967).

27. Blanchot, Maurice: *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 2012 (1955), p. 244.

28. Crary, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, CENDEAC, 2008.

29. Urry, John: *La mirada del turista*. Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2004.

30. Derrida, Jacques; *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. Madrid, Siglo XXI, 2002 (1980).

de la tarjeta postal, más bien el filósofo indaga la condición de las postales como alegorías de la comunicación y del conocimiento contemporáneos. El filósofo usa la noción de tarjeta postal para escribir un ensayo fragmentado y abierto, susceptible de ser reordenado, como las imágenes del atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, como ciertas novelas del siglo XX que admiten diferentes órdenes de lectura y, sobre todo, como las colecciones de objetos (artísticos o no) y el archivo, un término nuclear, ya se sabe, en la obra de Derrida. Es difícil deducir si importa más la imagen o la palabra en la postal, que se escribe siempre en clave. Constituye un texto descubierto que cualquiera puede leer, semiprivado y semipúblico, pero sus códigos escapan a un lector ocasional que no sea el destinatario. Se trata, en este sentido, de un discurso cifrado.

En realidad, el libro habla de una sola tarjeta postal de la que el narrador (que no es necesariamente el autor del libro, puede que haya más de uno y, claro, más de un destinatario) ha adquirido numerosos ejemplares en Oxford. El anverso de la postal reproduce una enigmática imagen (cuyo incierto significado sobrevuela todo el libro) que podría ser de la época medieval y que representa a Sócrates sentado, escribiendo sobre un pupitre, mientras Platón, de pie tras él, parece dictarle, asumiendo la posición del maestro. Una escena difícilmente explicable, ya que el escritor es, en realidad, Platón: «el día en que haya una lectura de la tarjeta de Oxford, la única y verdadera, ese día marcará el fin de la historia. O del devenir prosa de nuestro amor»³¹. En todo caso, la relación entre la imagen y el texto de la tarjeta postal es difícilmente descifrable; el texto de Derrida habla, sobre todo, de esa dificultad. Pero, como confiesa el autor en el prólogo, no sabe quién escribe, ni conoce la identidad del destinatario, ni qué es lo que se envía, así que, en ese sentido, el libro se nos presenta como un «dispositivo de lectura y escritura casi infinito»³².

Finalmente, el filósofo habla, sobre todo, «de la transferencia»³³. Es una interesante alegoría escribir, como hace Derrida, de tarjetas postales y simular que se plasma la escritura sobre ellas (siempre tras la misma imagen, la mencionada que representa a Platón y Sócrates), que se envían a un amor lejano, desde lugares que el destinatario no tiene más remedio que evocar (Trumbull, Yale, un tren que se dirige a Nueva York, Zúrich, donde visita la tumba de James Joyce, Ginebra, Basilea), y donde, en realidad, se narran los itinerarios de un saber discontinuo que recorrerá, de modo incierto e inseguro, un camino que se inicia en la Antigüedad y acaba en la época, y la teoría, de Freud y/o de Heidegger. Una forma precaria de comunicación, un modo incompleto de conocimiento, en definitiva, un canal de circulación de ideas para el que el filósofo utiliza una interesante alegoría: «siempre me he imaginado así los efectos de una transfusión sanguínea, estando ya en las últimas: el calor regresa, lo invade todo, a la vez despacio y de golpe, ya no se sabe, pero desde dentro, nunca desde el lugar de transfusión»³⁴.

31. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 117.

32. Marinas, José Miguel: «Emisor y receptor de la tarjeta postal», en José Miguel Marinas, José Luis Villacañas y Rubén Carmine Fasolino (eds.): *Espectros de Derrida. Sobre Derrida y el psicoanálisis*. Madrid, Guillermo Escolar, ed., 2019, p. 9.

33. *Idem*, p. 9.

34. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 123.

Podría ser una novela por entregas. Es una correspondencia de la que solo conocemos una parte, incompleta por lo tanto; nadie publicaría solo una parte de una relación epistolar, si se hiciera, no podría denominarse correspondencia. Lo que ocurre con las postales es diferente: suelen ser mensajes cortos que no esperan respuesta. En este libro, las cosas son distintas; el narrador (sea uno o más) alude vagamente a respuestas, conversaciones telefónicas, a la existencia de un largo diálogo que no podemos seguir, pero que intuimos muy vagamente. La referencia, lo escribe el autor con claridad, es el psicoanálisis, que trabaja con retazos, con fragmentos; frente a la literatura, la filosofía, los géneros académicos, «me aferro un poco a las tarjetas postales: tan púdicas, anónimas, estereotipadas, ‘retro’ y absolutamente indescifrables»³⁵, pero con esos pedazos puede componerse un relato.

Se trata de un diario de pensamiento en largos (esto los hace impracticables) textos de postales que, en ocasiones, parecen tener cierta continuidad. La imagen de la postal desborda la imaginación del filósofo, pero a veces le lleva a la asociación de ideas; por ejemplo, recuerda la sugerencia de Nietzsche de que Platón había sido «víctima del socratismo»³⁶, y lee la imagen como un desquite del discípulo. Discute a Nietzsche, que afirmaba que «lo que caracteriza al diálogo platónico es la ausencia de forma y estilo engendrada por la mezcla de todas las formas y todos los estilos»³⁷. Al narrador le parece exagerado: «la mezcla es la carta, la epístola, que no es un género sino todos los géneros, la literatura misma»³⁸. Una clave de primer orden, aunque no sea la única, para los textos de postales de Georges Perec, que se analizarán a continuación. Las dos miradas a la tarjeta postal están más cerca de lo que parece.

Como telón de fondo de las reflexiones de Derrida están Nietzsche y Freud, con quien el filósofo es implacable:

Sócrates ni por asomo pensaba que la tragedia fuese capaz de «decir la verdad»... por ende, el joven poeta trágico Platón empezó por quemar sus poemas con el fin de convertirse en discípulo de Sócrates [...] el que en *Más allá...* Freud solo tome en cuenta su discurso es algo que dice mucho de la relación del psicoanálisis con todo esto³⁹.

Demasiada profundidad para una tarjeta postal... Sobre todo porque, como en los textos de tarjetas postales, hay que manejar algunas claves. En *Más allá del principio del placer* Freud reproduce unas palabras de Aristófanes en el *Banquete*, de Platón, que explican el origen del deseo, presente todo el tiempo en las palabras de Derrida y en la imagen objeto de su reflexión. El ilustre médico afirma que «el psicoanálisis es ante todo una ciencia de interpretación»⁴⁰ y pone en paralelo el deseo de vida y la presencia de la muerte como elementos complementarios, aunque se trate «de una interpretación cuya toma de conciencia por el enfermo no producía, en

35. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 52.

36. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 53.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 155.

40. Freud, Sigmund: «Más allá del principio del placer» (1920), *Psicología de las masas*. Madrid, Alianza, 2010, p. 108.

realidad, ningún efecto terapéutico»⁴¹. Es solo una muestra de la lectura detallada, y en algunos aspectos demoledora, a la que somete el filósofo el trabajo de Freud.

La de Derrida, en este libro, es una prosa no jerarquizada, quizá una forma de insubmisión frente al logocentrismo que tanto preocupó al filósofo, así que en un mismo escrito uno encuentra incidencias (aparentemente) menores del viaje —«en el hotel, tonto de mí, pedí un cuarto en el primer piso [...] resultado, un ruido infernal, una noche en vela»⁴²—, junto a reflexiones de mucho mayor alcance, como la relación entre Sócrates y Platón, un pensamiento lleno de sugerencias. En todo caso, queda claro que el escenario de la tarjeta postal es muy adecuado para la indefinición de género que caracteriza los escritos de Derrida y que suscitó severas críticas por parte de Jürgen Habermas⁴³.

Pero Derrida nos pone en contacto con un saber fragmentado; habla de su asistencia a un congreso sobre Peter Szondi en el que se habla de Paul Celan, y encuentra similitudes entre los dos. Le tienta enviar reproducciones de obras de Pontormo desde la National Gallery de Londres, cuenta que Serge Dubrosky ha desvelado que J. D. está en psicoanálisis y hace alguna revelación interesante: «al no enviarte sino tarjetas postales, en suma, aunque se tratara de un flujo ininterrumpido de cartas interminables, quise para ti la vivienda, la despreocupación, nunca pesarte»⁴⁴ —debe tenerse en cuenta esta idea de vivienda de las tarjetas postales—.

El panorama que evoca Derrida, detrás de esa imagen sorprendente, detrás de los textos escritos, es el conocimiento. Que se configura a partir de la mirada humana, como el paisaje.

COLORES AUTÉNTICOS

Todo parece azaroso en las postales, pero seguramente nada lo es. Martin Parr decía que «elegir una imagen para enviársela a un amigo o a un pariente con un breve texto al dorso parecía un acto inocente, sin embargo, ambas cosas, la elección y nuestras palabras, acaban por definirnos»⁴⁵. La tarjeta postal es un *souvenir*, endosado a otra persona a veces, y como tal, banal, repetitivo, generador de tópicos, pero también de identidades.

No son inocentes los textos que, dedicados a Italo Calvino, publicó Georges Perec, en 1978, bajo el título «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos»⁴⁶. Se trata de otros tantos textos cortos que parodian los que suelen escribirse al dorso de las tarjetas postales. ¿Un modo de microrrelatos? ¿Fragmentos para armar una novela? No queda claro, pueden ser las dos cosas; como en Perec nada es casual,

41. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 323.

42. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 136.

43. Habermas, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1991, pp. 197-224.

44. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 190.

45. En Arribas Sánchez, Cristina: *Metapostales. La imagen moderna de España a través de las tarjetas postales en el boom desarrollista*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Barcelona, 2018, p. 58.

46. Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos» (1978), *Lo infraordinario*. Madrid, Impedimenta, 2008.

no hay que descartar que ni siquiera lo sea el número (243) y responda a una suerte de arte combinatoria. En todo caso, el conjunto remite al paisaje turístico y a los comportamientos habituales de los turistas, sugiere, a veces, un ocio casi tedioso: «unas palabritas desde Girolata. Largas siestas en la playa. Me he quemado al sol. Volvemos el 24»⁴⁷. La mayoría de los remites proceden de Francia, seguidos de Italia y Grecia, las procedencias de España son escasas, como las de fuera de Europa, África y América del Norte.

Los escritos de Georges Perec suelen ser resultado de una cuidadosa planificación⁴⁸, aunque pueda parecer justamente lo contrario: «me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes; es precisamente lo que las hace [a las postales] tan esenciales»⁴⁹. Es interesante que, en el título, Perec sugiera la noción de autenticidad («colores auténticos») aunque parezca evocar, más bien, la de verosimilitud.

Perec ha afirmado que hubiera querido ser pintor de joven. Ha escrito sobre arte, y, en sus novelas, la pintura ocupa un lugar de gran interés, incluso una de ellas, *El gabinete del aficionado*, es una reflexión sobre la actividad de colecionar y, además, una parodia bastante acertada sobre el funcionamiento del sistema del arte. Sin embargo, estos dorsos de postales, a pesar de que *pintan* la banalidad del paisaje turístico, son, antes que nada, pequeñas novelas que hablan de personas que viajan, comen, se bañan. En general, evocan la vida turística (tranquila, algo aburrida, como las del inolvidable M. Hulot, de Jacques Tati), de un turismo anterior al momento en que la noción de experiencia lo invadió todo. La imagen está al fondo; más allá de la propia noción de turismo, Perec parece creer que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita [...] son irreductibles uno a otra»⁵⁰, una reflexión recurrente desde, al menos, el famoso cuadro de Magritte *No veo a la [mujer] oculta en el bosque* (1929), canonizado por los propios surrealistas, presente en las propuestas conceptuales, de las que el OULIPO (*Ouvroir de littérature potentielle*) y nuestro autor no parecen estar muy lejos. Magritte sustituye la imagen por la palabra y, de este modo, las sitúa al mismo nivel. La figura está porque se trata de tarjetas postales, es el acontecimiento junto a la estructura que es el discurso; «el acontecimiento no admite más localización que en el espacio vacante abierto por el deseo»⁵¹, esa parece la función de la figura en las tarjetas postales de verdad y en estas ficticias de Perec.

Estos escritos de Perec podrían recordar las intrigantes *Novelas en tres líneas*, de Félix Fénéon, relatos embrionarios que, como los textos que analizamos, sugieren que no hay nada que no se pueda resumir en tres líneas; «a dos pasos del concurso hípico, en Toulouse, un antiguo suboficial, G. Durbach, que a los treinta y un años no tenía empleo, se ha matado»⁵². Hay una diferencia crucial entre los escritos de Perec y los de Fénéon. Los del primero son inventados, el segundo cuenta noticias de

47. Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos», *op. cit.*, p. 63.

48. Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos» Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso* (1981), en Hermes Salceda (ed.): *OLUIPO. Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.

49. Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos», *op. cit.*, p. 25.

50. Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI, 1986 (1966), p. 19.

51. Lyotard, Jean-François: *Discurso, figura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1974), p. 40.

52. Fénéon, Félix: *Novelas en tres líneas*. Salamanca, Impedimenta, 2011 (1906), p. 29.

periódico, «una carga explosiva de tres líneas para acabar con la novela»⁵³. Aunque seguramente la obra de Fénéon podría compararse con otra de Perec, *Me acuerdo*, y con su antecedente directo, el libro, del mismo título, e igualmente incisivo —y efectivo— de Joe Brainard. Algunos ejemplos del primero —«Me acuerdo de la banda Baader Meinhoff»⁵⁴. «Me acuerdo de la paloma de Picasso, y de su retrato de Stalin»⁵⁵— son escritos enigmáticos, aforísticos, cargados de significado, pequeñas referencias de un gran contexto, fragmentos, hilos de los que tirar.

Como las postales, que señalan un entorno que no conocemos pero intuimos, expresan el hecho de que alguien nos evoca y, a su vez, constituyen un recuerdo, un *souvenir* (esa es su función última, en realidad), pero también representan un modo, leve, de autobiografía. Esto es lo que evocan las postales del enigmático On Kawara, en las que el artista afirma que está vivo y lejos (el mensaje habitual de las postales), aunque Kawara hable, además, sobre las artes, su condición y su alcance. Los textos de Perec revelan también una reflexión sobre la condición de la escritura, sobre la literatura potencial, y cumplen sus objetivos: «el texto ya no será una ventana abierta al mundo sino una constelación de trazos y de significantes que remiten unos a otros»⁵⁶.

Perec pensó estas postales, aparentemente triviales, engañosamente insignificantes, como exquisitos ejercicios de estilo. Dos interesantes escritos sobre arte, muy diferentes y separados en el tiempo, podrían quizás dar algunas claves. El primero, «Defensa de Klee», escrito en 1959, plantea la conveniencia de acabar con los términos abstracto y figurativo y «distinguir [...] entre el formalismo y la obra ‘con contenido’»⁵⁷. En la primera categoría, el objeto representado constituye, antes que nada, el punto de partida de una emoción que la pintura exige al espectador. El arte debe considerarse un instrumento de relación entre las personas y el mundo, un nexo que se articula desde el plano de la sensibilidad. A partir de ahí puede admitirse que la pintura no figurativa persigue «una ambición mucho mayor [...]: dar cuenta del mundo sin pasar por su representación»⁵⁸.

No hay exactamente un canon en las reflexiones de Perec, pero parece rechazar aquella pintura que pretende envolver al espectador. Dalí y Dubuffet se agotan, según él, en el efecto sorpresa, ni siquiera tratan de provocar como Duchamp (el texto de Perec es absolutamente provocador, no solo en la forma), a Miró lo sitúa en el ámbito de lo decorativo; «a todos nos gusta la música suave y algunos cultivan una auténtica adoración por Sinatra, sin que les pase por la mente ni por un minuto compararlo con Bach (ni con Berlioz)»⁵⁹. Perec defiende las manifestaciones plásticas que retan al espectador a las que le envuelven. Prefiere a Paul Klee porque le

53. Abenhusan, Vivian: *Permanente obra negra. Novela inexperta*. Madrid, Sexto Piso, 2019, p. 63.

54. Perec, Georges: *Me acuerdo*. Madrid, Impedimenta, 2016 (1978), p. 88.

55. *Idem*, p. 99.

56. Salceda, Hermes: «El OULIPO. Fórmulas para toda la literatura por venir», en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*, op. cit., p. 15.

57. Perec, Georges: «Defensa de Klee» (1959), en Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.): *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2011, p. 178.

58. *Idem*, p. 179.

59. *Idem*, p. 179.

inquieta. Entiende que el fin último del arte es provocar la «eclosión de reacciones desalienantes (y son precisamente estas indagaciones hacia la toma de conciencia lo que os propongo llamar ‘la cultura’)»⁶⁰, así, Fougeron fracasa donde Klee triunfa porque, este es el ejemplo de Perec, *Ciudad al borde de la laguna* (1932), nos genera, sobre todo, reflexión e indecisión. El contenido es abierto, no queda por delante de la propuesta cromática del pintor y no impide nuestra evocación y nuestra reflexión, como los aparentemente inocentes aforismos de *Me acuerdo*, como los relatos que contienen los textos de postales.

Antes que nada, es una defensa del arte elevado frente a la cultura de masas que recuerda las reflexiones de Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*, especialmente el capítulo donde se aborda este asunto, que tiene un título muy claro: «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas». Las palabras de Perec son bien elocuentes: «situando el nivel del común de los mortales [...] por debajo de las preocupaciones más primarias del arte, convendremos en que el arte debe rebajarse para ser percibido [...] y llegamos así a la cultura de masas; ejemplo: la radio y la televisión en Estados Unidos»⁶¹. Desde esa posición de defensa del análisis debería leerse la literatura de Perec y, desde luego, sus postales. En los últimos párrafos de su conferencia, Perec afirma que nuestra cultura necesita la obra de Paul Klee y también *Guernica* de Picasso. Por otro lado, el texto muestra una absoluta coherencia con las ideas del OULIPO, especialmente con Jean Lescure y su visión de la pintura abstracta, de la que se sirve para ejemplificar los objetivos del grupo: «del mismo modo que, en pintura, la ocultación del objeto de referencia mediante las matrices de la no figuración, pretendía menos aniquilar dicho objeto [...] que desviar la atención en beneficio del objeto cuadro, también hoy una serie de frases escritas fijan la mirada del observador sobre ese objeto singular que es el lenguaje literario»⁶².

El segundo escrito es una reflexión sobre el trampantojo que, con el título de «Esto no es un muro», desarrolla las ideas expuestas en el primero. Dice Perec que ese género tiene que ver con el sueño, la ilusión o la impostura, que estaría mejor en el Museo de Cera que en el Louvre, porque no hay buenos y malos trampantos, simplemente funcionan o no; «si el que mira tiene la impresión de una realidad espacial aparente, de un universo de tres dimensiones análogo a aquél en el que está acostumbrado a vivir»⁶³. Pero no vemos las naturalezas muertas de Chardin como trampantos, más bien son puntos de partida para desarrollar nuestra sensibilidad, como no lo son las obras de Magritte (que resuena en el título del trabajo). No hay ninguna alusión al famoso ensayo de Foucault, muy anterior (de 1973 en su primera edición), pero no puede descartarse que Perec estuviera pensando en él, pues este

60. *Idem*, p. 181.

61. *Idem*, p. 185.

62. Lescure, Jean: «Breve historia del oulip», en Hermes Salceda (ed.): *ULIPO. Atlas de literatura potencial*, 1. *op. cit.*, 2016, p. 39.

63. Perec, Georges: «Esto no es un muro» (1981), en Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.): *Pere(t)c. Tentativa de inventario*, *op. cit.*, p. 169.

hacía igualmente una interesante reflexión sobre el caligrama y comparaba la obra de Magritte con la de Klee.

Merece la pena recordar, finalmente, unas interesantes y poco turísticas reflexiones de Georges Perec sobre el viaje: «mejor que visitar Londres, quedarse en casa, junto a la chimenea y leer las irreemplazables informaciones que proporciona el *Baedeker* (edición de 1907)»⁶⁴. Viajar, sigue diciendo Perec, para comprobar que las cosas son como nos las imaginamos, o como si no hubiéramos salido de casa, o, más bien, hacer el mundo a imagen y semejanza de nuestra casa, que es la sensación que deben de tener algunos turistas en la famosa Calle de los Vascos de Benidorm: estar en una segunda casa, parecida a la primera, donde prevalece la sensación de ocio (aunque no siempre sea verdad ni vaya más allá de la mera impresión).

CODA

Más allá de los objetivos inmediatos de los textos analizados, puede verse en ellos, más o menos directamente, la actividad turística que ha ido transformando el planeta y nuestra mirada. Nada queda fuera de esa perspectiva. Quizá las reflexiones de Bernard Noël sobre las imágenes pop sean aplicables a las postales (con imágenes, como las de Derrida, o sin ellas, como las que propone Perec): «inscritas en un presente que no tiene lugar en ninguna parte. Las cosas que representan están exiliadas de su uso y de su propio nombre. Nos quieren decir que todo lo que existe está más allá de nosotros»⁶⁵. Más allá de la banalidad del paisaje turístico.

64. Perec, Georges: *Especies de espacios*. Barcelona, Montesinos, 1999 (1973), p. 103.

65. Noël, Bernard: *Diario de la mirada*. Madrid, Libros de la resistencia, 2024 (1988), pp. 9-10.

REFERENCIAS

- Aberhusan, Vivian: *Permanente obra negra. Novela inexperta*. Madrid, Sexto Piso, 2019.
- Arribas Sánchez, Cristina: *Metapostales. La imagen moderna de España a través de las tarjetas postales en el boom desarrollista*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Barcelona, 2018.
- Barley, Nigel: *El antropólogo inocente*. Barcelona, Anagrama, 2008 (1983).
- Blanchot, Maurice: *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 2012 (1955).
- Cole, Thomas: «Ensayo sobre el paisaje americano» (1836), en Poe, Edgar Allan: *Relatos de vida y paisaje*. Madrid, Abada, ed. de Juan Barja y Juan Calatrava.
- Derrida, Jacques: *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. Madrid, Siglo XXI, 2001 (1980).
- Fénéon, Félix: *Novelas en tres líneas*. Salamanca, Impedimenta, 2011 (1906).
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI, 1986 (1966).
- Francastel, Pierre: *La figura y el lugar*, Barcelona, Monte Ávila, 1988 (1967).
- Freud, Sigmund: «Más allá del principio del placer» (1920), *Psicología de las masas*. Madrid, Alianza, 2010.
- Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra, 2017.
- Goytisolo, Juan: «Tierras del Sur», *El furgón de cola*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Goytisolo, Juan: *En los reinos de taifa*. Barcelona, Seix Barral, 1987 (1986).
- Goytisolo, Juan: *Campos de Níjar*, Barcelona, Mondadori, 1993 (1960).
- Lescure, Jean: «Breve historia del OULIPO», en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, I: Ideas potentes*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.
- Lipovetsky, Gilles: *La consagración de la autenticidad*. Barcelona, Anagrama, 2024 (2021).
- Lyotard, Jean-François: *Discurso, figura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1974).
- MacCannell, Dean: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2017 (1976, 1999).
- Marinas, José Miguel: «Emisor y receptor de la tarjeta postal», en José Miguel Marinas, José Luis Villacañas y Rubén Carmine Fasolino (eds.): *Espectros de Derrida. Sobre Derrida y el psicoanálisis*. Madrid, Guillermo Escolar, ed., 2019.
- Marsé, Juan: *Viaje al Sur*. Barcelona, Lumen, 2020.
- Moliner, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1998.
- Noël, Bernard: *Diario de la mirada*. Madrid, Libros de la resistencia, 2024 (1988).
- Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos» (1978) *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008.
- Perec, Georges: «Defensa de Klee» (1959), en Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.): *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2011.
- Perec, Georges: «Esto no es un muro» (1981), en Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.), *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2011.
- Perec, Georges: *Me acuerdo*. Madrid, Impedimenta, 2016 (1978).
- Perec, Georges: «Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso*» (1981), en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, I: Ideas potentes*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.
- Salceda, Hermes: «El OULIPO. Fórmulas para toda la literatura por venir», en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, I: Ideas potentes*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.

- Santa Ana, Mariano de: «El turismo y su sombra», *Revista de Occidente*, 369, 2012, pp. 78-90.
- Settim, Salvatore: *Si Venecia muere*. Madrid, Turner, 2020 (2014).
- Simmel, Georg: «Filosofía del paisaje» (1913), *Filosofía del paisaje*. Madrid, Casimiro, 2013.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *El escriba sentado*. Barcelona, Crítica, 1997.
- Zagajewski, Adam: *Tierra del fuego*. Barcelona. Acantilado, 2004.