

CONTRIBUCIÓN A UN LÉXICO VIÁTICO¹

*En definitiva, no hay más que
libros de viaje o historias policiales.
Se narra un viaje o se narra un crimen.
¿Qué otra cosa se puede narrar?*

RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*

Se reúnen aquí tanto vocablos de orden temático (*alteridad, impacto*) como estructural y retórico (*comparación, hipérbole*). No se trata de una descripción exhaustiva de cada noción sino de destacar su interés y su comportamiento dentro de la narrativa de viaje examinada en nuestro estudio. El espacio acordado a las entradas es variable: depende básicamente de su complejidad y de la diversidad de variantes y funciones que presentan. Los autores y textos mencionados tienen valor de ejemplo, no de recuento de todos los casos posibles. Para limitar las repeticiones, muchas veces se da únicamente el apellido del autor del texto (y menos frecuentemente sólo el título de la obra): en caso de duda, consúltese la lista general de obras y de textos citados.

ACUMULACIÓN ENUMERATIVA

Ante una multitud de objetos de los que no puede dar cuenta por su gran cantidad, por la rapidez del paso del viajero por el lugar o por simple economía textual, el narrador se limita a la nominación de uno tras otro o de una selección de ellos para indicar su presencia y la imposibilidad de describir cada uno en particular. La suma de paisajes, de seres animados o inanimados que ve desfilar el visitante desde su medio de transporte, siguiendo su camino o desde su punto de observación le invitan fácilmente a

¹ Cfr. Julio Peñate Rivero: *Introducción al relato de viaje hispánico del siglo XX: textos, etapas, metodología*, Madrid, Visor, 2012, vol. II (1981-2006), pp. 355-445. La bibliografía citada se encuentra en las páginas 447-476 de dicho volumen.

la enumeración, según lo hacía ya el viajero medieval, por ejemplo ante ciudades como la Samarcanda de *Embajada a Tamorlán* o en la Brujas de *Andanzas y viajes de Pero Tafur*. Posteriormente, la literatura del descubrimiento explotó a fondo el recurso en sus cartas y relaciones del Nuevo Mundo: recordemos la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés celebrando la inmensa variedad y riqueza del mercado de Temixtitlán.

El procedimiento llega hasta la época actual y está reiteradamente presente en los textos de nuestro corpus, desde la primera etapa (por ejemplo, en *Hacia tierras viejas* de Bacardí se extrema el procedimiento) hasta la última, como vemos en la siguiente referencia al museo de Xauen en *Del Rif al Yebala* de Silva: “En sus salas umbrías y silenciosas hay enseres, mapas, fotografías [...] y una muestra de cada uno de los instrumentos de la música andalusí: el *kaman* (violín de cuatro cuerdas), el *oud* (guitarra de diez cuerdas), el *rabat* (violín de dos cuerdas) y el *terbukal* (tambor)” (2001: 187).

Más que cada objeto en particular, es la amplitud del todo lo que importa, su abundancia, sus dimensiones, su exageración: cuanto más extensa sea la enunciación sucesiva de las partes del conjunto, menos necesario (y menos factible) será detenerse en cada una de ellas. Lo que importa es que el narrador transmita al destinatario sus propias sensaciones e incluso le abrume con ellas para que este le siga, aunque sea a distancia, en su agobio, seducción, interés, desorientación, etc.

AGRADECIMIENTO

La literatura de viajes no se compone de obras imaginadas y elaboradas en el gabinete de un escritor que puede reclamar su autoría única y absoluta sobre ellas. El texto viático es producto de los diversos agentes que han intervenido en el viaje y/o en el libro: compañeros de camino, informantes locales o externos, personajes episódicos, protectores u otros, cuya presencia ha sido buscada por el viajero o es producto del azar, sin olvidar al público que interviene en plena realización del producto, como pueden ser los lectores de la prensa haciendo saber su reacción a las entregas anteriores del texto cuando este aparece en el periódico antes de pasar al formato libro: en *Madrid – Moscú*

(Sender) o en *Nuevo viaje de España* (de la Serna), entre otros, se hace referencia explícita a la reacción de tales lectores.

Diversos autores aluden a esos actores y algunos los exponen en generosas listas de agradecimiento: Armada, Esteva, Leguineche, Martín, Meneses, Moret en *Boomerang*, Reverte en la generalidad de sus relatos, etc. Cabe realizar aquí varias distinciones: en cuanto a la identidad de sus referentes, los hallamos de varios tipos: personas individualizadas, instituciones, empresas o textos citados por su contribución, sea como estímulo inicial, previático, o como ayuda posterior, intraviática o postviática (para la escritura del libro, por ejemplo). En cuanto a su forma, puede ser explícita o implícita: señalar una lista de libros es una manera de aludir a su aportación, referirse al título o al contenido de un texto hace pensar en su autor aunque no se le mencione. También tiene importancia su localización: al inicio del libro, como epígrafe (a través de una cita de un texto); dentro del relato, como para aportar o comentar una información; y especialmente al final, en una sección separada del relato. Por su parte, la intención puede ser exclusivamente de gratitud (sincera o no), pero también de distinción (dejar ver que se ha realizado una serie de lecturas o disfrutado de ayudas o de contactos privilegiados), de prueba de seriedad en la preparación del viaje y del libro o de afiliación: sugerir una pertenencia, real o postulada, a la tradición de escritores viajeros o “simplemente” de grandes viajeros... Por supuesto, varias de esas motivaciones son compatibles y pueden sumarse unas a otras.

Sin embargo, al margen de intencionalidades más o menos legítimas y comprensibles, lo significativo es que estamos ante el reconocimiento de una realidad fundamental: el viaje puede ser una actividad físicamente individual y el libro también; pero tanto uno como otro suponen una participación colectiva, indispensable para su realización.

ALTERIDAD

Muchos viajeros estarían de acuerdo con el narrador de *La isla de Juan Fernández* de Sánchez-Ostiz (2005: 337-338): la experiencia de la alteridad es justificación suficiente para viajar y condición para afirmar que se ha viajado; sin el

Otro no hay verdadero viaje: “[...] de eso se trata, de meter gente en la propia vida”. La alteridad se compone de múltiples facetas que pueden ser muy concretas: comida y bebida, música, lenguaje, costumbres, creencias religiosas u otras, relaciones sociales, tradiciones e historia, medios de comunicación (transportes e información), arquitectura, geografía física (orografía, fauna, flora, clima), etc. Como muestran las variantes citadas, la alteridad -u otredad- abarca el orden natural y el cultural; ahora bien, por lo general es este último el que más interesa al gran viajero, incluso en lugares poco marcados por el hombre como el desierto o la selva. El énfasis suele ir hacia la alteridad en sus manifestaciones actuales pero también puede interesar la del pasado para entender la del presente o esta última como evolución positiva o negativa de la anterior.

Entre dos alteridades caben grados de diferencia susceptibles de dificultar o de facilitar la relación y la comprensión del Otro: desde la extrema (la absoluta no existe pero puede que casi todo resulte distinto y que las diferencias parezcan masivas respecto a los parecidos) hasta la más limitada (en la que lo familiar domina ampliamente sobre lo desconocido). Y caben también localizaciones geográficas distintas y con implicaciones diversas, que resumiremos en exteriores o interiores; en las primeras, el viajero es ajeno al lugar visitado: otro país, otro continente; en las segundas, el visitante recorre un nuevo espacio de su propio país, como las Hurdes para Ferrer y López Salinas, o un lugar incluso anteriormente habitado: Candel regresa a su pueblo después de haberse ido de él cuando era niño; hoy se siente allí casi como un extraño; un fenómeno semejante lo tenemos en Torbado volviendo a Tierra Campos, aunque aquí los recuerdos sean más precisos dado que habitó en la zona durante su adolescencia.

La alteridad es abordable desde perspectivas o visiones tan diferentes como estas: neutral, empática, implicada, distante, crítica y peyorativa. Sobre todo la última puede tener efectos perniciosos para la comprensión del Otro. En cuanto al contenido de la propia mirada, cabe distinguir al menos tres variantes; visión hegemónica: ver al Otro a través de los valores, formación, ideología, etc., del viajero; visión homogeneizadora: no tener en cuenta la diversidad de la alteridad; y visión fenoménica (percibir sólo elementos superficiales, aparentes: sería lo propio del “viaje” turístico).

Textualmente se puede manifestar la presencia del Otro dándole la palabra en discurso directo, indirecto o narrativizado o aparentando hacerlo (haciendo pasar por local la que no lo es, falsificando la propia, etc.). Y no cabe olvidar una gran limitación:

no es un miembro de la alteridad quien selecciona la voz que aparecerá en el texto sino un foráneo: él decide lo que le interesa presentar (da y corta la palabra) y cómo y cuándo lo inserta en su discurso: la literalidad del texto siempre será suya, no del Otro; la relación es, pues, forzosamente asimétrica. Ver también la entrada *Contradicción*.

ARCHIVO

Designamos con este término la información no originada en el viaje pero utilizada para componer el relato: materiales escritos (libros, revistas, prensa) y de otro tipo (fotográficos, audiovisuales, orales...). Por su origen, esos materiales pueden ser tanto ajenos como propios (recuerdos, sueños, creaciones como poemas o cuentos): apuntemos la gran cantidad de estos últimos en obras como *Continente vacío* y *Return Ticket* de Salvador Novo, *Final de novela en Patagonia* de Giardinelli o *De camino a Karachi* de Anzizu. Y según las obras, se suele privilegiar los de un determinado tipo sobre otros: por ejemplo, la fotografía en *El Congo estrena libertad* de Castillo-Puche o los materiales bibliográficos en *Viaje a los dos Tíbet* de Molina Temboury, y en *Del Rif al Yebala* (sin ninguna fotografía) de Silva.

El autor del relato los ha consultado o elaborado antes, durante o después del viaje y los incluye completos o fragmentados en su texto. De un modo o de otro, este componente discursivo está siempre presente en el relato viático pudiendo incluso predominar sobre la narración: sería el caso de *Retablo español* de Ricardo Rojas, de *Apuntes de un reportero* de Enrique Rubio o de *Corazón de Ulises* de Reverte, por ejemplo. Estaríamos entonces en el límite de la literatura viática y fuera de ella si el relato quedara ahogado por el peso del archivo: el discurso ha de articularse en torno a una historia, la del viaje realizado por su protagonista, normalmente el narrador. Puede que cuantitativamente ocupe menos espacio que los otros componentes textuales, pero es indispensable para integrar un texto dentro del género odopórico. Ver a este propósito la entrada *Viaje y relato viático*.

Otro elemento a tener en cuenta es su empleo: en algunos casos se podrá hacer pasar el material como propio, ya sea intraviático o extraviático, pero en muchos otros será evidente su origen externo, consultado, pedido u oído por el viajero, y se habrán de

confesar las fuentes. No obstante, también la referencia admite grados: desde la mención explícita del origen de cada documento hasta la mera lista bibliográfica final que no permite la atribución de un determinado dato a una fuente concreta (por ejemplo, en el caso de varios libros que tratan del mismo asunto).

Finalmente, mostrar que se ha investigado y que la investigación ha producido sus resultados también puede ser un motivo para valorar el texto, al menos en lo que concierne a su contenido documental. En la última etapa estudiada es relativamente habitual la reseña bibliográfica final y la lista de agradecimientos en la cual se incluyen personas que han podido enriquecer el archivo del viajero. Ver, por ejemplo, los textos de López-Seivane, Martín, Regàs y Molina Temboury, Reverte, Sánchez-Ostiz, Silva y Toro, entre otros.

AUTOIRONÍA

Consideramos como tal el procedimiento discursivo consistente en la burla, generalmente moderada, o en la alusión poco lisonjera a sí mismo por parte del narrador y protagonista. No es una constante del relato viático pero sí interviene con notable asiduidad desde Azorín, pasando por Matto de Turner (sus dificultades lingüísticas), Blasco Ibáñez (su triste figura ante sus admiradoras), Urquiza (las peripecias comprando ropa en Alemania) y Castillo-Puche (el miedo pasado en el Congo), hasta los autores de la última etapa de nuestro estudio, fase en la que el recurso adquiere mucha mayor presencia: ver los textos de Anzizu, Cortázar y Dunlop, Gamboa, Ovejero, Pancorbo, Puig i Tost, Sánchez-Ostiz, Villena Díaz, etc. En algunos momentos, se trata simplemente de la propia apariencia (Villoro) o de la forma física (Guerra Garrido), pero en otros casos el forastero nos confiesa sentirse inferior a los visitados (las torpezas del Mächler “perdido” en la selva amazónica) o agradece la protección que estos le brindan (el Reverte viajero en África o en Grecia) para compensar su ignorancia, debilidad o incompetencia en el ámbito visitado.

Podemos distinguir al menos tres funciones bastante reiteradas en el uso de la autoironía: en un plano personal, el narrador sugiere que su condición no es la de un héroe que, realizando una gesta de grandes dificultades, saliera airoso de ella. Al

contrario, se trata de alguien con sus limitaciones, grandes o pequeñas, cuyo mérito es tomar conciencia de ellas y, a pesar de todo, salir adelante. En el plano de la comunicación con el narratario, tal ironía puede actuar como una forma de modestia (sincera o retórica) para sugerir la proximidad entre el viajero y el receptor de su discurso: lo que el primero ha hecho, probablemente esté también al alcance del segundo. Finalmente, dejando de lado el aspecto individual, la autoironía muestra al personaje como un representante de su propia cultura en relación con la alteridad y relativiza la pretendida superioridad de la primera frente a la de los visitados: estos han construido y mantenido la suya en un medio a veces particularmente hostil o cultivan una relación respecto a la naturaleza, al arte o a su pasado con una autenticidad acaso perdida en ambientes más favorecidos.

Así pues, la autoironía puede ser considerada como un recurso expresivo de notable interés para el relato de viaje por la relación que vehicula del narrador consigo mismo, con su receptor y con la cultura visitada. Y dada la reiteración de su presencia en los textos de nuestro estudio, podemos considerarla como una figura dotada de cierta eficacia discursiva por lo que revela o sugiere de su protagonista y de las sociedades o culturas que pone en contacto mediante su actividad viática.

AUTOR, NARRADOR, PROTAGONISTA

Para resumirla brevemente, nuestra posición en este punto es considerar que no existe homología entre la primera categoría y las dos siguientes. El autor es el individuo que realizó físicamente un viaje y que ha escrito un relato sobre él con mayor o menor fidelidad a los hechos, calidad literaria, etc. Pertenece, pues, al dominio extratextual mientras que narrador y protagonista están insertos en el intratextual.

Aunque pueda venir con el mismo nombre del autor, el protagonista ejecuta acciones, tiene pensamientos o emite frases que no siempre se dieron como aparecen en el relato (escenario, circunstancias, amplitud, gravedad, etc.), que quizás tuvieron lugar antes o después del viaje o que incluso no tuvieron lugar, pero que “encajan” bien en la narración por motivos diversos: servir de transición, asegurar cierta coherencia narrativa, aportar alguna variedad o animación, dotar de densidad informativa al texto,

comunicar algo que el autor no sabe cómo expresar de otra forma, etc. Así pues, autor y protagonista se sitúan en planos diferentes, lo que no impide la correspondencia más o menos estrecha entre ambos a lo largo del relato.

El narrador sí suele confundirse con el protagonista en la medida en que cuenta sus propias peripecias y busca presentarlas de la manera más adecuada para que interesen a su narratario; por ello suprime, añade y altera materiales, situaciones o personajes y los presenta con un determinado orden, modo, extensión, etc. En este sentido, el recurso a un sujeto sustantivado y al verbo en tercera persona como en “el viajero sigue pensando lo mismo” (última frase de *Nuevo viaje a la Alcarria*) sugiere una distancia formal entre narrador y protagonista pero, sobre todo, marca la naturaleza discursiva, primordialmente textual de dicho sujeto, que no es Camilo José Cela, aunque pueda compartir la opinión de su personaje: “Para el éxito, sobra el talento; para la razón, ni basta” (1989: 251). Como el protagonista, el narrador es una instancia textual que no ha de confundirse con el autor: el texto no es el viaje sino una construcción discursiva a partir de él y el narrador no es el autor sino una instancia textual elaborada por este a partir de su experiencia viática.

Por otro lado y refiriéndonos a grandes viajes y grandes viajeros, tengamos en cuenta que la identidad entre viajero y “viajado” ya no es total: si la experiencia viática modifica de alguna manera a quien la vive, este no es el mismo antes y después de su periplo. ¿Cuál sería, pues, el autor del libro, el viajero, el viajado o ambos?

AZAR

“Camino al azar, por las calles viejas. Sin rumbo. Como oyendo latir las paredes”: en efecto, el narrador de Iraizoz (*Apuntes de un turista tropical*: 4 y 65) se considera “viajero de instinto”, andariego y vagabundo, siguiendo la huella de Enrique Rodó. Pero su posición no es única: la casualidad, lo imprevisto, lo fortuito es un componente habitual del viaje y a veces lo modifica profundamente: en *Final de novela en Patagonia*, las confidencias de los habitantes dan al recorrido una densidad humana inesperada para sus protagonistas. Es posible (hasta cierto punto) controlar el azar con fórmulas como el viaje organizado, susceptibles de convertirlo en un mero cambio

temporal de lugar, pero también facilitarlo e incluso provocarlo como en el caso de Javier Reverte, quien para sus viajes dice comprar sólo el billete de ida. El abandono, diríamos “a gran escala”, en brazos del azar puede desembocar en la errancia a través de países y continentes pero también es factible practicarlo en dosis mucho más modestas sin dejar por ello de ser satisfactorias, sino al contrario: saliendo a la calle en una ciudad desconocida y dejándose llevar, con una mezcla de indolencia y de curiosidad, por aquello que nos ofrezcan los sentidos (ver la entrada *Flanear y Errar*).

Nótese que el azar puede ser tanto positivo como negativo o incluso compartir ambos rasgos: en *De camino a Karachi*, el robo de la documentación impide que su protagonista cumpla el objetivo inicial de llegar a Bombay, pero a partir de entonces el periplo se convierte en una aventura posiblemente mucho más estimulante que de no haberse producido dicho robo, por no hablar de textos medievales como *La embajada a Tamorlán*: la súbita enfermedad del emperador hace que los expedicionarios regresen sin entrevistarse con él. Diplomáticamente la expedición puede verse como un fracaso pero literariamente dará lugar a un relato clásico de la narrativa odopórica.

Sin embargo, en términos generales, predomina la imagen del azar como figura más bien positiva; no es, por cierto, ajena a ella la reiterada intervención del personaje protector (ver la entrada *Personajes*). Tengamos además en cuenta que el viaje relatado, al contrario de la tragedia o de muchas novelas, termina globalmente bien: a pesar de todo lo que le pudo suceder, el protagonista normalmente vuelve, quizás cambiado por lo que acaba de vivir, y puede narrar su experiencia. Además, seguir el azar supone una especial libertad viajera: darse el lujo de estar disponible ante lo que pueda llegar o suceder, confiando en que lo que venga merecerá la pena: la exposición al azar es una de las formas más sutiles que tiene el viaje para transformar al viajero.

CAPTATIO BENEVOLENTIAE

“Impresiones”, “visiones”, “sensaciones”, “notas”, “apuntes”, “recuerdos”, “croquis”, “borrador”, “diario” son algunos de los vocablos que aparecen frecuentemente en títulos, subtítulos o introducciones a los relatos de viaje. En algunos casos se insiste en minimizar el valor del relato como en *Mis viajes* del cubano

Fernando de Aguilar: “esta insignificante y modesta producción [...] este folleto” (1914: 8 y 26), en *La Europa que yo vi* del colombiano Donaldo Bossa Herazo: “No creo que vaya a aportar nada valioso a nuestras letras” (1958: 13) o en *Rumbo Sur* del hondureño José R. Castro: “Este libro no tiene ninguna pretensión de trascendencia” (1957: 24). En alguna ocasión se va aún más allá, argumentando que la espontaneidad formal como vehículo de la sinceridad de la primera impresión importa aquí más que la profundidad o que la elaboración literaria, por lo que “sería desmedido y necio buscar en ellas [en las páginas de su libro] literatura” (Miguel Delibes: *Por esos mundos. Sudamérica con escala en Canarias*, 2007: 381).

Semejante proceder no es casual: atraerse la comprensión del destinatario hacia las posibles carencias del texto acudiendo incluso a la “descalificación” del que se escribe es un recurso muy del gusto de los escritores viáticos, observado a lo largo de las diferentes fases de nuestro recorrido (Azorín, Matto de Turner, Funes, Torres), aunque tal vez con menos reiteración en los últimos tiempos, cuando el género parece haberse extendido más ampliamente. Es posible que tal práctica obedezca a un reconocimiento sincero de deficiencias informativas, de construcción, de estilo u otras, al comprensible deseo de ganarse la indulgencia del receptor o a la pretensión de exculparse desviando la atención hacia el propio género: el relato de viaje es una modalidad narrativa menor y quien lo lee ha de tenerlo en cuenta; a un género escasamente valorado correspondería un texto sin ambición...

Pero la falsa modestia también puede intervenir como una estrategia retórica para sorprender al público aprovechando algunos lugares comunes del relato viático (por ejemplo, la escasa elaboración se puede justificar con el deseo de no privar al texto de naturalidad, de frescura, de proximidad con el viaje; lo que se cuenta son meras impresiones sin pretensión de ir más allá; todo lo que se narra es auténtico) y presentarle después un relato que sea la negación de lo que afirma la modestia inicial del libro... o que explote precisamente las torpezas más diversas (repeticiones, contradicciones, detalles superfluos, etc.) con la venia del lector: el descuido formal sería así una herramienta al servicio de la impresión de veracidad. A veces la crítica participa indirectamente en este juego de evaluaciones, oponiendo la obra al género en que se inscribe. Se trata de una actitud común a otras variantes narrativas “no canónicas” como la novela policial, el cómic o el relato autobiográfico: ¿cuántas veces no hemos oído,

para valorar el mérito de un libro, frases como “es bastante más que un relato autobiográfico” o “utiliza el molde de la intriga policíaca para ir mucho más allá”?

COMPAÑERO DE VIAJE

Nos referimos aquí a un personaje interno al relato, no a aquellos que pudieron realizar materialmente el desplazamiento pero que no aparecen explícitamente en el texto como el fotógrafo de Cela en su *Viaje a la Alcarria*. Físicamente presente durante todo el trayecto o en buena parte del mismo, el compañero de viaje puede ser un solo individuo o varios y tener un papel destacado en la narración, aunque sin llegar al de protagonista, habitualmente reservado para el narrador (y representante del autor en el texto).

Por otra parte, conviene distinguir la figura del compañero de viaje de la del coprotagonista que aparece en cierto número, más bien limitado, de textos: por ejemplo, en *Diario de viaje* de Plazaola, *Los autonautas de la cosmopista* de Cortázar y Dunlop, *Volcanes dormidos* Regás y Molina Temboury y en los de López Salinas firmados con otros escritores. Cuando la figura de compañero de viaje coincide con la de coprotagonista, para nosotros es esta última la función que prima.

En sentido figurado, se le podría atribuir la calidad de compañero de viaje a un animal o incluso a un ser inanimado: recordemos los vehículos, gratificados incluso con nombre propio, de *Los autonautas* y de *Final de novela en Patagonia*, “Fafner” y “Coloradito Pérez”, respectivamente, sin olvidar a “Poderosa”, la célebre moto de *Viaje por Sudamérica* (de Ernesto Che Gueva y Alberto Granado). También figuradamente entrarían en esta noción personas físicamente ausentes pero que están intensa y regularmente presentes en el ánimo del viajero, como Silvia en el protagonista de *La lenta corriente del río* o Lola en *De camino a Karachi*. En *China para hipocondríacos*, Renate representa una situación intermedia dado que se reúne con el protagonista en la segunda parte del trayecto.

Por último, pueden igualmente asociarse a este grupo ciertos personajes literarios, protagonistas de obras de ficción que, a la manera de los anteriores, parecen ocupar la mente del narrador durante buena parte de la expedición. Algunos de ellos

comparten una “responsabilidad” especial: han motivado total o parcialmente el viaje hacia lugares como La Mancha (el protagonista de *El Quijote*), la isla de Juan Fernández (el de *Robinson Crusoe*), el río Congo (el Kurtz de *El corazón de las tinieblas*) o el conjunto del planeta (el Phileas Fogg de *La vuelta al mundo en ochenta días*).

COMPARACIÓN

La relación entre dos objetos mediante identidad, parecido, contraste, superioridad o inferioridad es uno de los recursos retóricos más socorridos para lograr que el receptor capte la novedad que se le presenta mediante algo para él familiar. Todo lo nuevo puede ser objeto de parangón, pero hay una serie de tópicos que se reiteran en el discurso viático: alojamiento, medios de locomoción, prensa, alimentos, monumentos, museos, lenguas, educación..., es decir, normalmente elementos más bien vinculados con la actividad humana que con la naturaleza (aunque sin excluirla, dado que tenemos ejemplos de paisajes, animales, plantas, etc.).

Observamos también diversos modos de realizar esta operación: en primer lugar, relacionando algo desconocido con un referente supuestamente familiar para el receptor (Sevilla y Lima para el lector peruano) o dos objetos nuevos entre sí, suponiendo que uno de ellos es conocido (una ciudad oriental y otra ya visitada): el elemento conocido sirve de mediación para llegar al nuevo. En segundo lugar, destacando la presencia o la ausencia del objeto en uno de los dos ámbitos relacionados, por ejemplo, mencionando la inexistencia de circulación motorizada en una pequeña isla. Además, se pueden comparar entre sí objetos, personas, lugares o circunstancias presentes o realizar esta comparación entre el presente y el pasado: la relación puede ser de espacios y también de tiempos (la poderosa España del Renacimiento y la decadente vista por el viajero hispanoamericano de inicios del siglo XIX). Finalmente, encontramos la comparación entre lo imaginado (por lo general alimentado con lecturas) sobre un espacio determinado y lo visto por el viajero. Es esta una variante especialmente relevante dado que justifica buena parte de las expediciones a lugares visitados por grandes viajeros como el río Congo (Conrad y Reverte), la Patagonia argentina (Chatwin y

continuadores) o, simplemente, a uno descrito en las guías turísticas, esperando que corresponda a la experiencia propia.

Nótese que la comparación suele explicitar los dos elementos en relación apoyándose en conectores, verbales o no (“se parece a”, “se diría que”, “como”, “al igual que”, “al contrario de”, etc.), pero también puede presentar uno solo aludiendo al otro, por ejemplo con un deíctico: “aquí todo es lento”, “esta gente no sabe trabajar”, “los españoles son racistas”, etc. Por otra parte, la comparación llega a emplearse, de forma paradójica, negando su posibilidad, por ejemplo, para destacar lo particular de un lugar afirmando la imposibilidad de que haya otro semejante (un edificio, un parque, un fruto, etc.).

Se trata, en definitiva, de un recurso discursivo particularmente eficaz para que el receptor pueda visualizar casi instantáneamente el nuevo elemento que se le presenta, pero es, sobre todo, una manifestación concreta de algo más profundo: del encuentro con la diferencia, con la alteridad. Se comprende que, de una manera o de otra, la comparación es un ingrediente casi inevitable en el relato viático.

CONFIDENCIA

En desplazamiento por un lugar desconocido y muchas veces lejano, el viajero se relaciona por lo general con personas extrañas, lo que no facilita el intercambio verbal aunque comparta con ellas la misma lengua. Sin embargo, en el relato de viaje esa dificultad no sólo se supera en numerosas ocasiones sino que incluso deja paso a la confianza: la comunicación a otra persona de informaciones secretas o privadas sobre sí mismo. Por ejemplo, en *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo tenemos una sucesión de ellas a través de personajes como José, Argimiro, Feliciano, don Ambrosio, el entrañable viejo vendedor de tunas y varios otros en un relato de apenas cien páginas que recoge un periplo de sólo tres días; uno de los atractivos de *Final de novela en Patagonia* de Giardinelli es la amplia serie de confianzas que los lugareños a veces casi “imponen” a los forasteros; en *El rumor de la frontera* de Armada su presencia destaca tanto por su reiteración como por el peligro que suponen para sus autores; las historias personales que escucha el viajero de camino y las que consigue obtener de sus

interlocutores más reacios ocupan buena parte de *Patagonia Express* de Sepúlveda; y los ejemplos podrían continuar.

En los textos analizados, la confidencia se refiere primordialmente a circunstancias actuales o pasadas de la propia vida y del entorno más directo pero también puede incluir a personas y hechos del lugar e incluso a la visión del futuro propio o colectivo. Nótese además que el sujeto emisor es alguien encontrado por el visitante: este rara vez recurre a ellas (alguno se las inventa, dando nombre y profesiones falsas, como en varias obras de Reverte). Importa también destacar la preferencia por una relación verbal cara a cara, la expresión en discurso directo (monologal o en diálogo) y el origen: muchas veces es el forastero quien la estimula pero en otros casos viene espontáneamente, sin que este la provoque, a no ser por su mera presencia. Además, suele surgir de forma imprevista y a través de personajes episódicos, cuya acción de más relieve tal vez sea la de emitirla.

El hecho de saber que el oyente se irá pronto del lugar (y acaso se le pueda hablar “impunemente”), la necesidad de valorarse a sí mismo, el deseo de denuncia o de dar una determinada imagen del lugar y otras muchas razones pueden contribuir a explicar este particular fenómeno comunicativo. Quizás lo relevante es lo que lleva consigo: secuencias de vida de individuos o colectividades (suponiendo que los personajes y asuntos seleccionados sean significativos: delicada tarea del narrador), fragmentos biográficos, representación de formas de pensar y de vivir, retratos costumbristas, etc.

En definitiva, estas secuencias narrativas aparecen como una fórmula bastante eficaz para escenificar la relación de proximidad con el Otro, que se expresa directamente y con aparente espontaneidad. Ello puede explicar, al menos en parte, su presencia asidua en numerosos textos viáticos. Sin duda hay más motivos como la variedad y amenidad expositiva, la oportunidad de ilustrar el habla local, la mentalidad y la cultura de sus habitantes, etc. Pero también se ha de subrayar que este discurso viene forzosamente mediatizado por el narrador y que puede ser parcial o totalmente ficticio. No obstante, el efecto de atención a la alteridad que se pretende conocer y comunicar al receptor ha de salir reforzado con esta estrategia discursiva.

CONTRADICCIÓN

La literatura de viaje plantea forzosamente un problema ético: el de dar una imagen del Otro desde la autoridad que el forastero se atribuye al escribir sobre él sin que habitualmente este pueda cuestionarla. Cabe incluso hablar de supremacía de un discurso sobre otro y esto en el mejor de los casos: cuando se ha dejado hablar al Otro y se representa su voz, ya sea etnocentrista o exotista (que se elogie lo propio como superior o la otredad por ser diferente²). Algunos, siguiendo a Victor Segalen, adoptan como postura el elogio de la ignorancia que tenemos respecto a la alteridad, una actitud que supone privilegiar lo que nos distingue frente a lo que nos une³. Pero en el fondo el problema no varía demasiado: se sigue produciendo un discurso sobre el Otro ante el cual este no responde.

Conviene recordar que el viajero difícilmente escapa a las contradicciones inherentes a su condición de tal. Por ejemplo, tiende a evitar la compañía del turista, a resaltar la diferencia de actitudes y comportamientos e incluso a rechazarlo como personaje nocivo en sí o para el lugar. Y sin embargo, él también puede ser integrado en esa categoría por el lugareño que lo recibe, poco sensible a los matices entre una variante u otra de forastero. Por otro lado, el mero estatuto de visitante, de alguien que se permite el lujo de serlo, suele generar una posición de superioridad frente al visitado, a quien de algún modo impone su presencia y que no siempre puede devolverle la misma moneda: en principio, el viajero está libremente en el lugar visitado y, salvo excepciones, lo abandonará también libremente; el indígena es de ese lugar (sin posibilidad de cambiar de identidad) y su relación con él es forzosamente distinta: representa su pasado, su presente y quizás su futuro. El encuentro con la alteridad resulta inevitablemente desigual y no es la ilusión de empatía la que lo evita: por la propia naturaleza del viaje, la relación es efímera y a veces satisface más al forastero

² Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres*, París, Editions du Seuil, 1989, pp. 355-356.

³ Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme : pour une esthétique du divers*, Fontfroide, Fata morgana, 1995, p. 25. En nuestro estudio, esa actitud la encontramos, por ejemplo, en el Uslar Pietri de *La vuelta al mundo en diez trancos* (ver el análisis dedicado a esta obra). La tendencia opuesta, de sensibilidad sobre todo al parecido existente entre los seres humanos, la vemos tipificada al final de *Cimarrón Blanco. Un viaje por la historia y el presente del Caribe* de Antonio Villena Díaz en la figura de la viajera que, tras recorrer el mundo buscando las diferencias, ahora se fija sobre todo en las semejanzas.

que al autóctono, como en la generosa ayuda económica de la familia Bacardí a una madre de familia en Tierra Santa: el gesto quedará para siempre en los libros; no así el beneficio concreto de la donación (ver *Hacia tierras viejas*, 1912: 112-115).

La soledad es un rasgo bastante común, incluso deseado, en el periplo individual: el viajero se arroga los méritos, deméritos, ventajas y dificultades de andar solo, enfrentándose así de manera más directa y personal a la alteridad (la diversidad se disfruta en solitario, según diría Segalen). Sin embargo, esa impresión es en gran medida ilusoria: por una parte, su camino, por dificultoso que sea, ya ha sido transitado o incluso preparado por muchos otros visitantes, y más si hablamos de viajes contemporáneos. Por otra, todo viajero se desplaza pertrechado con los medios que su cultura ha ido produciendo a lo largo del tiempo y que hoy intervienen en su aventura: educación general y estética, génesis (muchas veces en las lecturas de la infancia) y preparación concreta del viaje, medios económicos, posibilidades de locomoción hacia y por el lugar deseado, valores de la propia cultura vehiculados secularmente, etc. Todo ello, de lo personal a lo colectivo y de lo más cercano a lo más alejado en el tiempo, ha ido vistiendo al futuro expedicionario con un traje de múltiples capas, de las cuales le es imposible aligerarse del todo, por más que lo intente: léanse a este respecto los esfuerzos del narrador de *Final de novela en Patagonia* para liberarse de sus lecturas previas y las pretensiones, en el mismo sentido, del protagonista de *Nuevo viaje de España. La ruta de los foramontanos*.

En cuanto a la configuración del relato, es inevitable que, si el viajero cuenta su viaje, sea su voz la que domine y que la intervención de la alteridad, aun estando presente, quede forzosamente mediatizada por el narrador, el cual elige lo que juzga adecuado desde su propia perspectiva, marca los inicios y los finales de la interlocución, enmarca el discurso en un contexto determinado, etc. Todo ello pretendiendo, en el mejor de los casos, fidelidad a la palabra escuchada aunque en el texto aparezca a través de la suya.

Otro aspecto de la contradicción viática es la necesidad (y no simplemente el riesgo) de la generalización: por definición, la estancia es siempre insuficiente para captar la complejidad y la riqueza del medio visitado. No obstante, el viajero regresa con una visión de ese medio, la suya, y con esa visión, reducida espacial y temporalmente, va a componer su texto. Para paliar tal limitación podrá acudir al

Archivo (ver esta entrada) y nutrir con él su propio discurso pero, cuanto más uso haga del archivo, menos viática será su narración.

Finalmente, citemos también la oposición *Turista-Viajero*, que arranca con el desarrollo de la industria del tiempo libre ya en el siglo XIX y se vuelve un tópico recurrente en el viaje factual y en la narrativa viática: ¿categorías distintas o que se recubren parcialmente... o que en el fondo se refieren a la misma realidad? Los escritores viajeros aquí estudiados tienden a apuntar diferencias con mayor o menor convicción y en ocasiones con cierta oposición entre teoría y práctica. Algunos (Candel, Anzizu, Reverte) incluso se muestran conscientes de que tales diferencias no siempre son percibidas por el visitado, que tiende a reunir bajo un mismo conjunto a quienes lo visitan y siguen su camino. Para sí mismo y para su “tribu” literaria, el escritor podrá ser *viajero* y no simple *turista*. Ante los ojos del autóctono probablemente no pase de ser *transeúnte*.

Como se ve, las contradicciones son diversas, serias y afectan al viaje y al libro. No podemos, pues, dejar de mencionarlas en la medida en que están de un modo o de otro presentes en nuestro objeto de estudio: el discurso generado por la experiencia viática. Léase también la entrada *Turista*.

CRÓNICA VIÁTICA

Se trata del relato breve de una fracción del viaje, redactado, enviado a un periódico y publicado, al menos en parte, durante el recorrido. La crónica puede limitarse a una unidad o a una serie, de extensión y periodicidad semejante, siguiendo el trayecto del viajero; es esta modalidad la que más tarde dará lugar a un libro. Normalmente, el autor de una serie de crónicas transmite los hechos en el orden de su sucesión, desde su continuidad en el terreno, en calidad de protagonista o de testigo de lo narrado y privilegiando la información sobre su propia visión, aunque sin excluir esta última. El discurso de la crónica tiende a ser directo, personal, resaltando la inmediatez de los hechos: esta forma de componer se trasladará igualmente al libro para mantener retóricamente un tono de proximidad con el potencial lector y poder así interesarle.

La serie de crónicas destinadas a la publicación periódica durante el viaje cambia de naturaleza con la edición en libro. En la primera se trata de textos publicados de forma discontinua, sin una visión de conjunto por parte de su autor puesto que el viaje aún está en curso. El lector, por su lado, tiene acceso a ellas con el mismo ritmo, impuesto por el viajero o por el periódico. En cuanto al texto, no hay posibilidad de revisión, por lo que puede incurrir en contradicciones. En cambio, sí es factible incorporar reacciones del público de una entrega a otra, mencionarlas, contestar a ellas, etc. Así sucede, por ejemplo, en *Madrid-Moscú* de Sender y en los dos tomos de *Nuevo viaje de España* de Víctor de la Serna.

El libro aparece en una sola entrega, con una visión global del viaje concluido y con un sentido dado por el conjunto de la obra ya acabada. Además, el autor ha contado con un tiempo, largo o breve, para posibles modificaciones o inserciones. El público tampoco es forzosamente el mismo, ni en su actitud (lee el conjunto, seguido o separado, como una unidad) ni en su identidad: puede ser de otro país, se acerca al libro meses o años después del viaje y lo lee como una obra autónoma, no dependiente del periódico en el que se insertó la crónica. Así pues, tanto la estructura del objeto como el medio en que aparece y tanto su modo de lectura como su público lo convierten en un producto diferente de la serie inicialmente escrita para la prensa. Importa tener en cuenta este cambio de naturaleza dado que, por un lado, justifica que estudiemos como libro algo que nació como serie de artículos y, por otro, porque este fenómeno lo tenemos en toda la trayectoria de la literatura viática del siglo XX: recuérdense los casos de Azorín, Luis Bello, José Juan Tablada y otros en la primera etapa de este estudio y los de Armada, Goytisolo y Pancorbo en la última.

DESCRIPCIÓN

Componente casi indispensable del relato viático, la descripción abarca diversas modalidades y funciones de las que retenemos las siguientes por la regularidad de su presencia o por el carácter particular que adquieren aquí:

- En cuanto a su contenido, en el relato viático interesarán particularmente la topografía y la prosopografía pero también interviene la etopeya del propio

viajero ante lo que descubre en el camino. En diversos autores de nuestro estudio, desde Darío hasta Mächler, esta última variante adquiere un relieve especial y ocupa buena parte del texto viático.

— Descripción por negación: postular un objeto como indescriptible (por su grandeza, novedad, riqueza, imposibilidad de compararlo con otro, etc.) puede ser un recurso cómodo, eficaz y a veces también el único apuntado como utilizable, para referirse a dicho objeto o a la sensación que provoca en el viajero.

— Descripción por ausencia: en el pueblo de Pampa Unión, cerca de Antofagasta, no hay orden en el trazado de las calles, no hay plaza central, no hay iglesia, no hay más que ruinas, según lo describe Dorfman en *Memorias del desierto* (2004: 119) para referirse a lo que cabía esperar de un lugar antes dotado de numerosos atractivos.

— Descripción en movimiento: muy usada en el relato viático para referirse a lo que se percibe desde un medio de transporte o incluso caminando. Se compone de pinceladas rápidas o de simples enumeraciones, acordes con la rapidez del desplazamiento y la sucesión de objetos ante los que desfila el viajero. Un efecto semejante se puede generar cuando es el observado el que se desplaza y se puede acrecentar cuando se suman ambos movimientos.

— Autenticación: mediante las características y los detalles que aporta en un relato considerado como factual, “garantiza” la realidad del objeto y su presencia en el espacio y en el tiempo del viaje. No obstante, esta garantía es relativa: cabe la posibilidad de que la realidad del objeto no corresponda a su descripción, que pertenezca a otro viaje, que sea básicamente inventado, etc.

— Jerarquización: la descripción supone una selección de lo que merece ser descrito y de lo que es digno de serlo con mayor o menor detalle y extensión. Se establece así una jerarquía entre la enorme masa de objetos o de sensaciones a los que se ha tenido acceso durante el recorrido. Y de esta manera la descripción (junto con la narración y la digresión) se convierte en un principio básico de construcción del relato, lo que lo distingue del viaje realizado. En este, por

definición, opera el principio de realidad factual: todo ocurrió; en cambio, el relato inevitablemente opera una selección dentro de lo visto, oído, etc.

— Argumentativa: en complemento con el punto anterior, apuntemos que la descripción, por el mero hecho de existir, funciona automáticamente como argumento de la relevancia del objeto frente a todos los percibidos durante el viaje y susceptibles de ser descritos; se elige este *porque* interesa más que otros y se toman los rasgos que justifican su elección. Se opera, pues, una selección en la que, teniendo en cuenta la importancia de la descripción viática, se juega buena parte del atractivo del texto.

Nótese también la existencia de otros elementos, sobre todo ilustrados, que pueden acompañar o reemplazar a la descripción (fotos, planos, dibujos), lo cual permite ganar en precisión, economizar espacio, dar mayor intensidad testimonial, etc., además de ofrecer una variedad de procedimientos susceptibles de reforzar el aliciente del relato.

DIÁLOGO

La interlocución tiene una presencia relativamente destacada en la narración viática e incluso en algunas obras como *Caminando por las Hurdes* de Ferres y López Salinas, *El rumor de la frontera* de Armada o *Los árabes del mar* de Esteva adquiere un relieve casi protagónico. Su importancia resulta incuestionable aunque también conviene tener en cuenta sus posibles límites. En principio, una secuencia dialogal sería la manifestación más adecuada de fidelidad a la palabra del Otro cuando se la presenta en modo directo; la mediación del narrador es más acusada si opta por el estilo indirecto y, más aún, por el narrativizado.

Pero el texto no suele transmitir la totalidad de la interlocución sino las secuencias que más parecen convenir al propósito del narrador, quien escenifica la situación comunicativa, rellena las posibles lagunas de su memoria, modifica réplicas, empieza y corta o concluye la conversación cuando le conviene, no necesariamente en el momento en que ocurrió realmente, etc. Además, el diálogo, sobre todo el

transferido en estilo directo, encierra una paradoja: por un lado, parece ser el más respetuoso con la palabra del interlocutor pero, por otro, es de observar que pocas veces se ha grabado el diálogo, ni siquiera cuando era técnicamente factible (a partir de la segunda mitad del siglo pasado). Por consiguiente, se reproduce sólo de forma aproximada y buscando siempre el modo de transmitirlo más eficazmente al destinatario.

Así pues, el modo a primera vista más fiel de transferencia del discurso, de una manera o de otra implica la ficcionalización: las leyes de la puesta en texto priman sobre la reproducción fiel de los hechos. Sin olvidar que en casos como el de la conversación mantenida originalmente en lengua extranjera, la operación de transmisión supone las de interpretación y traducción: nuevas formas de mediación de la palabra del Otro, con su dosis difícilmente evitable de subjetividad. Nótese que esto no va forzosamente en detrimento del relato de viaje como producción literaria que no pretende ser el reflejo de “la realidad”: es sólo una observación sobre la imposible homología entre una y otra. Ver también la entrada *Contradicción*.

DIGRESIÓN

Junto con la narración y la descripción, la digresión constituye un ingrediente primordial en los textos de nuestro estudio, llegando a dominar sobre los otros dos en obras como *La alegría de andar* de Eduardo Zamacois, *Retablo español* de Ricardo Rojas y *Volcanes dormidos* de Regàs y Molina Temboury, o al menos tener una gran presencia como en la trilogía africana de Javier Reverte y en el relato de su viaje por el Amazonas *El río de la desolación*.

Un objeto viático interesa por lo que es en la actualidad pero también (y a veces sobre todo) por su propia historia o por su relación con la historia del lugar y de sus gentes, ya sea factual o imaginaria como el castillo de Kronborg para el público de *Hamlet* o la cueva de Montesinos para el lector del *Quijote*. La digresión puede venir suscitada por el encuentro entre el objeto y el viajero, manifestando el impacto del primero en el segundo (la huella dejada por el viaje en su protagonista es una prueba del interés del periplo realizado). Ese encuentro suscita emociones, reflexiones, evocaciones

de otros objetos, personas, acciones, lugares o tiempos, etc. Nos referimos aquí a las digresiones surgidas en conexión directa con la circunstancia viática que se está narrando, pero teniendo en cuenta que en ocasiones la relación es más relajada o incluso inexistente. Por lo tanto, puede ser conveniente distinguir al menos tres tipos, según el grado de relación: digresiones asociadas, tangenciales o paralelas.

Refiriéndonos a su temática, la tipología de la digresión es particularmente rica, por lo que nos limitamos a algunas categorías generales observadas con cierta regularidad: historia, economía, política, antropología, religión, ciencia, y técnica, comunicaciones, educación y cultura, lingüística, literatura (de creación o crítica), bellas artes, (auto)biografía, viaje (físico y relatado), demografía, flora y fauna, paisaje, etc.

Una variante que merece atención particular son las historias de segundo grado, es decir, las narraciones de índole ficcional o factual que se incluyen en el texto vinculadas o no con la diégesis principal, por ejemplo historias oídas a otros personajes, referidas al viaje objeto del relato o a otros, extraídas del pasado del lugar, imaginadas por el propio viajero, recuerdos de su propia infancia, etc. *Final de novela en Patagonia* es una obra especialmente rica en este punto por la novela insertada en el texto, por relatos de hechos previos al viaje patagónico, así como por los sueños del viajero diseminados a través del libro.

También la extensión varía enormemente, desde el comentario en pocas líneas hasta un texto con pretensión de ensayo histórico, social o literario: según el viajero de *El Congo estrena libertad* de Castillo-Puche, la digresión reflexiva forma parte del texto viático. Véanse igualmente otras obras de nuestro estudio como *Madrid-Moscú* de Sender, *El viaje* de Pitol o *La última vuelta al mundo en 80 días* de Pancorbo. En cuanto al modo de presentación, nótese que el signo gráfico, aunque mayoritario no es el único utilizado: la ilustración es otra modalidad a tener en cuenta dadas sus numerosas variantes: fotografía (del viajero, de lugareños, de edificios, de espacios naturales, de medios de transporte...), caricaturas, dibujos, planos o mapas pueden funcionar como elementos narrativos pero igualmente como digresivos, con una vinculación más o menos estrecha con el relato. Ver también *Relación y Progresión*.

ELABORACIÓN

Aunque no es un documento social o etnográfico, el relato debe corresponder al espacio visitado. En la narración viática contemporánea cabe inventar parte de la historia que se cuenta pero no el escenario donde transcurre aunque sólo sea porque el público de la “edad turística” puede conocerlo de forma directa o por distintas fuentes (estudios, otros relatos, documentos audiovisuales, etc.). Por consiguiente, no ha de descuidarse este punto, a riesgo de quedar desautorizado ante el lector. Esta dependencia se puede tomar como una limitación o como una facilidad pero, en cualquier caso, es una exigencia básica que condiciona el interés general del relato.

No olvidemos, por otra parte, que muchos textos viáticos no surgen espontáneamente dentro del viaje o después de él sino que los redacta alguien ya familiarizado con la escritura, quizás autor de una obra propia de cierta consistencia y que se desplaza con la idea de elaborar un relato de viaje. Tiende, por lo tanto, a observar las cosas como escritor, con intención editorial, ya sea para la prensa, para el formato libro o para ambos. Así pues, su visión estará orientada, voluntaria o involuntariamente, por su proyecto de escritura y seleccionará lugares, hechos o personas “literariamente”, imaginando o intuyendo su posible interés discursivo.

No estamos, pues, ante una supeditación unívoca del relato a la “realidad” viática ya que la intención escritural orienta la mirada del visitante sobre dicha realidad. El libro no es un mero producto del viaje realizado puesto que lo condiciona en su realización y en la huella que dejará en el viajero: si es producto de algo, lo será más bien de la interacción dinámica entre el viaje material y la intención editorial. Esta relación, rica y compleja, se traduce concretamente en las múltiples operaciones que intervienen en la preparación y en la forma final del texto viático. Entre ellas recordemos las siguientes, incluidas en el proceso que lleva desde los breves apuntes del carné al texto finalmente publicado:

- Selección de elementos narrativos, descriptivos y digresivos respecto al viaje factual: lugares, etapas, peripecias del trayecto, protagonistas y otros personajes, elementos dignos de descripción más o menos detallada, informaciones históricas y culturales, reflexiones, etc.

— Vinculada con este punto, la narración o supresión del retorno: es normal que en los relatos de viajes circulares se tematice la vuelta, pero en muchos otros se elude o se aborda muy brevemente (siendo así que puede constituir una parte apreciable del periplo realmente efectuado).

— Refundición de materiales: a veces, varios viajes factuales se integran en un solo relato: es lo que tenemos en *Nuevo descubrimiento del Mediterráneo* de González Ruano reuniendo diversos desplazamientos a otros tantos lugares del “Mare Nostrum”, refundiéndolos y presentándolos en un orden geográfico más que diacrónico. Algo parecido sucede en *Sobre el volcán* de Leguineche: el lector no siempre sabe a qué trayecto se refiere el narrador de los varios hechos por Centroamérica. También cabe reconfigurar textualmente el viaje por motivos de composición, para que el relato sea más compacto, sugestivo o coherente. A ello alude Jordi Esteva al inicio de *Los árabes del mar*: “En cuanto a mis viajes por las islas de la costa suajili con Cheij Nabhany, los he fundido en uno en aras de la fluidez del relato” (2012: 5).

— Tratamiento del sujeto viático: el yo “viajado”, el de quien ha realizado físicamente el desplazamiento, no ha de considerarse homólogo del yo viajero, el que se manifiesta en el relato, que es una construcción discursiva aunque basada en la realidad extratextual. Este yo viajero suele aparecer como protagonista y narrador en primera persona, pero también admite la distinción formal entre ambos, refiriéndose al protagonista en tercera persona y sustantivado (“el cronista”, “el viajero”, “el vagabundo”) o en segunda con el recurso a un tú distanciador y al mismo tiempo confidente: recuérdese su empleo sistemático en *Castilla en canal* de Guerra Garrido.

— Juego de temporalidades y niveles: es muy frecuente que en parte o en la totalidad de un relato viático se narre en presente de indicativo una acción ya concluida, con lo que se provoca así, retóricamente, una triple coincidencia diacrónica: de la acción, de la narración y de la recepción mediante la lectura o la audición del texto. De este modo se pretende acercar lo más posible el texto al público, haciendo que este se deslice desde sus propias circunstancias de tiempo y lugar hacia el interior del universo descrito en el relato.

— Referencias al narratario: con una intención similar al procedimiento anterior y a veces junto con él, interviene la alusión explícita al destinatario (“el lector”, “los lectores”) o dirigiéndose directamente a él, un recurso en el que destaca Víctor de la Serna por las variantes que utiliza y por su reiteración: “Tú debieras saber, lector”, “Estoy viendo tu cara, lector”, “En secreto te diré, lector”, “compañero”, “lectora” (*Nuevo viaje de España. La ruta de los foramontanos y La vía del calatraveño*). Obsérvese que en el primer ejemplo el narrador incluso se adelanta a la posible reacción del narratario, al igual que en este otro de Torres: “Bueno, amigo relator de viajes –dirá el lector con justa razón–; ya te has ido demasiado lejos [...]. Así es que déjate de historias, y al grano” (*Viaje por África*: 1960: 234).

— Uso de cohesionadores del relato, ya sea desde su interior o en sus límites: citemos, por ejemplo, el prefacio y el posfacio como expositores de elementos generales del texto (asunto, objetivo, interés, límites), los marcadores de progresión del viaje, ya sean temporales o espaciales (títulos de secciones y de capítulos, resúmenes de su contenido, fechas y lugares de la acción), la presencia de un protagonista único y de una acción principal a lo largo de la narración, el uso de digresiones más o menos conectadas con la diégesis, la inclusión de mapas o de planos como geografía argumental de la narración y la inserción de analepsis y prolepsis internas y externas, utilizadas para enlazar diferentes momentos de la narración y contribuir así a la unidad general del relato.

— Adaptación del lenguaje a cada circunstancia discursiva aun teniendo en cuenta su multiplicidad: descripciones de todo tipo y en función de diferentes escenarios, relación de peripecias, diálogo, comentario, reflexión, evocación más o menos poética, expresión directa de personajes de diferentes lugares, lenguas, profesiones, niveles culturales, entre otras posibles. Además, esos diferentes registros han de aparecer dosificados y combinados buscando un equilibrio y una variedad que mantengan la atención del lector.

— Uso y distribución a lo largo del texto de procedimientos retóricos como los siguientes: comparación (de objetos, animales, personas, formas de vida, tiempos históricos, etc.), generalización, hipérbole, prosopopeya, acumulación

enumerativa, metáfora, sinécdoque, metonimia, analepsis, prolepsis (como la anterior: interna o externa), remisión, reticencia, apelación al narratario, plurilingüismo, términos coloquiales, argóticos o de especialización, la ironía en torno a algo/alguien o sobre la propia persona (autoironía), etc.

— Delimitación del peso relativo dado a los componentes del texto viático: al viajero respecto al medio visitado (cuál de ellos ha de predominar o si más bien se ha de buscar un cierto equilibrio entre ambos), a la narración respecto a la descripción y a la digresión, a la interlocución en discurso directo respecto a la resumida o a la transmitida en estilo indirecto, los aspectos históricos respecto a la actualidad del lugar visitado, etc.

— Readaptación de materiales de origen diverso: insertado en el discurso narrativo, cualquier material (cartas, fragmentos de revistas y de libros, fotos, facturas, postales y otros) sufre una modificación de función y de significación, dado que se convierte en soporte de un texto para el cual no fue creado. El caso de la fotografía viática (la hecha durante el trayecto) resulta particularmente delicado: no es raro que una serie gráfica llegue a tener entidad de “relato” visual, con su propia lógica y su propio autor (las fotos de *Viaje a la Alcarria*, por ejemplo) aunque supedita su calidad de tal para integrarse en el conjunto del texto viático. Ver también la entrada *Fotografía*.

— Inclusión de la palabra del interlocutor y, en general, del Otro, por diferentes medios: entre ellos no suele faltar la inserción de diálogos parciales o completos y sólo en estilo directo o alternando con el indirecto y el narrativizado, lo cual equivale a componer verdaderos artificios escénicos que refuerzan la impresión de realidad, aportan variedad textual y, cuando están logrados, llegan a convertirse en uno de los principales atractivos del relato.

— En algunos casos, aunque sean minoritarios, revisión y eventualmente ampliación del texto en sucesivas ediciones: es lo que tenemos en obras tan señaladas como, por ejemplo, *Viaje a la Alcarria* con varias ediciones hasta la ampliación más notable, de 1954; en *Cuadernos africanos*: Armada incluye un quinto cuaderno y unas dramáticas fotos en la segunda edición, de 2002; y en

Los árabes del mar: Esteva revisa y amplía de nuevo el libro para la sexta edición, de 2012.

— Finalmente, construcción de un texto cuya finalidad primera no es necesariamente instrumental (servir de guía de viaje a eventuales interesados) sino tener un valor en sí mismo, en su propia consistencia como relato de una experiencia de vida dotado de cierto nivel estético, dimensión testimonial y alcance informativo.

Tales son algunos de los elementos que, en mayor o en menor medida, intervienen en la gestación y en la composición del relato de viaje. Quizás baste con ellos para subrayar que un texto de este tipo puede esconder una complejidad no siempre acorde con el modesto estatuto que le reserva la historia literaria.

ESCALA Y ETAPA

Proponemos considerar como *etapa* el recorrido entre dos puntos del viaje, realizado en varias horas o días. La *escala* viene a ser la parada en un lugar determinado del periplo, entre dos etapas. Por ejemplo, *El tren más largo* de Martínez Laínez se compone básicamente de un recorrido de unos diez días entre Moscú y Vladivostok realizado en una serie de etapas puntuadas por diversas escalas en localidades del trayecto.

Si la escala se prolonga, puede llegar a convertirse en una *estancia* e interrumpir o incluso finalizar el viaje. No se puede fijar una cantidad precisa de tiempo para distinguir una de otra: se trata de términos relativos; por ejemplo, un viaje durante un largo período puede incluir una escala de varios meses en un determinado lugar sin que por ello llegue a constituir una estancia. Los ejemplos en la literatura medieval son numerosos, pero también se encuentran incluso en la del siglo XX, como lo muestra *El peregrino en Indias* de Ciro Bayo y numerosos periplos por Europa o América de visitantes hispanoamericanos sobre todo en la primera parte de ese siglo (Urquiza, Bacardí, Novo, Cúneo-Vidal, Vernaza y otros).

En cambio, el libro de alguien que se ha desplazado a una ciudad, que ha permanecido en ella durante meses o años y que edita posteriormente sus experiencias u

observaciones sobre dicho lugar será en rigor un relato de estancia más bien que de viaje. Aquí se podrían incluir textos como los neoyorquinos de Julio Camba (*La ciudad automática* (1932) y de Antonio Muñoz Molina (*Ventanas de Manhattan*, 2004), así como los de Rosa Montero sobre Boston (*Estampas bostonianas y otros viajes*, 2002), entre otros.

Estas distinciones tienen muy diversas utilidades a la hora de abordar un relato de viaje: para ver si realmente cabe dentro de esta categoría de textos, para organizar la lectura de la narración, para comprender mejor la progresión del viajero, para precisar la importancia dada a determinados lugares y peripecias viáticas sobre otros e, indirectamente, para comprender que el relato, como el camino, no siempre está hecho de regularidades sistemáticas (cantidad de páginas por capítulo, cantidad de peripecias relatadas, cantidad de días pasados en tal o cual escala, etc.). Con frecuencia incluso sucede que la regularidad observada en los capítulos no corresponde a lo sucedido en el viaje factual, lo que es un ejemplo más de la relativa autonomía/dependencia de uno frente a otro.

ESCENA

Dado que no es factible contar todo lo visto o vivido a lo largo del camino, ya sea por los límites de la publicación, por olvido, por conveniencia, por su reiteración o por su irrelevancia, el viajero selecciona una serie de momentos, de peripecias y de lugares considerados como pertinentes para ser narrados o descritos. Una fórmula de hecho muy habitual es el recurso a la escena: una secuencia narrativa breve seleccionada dentro del marco general de la sucesión viática; puestas en serie una tras otra o alternando con otros componentes como la digresión pueden constituir la parte cuantitativamente más relevante del texto. La crónica periodística acude fácilmente a ellas por su eficacia, casi visual si está bien redactada, para impactar al lector. No extrañará, pues, su reiterada presencia en los relatos que fueron inicialmente crónicas por entregas en la prensa, antes de convertirse en libro.

Las variantes posibles de escena son muy numerosas, pero cada una debe estar cuidadosamente elegida por su capacidad de sugerir mucho más de lo que ella dice a

primera vista. Puede tratarse de la totalidad o de parte de un diálogo con un personaje local, la visita a un monumento, el recorrido por una plaza de mercado, la contemplación de un ritual o de cualquier otra circunstancia que, por su propio interés o por su valor representativo del conjunto del viaje, se tematiza con relativo detalle mientras que muchas otras sólo vienen aludidas o están ausentes del relato. Así un capítulo de un libro (o la mayor parte de ellos) puede componerse básicamente de escenas viáticas significativas respecto a prácticas sociales, lenguaje, mentalidad, tradiciones, etc., a las que remite la secuencia elegida.

Dentro de nuestro estudio, libros tan diferentes como *De viaje por los países socialistas* de García Márquez, *Tierra mal bautizada* de Torbado, *Patagonia Express* de Sepúlveda o *El rumor de la frontera* de Armada, acuden regularmente a esta estrategia expositiva, que permite economizar espacio y ganar en plasticidad pero que implica un gran cuidado en la elección de las escenas, pues en ellas se ha de condensar la sustancia del viaje y de ellas depende, en gran medida, el potencial impacto del texto sobre el lector.

ESPACIO

El lugar por el que se desplaza el visitante es mucho más que un decorado o el marco del viaje: es condición y al mismo tiempo condicionante de él; es igualmente dinamizador o inhibidor de acciones, puesto que obliga u orienta hacia unas y dificulta o impide otras. En cuanto ámbito desconocido y cambiante, propicio a la novedad y al riesgo, el espacio es por sí mismo generador de intriga, de actividad, de peripecia o de su ausencia. El espacio es también distancia que modifica la perspectiva respecto al lugar de origen (recordemos que al protagonista de Sender la realidad española le parecía infinitamente lejana y poco relevante desde la capital moscovita). Viajero y espacio vienen a ser dos instancias capitales en el viaje y en su relato.

Pero si durante el camino el espacio se impone al viajero (este sólo puede aspirar a “componérselas” con él), el proceso es diferente en la narración dado que es esta la que organiza el espacio: lo fragmenta, elimina unas partes, realiza un zum sobre otras, etc. La especial importancia del espacio (y de su tratamiento textual) destaca aún más si

lo ponemos en relación con la dimensión temporal: en numerosos relatos odopóricos la cronología es vaga, inconstante o casi inexistente. Sin embargo, la diégesis avanza a medida que se progresa en el espacio: se acumulan nuevos lugares, paisajes o gentes, lo que provoca peripecias narrativas e implica forzosamente una progresión en el tiempo. Así pues, la sucesión de espacios es por sí misma sinónimo de progresión temporal y diegética: el espacio viático es también tiempo y acción.

El escritor viajero lo ha entendido así y así lo sugiere a sus lectores: baste observar cuántos títulos de relatos se refieren a la topografía y cuántos a la cronología (ver la entrada *Titulado*). Lo mismo cabe decir de las cabezas de secciones, capítulos y subcapítulos, excepto cuando se quiere insistir en la dimensión temporal como elemento protagonista y aun entonces se suele explicitar el espacio del viaje. Recuérdese, en Julio Verne y sucesores, el tópico de la vuelta al mundo en ochenta días y sus émulos (*La vuelta al mundo en 81 días* de Leguineche).

En nuestro estudio hemos observado numerosas variantes, empezando por los tópicos espaciales que han hecho fortuna a lo largo de historia del género: ciudad, plaza, mercado, edificio singular, montaña, río, isla, desierto, selva, barco, tren, etc. Otros interesan por su dimensión: microespacio (habitación, barco, templo) y macroespacio (comarca, región, país), sin olvidar oposiciones posibles como interior/exterior, urbano/rural/natural, etapa/escala, preciso-impreciso u otras. Por su presencia en múltiples obras viáticas interesa el espacio, generalmente urbano, que funciona como centro radial: una localidad a partir de la cual el protagonista realiza trayectos de ida y vuelta o excursiones a localidades más o menos cercanas (cercanía relativa, teniendo en cuenta el lugar por donde se viaja): Sydney en el Moret de *Boomerang*, Damasco en Regás, Rawalpindi en Toro, São Felix en Sánchez Lázaro, etc.

Importa notar igualmente la narrativización del espacio: un lugar determinado puede interesar sobre todo por lo que sucedió allí hace siglos, por las gentes que allí vivieron o por otros motivos. Así pues, a veces se le presenta y a renglón seguido se narra lo acontecido en él. Finalmente, el espacio suele ser inmóvil pero a veces también móvil, como el medio de transporte entre dos lugares que acaba adquiriendo tanta importancia o más que ellos (un barco, un tren, una furgoneta).

EVOCACIÓN

Se trata de recordar un objeto familiar al descubrir uno nuevo, por asociación de ideas, de emociones o de experiencias. A menudo parte de lugares, de personas, de acciones, de lecturas, etc., y se refiere a objetos conocidos previamente o durante el viaje e incluso puede relacionar objetos de niveles diferentes: un espacio o un personaje visto en determinado sitio “recordará” a uno de ficción (Ítaca a Ulises, un dignatario lugareño a don Quijote). La evocación no implica necesariamente la comparación (esta viene a ser una forma, entre otras, de la primera).

Hay casos, como los observados frecuentemente en *Diario de Italia* de Rubén Darío, en que, bajo la apariencia de actualizar o de recordar pertinentemente algo, la evocación aparece como un recurso en beneficio del propio narrador (y tras este, del autor): permite mostrar la erudición o el refinamiento de quien evoca o, de forma posiblemente aún más gratuita, la introducción de elementos autobiográficos o de otro tipo más o menos prescindibles. Ver también *Comparación*.

La evocación es uno de esos componentes discursivos que permiten comprobar o, al menos, imaginar la diferencia entre viaje factual y texto viático: hablar con alguien puede hacer que el narrador transcriba un largo poema completo que dice haber recordado *casualmente* en el momento de su conversación, contemplar el panorama de una ciudad provoca el recuerdo literal de secuencias de textos históricos, admirar un árbol espectacular lleva a recordar en detalle un viaje anterior en el que se vio un árbol semejante, etc. No resulta muy verosímil creer que la conversación produjera entonces el recuerdo del poema, que el panorama llevara a rememorar la historia del país o que la vista de un árbol reactualizara todo un viaje anterior, pero sí que puede venir muy bien evocar esos hechos en el texto como confidencia real o ficticia, como complemento informativo o como digresión científica, en función de la narración que se está construyendo y del lector al que se dirige el relato. Estamos, pues, no lo olvidemos, en el marco de la elaboración textual más bien que en el de la factualidad real del viaje.

EXCURSIÓN

Podemos distinguir la excursión del viaje a partir de su dimensión espacial y de la temporal, teniendo en cuenta que ambas se hallan estrechamente unidas: la excursión suele realizarse a un lugar próximo al punto de partida y visitable en un solo día. No implica pernoctar en él, pero cuando ello ocurre se limita a una o dos noches. *El Transcantábrico: viaje en “el hullero” (de Bilbao a León en ferrocarril de vía estrecha)* de Juan Pedro Aparicio es un perfecto ejemplo a este respecto: el trayecto de 340 kilómetros se realiza en una sola jornada de diez horas y media, lo cual no impide que resulte de una gran densidad emotiva para su “cronista” (autodenominación del narrador) por los paisajes y localidades que recorre, por la galería de personajes que ofrece, por la calidad de la relación que se llega a establecer y por el medio de locomoción, que parece cobrar vida propia (ver la entrada *Transporte*).

Un conjunto de excursiones a un mismo lugar y en un tiempo cercano puede adquirir un tono unitario con cierto impacto en su protagonista (quizás aquí su actitud importa tanto o más que el lugar visitado) y justificar su publicación en un mismo volumen: recordemos el gusto de Unamuno por esta forma de actividad viática y editorial particularmente en *Andanzas y visiones españolas*. Incluso puede ser que el proyecto del libro preceda y presida la realización de la excursión, según se explicita en el relato de Aparicio, al igual que en el de Manuel Rico *Por la sierra del agua*, reunión de cuatro excursiones por la sierra norte madrileña y valle de Lozoya.

Nótese que también podemos aplicar esta denominación a desplazamientos realizados dentro de un mismo viaje: los encontramos comúnmente en relatos focalizados en un destino más o menos urbano. Desde ese lugar, se realizan desplazamientos de ida y vuelta a las proximidades. Tenemos ejemplos en *La isla secreta* de Moret, en *La lenta corriente del río* de Mächler o en *¡Esto es Calcuta!* de Briongos, entre otras obras.

EXPERIENCIA VIÁTICA, EXPERIENCIA DE LECTURA

Aunque se visiten sitios recorridos antes por cientos de viajeros, la experiencia del propio viaje es particular, personal, insustituible. En la primera o primeras visitas a un espacio determinado, lo inédito del lugar ya justificaba el desplazamiento y el

protagonismo dado a su descripción, ya fuera realista o imaginativa, se convertía en primordial como sucede con relativa frecuencia en el relato medieval. Cuando el lugar ya es conocido y el lector puede tener o haber tenido acceso a él por otros medios (lecturas, testimonios orales, filmaciones, etc.), parece darse mayor protagonismo discursivo a la relación entre viajero y “espacio viajado”: a lo que el periplo significa para él, a las reacciones que le procura lo que ve, palpa u oye, a la permanencia de su impacto, ya sea una leve huella o una marca profunda. De haberlo, el énfasis se reparte ahora, en proporciones variables según los relatos, entre el espacio visitado y su repercusión en el viajero: a la hora de redactar su texto, este podrá privilegiar el espacio sobre su relación con él (o lo contrario) o dosificar ambos componentes.

La lectura no va a ser una forma de preparación para reproducir el viaje de otros (esta sería la finalidad de la guía turística) sino más bien un estímulo para realizar el propio: se puede repetir el itinerario pero no la experiencia. Sin embargo, pocos lectores de literatura viática se desplazan de hecho al escenario de sus libros preferidos: si la vocación del texto viático fuera la de suscitar el viaje, el balance sería negativo en la inmensa mayoría de los casos. La experiencia de la lectura no es la del viaje: también esta es algo propio, particular, único y debe ser valorada por sí misma. Cuando lee, el público realiza implícitamente un triple contrato con el autor: sobre la veracidad global de lo dicho en torno al espacio visitado, sobre la autenticidad de su experiencia y sobre su capacidad para convertir una y otra en objeto digno de lectura.

Así, el lector se informa sobre el lugar del relato sin necesidad de viajar, penetra en la sensibilidad, intereses, formación, ideología, etc., del autor y aprecia el libro en cuanto objeto estético dotado de unidad estructural y de calidad formal, sin por ello dejar de lado su valor humano y su alcance informativo. En resumen, si bien los dos son experiencias profundamente humanas, el viaje es ante todo una experiencia material y la lectura es fundamentalmente una experiencia estética.

FICCIONALIDAD

Al margen de las conocidas protestas retóricas de fidelidad del relato al viaje, los escritores tienen conciencia o intuición de que, si bien el viaje es factual, su relato no lo

es cabalmente: se trata de una construcción textual narrativa, con sus propias convenciones o leyes tales como progresividad, protagonismo espacial, eficacia comunicativa, economía o énfasis expresivo, selección del lenguaje, estrategias para mantener la atención del receptor, etc. En el “Prólogo” a *Personas, ideas, mares* de Gironella, libro de tono bastante realista, el viajero se refiere a su texto como “relato novelado” a partir de su diario de viaje. Algo semejante leemos en la “Nota inicial” de *¡Esto es Calcuta!* de Briongos. Iraizoz es aún más categórico en sus *Apuntes de un turista tropical* presentando los relatos de viaje como una forma más humana de novelar, más humana simplemente por partir de algo vivido por el propio autor. En *Viaje a tierra de vikingos*, Martín construye todo un ambiente ficcional con personajes y peripecias situado en plena Edad Media para luego hacer transitar a su protagonista del siglo XXI por ese mismo escenario. Carrera incluye un muerto entre los compañeros de camino de *Viaje al fin de los mundos*. Por su lado Madrid confiesa (a nuestro juicio con razón) haberse dejado arrastrar por la pendiente de la ficción en su *Amazonas: un viaje imposible*. Finalmente, Reverte sintetiza un modo de proceder que puede ser admitido por la generalidad de los escritores viáticos: tras afirmar la realidad de sus personajes y escenarios, añade “No obstante, algunas situaciones han sido retocadas con toda deliberación por el autor, de forma tal que, trastocando un poco la realidad, ganase la coherencia del relato. A veces hay que ajustar la realidad a la imaginación para aproximarse mejor a la verdad” (*El sueño de África*, 2003: 9). Pero incluso cuando se afirma la veracidad del texto, conviene recordar la observación fundamental de Lejeune sobre la autobiografía, plenamente aplicable al relato de viaje: “Un autobiógrafo no es alguien que dice la verdad sobre sí mismo sino alguien que dice que la dice”⁴.

No trataremos aquí de presentar toda la artillería de procedimientos susceptibles de intervenir en el discurso viático sino de aludir a una serie de ellos, de diferentes tipos y en número suficiente para apoyar la naturaleza del relato odopórico como creación textual de carácter estético a partir de una experiencia factual:

- Inserción, en el universo del relato de un protagonista narrador y de un narratario al que el primero se dirige, con cierta frecuencia, de forma explícita (véanse, en la entrada *Elaboración*, las referencias al “lector” y a la “lectora”).

⁴ Lejeune, Philippe, *Les brouillons de soi*, París, Editions du Seuil, 1998, p. 125.

También se puede considerar que el empleo de “nosotros” cuando el protagonista es único pretende implicar al narratario. En *Nuevo viaje de España* de Víctor de la Serna, obra en la que el narrador se refiere reiterada y explícitamente a un narratario compañero de viaje, los ejemplos son muy numerosos: “encontramos por el camino”, “estamos en”, “subamos”, “retrocedemos”, “cuando entramos”, etc. (ejemplos sacados del primer volumen: *La ruta de los foramontamos*).

— Supresión, invención o modificación de actores del viaje factual (compañeros, personajes locales u otros), de etapas, de espacios o su alteración. *Del Miño al Bidasoa* de Cela termina con un “Censo de personajes” en el que se distingue entre personajes reales y ficcionales; estos últimos son setenta como mínimo y entre ellos figura uno de los actores más asiduos del relato: el equilibrista y vagabundo Dupont (mismo procedimiento en *Primer viaje andaluz*).

— Distinción formal (cuando se produce) entre narrador y protagonista: recuérdese el recurso a sujetos nominales como “el viajero”, “el vagabundo” (ambos tan del gusto de Cela), “el caminante” (por ejemplo, en *Caminos de La Mancha* de Vizcaíno), “el peregrino” en el Moix de *Terenci del Nilo*, “el cronista”, “el forastero”, etc., y el verbo en tercera persona de singular.

— Diálogo en estilo directo aunque el discurso de los interlocutores no haya sido grabado realmente (o ni siquiera haya existido), pero se le transmite con si lo hubiera sido. En obras como *Patagonia Express* de Sepúlveda la frecuencia del procedimiento parece deberse, en buena medida, a la rica imaginación del viajero. Con mayor motivo, veremos ficcionalidad en los diálogos creados para el texto y particularmente en los desdoblamientos del narrador protagonista consigo mismo, por ejemplo, en el extenso “autodiálogo” que cierra *Rusia es otra cosa* de Manuel del Arco (1966: 132-141).

— Impresión de simultaneidad entre la temporalidad de la acción, de la narración y de la recepción mediante el recurso al presente de indicativo como

tiempo del relato, aunque el texto haya sido compuesto tiempo después del viaje y sea leído años más tarde.

— Supresión, invención o alteración de acciones, de peripecias, de etapas, etc., o cambio de orden respecto al viaje real. Recordemos el dramatismo con el que Corpus Barga refuerza la intriga de *Un viaje en el 19* o el pretendido discurso de la Esfinge a los visitantes de *Hacia tierras viejas* de Emilio Bacardí.

— Presentación de elementos de origen previático o posviático como si fueran intraviáticos: por ejemplo, ilustraciones o datos de un lugar que en realidad se han conocido mediante documentación bibliográfica posterior (lo cual también puede llevar a insertar informaciones sobre lugares que tal vez ni se han visitado), lecturas, recuerdos, reflexiones o sensaciones aparecidas al redactar el relato y que se presentan como surgidas durante el viaje, etc.

— Concentración de varios viajes (o de parte de ellos) en un solo texto, como si pertenecieran a una única expedición. Puede que el propio autor mezcle diferentes periplos de forma no del todo consciente, pero también ocurre que la simbiosis sea voluntaria y difícilmente perceptible para el lector (ver la entrada *Elaboración*).

— El mismo fenómeno de la traducción: poner en español lo originalmente enunciado en otras lenguas (según se desprende del propio relato), como si hubiera sido dicho directamente en castellano. A veces esta operación implica la “desaparición” del traductor que intervino en la conversación o en la versión del texto a la otra lengua.

— Un caso especial puede ser el de la ficción involuntaria: se escribe algo falso pero que se cree auténtico (por problemas de comprensión, errores en los documentos, falsedad del guía, etc.).

— Según indicamos en la entrada *Elaboración*, la inserción de un material externo (telegramas, facturas, postales u otros) supone modificar su función y su significación, puesto que se integra en un conjunto para el que no fue creado y, si se trata de un texto, como el viático, en cierta medida ficcional, dicho material se impregna también de esa condición.

En definitiva, el viaje relatado no es el real sino una versión suya, puesto que estamos ante dos planos y dos objetivos diferentes, con todas sus consecuencias: se puede viajar para sí mismo pero se publica para los demás. El lector imagina el viaje del texto, no el viaje real, aunque crea o se “deje creer” lo contrario mediante un pacto referencial que recuerda al del texto autobiográfico.

FLANEAR Y ERRAR

Tomamos aquí el vocablo ‘flanear’ en el sentido de deambular libremente y sin dirección precisa, como dejándose llevar por las sensaciones que vienen del exterior. El término ya aparece en escritores del XIX como Lafuente (*Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*, 1842), Sarmiento (*Viajes por Europa, Africa i América*, 1846) y Mesonero Romanos (*Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica 1840-1841*, 1862), y en el XX lo utiliza Unamuno (*Por tierras de Portugal y de España*, 1911) o el propio Galdós en el prólogo de 1913 a su novela *Misericordia*. Sin embargo, todavía no se considera asentado en español, donde compite con otros como “callejear”, “vagabundear” o incluso con “patiperrear”, según propone Sánchez-Ostiz en su *Cuaderno boliviano*⁵, admitiendo que lo debe a la lectura de *Borracho estaba, pero me acuerdo*, novela del escritor boliviano Víctor Hugo Viscarra.

Esta actividad, tan del gusto de los escritores viáticos durante las tres etapas abordadas en nuestro estudio, suele tener en común un espacio, un tiempo y un modo de llevarse a cabo: el primero, el escenario, es más bien urbano (las calles o barrios de una ciudad desconocida). En cuanto al segundo, supone una pequeña cantidad del tiempo total pasado en un sitio determinado, más bien de escala que de etapa y tiende a realizarse poco después de la llegada al lugar. El modo habitual de desplazarse es a pie, utilizando su cuerpo como vehículo y andando sin rumbo fijo, aunque ello no impide actuar con cierto método, como en el caso de Suso Mourelo: “Tengo una forma de recorrer las ciudades nuevas: me fijo en alguien durante un rato, lo sigo unos centenares de metros y en cualquier esquina cambio de objetivo, de guía. Cuando me canso, paro a

⁵ Sánchez-Ostiz, Emilio, *Cuaderno boliviano*, Irún, Alberdania-Astiro, 2008, p. 9.

comer. Cuando me pierdo sin remedio, salgo a una calle y busco un taxi” (*Adiós a China*, 2009: 30).

Así pues, no se ha de confundir “flanear” o “patiperrear” con el hecho de vagar por diversos lugares del mundo, durante un tiempo indeterminado y en un movimiento sin rumbo final preciso. Tal vez uno de los ejemplos más espectaculares de errancia en nuestro corpus lo tengamos en Matías Funes, que tematiza casi cinco años de travesías marítimas en las que interesa menos el puerto que el hecho de viajar: ningún viaje vale más que el viaje en sí mismo, parece sugerir el autor de *Rosa Náutica*.

Con los términos ‘errar’, ‘errancia’ y sus equivalentes se alude a una actividad que indica una particular disponibilidad espiritual del viajero para dejarse sorprender por la novedad, por lo inesperado, por lo que el encuentro casual con algo o con alguien le pueda deparar y por sus eventuales derivaciones. Esta forma de provocar el azar requiere una orientación particular: desplazarse por el mundo estando dispuesto a desviarse a izquierda o derecha, a detenerse o a retroceder, al ritmo de todo aquello que impacte el alma del viajero. Lentitud en la marcha, apertura de los sentidos, provocación del azar: tales son los ingredientes de una actividad, en apariencia sin relieve, pero que puede indicar toda una filosofía de vida o, simplemente, la manera de enfocar el viaje. Ver también la entrada *Azar*.

FOTOGRAFÍA

La ilustración no es un requisito del relato de viaje pero tradicionalmente suele acompañarlo en forma de retratos, caricaturas, viñetas, capitulares, etc., y sobre todo de la fotografía, que se ha ido afirmando a lo largo del siglo XX. Paisajes, plantas, animales, viviendas, monumentos, medios de transporte, carteles, mercados, vestido y calzado, útiles de la vida diaria, personas posando o no, actividades humanas (pescar, alimentarse, comerciar, desplazarse, realizar un ritual, reposar...) son algunos de los múltiples asuntos retenidos por la foto viática en relación con la alteridad visitada. Pero también es habitual la representación de las circunstancias del viaje (vehículo de desplazamiento, caminos y carreteras, pasos fronterizos, compañeros de viaje, personajes encontrados, alojamiento, vestimenta, percances viáticos como accidentes y

peligros, etc.). Por otra parte, la fotografía, a pesar de la selección rigurosa que opera sobre la realidad encuadrando una mínima parte de ella desde un ángulo determinado y a partir del gusto o de las posibilidades de su artífice, ha tenido la consideración de documento sobre lo real: la imagen “autentifica y sella” la veracidad del objeto y, si es suficientemente elocuente, incluso ha de volver innecesaria la discusión sobre su sentido (sabemos que no es así, pero nos referimos a la percepción habitual de la fotografía en su autor y en el público, al margen de posibles consideraciones estéticas). Todo ello nos da una idea de las enormes posibilidades que ha ofrecido y ofrece la foto, y explica el uso que se ha hecho de ella sobre todo en las dos últimas fases de nuestro estudio.

El pie de foto puede estar ausente, limitarse a dar un título al contenido de la imagen, comentarlo con alguna breve frase o citar parte de la secuencia del relato a la que se refieren las fotografías. La autoría, explicitada o anónima, se debe al viajero, a sus acompañantes o tiene un origen extraviático (la misma empresa editora del libro, archivos, postales, etc.). La posición de las fotos va de su reunión en uno o varios bloques en ciertos puntos del texto (por ejemplo, portada, contraportada, inicio, mitad, final) a la distribución a lo largo del mismo de fotografías aisladas o en grupo.

Las funciones de la foto son múltiples y todas de cierto interés: apoyar documentalmente referencias sobre el lugar visitado, sus gentes, su historia y su actualidad; dar testimonio de que el viajero estuvo allí y de lo que allí vio; sustituir la descripción de alguien o de algo por su imagen; visualizar secuencias narrativas para mejor fijarlas en el receptor o, llegado el caso, reemplazarlas; e incluso permitir una visión (en sentido físico y espiritual) global del relato. A este respecto, la asociación entre contenido, distribución y posición de las fotos suele ser reveladora de su función. Por ejemplo, la narración de *Viaje al Rincón de Ademuz* de Candel viene precedida de un amplio prefacio sobre el origen y pormenores de la expedición; ahora bien, todas las fotos del libro están reunidas allí: paisajes, edificios, viajeros, informantes y otros personajes encontrados, etc. Con semejante introducción visual y escrita el receptor tiene ya claramente delimitado el marco de su lectura.

La posición de la foto en la portada puede dar lugar a una situación parecida: un título como *Cuaderno de viaje* de Fernando Díez de Medina no ofrece ninguna información respecto al espacio objeto de dicho viaje, pero la foto de la plaza y basílica

de San Pedro que ilustra la portada nos precisa visualmente ese dato: se podría decir, pues, que foto y título componen el titulado de este libro. Tenemos otros ejemplos en obras como *Personas, ideas, mares*, de Gironella o en *Patagonia Express* de Sepúlveda; en este la imagen del avión amplía la información indicando que el periplo no se realizará solo en tren (al contrario de lo que podría sugerir el título).

Además, según indicamos en la síntesis de la tercera fase de nuestro estudio, una secuencia de fotos puede adquirir entidad narrativa, como un segundo relator de lo que el texto cuenta, insistiendo ya sea en etapas, en escalas, en personajes, en acciones, en lugares, en objetos, con valor descriptivo o digresivo, etc., y puede acumular varias de esas funciones hasta el punto de convertirse en el eje central del relato (en *Viaje al país de las almas* de Esteva y *El ojo sentimental* de Reverte) o en un nuevo relato, visual, frente al textual: es lo que ha sucedido, por ejemplo, con la serie de dos centenares de fotos realizadas por Eduardo Margareto para la edición ilustrada de *Castilla en canal* de Guerra Garrido⁶.

Sobre la relación entre la imagen y el pie de foto importa destacar que este no sólo interviene para informar sobre su contenido y para relacionar la foto con el relato sino también para destacar la alteridad del objeto, su carácter extra-ordinario, ya sea por lo que tiene de maravilloso o de horrible o por la disonancia entre la imagen y la palabra que la designa: con alguna frecuencia, el “hotel”, la “escuela” o el “mercado” de la foto no corresponden al concepto que tenemos de ellos; por lo que o bien ampliamos nuestra noción de hotel, por ejemplo, o bien negamos la calidad de hotel a semejante lugar y admitimos una relación metafórica entre texto e imagen (algo semejante a los dos cubos de basura de una autopista francesa que el pie de foto identifica como “caballeros teutones” en *Los Autonautas de la cosmopista*). Observemos, a propósito de este juego retórico, la tentación de la sinécdoque o de la metonimia, muy comprensible en el viajero que pretende referirse al todo con la imagen de una breve parte o tomar una parte por la otra: unos niños sentados ante una escalera que lleva a una puerta son “Una escuela en un poblado a la orilla del río Negro” y una hermosa joven atravesando la calzada es una “Calle de Iquitos” (ejemplos de *El ojo sentimental*).

⁶ Edición publicada por la Editorial Cálamo, Palencia, 2008.

Así pues, la fotografía tiene capacidad para funcionar como introducción al relato o resumen del mismo pero también como elemento descriptivo, retórico o narrativo (en *Memorias del desierto* de Dorfman, las fotos de unas ruinas, de un cementerio o de una cárcel vacía “cuentan” el pasado mediante imágenes del presente) e incluso es capaz de superar la intención del viajero: puede ilustrar o apoyar algo pero también decir algo más, distinto e incluso opuesto a lo que el discurso escrito transmite. En definitiva, la fotografía es otra forma de escritura, con luz en lugar de con lápiz, según recuerda la etimología del término.

GENERALIZACIÓN

Esta operación consiste en considerar lo captado por la impresión o por la experiencia propia como una característica válida para el conjunto del Otro. Por ejemplo, recién llegado a Montevideo, el protagonista de Javier Bueno no duda en afirmar: “Los uruguayos son muy belicosos; para ellos la guerra es un ejercicio higiénico, y el pelear un hábito” (*Mi viaje a América*, 1913: 111) y de visita en la Ciudad Eterna, el de Rubén Darío presenta a los romanos como herederos de “la antigua hermosura de la raza, de hombres de rasgos bellos, de elegantes talantes, muchachas que andan graciosamente” (*Diario de Italia*, 1922: 169): una generalización tan elogiosa como acaso poco probable. Muchos años después, Miguel Delibes parece situarse en una línea semejante, en detrimento de sus vecinos peninsulares: “Italia es un país de artistas, mientras Portugal es un país de tímidos” (*Europa: parada y fonda*, 2007: 597).

Esta peculiar forma de sinécdoque suele obedecer a la necesidad o a la comodidad de ofrecer una visión global sobre una colectividad insuficientemente conocida dada la brevedad del viaje y a pesar de ello: el ser humano acude regularmente a visiones simplificadas de la realidad para poder organizar su propia existencia. Pero la generalización puede ser la expresión textual de una actitud ideológica precisa: la imagen del Otro como un todo homogéneo, simple y, en definitiva primitivo, en oposición a la sociedad compleja, sinónimo de desarrollo, que es, por supuesto, la occidental (y la propia en la medida en que forma parte de ella). Se trata de una tentación bastante común, sobre la que advierten las viajeras de Rosa Plazaola tras su

recorrido por América Central: “Cada uno de los pueblos indígenas que habitan América posee un perfil cultural distinto, resultado de una historia perdida en el tiempo. Ante tal diversidad, y un total desconocimiento por nuestra parte, es arriesgado hacer generalizaciones válidas [...] desde nuestra cultura, heredera de los colonizadores” (*Diario de viaje por la Ruta Maya*, 2001: 9).

Si el viaje es camino hacia la otredad, percibirla en su diversidad y complejidad lleva a comprender su riqueza, y en cierto modo, a enriquecerse con ella: una oportunidad que el viajero digno de ese nombre procura no desaprovechar. De forma directa o indirecta, su relato así lo manifestará.

GUÍA TURÍSTICA

Tanto en la preparación y desarrollo del periplo como en cuanto elemento del relato viático, las guías turísticas “forman parte de los muebles” de la literatura de viajes: se reproducen datos suyos e incluso fragmentos, se las utiliza sin mencionar, se las cita más para la crítica que para el elogio, se considera que “encasillan” a quien las lleva. Sin embargo, a veces el texto viático toma la función (o la apariencia) de una fuente de información utilitaria e incluso adopta su lenguaje expositivo, formal, reiterativo, etc. Conviene, pues, apuntar algunos rasgos de la guía turística, para distinguirla de la narración viática y también para observar cuándo esta sigue el contenido y la configuración de aquella. La guía está destinada a dar información precisa y detallada sobre un determinado espacio con el objetivo de prestar servicios concretos al usuario: “lo que hay que ver”, el orden de prioridades, los medios materiales de acceso, el tiempo necesario para la visita, direcciones y tarifas de hospedaje, transportes, moneda nacional, precauciones en los desplazamientos, etc. En este sentido, la guía de viaje tiene sus propias características y exigencias, entre ellas las siguientes:

- No interesa el autor material (a veces ni aparece). El protagonismo suele ir más bien a la editorial o a la colección (Baedeker, Guide Vert Michelin, Lonely Planet).

— La información posee un carácter triplemente utilitario: destinarse a cuantos más lectores mejor, lograr que visiten los lugares presentados y hacerles creer que lo visto corresponde al desembolso realizado en la compra de la guía.

— La información debe ser precisa y concisa (sin digresiones ni comentarios personales) y estar actualizada: la fecha de impresión o de reimpresión llega a disuadir de la compra.

— El formato ha de ser manejable: dimensiones, peso, resistencia, estructura clara, consultabilidad inmediata, etc., para llevar la guía consigo durante el trayecto.

— Incluye algunos complementos imprescindibles o casi: mapas o planos, fotos o ilustraciones de determinados espacios, indicaciones de horarios y precios, etc.

— El lector potencial es alguien que va a viajar al lugar, que dispone de poco tiempo y que quiere ir a “lo esencial”, según el consenso turístico: a lo que no se puede dejar de ver.

— Sirve para la reproducción industrial de un mismo viaje, para que todo usuario comparta la misma experiencia, sensaciones, etc. “El mismo viaje” es, pues, repetible cientos o miles de veces. En cambio, el libro viático presenta una experiencia irrepetible: si el autor lo hace de nuevo, ya no será el mismo viaje, mientras que su público no hace el viaje, solamente lo lee.

El libro de viaje posee una utilidad práctica menor pero una continuidad mayor que la guía: se convierte en una experiencia renovable en cada nueva lectura mientras que la guía es tributaria de la actualidad y pierde irremediabilmente vigencia por una simple alteración de horarios o de tarifas. El público de la guía turística es un usuario de sus servicios; el del relato de viaje es, sencillamente, un lector. En definitiva, si para leer con provecho el relato alcarreño de Cela puede ser muy recomendable la *Guía del Viaje a la Alcarria* (1993) de Francisco García Marquina, lo es menos utilizar dicho relato como guía de viaje por la comarca: la guía turística suele formar parte de los materiales del relato de viaje; lo contrario es mucho menos frecuente.

HIPÉRBOLE

Esta figura, de uso habitual en la literatura viática, se emplea para resaltar el carácter extraordinario, único, casi indecible, de lo observado o de una experiencia excepcional en principio realizada durante el transcurso de la aventura. *El viaje* de Sergio Pitol ofrece una amplia gama de ejemplos para realzar la desmesura de sus vivencias rusas: “En el mismo momento en que esto escribo habrá millares de moscovitas [...] [que] querrán asesinarse”; “Fue un banquete hiperpantagruélico, que duró cinco horas”; “La lectura de Gógol es indispensable” (2001: 88, 128, 153). Esta última cita enlaza con otra variante: la hipérbole también puede referirse a hechos, descripciones, comentarios u observaciones no forzosamente relacionados con el viaje aunque no sea el caso más general.

El procedimiento se emparenta con la generalización, a veces claramente desproporcionada, como sucede en la siguiente cita de *Por tierras de Portugal y de España* de Unamuno sobre la mentalidad portuguesa, cita en la que cada frase puede constituir un ejemplo de esta figura: “Portugal es un pueblo de suicidas, tal vez un pueblo suicida. La vida no tiene para él sentido trascendente. Quieren vivir tal vez, sí, pero ¿para qué? Vale más no vivir” (2004: 251).

Puede suceder que el lector del texto viático desconozca la realidad de lo escrito y no esté en disposición de verificar lo afirmado. En rigor, aquí la hipérbole no sería tal o al menos perdería parte de su eficacia por no ofrecer al receptor la posibilidad de descodificarla. Por ese motivo la hipérbole viática suele ser evidente “por sí misma”, por el grado de exageración que manifiesta, por el tono irónico que comporta algunas veces, por algún término que la denuncia (“hiperpantagruélico” en uno de los ejemplos anteriores), etc., pudiéndose incluso sumar varias de estas notas en un momento dado.

IMPACTO

“El que se va no vuelve nunca. Quien vuelve es otro, otro que es casi el mismo, pero que no es el mismo”, afirmaba a principios del pasado siglo alguien con tanta actividad viática como el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (*Crónicas e*

impresiones de viaje, 1997: 11). Una experiencia viajera digna de ese nombre debe marcar a quien la protagoniza, en unos casos con mayor levedad, en otros con tal intensidad que le transforme íntimamente. El origen del impacto puede ser tanto positivo como negativo (las maravillas arquitectónicas de Oriente para el autor arriba citado o la degradación de la España de inicios del siglo XX para el viajero americano). Lo que importa es que cambie la visión de su persona, de la sociedad visitada, de la suya propia y acaso la del planeta en general. La necesidad de partir de nuevo puede ser una manifestación de ese cambio: muchos protagonistas viáticos así lo indican y los escritores la satisfacen en cuanto pueden, con lo cual el regreso viene a ser, en cierto modo, una escala entre dos salidas. En el prefacio de *El Japón y su duende* (1964) de Gironella leemos cómo el impacto del primer viaje (recogido en *Personas, ideas, mares*, 1963) provocó la necesidad de realizar los siguientes: convirtió a su protagonista en un gozoso viajero impenitente, según se confirmaría también en *El Mediterráneo es un hombre disfrazado de mar* (1974). En Terenci Moix la situación es aún más llamativa: el narrador de *Terenci del Nilo. Viaje sentimental a Egipto* afirma haber ido a Egipto por primera vez en 1968, haber realizado 25 viajes al mismo país y haber escrito repetidamente sobre él ficción y relatos viáticos.

El relato de viaje expresa dicho impacto de diversas maneras: mostrando la evolución del protagonista a lo largo del texto, evocando hacia el final dicho impacto, sugiriéndolo o explicitándolo claramente en las fronteras del relato, normalmente en el prefacio o en el posfacio, como hace la narradora de *Una visita a Europa* respecto, en este caso, a la visión de su propio país: “Traemos la más sabia de las lecciones: ahora vemos la patria con otros ojos. Sus defectos, sus imperfecciones, sus deficiencias de cultura y de realización, tienen un valioso contrapeso: Argentina es un país de paz; esta es su fuerza” (Alicia Ortiz, 1951: 119).

El impacto, la huella o marca que persiste tras la experiencia realizada es una prueba de que se ha hecho un buen viaje y la vuelta a casa tal vez sea el mejor medio de verificarlo. En cuanto al hecho mismo de escribir el relato, puede interpretarse como una manifestación concreta no tanto de haber realizado el viaje como de que el viaje ha merecido la pena. Para el autor, el libro viene ser una manera de visitar el camino pero quizás también un modo de formalizar textualmente su propio cambio (origen, etapas,

hechos decisivos, resultado y balance final), es decir, de comprobar que él, en cuanto autor “viajado”, ya no es el mismo, como el viajero protagonista de su relato.

IMPRESIONES

Si hay un término que se repite en títulos, subtítulos y prefacios viáticos, es este. De acuerdo con la Real Academia Española⁷, la impresión es una marca o señal que algo o alguien deja en otra cosa (o persona), en el viajero en nuestro caso: el viaje queda en la memoria de su protagonista así como en sus apuntes, fotos, cartas y otros materiales que, según él, justifican su reunión y publicación (nótese que el libro no es la reproducción de esa marca sino el resultado de su existencia). La misma academia considera que el vocablo conviene a la opinión, sentimiento o juicio suscitado en relación con algo o alguien, sin que se aporte una justificación: espontánea y no elaborada, la opinión pasa de la mente a la expresión sin mayor reflexión expositiva. En esa misma línea, siguiendo ahora el *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*⁸, tenemos la acepción de una forma de conocimiento elemental e inmediato, más afectivo que intelectual, sobre un ser, objeto o acontecimiento. Estamos, pues, ante algo más que una sensación tan superficial como fugaz en torno a un determinado tema: por primaria que sea, la impresión contiene una información considerada como de entidad suficiente para merecer la atención del posible lector. En el caso preciso de la narración viática, el término puede entenderse de varias maneras. He aquí cuatro variantes de lo que, en los libros analizados por nosotros, suele indicar a propósito del relato al que se refiere:

- Un texto de moderado valor ya que el contacto y el conocimiento del lugar son muy limitados y poco importa el esmero aportado a su elaboración.
- Un texto de reducido alcance en cuanto al conocimiento que procura pero con interés por su argumento y configuración: curiosidades, amenidad, estructura, estilo, etc.

⁷ *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, 2001, (www.rae.es/rae.html).

⁸ París, Dictionnaires Le Robert, 2012.

- Un texto de interés no tanto por su configuración como por la autenticidad de su contenido, que corresponde a lo efectivamente percibido en el lugar visitado. El relativo alcance de la información se compensa con la fidelidad de la narración a lo vivido por su narrador.
- Un texto cuyo contenido indica cierto conocimiento del lugar visitado pero evocado con discreción por diversos motivos (sorprender así mejor al lector desprevenido, imposibilidad de competir con documentos historiográficos, etc.).

Estas variantes son combinables entre ellas. Sirva como ejemplo el prefacio a *Apuntes de un turista tropical* de Iraizoz. Tras aplicar a su relato la etiqueta de “impresiones”, el viajero afirma haber trabajado la composición de su texto: ha procurado “huir de la elocuencia, la prolijidad, toda pompa inútil” e intentado cierto equilibrio entre seriedad y gravedad, entre el dato riguroso y el no necesariamente compulsado (1931: 6). En cuanto al contenido, insiste en haber buscado la exactitud no como correspondencia rigurosa entre la realidad y lo escrito sobre ella sino como adecuación entre experiencia vivida y escritura. Tal forma de sinceridad es considerada como un valor central del relato, por encima de la deseable regularidad o de la “simetría en las proporciones” del conjunto. Importa destacar aquí que esa asimetría aparece en numerosas obras viáticas: capítulos de pocas líneas frente a los que ocupan varias páginas, numerosos días y lugares que se dejan de lado en un relato configurado como un diario, inserción inopinada de un poema o de unas notas a vuelapluma, etc. Ahora bien, no se ha de infravalorar un texto por tal motivo: si la falta de proporciones puede deberse a una mera solución de facilidad o a un discurso escasamente elaborado, también podría ser la consecuencia de una visión del relato viático como un texto que ha de transmitir una impresión de proximidad lo más directa posible entre la experiencia vivida y su traslación al papel.

Así pues, la presencia tan generalizada del vocablo (sobre todo en la primera mitad del siglo XX) no remite a un significado uniforme sino a variantes cuya diferencia conviene tener en cuenta para la debida apreciación de la obra. En cualquier caso, y en menor o mayor grado, todas contienen un componente de moderación que, en nuestra opinión, forma parte de la retórica de la narrativa viática: el término

“impresiones” puede tomarse como cosa sin valor pero también como el ofrecimiento al lector de algo digno de leerse (pocos autores publicarían convencidos del nulo interés de sus textos).

LECTORES

En el relato de viaje cabría distinguir al menos dos tipos de lector: el público y el propio autor, que escribiendo en cierto modo “relee” su periplo y acaso realiza un balance personal de su experiencia. Pero a partir de aquí vienen los matices: en primer lugar, si el autor revive al escribir no forzosamente escribe lo que revive; la operación de recordar no es la misma que la de escribir dado que esta supone seleccionar, sintetizar, organizar materiales y construir un objeto accesible y atractivo para el posible lector. En segundo lugar, si bien no falta quien dice escribir para sí mismo o para un círculo de allegados (familia, amigos, sociedades culturales), tenemos igualmente a quienes viajan para escribir y publicar lo escrito (el viajero periodista, el escritor viajero). En tercer lugar, el receptor se puede componer de varios estratos: por ejemplo, la argentina Alicia Ortiz prepara una conferencia sobre su periplo europeo, conferencia que pasa de texto leído una vez ante un auditorio reducido a ser editado para un público mucho más amplio (*Una visita a Europa*). Por su parte, la serie de crónicas aparecidas en la prensa cambian su limitada proyección inicial para convertirse en una obra potencialmente al alcance de un lectorado internacional y renovado en el tiempo. En cuarto lugar, tenemos relatos destinados desde el inicio a un público nacional pero también internacional como *Final de novela en Patagonia* de Mempo Giardinelli, obra que explica nociones y realidades argentinas a un lectorado no nacional (el libro obtuvo en España el premio Grandes Viajeros).

Sin embargo, entre públicos tan diversos, es más bien raro encontrar a la colectividad visitada: en principio, el viajero narra para el medio en el que está inserto (sus lectores fieles o forzados, los interesados por la temática, las instituciones académicas y culturales, etc.). Importa, pues, notar que si bien el viaje se orientaba hacia el Otro, la escritura se focaliza hacia la propia tribu cultural, actual o futura,

receptora previsible del relato y que va a gratificar al texto con su atención o con su indiferencia.

MATERIALES INSERTADOS

Ni el lector ni menos aún el estudioso deben ignorar los materiales que se insertan en la narración del viaje realizado: su presencia (y abundancia en algunos casos) hace que formen parte del estudio global del texto viático. Las funciones pueden ser múltiples, desde el mero acompañamiento al valor testimonial (“yo estuve allí”), pasando por el documental, el sustitutivo o complemento de la descripción, etc. Apuntamos aquí algunas variantes de dichos materiales y posibles criterios de clasificación:

— En cuanto a su configuración física: fragmentos de otros libros, de viaje o no (de historia, de ciencias sociales, de literatura, de geografía, de botánica, de economía, artículos de leyes, etc.), documentos de archivo, relatos orales, prensa (periódicos y revistas), diarios personales, carnés de notas, textos de creación propia (poemas, cuentos, diálogos escénicos, discursos como el de la Esfinge para los visitantes en el texto de Bacardí o el de un genovés para un turista en el de Chaves Nogales, etc.), citas textuales de otros autores sean o no viajeros, cartas propias o de terceras personas, inscripciones murales, pasaportes, permisos de entrada o estancia, facturas, telegramas, horarios de viaje, fotografías, postales, dibujos, viñetas, caricaturas, mapas, planos...

— Otros criterios de distinción posibles: materiales reales o inventados, escritos, orales o gráficos, privados o públicos, publicados o inéditos, relacionados con el viaje en cuestión, con la actividad viajera en general o con otros contenidos, citando referencias o silenciándolas, presentados “en bruto” o con algún tipo de adaptación, insertados a lo largo del relato o en uno o varios bloques, publicados por iniciativa del autor o de otras personas (editor, familiares, etc.).

Así pues, la narrativa odopórica posee como pocas la capacidad de incluir una gran variedad de materiales de diverso tipo y origen, que forman cuerpo con el conjunto del relato o que se adjuntan a él. No cabe apoyarse en el argumento de mera ilustración,

de relleno, etc., para, ignorarlos: en principio, es más prudente suponer que poseen una o varias funciones y tomarse la molestia o el placer de reflexionar sobre ellas. Ver también la entrada *Elaboración*.

NATURALIDAD POSTULADA

Ya sea en el prefacio, en el epílogo o en el interior del relato, no es extraño encontrar afirmaciones más o menos sinceras sobre la espontaneidad del texto que el lector tiene entre manos. Suelen aparecer bajo dos variantes a veces complementarias:

— Afirmación cara al receptor de que el texto es espontáneo, sin mayor elaboración (ni manipulación), producto directo de la experiencia vivida, aunque ello “no deba importar”: lo que se pierde en calidad estética se gana en autenticidad respecto a la realidad o, al menos, a lo sentido o visto en contacto con ella... Eso puede obedecer a una honrosa lucidez ante los límites del propio relato o también a un recurso retórico para “desarmar” las posibles exigencias del eventual lector.

— El texto tiene una apariencia de espontaneidad, de poca elaboración en su estructura y configuración formal, pero quizás sea un efecto buscado y producto de una elaboración en ese sentido: en este caso se trataría de una naturalidad sólo aparente. Como en la variante anterior, tal vez corresponda a la realidad del texto, pero acaso sea un recurso destinado a reforzar retóricamente la veracidad de lo narrado.

Obsérvese que esta naturalidad suele acompañarse de ciertos apoyos discursivos para mejor lograr su efecto: diálogos directos, expresiones coloquiales, frases truncadas, capítulos inesperadamente mucho más breves que otros e incluso a veces telegráficos y el uso temporal del verbo: la acción relatada en presente de indicativo, como para hacerla coincidir con el momento de la narración, aunque normalmente se trate de algo ya pasado; esa estrategia (que calificaríamos de “inmediatez fingida”) busca un efecto de proximidad con el futuro receptor, efecto que puede ser no sólo temporal sino también de tonalidad comunicativa por el acercamiento que supone el empleo del habla coloquial o familiar.

PERSONAJES

La galería de personajes susceptibles de intervenir en el relato de viaje es muy amplia: el desplazamiento del protagonista de un lugar a otro provoca la inserción y la exclusión de nuevos actores viáticos. Aquí sólo enunciamos una breve tipología que consideramos significativa, teniendo en cuenta lo relevante de su presencia en los relatos estudiados:

— Protagonista: suele identificarse con el narrador aunque no siempre es el caso. Así, en *Diario de un viaje por la Ruta Maya* de Plazaola, parece haber varias protagonistas, lo que se marca con un uso sistemático del plural narrativo, pero un solo narrador. En cambio, la ambigüedad es buscada en *Por el río abajo* de Grosso y López Salinas o en *Volcanes dormidos* de Regàs y Molina Temboury, pudiéndose admitir la presencia de un narrador indefinido y dos protagonistas (“los viajeros”), un fenómeno poco usual.

— Compañero de viaje: va con el protagonista durante todo el trayecto o en una parte significativa de él. Desempeña a menudo funciones instrumentales (fotografiar, asesorar al protagonista, servirle de compañía) o un papel casi tan protagónico como el del narrador. En obras como *Viaje al Rincón de Ademuz* de Candel, Fábregas toma tantas notas que se vuelve imprescindible para la elaboración del relato e incluso habría podido redactarlo él solo, mientras que Orihuela se limita a cumplir su función de fotógrafo.

— Protector: se trata de un personaje desconocido, que se manifiesta de improviso durante el viaje y que ayuda desinteresadamente al viajero en una situación complicada; en un mismo relato pueden surgir varios individuos con estas características. Diversos autores de nuestro estudio se muestran particularmente sensibles a su presencia y la ponen gustosamente de relieve: Luis Antonio de Vega, Mächler, Reverte, Villena Díaz, Armada (en *El rumor de la frontera* se les cataloga de “ángeles de la guarda”), entre otros. A veces, su presencia es reiterada y decisiva: en *De camino a Karachi* de Kike Anzizu, el

protagonista puede avanzar gracias a un camionero que lo recoge en un lugar solitario, recupera la salud por la intervención de un médico que lo interna en el hospital y regresa a España por la benevolencia del marinero que lo admite de polizón en un barco. La puesta de relieve de ese tipo de personaje, además de ser tal vez producto de la experiencia viática, puede indicar también una visión del mundo favorable al contacto con el Otro: la confianza en el ser humano como alguien básicamente positivo y en compatibilidad fundamental con las culturas que pueblan el planeta.

— Episódico: tiene una o pocas apariciones durante el trayecto, como los guías, autoridades de frontera u otras, transportistas, interlocutores locales, compañeros ocasionales del camino, etc. Su función suele ser más bien instrumental (favorable) para el protagonista pero también los hay que perturban su marcha, aunque su presencia sea menor y menos relevante dado que el viaje se ha realizado a pesar de todos sus obstáculos.

— Fantástico: esta categoría, aparentemente en contradicción con el relato de viaje factual, aparece ya en las narraciones medievales y la encontramos también en nuestro estudio: recordemos el distraído personaje del muerto que acompaña a los expedicionarios en *Viaje al fin de los mundos* de Valentín Carrera o los cubos de basura de la autopista convertidos en inquietantes “caballeros teutones” (¿o quizás lo contrario?) en *Los autonautas de la cosmopista* de Cortázar y Dunlop.

— Ficticio: caracterizado como tal, de manera implícita o explícita. Puede venir de obras reconocidas como de ficción o surgir en la literatura de viaje factual. En el primer caso estarían Calac y Polanco, personajes de *62. Modelo para armar*, que el narrador de *Los autonautas de la cosmopista* introduce en su relato. Al segundo pertenecerían los creados por el autor para su propia obra, como el “censo” final de *Del Miño al Bidasoa* y de *Primer viaje andaluz* de Cela con la distinción entre personajes históricos y de ficción.

— Humanizado: el narrador llega a atribuir retóricamente esta cualidad a algunos medios de transporte, ya sean animales o mecánicos tales como barcos, trenes o automóviles. Ver a este propósito la entrada *Transporte*.

Además podrían incluirse aquí personajes que no actúan en el viaje sino que aparecen citados y que pueden tener alguna influencia en él, ya sea porque lo motivan o porque de algún modo intervienen en su realización: viajeros anteriores, personajes históricos o ficcionales, divinidades, etc.

PLURILINGÜISMO

En principio, la reiteración de frases, de expresiones o de vocablos en la lengua del país visitado es un signo de interés hacia él, de acercamiento, de intento de comunicación, en particular si se trata de lenguas y culturas muy alejadas de la propia. Los textos analizados contienen ejemplos muy diversos (breves diálogos, frases, fórmulas, palabras sueltas, nombres de lugares y de personas, etc.). Algunos presentan incluso una lista de términos o/y de lugares (*Return Ticket* de Salvador Novo, *Primer viaje andaluz* de Cela, *Viaje a los dos Tíbet* de Molina Temboury) y en muchos más casos simplemente aluden al empleo de otra u otras lenguas para comunicarse con los lugareños.

En un relato muy completo en este punto, *Madrid-Moscú* de Sender, el viajero afirma expresarse en francés, alemán, inglés y aprender el ruso para dialogar con los habitantes, y cita palabras y fórmulas en este idioma o en alemán, incurriendo en alguna que otra falta como “Nigt rauchen” (1934: 37). Tal actitud está en consonancia con la preocupación, mostrada a lo largo del libro, de interesarse sinceramente por la diferencia, por comprenderla y por facilitar la relación más directa posible expresándose, aunque con dificultad, en la lengua local. Un comportamiento semejante encontramos en *De Marsella a Tokio* de Gómez Carrillo y en la trilogía africana de Reverte, entre muchos otros textos. Tratándose de lugares con la misma lengua que la del viajero, estarían en esta línea procedimientos como dialectalismos, nombres de productos locales, registros coloquiales, topónimos, etc., por ejemplo en *Diario de un viaje por la Ruta Maya* de Plazaola.

Pero conviene también precisar que el plurilingüismo puede ser multifuncional: desde la seducción por la magia o la música de un vocablo (en particular en nombres de persona o de lugar) hasta la pose para mostrar que “se conoce” al Otro, pasando por la marca de cierto rechazo: en *Diario de Italia* de Darío, el viajero usa el latín y el italiano más bien como signo de erudición y, en algún caso, exasperado por la presencia masiva de turistas ingleses colgados a su inevitable Baedeker, les lanza un exabrupto en versión bilingüe: “¡Yes. Voilà les Anglais!” (1922: 163).

POSFACIO

Genette entiende por prefacio “todo texto liminar, autorial o alógrafo, consistente en un discurso producido a propósito de lo que precede o sigue”⁹. Nosotros nos limitaremos aquí al autorial, usaremos ‘posfacio’ para el texto referido a lo que lo precede y nos interesaremos por uno y otro cuando son originales y no ulteriores o tardíos (incluidos en ediciones posteriores en meses o años a la primera). El especial interés del posfacio se puede resumir en los puntos siguientes:

— Como cabía esperar, se le suele situar en un tiempo posterior al término del viaje relatado. No obstante, en numerosos textos se le ubica durante el retorno, en la fase final del periplo. Se trataría en este caso de un posfacio aún intraviático, que el Laín Entralgo de *Viaje a Suramérica* sitúa en el avión de regreso a España, el Reverte de *Vagabundo en África* al terminar su trayecto por el río Congo y retornar a Europa y el Silva de *Del Rif al Yebala* en la travesía de vuelta entre Tánger y Algeciras.

— Autonomía formal o integración en el relato: los textos juegan con las más diversas posibilidades. Así, en *El Congo estrena libertad* de Castillo-Puche, prefacio y posfacio se hallan formalmente separados del resto y con título propio; en *Los caminos perdidos de África* de Reverte, el prefacio aparece insertado en el primer capítulo y el posfacio está separado y titulado; en *La última vuelta al mundo en ochenta días* de Pancorbo, sucede al revés; sin olvidar

⁹ Genette, Gérard, *Seuils*, París, Editions du Seuil, 1985, p. 50.

la cantidad de veces en que el prefacio viene separado y el posfacio está ausente (lo contrario es menos habitual).

— Variedad de configuración: tanto el prefacio como el posfacio suelen adoptar la forma de una reflexión o confidencia viática, sola o dentro de una secuencia narrativa o digresiva, pero también podrá tomar otras estructuras como la de un diálogo entre personajes anónimos (en *Miseria y esplendor de la India* de Carlos Luis Álvarez) o del narrador consigo mismo (en *La vuelta al mundo de un novelista* de Blasco Ibáñez), una breve pieza escénica (“El Convivio” en *El paraíso y la serpiente* de Pemán), un monólogo del narrador (aparentemente difunto en *La España negra* de Gutiérrez-Solana), etc. Como se ve, suele tratarse de variantes declaradamente ficcionales, derivadas del hecho de que prefacio y posfacio, liberados de tareas narrativas y situados en las fronteras del relato, pueden permitir configuraciones más creativas, lo que es aprovechado por numerosos autores viáticos.

— Nostalgia viática (no es exclusiva del posfacio, pero sin duda encuentra aquí un lugar de predilección): en el texto antes citado de Silva se percibe un fenómeno también observado en obras como *La vuelta a Europa en avión* de Manuel Chaves Nogales (“Para el viajero que ama el viaje, el regreso siempre es un poco precipitado”, 1929: 367), *Singladuras* de Concha Espina, *Hacia tierras viejas* de Emilio Bacardí, *Viaje a Nueva Castilla* de Juan Bernia, *Caminando por las Hurdes* de Ferres y López Salinas y *Un viaje a Israel* de Alfonso Francisco Ramírez, entre bastantes otras. Se trata de la nostalgia del viaje incluso aún no terminado, lo que indirectamente se puede considerar como una concienciación de la importancia de la experiencia realizada y de la intensidad de su marca en el viajero, marca que llega a justificar la redacción y publicación del relato. Aunque el fenómeno sea quizás menos llamativo, dicha nostalgia también aparece cuando el epílogo se sitúa con posterioridad al fin del trayecto: en *Vagabundo en África* leemos una confesión de Stanley que el protagonista se aplica a sí mismo: “La civilización nunca parece tan atractiva como cuando uno está rodeado por la barbarie; y sin embargo, por extraño que parezca, la barbarie nunca me parece tan sugestiva como cuando estoy rodeado de civilización”

(Reverte, 2001: 467). Nótese que en algunos textos se atenúa ese sentimiento mencionando el proyecto de una nueva expedición (por ejemplo, en *La sandalia del peregrino* de Víctor Hugo Escala y en *Viaje por África* de Joaquín Torres).

— Enseñanzas del viaje: si bien las hay de tipo individual, son muy frecuentes las de orden más bien colectivo; por ejemplo, la narradora de *Una visita a Europa* (Ortiz) percibe a Argentina como un país de paz, en oposición a la Europa de posguerra (unos sentimientos parecidos encontramos en *Geografías* de la también argentina Margarita Abella); el protagonista de *Viaje a Suramérica* medita sobre las posibles razones para confiar en la unidad futura de los pueblos hispanos; y en *Del Rif al Yebala* la lección aprendida es el lazo histórico que existe, aunque se lo ignore, entre la Península y el Norte de África, con la gratitud y respeto que los españoles deberían tener hacia los marroquíes.

— Impacto personal al regreso: puede tratarse simplemente de la emoción del reencuentro (por ejemplo, con familiares, particularmente emotivo en *Rosa Náutica* de Funes) o de la toma de conciencia del fin del viaje, con lo que ello puede suponer de sensaciones encontradas: fastidio, satisfacción, ganas de partir de nuevo (ver lo dicho a propósito de la nostalgia), etc. Nótese que la temática del impacto figura entre las que pueden aparecer en el prefacio: en *La alegría de andar* (1920: 11-15), Zamacois titula con “El dolor de volver” el comentario sobre la vuelta a un país en el que todo sigue igual después de cuatro años.

— Relación temporal respecto al prefacio: ya hemos visto que el epílogo puede ser presentado como posterior al viaje pero también puede narrar su parte final. Una tercera variante de especial interés la encontramos en *Memorias del Desierto* de Dorfman: aquí el regreso en avión desde Arica a Santiago se narra en el prefacio de la obra, mientras que el epílogo relata un desplazamiento posterior a Buenos Aires y la escritura del libro ya en Estados Unidos. Es decir, el tiempo del prefacio es anterior al del epílogo (se podría haber puesto al inicio de este) y, sobre todo, ambos son casi intercambiables: las reflexiones sobre el momento de escribir aparecen aquí al final del texto (al igual que en el Reverte de *Vagabundo en África*), pero también podrían ir al inicio (como en el prefacio

de Cela, “El calendario del corazón”, de su *Viaje al Pirineo de Lérida*) y el vuelo a Santiago al final. Ver también la entrada *Prefacio*.

PREFACIO

A pesar de su brevedad y de su carácter escueto, las páginas del prefacio reúnen una sorprendente cantidad y variedad de elementos, ya sea sobre el viaje o sobre el texto que lo cuenta. Veamos aquí una muestra:

— Posición: el prefacio puede venir formalmente separado de la narración, con título introductorio o sin él, o estar integrado en el capítulo inicial del relato viático (recurso habitual en los textos de Reverte, por ejemplo). Tenemos una situación llamativa en *España. Impresiones de un sudamericano* del peruano Cúneo-Vidal: después de un breve texto titulado “Introducción”, encontramos el primer capítulo (“Alma española”), con elementos evaluativos y narrativos, que el narrador califica de “exordio” (1910: 13). Pero quizás el caso extremo de nuestro estudio está en *El tren más largo* de Martínez Laínez: lo que sería temáticamente el prefacio aparece situado en el tercer capítulo del libro tematizando el recorrido, el medio de transporte, el acto de viajar, etc.

— Intercambiabilidad: algunos prefacios relatan el momento final del viaje o el camino del retorno. En el de *Cimarrón Blanco* de Villena Díaz nos encontramos en el aeropuerto de Caracas, al regresar su protagonista de Cuba, última isla caribeña de su periplo: de acuerdo con el contenido podría, pues, ir colocado al final del libro como posfacio. Villena prefiere situarlo al inicio y darnos con él una breve visión del viaje, como si este aún no hubiera terminado. Otro caso, ligeramente distinto, lo tenemos en *Memorias del Mato Grosso*: el primer capítulo, de tono introductorio, por lo que podría considerarse como “prefacial”, es el último en el orden cronológico de los hechos y hubiera tenido su lugar al final de libro. No es casual que Sánchez Lázaro lo titule “Primer (y último) capítulo”.

— Origen del viaje: puede presentarse como cercano e incluso imprevisto (*Viaje a la luz del Cham* de Regàs: una invitación), pero también como algo remoto: surgido en la juventud del viajero como en *Memorias del desierto* de Dorfman o en lecturas de la infancia (Verne, Salgari, Kipling) como en *Vagabundeando por el Lejano Oriente* de la argentina Berta Goligorsky.

— Proyecto del viaje: los prefacios (y también los posfacios) son lugares estratégicos para aludir, con mayor o menor extensión y precisión, al proyecto o proyectos que llevaron a la realización del viaje. Ver a este propósito la entrada *Proyecto*.

— Peripecias viáticas: se alude al trayecto recorrido, ya sea mediante una breve nominación de los lugares, de los territorios visitados o de la actividad realizada. El grado máximo de síntesis tal vez lo hallemos en Ciro Bayo: “ocho años de incesantes correrías” (*Peregrino en Indias*, 2004: 33).

— Enseñanzas del viaje, que pueden ser múltiples y de muy distinto signo: la unidad básica de los seres humanos (en *Visión del mundo* del chileno Alberto Baeza Flores), la violencia como ley fundamental del trópico (en *El río de la desolación* de Javier Reverte), la posibilidad de coexistencia entre tradición y modernidad en la India (en *Bajo el signo de los aromas* de la chilena Graciela Toro), el cambio real y necesario operado en el viajero (en *Cuaderno de bitácora* del hispano-argentino Eduardo González Lanuza) o la misma imposibilidad de dar cuenta adecuada de todo lo aprendido (en *Mi viaje a América* de Javier Bueno).

— Proyecto del libro: desde la mera idea original hasta objetivos bastante precisos como testimoniar sobre la realidad visitada (Luis Amado Blanco: sobre la sociedad socialista de 1932 en *8 días en Leningrado*), cultivar un género literario novedoso en el propio país (Funes en *Rosa Náutica*) o incluso renovar el relato viático: insuflando acción y movimiento, incluyendo a todos los actores posibles, atendiendo a la realidad pero acentuando sus notas positivas, según las recetas propuestas en *Viaje a la tierra de los Incas* del uruguayo Horacio

Maldonado, quien a la altura de 1925 considera el género como ya necesitado de reformas.

— Tratamiento de la materia: hemos visto en Maldonado toda una serie de fórmulas sobre la composición del texto. Sin entrar en detalles, otros viajeros aluden a su preocupación por este punto: por ejemplo, alguno pretende contar lo visto con veracidad, pero procurando “amalgamar amenos episodios con informaciones comerciales y financieras” (Bayo: *Peregrino en Indias*, 2004: 30); otros afirman la necesidad de empezar leyendo los grandes textos viáticos sobre el lugar y de combinar notas históricas con la descripción del presente del espacio visitado (Mariano de Vedia: *Viajando. Impresiones de Italia*, 1928: 6-7, 9); y otros justifican la pertinencia de trastocar la realidad para el beneficio final de la narración: “A veces hay que ajustar la realidad a la imaginación para aproximarse mejor a la verdad” (Javier Reverte: *El sueño de África*, 2003: 9).

— Justificación del propio texto: el punto tradicionalmente de mayor insistencia es el de la sinceridad, que suele asociarse a la espontaneidad (con la reiteración del término *impresiones*: ver esta entrada), la autenticidad o el contenido testimonial del discurso viático como su valor principal. Recordemos, por ejemplo, *España. Impresiones de un Sudamericano* de Rómulo Cúneo-Vidal, *El puñal de Orión* del argentino Sergio Piñero Hijo o *Viaje a Suramérica* de Pedro Laín Entralgo. En algunos casos se llegan a esbozar apuntes sobre la poética viática: “[...] que un libro de viaje es, sobre todo, un testimonio vivo y que cualquier corrección realizada con posterioridad minimizaría los valores intrínsecos del relato” (*Por el río abajo* de Alfonso Grosso y Armando López Salinas, 1966: 7).

— Autocrítica preventiva: ya nos hemos referido a este punto en la entrada *Captatio benevolentiae*. Indiquemos que se concentra en el prefacio y, algo menos, en el posfacio, y que está presente a lo largo de todo el período estudiado en nuestro corpus, aunque con menos presencia en los últimos años y, cuando está, interviene con cierta atenuación: en *Del Rif al Yebala* de Lorenzo Silva (2001) se afirma que el libro trata sólo de relatar una experiencia y emitir apreciaciones personales, pero el conjunto del texto viene plagado de referencias

históricas eruditas. En otras ocasiones, el carácter retórico es fácilmente detectable por el tono irónico del discurso: el autor de *En el país del rascacielos y las zanahorias* afirma que su obra es producto de “arbitrariedad, ligereza y desenfado”, compuesta de notas a las que dio cierto orden “que acentuara su desorden” (Germán Arciniegas, 1945: 8-9).

— Metatextualidad de prefacio y de posfacio: a partir de lo dicho en esta entrada y en la de *Posfacio*, admitimos que los rasgos de uno y de otro resultan en gran medida comunes y, sobre todo, vemos que ambos no son meros aditivos paratextuales sino componentes liminares del texto viático, con sus materiales narrativos, sus reflexiones, sus recurrencias temáticas y formales, su componente ficcional, etc. Es más, nos parecen de especial interés por su carácter metadiscursivo: además de justificar la existencia del libro, de invitar a su lectura, acaso a no ser muy exigentes con ella, a apreciar los datos o la autenticidad de las impresiones por encima de los recursos estilísticos, etc., prefacio y posfacio aportan elementos para una visión global del texto aludiendo en particular a rasgos necesarios para la unidad y riqueza del relato: asunto, relación entre las diversas partes, visión del protagonista, proyecto de escritura, resultados, etc. Se trata de apreciaciones con su carga retórica, su sinceridad a veces relativa, su mayor o menor lucidez, pero sin duda contribuyen a corregir la impresión del texto viático como una acumulación arbitraria de peripecias y ayudan a percibirlo como un todo, con mayor o menor sentido. Estratégicamente situadas, estas secuencias contienen un discurso capaz de proyectar una visión de conjunto sobre sí mismo, de autovalorarse retóricamente en unas ocasiones y con ambición teórica en otras y de requerir un puesto propio dentro de la tradición literaria viática. Ver también la entrada *Posfacio*.

PROYECTO

La realización de un viaje, sobre todo si es prolongado, supone disponibilidad de tiempo, preparación, medios económicos, ayudas previas al viaje y durante el mismo, posibilidad de hacer frente a riesgos e imprevistos, etc. Normalmente, una empresa

semejante se acomete a partir de un motivo que la justifique y la haga atractiva: a veces se trata sólo de *marcharse de* un lugar, pero incluso el irse puede implicar un *dirigirse a*, una marcha hacia adelante con un objetivo que la estimule positivamente. Esta evidencia posee, sin embargo, numerosas ramificaciones que conviene tener presentes por la importancia del proyecto en nuestro objeto de estudio.

En primer lugar, la investigación muestra la pertinencia de distinguir entre proyecto de viaje y proyecto de libro, puesto que son entidades diferentes aunque el uno condicione al otro o ambos lo hagan recíprocamente: un viaje a Guatemala supone que el libro se centre en este país sin extenderse por Centroamérica y de un recorrido por seis países de la zona cabe esperar un libro no limitado a Guatemala. Refiriéndonos ahora a la finalidad del viaje, esta puede ser múltiple: de formación, profesional, de recreo, artística, religiosa, filosófica, viajar por viajar, etc. Y nada tiene de extraño que un mismo viajero busque realizar varios proyectos en un solo periplo. Por consiguiente, un viaje en grupo posiblemente multiplique la cantidad hasta el punto de comprometer la expedición o la continuidad de alguno de sus miembros, si no se logra la compatibilidad de los proyectos o la desaparición de alguno: en *Una experiencia humana*, casi todos los acompañantes de Meneses tienen motivaciones diferentes, lo que lleva a algunos a abandonar la expedición de forma prematura.

Pero además del contenido, intervienen otros factores. Por ejemplo, su origen, previático o intraviático: normalmente se parte de uno o de varios proyectos previos al viaje, pero la dinámica de este puede hacer que se atenúen o desaparezcan y surjan otros que se añadan a los primeros o que los suplanten, provocando que el viaje se prolongue en el tiempo o en el espacio, se acorte, cambie de rumbo, etc. Por otro lado, en su manifestación pueden ser explícitos o implícitos si unos recubren a otros (el confesado como profesional, pero que esconde el de buscar otra forma de vida) que acaban revelándose o permanecen ocultos. Próxima a esta variante, pero sin confundirse necesariamente con ella, tendríamos, forzando algo la noción de proyecto, el consciente y el inconsciente: en efecto, sucede a veces que el propio viajero no sabía lo que buscaba (o de lo que huía) o sólo era consciente de una parte de ello y el viaje termina aclarándose, aportándole una lucidez sobre sí mismo y sobre el mundo de la que antes carecía.

Si pasamos al proyecto del libro, este también puede ser múltiple y con variantes compatibles entre sí: inserción en la historia literaria, renovación del género viático, rentabilidad profesional, prestigio personal, provecho económico, conveniencia de informar sobre lo conocido por su posible interés para el lector, necesidad de comunicar la propia experiencia en una especie de confesión pública o con el objetivo de que sirva de estímulo viático (real o por procuración) para quien lea su relato, etc. Recuérdese que el proyecto puede ser previo al viaje, surgir en él o aparecer posteriormente, a veces en varias etapas: por ejemplo, notas, diario de viaje, una conferencia, crónicas periodísticas, un documental televisivo, hasta desembocar en el libro.

Cabe esperar que el relato tematice el o los proyectos viáticos con mayor o menor extensión y precisión. Apuntemos solamente que hay lugares del texto relativamente privilegiados para sugerirlo (además de la inserción en el transcurso de la narración, claro está): nos referimos a los espacios liminares como el prefacio, el posfacio, los agradecimientos e incluso el título o el subtítulo, que pueden funcionar como un avance del proyecto del viaje y del libro: *Catorce mil kilómetros por un gigante en transformación* (subtítulo de *Adiós a China* de Mourelo) alude al resultado pero también al objetivo, mientras que *El camino más corto. Una trepidante vuelta al mundo en automóvil* de Leguineche, se refiere al proyecto personal del protagonista (encontrarse consigo mismo siguiendo la senda paradójicamente más breve), al proyecto que este comparte con sus compañeros y a su resultado, puesto que el subtítulo sugiere que la vuelta al mundo ha sido realizada. Por supuesto, el título puede desorientar (al igual que las pistas dadas en el prefacio o a lo largo de la narración), como en *Viaje de recreo* de Matto de Turner, obra que relata mucho más que la recreación de su autora, pero el lector tendrá ocasión de salir de su error en cuanto entre en las páginas del libro.

REALIDAD

“La «realidad» (Nabokov tiene razón: esta palabra sólo dice algo si va entre comillas)”. A pesar de esta advertencia del protagonista de *Palmeras de la brisa rápida* (2000: 63), con cierta frecuencia se le pide al relato de viaje nivel literario en su configuración y rigor informativo en su contenido (y acaso más lo segundo que lo

primero) respecto a la “realidad” de la que se inspira. Sin embargo, en la práctica, la situación suele ser mucho más compleja. Para sintetizarla, “resumiremos”, sin duda abusivamente, la posición del autor viático en tres variantes:

1^a) “Lo que narro corresponde a la realidad del momento en que yo viajé: lo que digo tiene valor documental, es verificable por fuentes externas a mi relato. El objeto observado es el centro sobre el que se focaliza la narración. Por eso no dudo en apoyarme, con referencias y citas textuales, en documentos de pretensión científica usados en disciplinas como la historiografía, la antropología, la museografía, etc., así como en ilustraciones de carácter etnográfico u otro, sin que todo ello predomine sobre el carácter viático de mi discurso: de lo contrario, este sería un ensayo y no un relato de viaje”.

2^a) “Lo que narro es lo que yo vi, escuché, palpé, etc. Admito la posibilidad de otras visiones y versiones de lo mismo que yo observé o que otras perspectivas más amplias y profundas que la mía puedan dar una versión diferente. Mi visión es parcial y tal vez superficial. El centro de atención sigue siendo el objeto, pero mediatizado por mi percepción limitada de él. Me interesarán más los libros de viajeros anteriores (si son escritores, mejor) que los estudios historiográficos. En cuanto a las fotografías, importan sobre todo las mías afirmando mi presencia en el lugar”.

3^a) “Lo que narro es, fundamentalmente, mi reacción ante algunas cosas que percibí y que atrajeron mi atención. El material de apoyo será limitado y poco detallado: planos elementales (a veces debidos a mi propia mano) más bien que mapas, fotos del viaje (mías o de otros), de objetos vinculados con el camino que yo he realizado más que reveladores de rasgos propios del lugar. En cambio, si el viaje despierta en mí recuerdos personales, lecturas o impulsos líricos (un poema ante un paisaje, por ejemplo), no dudaré en incluirlo en el texto”.

Como vemos, el uso predominante de unos determinados materiales ayuda a distinguir ante qué variante nos encontramos o al menos cuál es la intención del autor, una ayuda ciertamente limitada. De hecho, es muy posible que el texto objeto de nuestra atención tenga un comportamiento más complejo: según los momentos, asuntos y

experiencias del viaje, aparecerá una u otra de las variantes anteriores, de tal manera que el relato venga a ser una combinación de ellas. Todo lo cual hace extremadamente difícil admitir una correspondencia regular entre viaje y narración, incluso si nos limitamos al plano del contenido, como aquí hemos hecho. Baste pensar en el forzoso principio de selección de materiales narrativos, un elemento que tiene que ver con el contenido y con la estructura del texto: dado que resultaría imposible contarlo “todo”, se impone una selección de dichos materiales, que luego se habrán de distribuir y enlazar para asegurar coherencia y continuidad al relato, y ello en consonancia o no con la verdad histórica: se trata de organizar la configuración del discurso simplemente para que sea legible y no es seguro que en tal proceso el orden de “realidad” domine siempre sobre el de organización textual. Ver también la entrada *Ficcionalidad*.

RELACIÓN Y PROGRESIÓN

El principio de progresión, de avance en lo que se está contando, se halla inserto en el hecho mismo de narrar: incluso en textos ficcionales como *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier, propuesto como ejercicio de estilo en sentido contrario, el lector puede restablecer el orden cronológico de la historia. La descripción interviene para fijar un objeto en el ámbito de la narración y permitir el avance de esta. En este contexto, la digresión tiende a verse como algo marginal, un inciso más que un auxiliar narrativo, un elemento prescindible e incluso perturbador del avance de la diégesis.

Ahora bien, en la narración viática el principio de relación va estrechamente unido al de progresión: el viaje no deja de ser una marcha hacia el Otro, al contacto paulatinamente más amplio y directo con la alteridad. En otros términos, podemos considerar el viaje como una progresión en la relación con la alteridad: la acumulación de kilómetros o/y de tiempo importa en la medida en que lo es también de contactos y desvíos a un lado y a otro, de experiencias, de informaciones, de sensaciones, de reflexiones y de evocaciones surgidas en el marco del periplo.

De ahí se deriva la importancia de la digresión en este tipo de relato: es una manifestación textual de la sustancia viática. El viaje implica relación y esta encuentra en dicho recurso un cauce adecuado para su expresión discursiva. Frente a una visión

del relato viático como carente de intriga, se podría decir que esta es doble: respecto a la evolución del viaje y respecto a la del desvío (contenido, desarrollo, final). Estamos, pues, lejos de un excursus como inciso o como elemento marginal y prescindible: junto con la narración y la descripción, la digresión forma parte integrante del discurso viático y no son raras las ocasiones en que se convierte en un elemento privilegiado para expresar la riqueza de la experiencia: *De Marsella a Tokio* (Gómez Carrillo, 1906), *Por tierras de Portugal y de España* (Unamuno, 1911), *Placeres y fatigas de los viajes* (Mujica Láinez, 1935-1958), *Palmeras de la brisa rápida* (Villoro, 1989), *Adiós a China* (Mourelo, 2001) o *La isla de Juan Fernández* (2005, al igual que su *Cuaderno boliviano*, editado en 2008) de Sánchez-Ostiz son algunos ejemplos extraídos de las diferentes etapas de nuestro corpus de estudio.

Conviene añadir aquí tres observaciones; primera, en una obra de cierta entidad estética, todo es cuestión de dosificación de los tres elementos consignados (entre otros posibles); segunda, dentro de este marco hay numerosas variantes en cantidad, calidad, temáticas, formas, distribución textual, etc., que son propias de cada relato en función del viaje realizado y de la cuenta que se pretenda dar de él; tercera, un texto viático focalizado sobre los sitios visitados es tan “legítimo” como el centrado en la experiencia humana del viajero (en la relación entre visitante y visitado), ya que este puede alimentar su narración con las digresiones que desee a propósito únicamente de su persona.

REMISIÓN

Consiste este procedimiento en transferir a una fuente externa la responsabilidad de una afirmación (dato, juicio, rumor, leyenda). La referencia puede ser precisa (nombre de su autor, título del libro, etc.) o indefinida, sin indicación de la fuente y apoyada en algún conector (por ejemplo, “según fuentes bien informadas”, “nos dijeron”, “cuentan”). Es esta última variante la que nos interesa aquí por su raigambre en las letras hispanas y por su pervivencia actual.

En efecto, partiendo de fórmulas de tradición latina como *sicut nobis dicebatur*, *ut nobis (certissime) dicebatur* y otras semejantes, la remisión se encuentra

ampliamente representada en la literatura viática medieval española: “hay quienes dicen que” (*Libro de viajes* de Benjamín de Tudela), “e esto dezían que lo dezía un moro caite” (*Embajada a Tamorlán* de González de Clavijo), “otrosí diz que” (*El Victorial* de Gutierre Díaz de Games), entre otros ejemplos posibles. Aunque su presencia es hoy menor, no faltan ejemplos en la literatura viática contemporánea. Por ejemplo, en *Octubre en Pekín* de Santiago Gamboa aparecen fórmulas prácticamente idénticas a las del Medioevo: “según dicen”, “me dicen que”, “alguien dice” (2001: 26, 157, 226). E incluso hay textos “especializados” en utilizar la variante que consiste en evitar la mención de la fuente presentando el dato como ya conocido: así aparece reiteradamente en *Una visita a Europa* (1951) de Alicia Ortiz: “como es sabido” (91, 111), “como se sabe” (115), etc.

Las funciones de este recurso son muy diversas: liberarse de la responsabilidad de lo afirmado, proteger las propias fuentes, vehicular mejor una afirmación de invención propia o incluso modificar interesadamente algún contenido exagerándolo, dando por cierto lo que sólo es un rumor para hacerlo más llamativo o para que encaje en el propósito del narrador, etc.

Nótese que yendo en sentido contrario tendríamos la figura de la arrogación: en este caso, el narrador silencia las fuentes y el hecho mismo de haber acudido a ellas, como dando acaso por evidente que él ha debido documentarse (sobre todo al referirse a hechos del pasado) u obviándolo como para integrarlo más discretamente en el transcurso de la narración. Y es cierto que esas informaciones sobre otras épocas o sobre lugares diferentes de los del periplo “pasan” más fluidamente al relato que con el inciso de la referencia a la fuente externa: discursivamente, el procedimiento tiene sin duda su eficacia.

RETICENCIA

“Todo adjetivo sería impertinente ante la magnitud del acto”, afirma el narrador de *Terenci del Nilo* (2003: 434) refiriéndose al espectáculo de la noche en el Valle de los Reyes. Es decir, en un momento dado de su discurso, el enunciador nos informa de que renuncia a describir un objeto dado su carácter extraordinario, ya sea en sentido

positivo (belleza, originalidad, riqueza, etc.) o negativo (fealdad, horror, vulgaridad, etc.). A veces se trata de una razón simplemente retórica pero no siempre es el caso; aquí nos referiremos a tres ejemplos extraídos de un mismo texto.

Viaje de recreo de Clorinda Matto de Turner ofrece gran cantidad de ocurrencias y algunas variantes notables: en primer lugar, tenemos la confesión de dificultad personal para dar cuenta de lo contemplado; así por ejemplo, sobre el conjunto de museos reunidos en el madrileño Paseo de Recoletos: “No intento anotar lo que he visto y sentido en cada sala; eso queda en el recuerdo como sensación indefinible al roce impalpable del espíritu y el arte” (49). En segundo lugar, notemos la afirmación de que la dificultad no es sólo personal (por incapacidad de la propia viajera) sino válida para cualquier otro observador, lo que resalta aún más la magnitud de lo observado: “[entrando en Suiza desde Italia] Imposible es que la pluma de mayor pujanza pueda describir estos paisajes ideales, ni darles el colorido que la Naturaleza ha derrochado para lucir la obra, que parece creación divina, realizada en un día en que el Gran Artífice ha querido maravillarse de sí mismo” (277). Y en tercer lugar, la dificultad puede residir no tanto en la descripción del objeto cuanto en la descripción del impacto del objeto sobre el observador: “[pasando por el túnel subterráneo que atraviesa el Támesis] La sensaciones recibidas aquí, considerando sobre mi cabeza aquel caudal de agua y aquella población de madera flotante, no son para descritas con palabras: es algo superior a la materia y el alma, estremecida, las ha recibido” (95).

Así pues, la reticencia concierne a un objeto fuera de lo común por sus características o/y por la impresión que deja en el viajero. Este puede utilizarla en consonancia con lo observado o sentido, pero también puede servirse de ella como recurso para evitar detenerse demasiado en un objeto determinado que puede así ganar cierto protagonismo... o perderlo en beneficio de aquellos que sí se describen con detenimiento: no cabe excluir que esta sea, según el caso, la intención del viajero.

SENTIDOS

En consonancia con la experiencia realizada, el relato de viaje otorga un valor esencial a los sentidos en cuanto medio de captar lo nuevo y testimonio de haberlo

hecho. La vista es el primordial y sin duda el más repetido en la evocación de lugares, objetos, animales y personas encontrados. Tiene, además, una doble manifestación: textual y gráfica (fotos, dibujos, tarjetas, mapas o planos, etc.). Pero conviene destacar también la presencia de los demás sentidos, particularmente el oído (la comunicación verbal, el captar sonidos de otras lenguas, músicas, ruidos, etc.), el olfato (olores de los más diversos orígenes) y el gusto (alimentos y bebidas extraños o tomados en circunstancias no habituales). Nótese que diversas obras ya en su título hacen referencia a alguno de ellos, por ejemplo *Impresiones y paisajes* (García Lorca), *Bajo el signo de los aromas* (Graciela Toro), *El rumor de la frontera* (Armada). Algunos textos como *Diario de un viaje por la Ruta Maya* de Plazaola, *Del Rif al Yebala* de Silva y *La lenta corriente del río* de Mächler, son especialmente generosos en este aspecto.

Para concentrarnos en uno de los sentidos, tomemos el del olfato a partir de *El sueño de África* de Reverte: “Ahora, sin embargo, los olores sensualizaban el aire de la Ciudad de Piedra. Cruzaba junto a mujeres que dejaban detrás de sí un rastro de jazmines; luego vibraba cerca de mis narices el aroma a clavo que salía del interior de una tienda de especias; después eran la canela, el cardamomo y el perfume del jengibre; y más allá, la fragancia del té de yerbabuena o los potentes efluvios del café arábigo. Oler se convertía en Zanzíbar en un acto de hedonismo supremo” (2003: 254). Precisamente, esta obra ofrece una amplia gama de ejemplos que nos permiten ilustrar algunas de las variantes de la presencia de este sentido:

— En la descripción de un lugar o de las sensaciones que procura, solo o acompañado de otros sentidos (la vista y el oído en este ejemplo también de Zanzíbar): “El aire venía cargado de salitre y olor a especias, al clavo que tostaban en la destilería de los muelles próximos y a canela molida. Unos cuervos graznaban en la terraza de mi derecha mientras una bandada de palomas grises, a las que dirigía una capitana de plumaje albo, volaban entre los minaretes y las torres de la iglesia católica” (253).

— Acompañando una determinada acción, como esta del viajero desplazándose por Mombasa: “Torcí de nuevo en dirección al antiguo puerto y la Ciudad Vieja. Olía a letrinas y orín de gato en Langoni Street. Y junto a una perfumería, a jazmines recién arrancados” (303).

— En la evocación de otras situaciones, tiempos o lugares; por ejemplo, camino de Fort Portal (Uganda): “El cielo era limpio y los perfumes del aire evocaban los aromas de la

campiña madrileña en los meses de septiembre, cuando terminaban los veranos, cuando la vida libre se escapaba otra vez de nuestros dedos [...]. África nos trae también, en ocasiones, el olor de la adolescencia” (127).

En resumen, si existe una serie literaria donde los sentidos cobran un relieve particular, probablemente sea la del relato viático, con un protagonista que ha de estar abierto a las múltiples sensaciones que le ofrece cada uno de ellos si de veras busca impregnarse del espacio que visita, un espacio que a veces llega a penetrar por los sentidos con la abrumadora fuerza que sugieren los ejemplos anteriores.

TIEMPO

Aunque la dimensión espacial es predominante en un relato que se basa en el desplazamiento a un lugar diferente del habitual y a su recorrido por él, el tratamiento y las variantes del tiempo también guardan su interés. Recuérdense si no las siguientes:

— El tiempo del viaje en relación con el de la escritura: esta última es por lo general intraviática en sus primeras fases (notas, observaciones, primera versión) y postviática en su redacción final. Además, el tiempo de que se dispone para hacer el viaje suele estar determinado antes de la salida y cumplido con más o menos rigor: casi nunca basta para “agotar” las informaciones y vivencias posibles en cada lugar. En cambio, teóricamente, a la vuelta se dispone de un tiempo menos limitado para la redacción, lo que permite releer, ampliar información, corregir, completar, etc.

— Simultaneidad del relato respecto a lo relatado: en consonancia con el punto anterior, raramente se produce la simultaneidad de la producción del hecho con el acto de narrarlo. Cuando el texto la utiliza (por ejemplo, con el verbo en presente de indicativo), interviene a menudo como procedimiento retórico para sugerir una mayor proximidad respecto al receptor.

— Traslación temporal: la diferencia de tiempos entre el de la sucesión de los hechos y el de su presentación textual tiene dos variantes muy usuales, interna (cambios en el orden de sucesión de la acción) o mixta (introducir en el relato motivos que intervinieron posteriormente: peripecias, lecturas, recuerdos, etc.).

— Integración temporal: varios viajes reales pueden concentrarse en un solo relato viático, explícita o implícitamente, por ejemplo, en *Mi vuelta al mundo de Assía*, en *Campos de Níjar* de Goytisolo, en *Sobre el volcán* de Leguineche, etc. Lo contrario también puede darse; uno de los casos más llamativos es el de Roberto Arlt, cuya visita a España se desgrana en cuatro *Aguafuertes: españolas, gallegas y asturianas, vascas y madrileñas*, aunque sólo la primera fuera editada en libro por su autor.

— Elipsis temporal: ya sea porque no es posible contar todo o porque no todo ha de ser contable (por interés, oportunidad, consecuencias, etc.), no es raro observar que incluso en los relatos más minuciosos con la temporalidad, “desaparecen” uno o varios días, semanas o meses del viaje realizado: la lógica de composición no siempre corresponde a la experiencia viática.

— Distribución de la temporalidad: tenemos textos con unidades temporales más o menos amplias y vagas, cuya sucesión a veces se deduce únicamente del cambio de espacio del viajero (si está en un nuevo lugar de su camino, suponemos que el tiempo ha avanzado). Otros textos, particularmente los que siguen la forma de diario, son más rigurosos en este punto (por ejemplo, *Los autonautas de la cosmopista* de Cortázar y Dunlop). Y los hay también muy vagos en cuanto a unidades temporales amplias (duración del viaje, distribución de días, semanas o meses dentro del recorrido) y que sin embargo, llegan a precisar la parte del día en que se hace algo o incluso la hora, como en *Palmeras de la brisa rápida* de Villoro. Cabe, pues, distinguir entre precisión o impresión temporal por un lado y macro o microtemporalidad por otro, con la posibilidad de combinar ambos niveles. Ello puede ser útil para apreciar dónde marca su énfasis el texto viático, qué privilegia, por qué y también cómo: es decir, si nos convence por su contenido y por su expresión formal.

— Tiempo del visitante y del visitado: tampoco cabe olvidar los numerosos viajes realizados a pueblos con un pasado y un presente histórico muy diferente del propio (por ejemplo, a países africanos o asiáticos pero a veces incluso a regiones del propio país). El viaje supone un encuentro de temporalidades al menos parcialmente distintas y narrar ese encuentro estando atento a sus

características e implicaciones no deja de constituir un serio desafío para el escritor viajero.

No todas estas dimensiones son conocidas o fácilmente deducibles a partir de la lectura del texto: muchas nos llegan por la investigación paratextual, pero ello no impide que existan y que condicionen los rasgos de la obra que tenemos ante los ojos.

TITULADO

Por su posición fronteriza entre el exterior y el interior del relato viático, el titulado (compuesto de título y de subtítulo) reviste un interés estratégico no desdeñable, dado que es un primer factor no sólo de información sino también de seducción cara al potencial lector. Su complejidad, no siempre evidente, está en relación con su importancia y se percibe, antes que nada, en la cantidad y diversidad de elementos que lo pueden componer. Aquí nos centraremos en los que nos parecen más relevantes entre los textos estudiados:

— El espacio, como escenario del viaje, es el elemento más frecuentemente citado: los demás pueden faltar pero este raramente será su caso. Incluso en ocasiones es el único presente en el título, ya sea de forma directa o simbólica como en *Trás-os-Montes* (Llamazares) y en *La Ciudad del Sol* (Zoila Aurora Cáceres refiriéndose a Cusco) y cuando no aparece en el título, viene en el subtítulo aclaratorio, según luego veremos. Se diría, pues, que el espacio es la dimensión a poner primordialmente de relieve junto con la autoría material del libro citando el nombre del escritor viajero.

— La temporalidad posee una presencia mucho más limitada: se reduce básicamente a los casos en que importa la cantidad (amplitud o brevedad) de tiempo empleado, como en *De viaje por los países socialistas. 90 días en la "Cortina de Hierro"* (García Márquez), en *La última vuelta al mundo en ochenta días* (Pancorbo) y en *Unos días en el Brasil (Diario de viaje)* de Bioy Casares. Véase que en los tres ejemplos la dimensión temporal viene con un

valor subsidiario, asociada a la espacial como para ponerla en valor, pero difícilmente podría prescindir de esta.

— La adscripción viática es otra mención, casi imprescindible, del titulado, evocada habitualmente mediante las fórmulas *Viaje a* o bien *Viaje por*, que a la noción espacial añaden la de la actividad realizada por el protagonista, con lo cual estamos aludiendo a tres elementos básicos de la narración: una acción ejecutada por alguien en un espacio determinado. Nótese que muchas veces las expresiones citadas son sustituidas por preposiciones como *Por*, *De...a*, *Tras* y otras con valor locativo y de movimiento (es, decir, de acción) dentro de un escenario viático o con destino a él: *Por las tres Américas* (Delgado), *De la Argentina a Marruecos* (Adrián Patroni), *Tras los pasos de Drácula* (Martínez Laínez), etc.

— La referencia escritural es así mismo frecuente, de modo directo con diversas variantes (*Apuntes*, *Cuadernos*, *Notas*, *Diario*, *Crónicas*, *Memorias*) y también de forma indirecta especialmente a través de los términos *Impresiones* o *Visiones*: no implican forzosamente la escritura, dado que podrían transmitirse sólo oralmente, pero aquí se refieren a ella. En este caso se explicita la actividad literaria e incluso la variante en la que se encuadra formalmente: no olvidemos el contenido retórico de esta asignación. Volveremos luego sobre ella.

— La alusión al protagonista y narrador interviene igualmente en numerosos titulados, con dos variantes notables; en la primera aparece como miembro de una determinada colectividad nacional o regional y casi como representante de ella, sugiriendo tal vez que su visión podría ser compartida por dicha colectividad. Ver, por ejemplo: *Una venezolana caminando por el viejo Mundo* (Bartolomé), *Centroamérica vista por un mexicano* (Contreras) y *España. Impresiones de un sudamericano* (Cúneo-Vidal). En la segunda variante, el narrador anuncia que asume personalmente la responsabilidad de lo narrado, incluyendo su posible subjetividad y también la honestidad de su visión: *Mi viaje a América* (Bueno), *Mi vuelta al mundo* (Assía) o *La Europa que yo vi* (Bossa Herazo).

— El medio de transporte merece más raramente los honores del titulado. Ello ocurre cuando constituye un componente central del relato: recordemos *La vuelta a Europa en avión* (Chaves Nogales), *El Transcantábrico* (Aparicio) y *El tren más largo: de Moscú a Vladivostok en el Transiberiano* (Martínez Laínez). Obsérvese que en dos de los ejemplos se gratifica al vehículo con nombre propio. Además, sabemos que en el interior del relato el narrador le atribuye retóricamente rasgos de ser vivo e incluso de persona humana, particularmente en la obra de Martínez Laínez.

Utilizando todos o parte de esos elementos, el título puede orientar de varias maneras sobre el contenido del texto: enunciando una idea susceptible de resumir el conjunto del relato (*Miseria y esplendor de la India* de Carlos Luis Álvarez) o un aspecto relevante: la ignorancia de Islandia en el extranjero, a pesar de ser un país europeo, justifica un título como *La isla secreta* de Xavier Moret. Según los casos (por ejemplo, en el título de Moret), cabría valorar ese aspecto relevante como un auténtico resumen o síntesis del lugar visitado o de la impresión causada. Ahora bien, si estos títulos pueden considerarse descriptivos, los hay también simbólicos, metafóricos, imprecisos o hiperbólicos aunque sugerentes como *El rumor de la frontera* (Armada), *Volcanes dormidos* (Regàs y Molina Temboury), *Bajo el signo de los aromas* (Toro) o *Viaje al fin de los mundos* (Carrera). Ello puede hacer aconsejable la intervención de un subtítulo que revele algo más, lo justo para atraer al lector: *Viaje por el borde entre Estados Unidos y México* en el primer caso, *Un viaje por Centroamérica* en el segundo, *Apuntes de viaje a India y Paquistán* en el tercero y *Peregrinación de Orense a Teixido* en el último.

Estos ejemplos muestran bien la función básica del subtítulo: enunciar el espacio de la diégesis o precisarlo por si resultara vago en el título, al igual que sucede en *Continente vacío. Viaje a Sudamérica* (Novo), en *El río de la desolación. Un viaje por el Amazonas* (Reverte) y en *Adiós a China. Catorce mil kilómetros por un gigante en transformación* (Mourelo), entre otros muchos titulados. Todos ellos poseen otro rasgo en común: la referencia explícita al viaje. Se la puede percibir como una advertencia sobre el contenido del texto: no se trata de un ensayo filosófico o historiográfico dado que es esencialmente producto de una estancia más o menos breve en el lugar. Pero

también tiene valor de conciencia genérica, de adscripción explícita a la serie literaria del relato de viaje. A veces el reparto de funciones pasa del subtítulo al título y viceversa: por ejemplo, en *Viaje al silencio. Aventuras y desventuras de un viajero del siglo XXI por los remotos y olvidados caminos de Asia Central* (López-Seivane) el título evoca la adscripción genérica y la espacial se precisa en el subtítulo, mientras que en *Kurdistán. Viaje al país prohibido* (Martorell) la precisión espacial pasa al título y en *América, América. Viaje por California y el Far West* (Moret) la indicación se reparte entre título y subtítulo.

Según hemos dicho anteriormente y observado en varios ejemplos, el titulado puede ir más allá que evocar esa adscripción genérica: en *Diario de Italia* (Darío), *Notas de viaje* (Sender), *Apuntes de un turista tropical* (Iraizoz), *Impresiones de un viaje por Alemania* (Vela Vázquez) y *Memorias del desierto* (Dorfman) se anuncia la configuración que ha adoptado el relato. En muchos casos el anuncio no pasa de ser formal (la obra de Dorfman sigue la estructura de un *diario* y el relato de Sender es bastante más que unas meras *notas*) pero, si bien no corresponde del todo a la narración, sí suele sugerir cómo abordarla (por lo general con un nivel de exigencias no muy alto: véanse a este propósito las entradas *Captatio benevolentiae*, *Fotografía e Impresiones*).

En definitiva, con notable frecuencia, título y subtítulo del relato viático se reparten (o comparten) la tarea de atraer al lector informándole sobre la adscripción genérica del texto y sobre su contenido o sobre un aspecto central del mismo, además de proponerle una imagen previa de lectura. Finalmente interesa destacar la función del titulado como un factor que manifiesta la unidad general del relato y que contribuye a ella: si el relato es un conjunto coherente, el titulado puede expresarlo así y, al mismo tiempo, ser un elemento de dicho conjunto.

TRANSPORTE

Los sistemas de locomoción tienen una gran importancia como medio de acceso y de relación con la alteridad. Los hay que por la velocidad de su desplazamiento y por el breve tiempo de utilización se prestan menos a dicha relación. Otros, particularmente el tren y el barco, son un modo eficaz de contacto con la alteridad en la medida en que

favorecen una proximidad personal de cierta duración entre transeúntes o entre visitante y visitado, ya sea porque ambos utilizan la misma forma de transporte o porque esta facilita la observación desde ella, como sucede fácilmente en el tren, en el rickshaw o en la marcha a pie, al contrario del avión (recuérdese *La vuelta al mundo en diez trancos* de Uslar Pietri). A partir de este principio general se han de tener en cuenta elementos como la evolución histórica del medio y las circunstancias de su utilización: cuando se vuela a unos dos mil metros de altura y a doscientos kilómetros por hora, la visión nocturna de Berlín puede ser “el espectáculo más grandioso que nos ofrece la civilización”, según se nos dice en *La vuelta a Europa en avión* (1929), obra de un autor por lo general tan medido como Manuel Chaves Nogales. El medio viático aquí usado ofrece una perspectiva de visión única, lo que en el nivel textual suscita unas posibilidades de descripción privilegiadas.

El modo de locomoción puede justificar por sí mismo el viaje y generar el relato subsiguiente: en julio de 1899 Miguel de Asúa y Campos, considerando que la desmesurada velocidad del tren impedía gozar del paisaje pero consciente de su avance inevitable, realiza con un amigo y dos criados de confianza un recorrido de ocho días en coche particular con cuatro caballos (“era un faetón de capota comodísimo”) para despedirse del tiempo en que el viaje se hacía a la medida del hombre (*Por carretera. Apuntes de viaje desde Madrid a Santander*, 1900: XI). Pocos años más tarde, el hecho de que el trayecto entre París y Madrid se efectúe en avión en 1919 o el de Sevilla-Pernambuco en Zeppelin en 1930 es lo que motiva las narraciones de Corpus Barga sobre ambos recorridos (*París-Madrid: Un viaje en el año 19. Un viaje en el año 30*). Realizar la travesía América-Europa en un buque-escuela como el “Presidente Sarmiento” es acaso lo más llamativo de *Visiones y recuerdos del camino* de Dionisio Napal. La base del de Martínez Laínez (*El tren más largo: de Moscú a Vladivostok en el Transiberiano*) es ese “incansable mensajero de libertad”, cuya “potente locomotora actúa [con los vagones] como el vaquero que azuza las reses y las empuja en la dirección correcta, siempre adelante” (2004: 139; las imágenes de este tipo se repiten a lo largo de la obra).

El coche da un ritmo más personalizado al trayecto, según el Delibes de *Dos viajes en automóvil* y en cierto modo justifica el periplo planetario en *El camino más corto* de Leguineche, pero también se puede decir que el desplazamiento a pie, con todo

lo que ello permite o impide, es razón suficiente para la peregrinación viática en *Castilla en canal* de Guerra Garrido. Nótese que el estímulo del viaje no siempre lo crea el instrumento viático por sí mismo sino su asociación con uno o con varios factores externos que generan una coyuntura especialmente atractiva para la expedición y su relato: la distancia recorrida, el eventual peligro, la novedad del viaje, la mitificación del vehículo hecha por anteriores viajeros y por la literatura (el Transiberiano) o el camino utilizado (bordear el canal de Castilla, por ejemplo).

Por otro lado, el transporte funciona como signo social, revelador del medio y de sus usuarios: observando los grupos que componen la “población” del barco (pasaje de primera, segunda y tercera, oficialidad, maquinistas, fogoneros y marineros), el diplomático boliviano Fernando Díez de Medina lo consideraba como “la viva imagen de la pluralidad y variedad de la sociedad humana” (*Cuaderno de viaje*, 1968: 26-27), una opinión que podría compartir el autor de *Ciudades islámicas* (1927), Daniel Martínez Ferrando. No es casualidad que Ortega Munilla consagrara más de la tercera parte de su expedición argentina en 1916 (*De Madrid al Chaco. Un viaje a las tierras del Plata*) a describir la vida a bordo incluyendo el temible “tedio náutico”. Por su parte, en Ovejero aparece como indispensable desplazarse en tren dado que “es un microcosmos en que se resume el ser de China” (*China para hipocondríacos*, 2005: 93; algo muy parecido se afirma en el texto de Mourelo). En cualquier caso, la cantidad de información puede ser abrumadora: ropas, alimentos, lenguaje, limpieza, rezos, formas de comunicarse, relaciones familiares, diferencias de clase, ostentación del lujo en las pudientes, datos más o menos fiables sobre lugares y personas, etc., son algunos de los elementos que aporta un modo de locomoción como el barco o el tren utilizados durante un tiempo prolongado.

No olvidemos tampoco que ciertos modos de locomoción facilitan más la autonomía del viajero (el coche particular, el caballo, los propios pies), ya sea con su ritmo más lento, con la interrupción de la marcha o con el desvío hacia un lado u otro del camino. Por lo tanto, el mero hecho de elegir un sistema de transporte ya puede ser sintomático de la actitud del forastero respecto al medio que se propone visitar (proximidad real con la alteridad, intercambio con ella o más bien distancia o proximidad selectiva: sólo con determinadas personas o grupos). Conviene, pues, tener muy en cuenta la opción tomada al analizar los textos que dan cuenta de ella. Por cierto,

quizás en pocos se da tanto énfasis a este punto como en *Vuelta al mundo* de Miró Quesada (a pesar de la ausencia del avión) y en *Sobre el volcán* de Leguineche, donde los autobuses pueden llevar nombres o títulos bastante sugerentes sobre la espiritualidad local (y los problemas de la ruta): *A Dios sea la gloria*, *Dios con nosotros*, *Llegó la hora de entregarse a Jesucristo*. Ver también la entrada *Flanear*.

TURISTA

Joaquín Torres personifica uno de los pocos integrantes de nuestro corpus que reclaman para sí la calidad de turista (ver su *Viaje por África*): él desea andar cómodamente, sin escrúpulos morales y sin necesidad de profundizar en lo que le ofrece el camino. Sobre la figura del turista en general, encontramos en *Apuntes de un turista tropical* de Iraizoz, una valoración al mismo tiempo positiva y matizada: el texto distingue entre turista superficial y turista curioso e investigador; por su neutralidad, la visión de este último puede ser más valiosa que la de otros agentes sociales como, por ejemplo, los responsables políticos. Por su parte, la mexicana Luz María Durand (*Caminos de América*), aun sin considerarse turista, sostiene esta actividad por el crecimiento que en diversos órdenes puede aportar a los países americanos: “[...] haría que millares de personas pudieran gozar de semejantes sitios: estimularía la cultura, el conocimiento entre unos y otros, y aportaría, además, a cada nación, ingresos económicos nada despreciables” (1950: 47).

No obstante, la actitud favorable al turista es más bien minoritaria entre los escritores viajeros: ya en los albores del siglo XX, el Rubén Darío de *Diario de Italia* (1901) expresaba su profunda antipatía hacia este compañero de viaje ocasional (anglosajón en su caso), lo mismo que el Unamuno de *Andanzas y visiones españolas* (1922) o la Carmen de Burgos de *Mis viajes por Europa* (1917) con sus reticencias frente al “turismo vulgar”. La situación no mejora más tarde con el Gironella de *Personas, ideas, mares* (1963) y su consideración del turista norteamericano como impenetrable a la cultura. Uslar Pietri, quizás por haber realizado *La Vuelta al mundo en diez trancos* (1971) no es tan terminante pero la tendencia general es más bien a serlo, como en *Impresiones de mi vieja Europa* (1961) de la puertorriqueña Matilde T.

Morales o en *Trás-os-Montes* de Llamazares: aquí turista es el que viaja por capricho y viajero el que lo hace por pasión (1998: 22). Para el protagonista de *Castilla en canal* (1999) de Guerra Garrido es clara la oposición entre ambas nociones y él se declara viajero. En *Octubre en Pekín* (2001) de Gamboa, el turista destaca por su comportamiento consumista y descaradamente cicatero. El narrador de Moret en *La isla secreta* (2002) rechaza considerarse turista aun yendo a donde ellos van, mientras que el de Meneses es aún más categórico: “Soy alérgico a esas manadas de gentes que desembarcan de los autocares como si lo hiciesen en Normandía, en la última guerra mundial” (*Una experiencia humana... “Robinson en África”*, 1984: 288). Y en esa misma línea se hallaría Anzizu, en su diatriba contra el turista lastrado por una enorme miseria mental, aborregado, comodón, consumidor e ignorante de todo lo que no esté en la guía (*De camino a Karachi*, 2004: 49 y 171-172). Por su parte, Terenci Moix, mientras carga repetidas veces contra tales “invasores”, “ganado”, “recua”, “nueva plaga”, etc., parece proponer una triple distinción: en un extremo, “el turista”, caracterizado por el consumismo, el desinterés, la comodidad y el gregarismo; en el otro, “el peregrino” (término que el narrador usa para referirse a sí mismo), caracterizado por la búsqueda de lo auténtico y de la belleza; en medio, “el viajero” movido por la curiosidad y dispuesto a superar incomodidades por ver algo distinto, al margen del grupo (*Terenci del Nilo*, 2003: 173, 447, 536).

Finalmente, en *Placeres y fatigas de los viajes* (1983) de Mujica Láinez, leemos una de las reflexiones más amplias sobre los turistas en clave irónica: con sus vestidos y complementos tópicos, desplazándose a ritmo militar, consumiendo vertiginosamente la novedad, vanidosos contando lo “visto”, víctimas en definitiva de la propaganda, aunque admite que algo positivo les quedará de su visita. No obstante, nuestro protagonista se reconoce como formando parte de ese tipo de personas (confiesa que es precisamente eso lo que más le molesta del turista), aunque apunta la existencia de un grupo particular, el que viaja “por auténticas necesidades espirituales”, grupo al que él considera pertenecer (“Observaciones sobre el turismo y los turistas”: 328-336).

En resumen y en líneas generales, el escritor viajero contemporáneo admite, como máximo, ser un turista de un tipo particular (“turista activo” frente al “turista pasivo”, según Sánchez-Ostiz): interesado por la otredad, viajando por motivos espirituales más que materiales, respetuoso con el medio local, desplazándose solo o en

un grupo mínimo, considerando quizás que su futuro libro será una contribución de algún modo favorable al pueblo visitado o, al menos, la compensación por haberle impuesto temporalmente su presencia. Ver también la entrada *Contradicción*.

UNIDAD DISCURSIVA

El libro de viajes llega a dar la impresión, a veces justificada, de una multiplicidad de ingredientes sólo unidos por el hecho de aparecer en un mismo volumen. Sin embargo, existe toda una batería de elementos que contribuyen a la unidad de algo que a primera vista parece no tenerla. La narración del viaje es el primero: aunque físicamente ocupe menos espacio que otros componentes, la narración debe ser lo que vertebre el conjunto del texto: sin ella, el libro no existiría o sería otro tipo de libro. En segundo lugar, la continuidad de la misma voz narradora y del mismo protagonista a lo largo del relato contribuye en gran medida a ese efecto unitario. En tercer lugar vienen las descripciones y las digresiones, que se han de justificar en función del viaje narrado (no deben ser gratuitas sino pertinentes en relación con él). No olvidemos tampoco la presencia de diversos recursos retóricos que permiten conectar un momento del relato con otros ya sea hacia delante o hacia atrás: la prolepsis y la analepsis son quizás los más evidentes pero tal vez sea incluso más frecuente la comparación o la simple relación de una persona, de un lugar, de un objeto o de una sensación con otros aludidos en el texto.

A los elementos anteriores, de orden intratextual, se suman otros, liminares, ya sean escriturales o gráficos, de distinto signo y eficacia. En primer lugar tenemos el titulado del relato, muy frecuentemente compuesto de título y de subtítulo, que aporta una primera visión sobre el conjunto del libro o sobre alguno de sus aspectos centrales entre los que raramente falta la precisión del escenario por donde transcurre el viaje (ver a este respecto la entrada *Titulado*). Viene a continuación o al final el índice, que permite una percepción del conjunto del libro (de la narración y de la estructura temática del texto). Ello puede incluir, según el índice esté más o menos detallado, el avance de elementos que acompañan a los estrictamente odopóricos (anuncio de una secuencia historiográfica o antropológica, por ejemplo). Pero además de esa indicación

textual, numerosos libros viáticos incluyen otra de orden visual: el mapa o plano que permite seguir el itinerario del viajero. Ingrediente gráfico nada desdeñable, suele estar destinado a ofrecer una imagen global del conjunto y, al mismo tiempo, a seguir la progresión del periplo y del propio relato (dirección, etapas, escalas, importancia dada a unas y otras en el texto, etc.). Y permite, además, observar el criterio de selección del viajero: tanto los puntos visitados como los dejados de lado pueden sugerir las opciones tomadas por el protagonista, sus preferencias, lo que ha obviado (voluntariamente o no), etc.

Por otra parte, no es raro que el principio o el final del libro, al concluirse el viaje, aporte una visión, reflexión o balance del protagonista respecto al periplo cuya narración termina o acaba de concluir: esa mirada posee a menudo una función unitaria por la perspectiva que se posee entonces sobre su totalidad. Pero tal visión puede destacarse de manera más precisa cuando aparece en secuencias textuales normalmente separadas del relato aunque vinculadas a él y con entidad propia: se trata esencialmente del prefacio y del posfacio, generalmente elaborados una vez terminada la redacción del relato, que a su vez es posterior al viaje en varias semanas, meses o años. Esa posterioridad permite tener una imagen global sobre lo redactado que prefacio y posfacio transmiten al lector (ver también las entradas correspondientes a estas dos nociones y la de *Elaboración*).

VIAJE Y RELATO DE VIAJE

Partimos de la base de que, dada la complejidad y la diversidad de variantes posibles tanto sincrónica como diacrónicamente, no existe una definición universalmente aceptada del concepto de viaje. Por consiguiente, sólo propondremos una noción instrumental, apta para permitirnos avanzar en nuestra investigación. Tendremos, además, en cuenta que se basa en los libros de viaje estudiados (se trata, pues, del viaje *en* la literatura de viaje) y que, si bien es relativamente exigente en sus características, cada una de ellas podrá encontrarse con mayor o menor intensidad en una obra determinada. Así pues, admitiremos que el viaje se compone de un desplazamiento físico básicamente voluntario, a un lugar lejano y desconocido, que

provoca en su autor un impacto espiritual intenso y duradero. Dicho lo cual, conviene añadir las precisiones que pasamos a comentar.

La voluntariedad citada alude a las posibles motivaciones viáticas, que resumiremos en tres vocablos latinos: *necessitas*, *pietas* y *curiositas*. El primero se refiere al desplazamiento obligado por peligros extremos como muerte, persecución, miseria, etc.; generalmente aparece vinculado a razones políticas (dictadura, expulsiones). Un grado menos forzoso puede ser el profesional (típicamente, el periodista enviado al extranjero), pero a esa circunstancia se ha de unir un interés de la propia persona, que a veces provoca o aprovecha la oportunidad que se le presenta para realizar un viaje. La *pietas* alude, en primer lugar, al desplazamiento por motivos religiosos: por ejemplo, visitar Palestina en cuanto cuna del cristianismo (varios viajes, sobre todo de la primera parte del siglo XX, dieron lugar a relatos estudiados en nuestro corpus como los de Gómez Carrillo, Ramírez y Cúneo-Vidal); pero proponemos extenderla también al viaje solidario con grupos humanos desfavorecidos, a los que se pretende apoyar sobre el terreno (por ejemplo, los realizados por Sánchez Lázaro o Iván Puig i Tost).

Por su lado, la *curiositas* representa el motivo más “puramente” viático, dado que supone la posibilidad de desplazarse por voluntad propia y, sobre todo, hacerlo por interés o atracción hacia lo que presumiblemente se va a encontrar: viajar implica *irse de* (por rechazo, aburrimiento, fatiga, deseos de huir, etc.), pero también *ir a* lo nuevo, lo distinto, la alteridad, una dimensión básica del viaje según aquí lo entendemos, que contiene múltiples facetas: geográficas, climáticas, vegetales o zoológicas si se quiere, pero sobre todo humanas, de individuos y de colectividades, de sus comportamientos actuales y de la persistencia de su pasado (tradiciones, edificaciones, obras artísticas, etc.).

La lejanía suele implicar diferencia respecto a la sociedad propia y una manifestación más acusada de la alteridad, por lo que el desplazamiento a otros continentes o países distantes tiende a considerarse como garantía de observación y de contacto con el Otro. Sin embargo, a veces, incluso en la época de la “aldea global”, se descubre dentro del propio país una forma de alteridad digna de ser conocida en su propio hábitat (según lo muestran, por ejemplo, los relatos de autores españoles por España, incluso por su parte central: baste recordar el recorrido castellano de *Viaje por*

la Sierra de Ayllón de Jorge Ferrer-Vidal). Así pues, la distancia es una condición relativa, supeditada a la alteridad, que viene a ser la decisiva. En todo caso, sea la distancia larga o corta, el periplo supone el regreso físico de su autor: es lo que permite cerrarlo, de lo contrario, se convertiría en una estancia prolongada (a veces para toda la vida); la evaluación del impacto viático sólo se puede realizar una vez concluido el viaje.

El impacto puede ser más o menos profundo y duradero pero ha de existir para que hablemos plenamente de viaje: el más logrado es el que cambia a su autor, al hacerle actor de una experiencia que será irrepetible y sólo suya aunque muchos otros hayan hecho materialmente el mismo camino. El recorrido viático confronta a cada uno con el mundo y con su propia persona puesta en relación con ese mundo; el viajero conoce algo más a los otros y mucho mejor a sí mismo. Por ese motivo, el regreso resulta indispensable para terminar el periplo, pero también es preciso que a su retorno el viajero ya no sea espiritualmente el mismo.

Pasemos ahora del viaje a la escritura: viajar es una experiencia de vida y escribir un libro también, pero de otra naturaleza: no todo viaje suscita la redacción de un texto, una aventura extraordinaria puede dar lugar a un relato mediocre o al contrario y, además, ningún viaje cabe por completo en las páginas de un libro por extenso que este sea. La experiencia del camino, los recuerdos, las impresiones y los datos almacenados, los documentos extraviáticos reunidos, etc., suministran la materia prima, pero es el escritor quien la convierte en obra literaria. Dado que es esta el objeto de nuestro estudio, debemos intentar abarcarla conceptualmente aunque sólo sea a partir de una caracterización ideal como la siguiente: la narración por su protagonista de un periplo factual, voluntario y único, tematizando la relación con la alteridad y su impacto en el narrador. Pero es necesario precisar inmediatamente algunos de los rasgos de tal caracterización.

En efecto, el punto de partida ha de ser un viaje real y físicamente cumplido por su autor, quien extrae de él la sustancia básica de su discurso y luego la trata –la selecciona y la modela– en función de su proyecto escritural. Además, el narrador es habitualmente el protagonista (y protagonista único), aunque encontremos diferenciaciones formales entre uno y otro, por ejemplo, situando al protagonista en tercera persona con sujetos como “el viajero”, “el cronista”, etc. En general, la diégesis

privilegia la ida, la fase de descubrimiento, excepto en el viaje circular, cuya relación con la alteridad puede prolongarse hasta el lugar de llegada. No obstante, la vuelta forma parte del conjunto, por lo que hemos utilizado el término ‘periplo’, teniendo en cuenta que, aunque brevemente, se la suele tematizar e incluso aprovechar para reflexionar sobre el viaje realizado. El relato viático más genuino se concentra en un solo viaje, con lo que el recorrido ha aportado de conocimiento del Otro y de modificación dentro de sí mismo: “Un viaje es bueno si te cambia, y un libro de viajes es bueno si hace notar al lector esa transformación” (Javier Reverte en su “Prólogo” a *El diente de la ballena* de Chema Rodríguez, 2001: 19).

Finalmente, lo más “evidente” y fundamental, el factor narrativo: el texto ha de incluir la narración de un periplo cumplido y relatado por su protagonista. La narración puede acaparar al conjunto del texto u ocupar un lugar cuantitativamente secundario en beneficio de la descripción y de las múltiples variantes de la digresión, pero la peripecia viática debe estar presente y mostrar que el viaje factual es la condición de la obra propuesta al lector. Si flaquea la narración, el texto se inclinará hacia el ensayo, al documento o a la guía de viajes; si falla la factualidad del viaje, nos iremos, por ejemplo, a la novela de asunto viático, sin que ello reste mérito al texto; simplemente, lo cambia de naturaleza.

La caracterización aquí evocada representaría el “núcleo duro” del relato viático, como la novela realista del siglo XIX puede serlo para la ficción novelística; pero al igual que esta, admite numerosas variantes y formulaciones relajadas de la misma, como el “Nouveau Roman” lo es respecto a la novela clásica. Así pues, podemos encontrar relatos con varios protagonistas viajeros, transmitidos por dos narradores o por un narrador indiferenciado (no sabemos si son varios o uno solo), con una concepción muy flexible del viaje agrupando varios desplazamientos en un mismo relato, dotados de una línea narrativa más bien tenue, entre otras variantes posibles. De todos modos, un marco de referencia siempre es conveniente aunque solamente sea para fijar un acuerdo mínimo entre quienes tratamos este campo de estudio, es decir, sencillamente para saber de qué estamos hablando.