



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Número Monográfico
El viaje y sus discursos

En el cincuentenario de la
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

57 - 58

Enero - Diciembre 2008

Umbrales del relato y autorreferencia en los libros de viajes españoles contemporáneos

Geneviève CHAMPEAU
Universidad de Burdeos

Resumen: *La expresión “umbrales del relato” designa un conjunto heterogéneo cuya función principal es mediar entre el mundo y el texto, definir los términos de la comunicación literaria y esbozar pistas de lectura. Pertenece en gran parte a lo que la teoría literaria ha dado en llamar “perigrafía”, pero también al mismo texto, en las dos zonas de contacto que son el incipit y el excipit. Aunque los libros de viajes han dado lugar a numerosos estudios críticos, pocas veces se ha fundado un análisis de esta clase de obras en las aportaciones de su dispositivo de apertura. A partir de la consulta de veintiocho obras españolas publicadas entre 1948 y la actualidad, este artículo analiza las modalidades y las enseñanzas de la autorreferencialidad en los libros de viajes que los escritores españoles dedicaron a su propio país, y busca los indicios de una eventual evolución en la concepción y la práctica del género a lo largo de las seis últimas décadas.*

Palabras clave: *libros de viajes - umbrales del relato - autorreferencia - siglo veinte*

Abstract: *The expression “boundaries of narration” designates a heterogeneous group of elements with the function of mediating between the world and the text, defining the terms of literary communication and proposing reading strategies. It mainly belongs to what literary theory has called “perigraphy”, but also to the text itself, in the incipit and the excipit as contact zones. Even though books of travel have originated many critical studies, they have rarely been analyzed from the point of view of their boundaries. Drawing its conclusions from the analysis of twenty-eight Spanish works published since 1948, this article traces the modes and lessons of self-referentiality in books of travel, searching for the clues of an evolution in the concept and the practice of this genre throughout the last six decades.*

Key-words: *books of travel - boundaries of narration - self-reference - twentieth century*

Cuando la teoría literaria estudia los umbrales del relato, se apoya preferentemente en obras de ficción, por estimar que entrar en la ficción es un acto que necesita una legitimación¹. La expresión “umbrales del relato” designa un conjunto heterogéneo cuya función principal es mediar entre el mundo y el texto, definir los términos de la comunicación literaria y esbozar pistas de lectura. Pertenece en gran parte a lo que la teoría literaria ha dado en llamar “perigrafía”, o sea a lo que rodea el texto (perigrafía editorial, nombre del autor, título y subtítulo, dedicatoria, epígrafe, prólogo/epílogo)², pero también al mismo texto, en las dos zonas de contacto que son el *incipit* y el *excipit*³. A la vez textual y peritextual, puede ser aun autógrafo o alógrafo si el prologuista no es el propio autor. Este conjunto verbal indica hasta qué punto el libro dista de ser una evidencia, necesita ser acompañado, introducido, justificado, para que se consigan las condiciones óptimas de su recepción.

Aunque los libros de viajes han dado lugar a numerosos estudios críticos, a tentativas a menudo perplejas de definición del género, pocas veces se ha fundado un análisis de esta clase de obras en las aportaciones de su dispositivo de apertura⁴. Sin embargo, la necesidad de atraer al lector, presentar, explicar, justificar la obra convierte esos umbrales en un espacio privilegiado de autocomentario, de alta autorreferencialidad. En ellos puede el autor exponer, por lo que dice o lo que hace, su concepción del viaje y de su escritura y esbozar una poética. A partir de la consulta de veintiocho obras españolas publicadas entre 1948 y la actualidad⁵, este artículo analiza las modalidades y las enseñanzas de la autorreferencialidad en los libros de viajes que los escritores españoles dedicaron a su propio país y busca los indicios de una eventual evolución en la concepción y la práctica del género a lo largo de las seis últimas décadas.

Títulos y pacto de lectura

Un pacto de lectura factual queda a menudo establecido por unos títulos temáticos⁶ que suelen asociar topónimos reales a la noción de viaje (*Viaje a la Alcarria*, *Viaje de Alcadía*, *Viaje a la sierra de Ayllón*) o a una referencia al camino (*Caminando por las Hurdes*, *Caminos de la Mancha*, *Caminos del Esla*), cuando no marcan los extremos de un itinerario

¹ Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987 y Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris: Éditions du Seuil, 2003. También toma en cuenta categorías específicas de textos como las obras exegéticas (cf. *Entrer en matière. Les prologues*, sous la direction de Jean-Daniel Dubois et Bernard Roussel, Paris, Les Éditions du cerf, 1992).

² El peritexto es la parte del paratexto colocado en el mismo espacio del libro (*Seuils*, *op. cit.*, p. 10).

³ Cf. Andrea del Lungo, *op. cit.* y Marco Kunz, *El final de la novela. Teoría y técnica del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid: Gredos, 1997.

⁴ Es tentativa aislada el artículo colectivo de Geneviève Champeau, Adelaïde Pestano y Viñas, Béatrice Chenot y Graciete Besse “Stratégies d’ouverture et pratiques génériques dans les récits de voyage espagnols et portugais au XX^e siècle: quelques exemples”, *Bulletin Hispanique*, t. 107, n^o 2, dic. 2005, p. 545-604.

⁵ La lista de esas obras y sus referencias aparecen al final del artículo. Sólo se tomarán en cuenta las primeras ediciones porque los umbrales pueden variar de una edición a otra. En el texto sólo se mencionarán las páginas de las que se sacan las citas.

⁶ A diferencia de los títulos temáticos, los títulos remáticos proporcionan una información sobre el género, o designan un rasgo formal de la obra (Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 82-85).

(*Del Miño al Bidasoa, De Roncesvalles a Compostela*)⁷. No obstante, no carecen de ambigüedad títulos como *Por el río abajo* o *El río del olvido* que podrían ser de novelas o poemarios. *Iberia* de Manuel de Lope bien podría encabezar un libro de historia o un ensayo, como varias décadas antes *Judío, moros y cristianos* de C. J. Cela, si en este caso no identificara a continuación el género el subtítulo: *Notas de un vagabundaje por Segovia, Ávila y sus tierras*. ¿Será *España de sol a sol* una guía turística, un folleto publicitario? Sólo sabremos al acabar la lectura que es irónico porque es un relato de sol y sombra. Y ¿qué puede anunciar un título tan misterioso y polisémico como *Sobre la marcha* de Gil Bera⁸? La variedad de los títulos refleja ya el polimorfismo del libro de viaje, género fronterizo, y las perplejidades que suscita su recepción.

En las dos últimas décadas se observa una doble evolución hacia una mayor invención en la elección de títulos, por la que el relato adquiere autonomía ante el espacio recorrido —también una mayor ambigüedad— y hacia una irrupción del tiempo (*El río del olvido, Iberia, Sobre la marcha, España de sol a sol*) que deja suponer una dosis más importante, o al menos más asumida, de interpretación de lo visto.

Peritextos complejos e indeterminación genérica

En su versión mínima, el dispositivo liminar se reduce al *incipit*, solución excepcional que sólo adoptan *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo (1959) y *Viaje por la sierra de Ayllón* de Jorge Ferrer Vidal (1970). Al contrario de lo que solía suceder en la literatura, las obras literarias contemporáneas aligeran por lo general el dispositivo, reduciéndolo a dedicatoria y/o epígrafe(s), salvo en las recopilaciones de relatos o en las obras marginales o genéricamente ambiguas⁹. Los libros de viajes españoles contemporáneos presentan en cambio unos umbrales relativamente complejos. Diez presentan un componente peritextual, nueve reúnen dos y siete alcanzan la cifra de tres. Varios factores hacen variar la extensión de los umbrales. Se observa que crecen por una parte con la intencionalidad ideológica de las obras, tanto en los años cincuenta (*Nuevo viaje de España*, de Víctor de la Serna, 1955, y *Viaje a las Castillas* de Gaspar Gómez de la Serna, 1957) como en fechas más recientes (*España de sol a sol* de Alfonso Armada, 2001), y por otra con la voluntad de asentar una intencionalidad estética, en los relatos de C. J. Cela (*Viaje a la Alcarria*, 1948, *Viaje al Pirineo de Lérida*, 1964). En particular, la frecuencia alta de los prólogos (en dieciocho obras, las dos terceras partes aproximadamente) es a todas luces proporcional a la indeterminación

⁷Refuerza el pacto factual la presencia no sistemática de mapas y fotografías que merecerían un estudio aparte.

⁸La expresión “sobre la marcha” puede referirse a la simultaneidad de dos acciones, introducir la idea de improvisación (que se confirma al final de la primera secuencia con la referencia al modelo narrativo oral del bersolari); también puede dar pie a una lectura literal: acerca de la marcha —o sea de un largo recorrido a pie—, de una marcha, de otra marcha. El lector sabrá retrospectivamente que las tres lecturas son simultáneamente válidas en este libro palimpsesto que relata el viaje que hace Gil Bera sobre los pasos de Pío Baroja, el cual había recorrido el itinerario de la expedición militar de Gómez en 1836 (cf. los análisis de Beatrice Chenot en “Stratégies d’ouverture et pratiques génériques dans les récits de voyage espagnols et portugais au XXe siècle : quelques exemples”, *op. cit.*, p. 583-591).

⁹Gérard Genette subraya que las aclaraciones liminares son particularmente necesarias en los géneros marginales o en las fases de transición, *Senils*, *op. cit.*, p. 205-212. Esta necesidad se aplica al género fronterizo del libro de viaje.

genérica de la literatura de viajes, la cual abarca relatos factual (libros de viajes) y ficcionales, y entre aquellos puede combinar en proporciones variables una intencionalidad documental, ideológica y estética¹⁰. En este conjunto, los relatos del realismo social son los que menos cuidan de las introducciones (cf. *Campos de Níjar*), como si quisieran borrar la interposición de pantallas entre el lector y el mundo representado que destruyeran la ilusión de inmediatez que se esfuerzan por producir gracias a la “narración objetiva”. No es su menor mérito una escritura depurada que se pierde en sus epígonos, los cuales gustan a veces inmoderadamente del dispositivo liminar (cf. *Tierra mal bautizada de Jesús Torbado*, 1969 o *Las Hurdes, clamor de piedras* de Juan Antonio Pérez Mareos, 1972).

El lector amigo

La dedicatoria contribuye, como el nombre del autor o la colección en la que se publica el libro, a su clasificación dentro o fuera de la literatura. De las quince dedicatorias del corpus español examinado, muy pocas hacen referencia a la literatura. Si *Caminos de la Mancha* de José Antonio Vizcaíno se dedica “A Cervantes, creador de la más sublime locura” y *De Roncesvalles a Compostela*, del mismo escritor, “A Camilo José Cela, de quien tomé la iniciativa en libros de andar y ver”, rindiendo homenaje a quien volvió a definir el género en la España de la segunda parte del siglo veinte, lo más común es que se dediquen los relatos a una persona de la esfera privada del escritor viajero —padres, hijo, hermano o amigo— que desconoce el lector y que pueden designarse por un mero nombre de pila: “A Avelino Hernández, que me descubrió Soria y a Neus que nunca estuvo” (*Cuaderno del Duero*), “A Ana-María, una niña española (*España de sol a sol*). Lejos de acogerse al amparo de un protector como los escritores clásicos, los autores de libros de viajes contemporáneos recalcan de entrada que el género funda su credibilidad en vivencias personales, las del mismo viajero, confirmadas por sus familiares y conocidos: “a mi hijo que estuvo en el Puente” (*Donde las Hurdes se llaman Cabrera*), “A mis padres [...] que nacieron a un tiro de piedras de ese tejadillo negro [...] (*Las Hurdes, clamor de piedras*). Y del mismo modo que no se puede mentir a los padres, a un hermano, a un amigo, el personaje del libro que pasa a ser “dedicatario” refuerza el efecto de veracidad al volverse testigo de lo contado. Por otra parte, su pertenencia a la esfera privada del autor establece entre éste y su destinatario privilegiado una intimidad que afecta de rebote al narratario introducido imaginariamente en una relación de confianza. En los prólogos la complicidad pasa de la interpelación del “lector amigo”, “lector amable”, “querido lector” al principio de los años cincuenta, a una complicidad ideológica cimentada por el *pathos* en el realismo social, por una complicidad cultural en el manejo de las citas y, en el caso único de Cale, por el humor.

¹⁰ Cf. Jean Viviès, *Le récit de voyage en Angleterre au XVIII^e siècle*. De l'inventaire à l'invention, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 56 y Geneviève Champeau, “El relato de viaje, un género fronterizo” in Geneviève Champeau, *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid: Verbum, 2004, p. 15-31.

Polifonía, filiaciones y manifiestos poéticos

El epígrafe, cita que encabeza una obra o alguna de sus partes, aúna la voz citada y la voz que cita creando solidaridades. Como en el título su posición inaugural condiciona la lectura a la vez que padece de cierta indeterminación que se irá restringiendo paulatinamente. Este indicio de cultura contribuye a elaborar el *ethos* del narrador, asentando su competencia a la hora de emprender la aventura de la escritura¹¹. Escoger un epígrafe equivale a afirmar una filiación, deslindar una patria ideológica o literaria. De las obras examinadas, sólo ocho recurren al epígrafe, siempre alógrafa, cuando diecinueve tienen prólogo, lo que revela una preferencia por una forma de expresión explícita en lugar de otra más elíptica —más breve y las más veces en versos— a la hora de aclarar intenciones, lo cual pone de relieve una vez más la necesidad de asentar claramente un protocolo de lectura.

El dispositivo epigráfico más complejo es el de *Viaje a las Castillas* de Gaspar Gómez de la Serna (1955) que consta de tres citas, por su orden de Larra, Ortega y Gasset y José Antonio Primo de Rivera, y constituye polifónicamente un manifiesto completo en sus vertientes ideológica y poética. La primera, en forma interrogativa “¿Dónde está la España?”, anuncia el tema y, en el contexto de la España de posguerra, su tratamiento en la continuidad de *España como problema* de Laín Entralgo (1945), polémico libro al que responde Rafael Calvo Serrer en *España sin problema* (1949). La breve cita de Larra cuyos artículos de costumbre satirizaron la sociedad de su tiempo inserta pues el libro en una polémica de la que se protege el autor buscando el amparo de Primo de Rivera, al tiempo que precisa la perspectiva ideológica del libro, la de un falangismo crítico. El segundo epígrafe, de Ortega y Gasset (“A la verdad, sólo se ven bien los paisajes cuando han sido fondo y escenario para el dramatismo de nuestro corazón”) desarrolla una perspectiva neorromántica del paisaje reflejo del alma que sitúa la comunicación literaria en el terreno de un pathos (“corazón”, “dramatismo”) en consonancia con el registro afectivo de la cita de Primo de Rivera. De hecho, sólo una retrolectura permite detectar en el epígrafe de Ortega y Gasset una clave del tratamiento del espacio en *Viaje a las Castillas*. Retrospectivamente descubre, en efecto, el lector que el sustantivo “dramatismo” no se refiere sólo el sentimiento que suscita el espectáculo de una España decadente, sino al tratamiento del espacio convertido en un escenario en el que el narrador viajero teatraliza alegóricamente de modo recurrente y machacón la historia de España¹². Anuncia pues la función didáctica del conjunto textual narrativo-descriptivo. Por lo demás, desde la “Nota liminar”, Gaspar Gómez de la Serna reivindica la escritura del viaje como “interpretaciones”, “ensayos sobre el sentido de la realidad de nuestra patria”.

Decisivo es también el fragmento de un poema con el que, casi diez años más tarde, Antonio Ferrer encabeza *Tierra de olivos* (1964): “La guerra, la paz sorda / Impiden siem-

¹¹ Christine Montalbetti ha estudiado la importancia de la biblioteca en los libros de viajes en *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris: PUF, 1997.

¹² Cf. Geneviève Champeau, “Relato de viaje y arte de persuadir: *Viaje a las Castillas* de Gaspar Gómez de la Serna”, in *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid: Editorial Verbum, 2004, p. 125-140.

pre la verdad primera / De las palabras. Ah, sólo palabras. / Como flores ahogadas en un charco de lodo.” (Eugenio de Nora, *España, pasión de vida*, 1963). La elección de un poeta que cultivó una poesía de denuncia social y política, así como la equivalencia establecida entre “guerra” y “paz sorda” aplicada a la posguerra, bastan para incluir Tierra de olivos en el área de una literatura comprometida, de oposición política, la del “realismo social”. El título del poemario, *España, pasión de vida*, recalca la significación metonímica del espacio recorrido y el registro del pathos (“pasión”) heredado de la generación del 98. La pretensión de veridicidad se funda en una reflexión sobre el contexto lingüístico de la creación literaria, y la necesidad de restituir a un lenguaje amordazado (“impiden siempre”, “ahogadas”) o pervertido (“charco de lodo”) su autenticidad originaria (“la verdad primera / de las palabras”)¹³. La voz poética configura elíptica, sintética y rotundamente la intencionalidad política y poética de este libro de prosa viajera.

Aficionado al epígrafe es también C. J. Cela que en él junta una concepción del viaje, de la escritura y un modo de inserción del libro de viaje en la literatura. La elección de epígrafes medievales o del Siglo de Oro (Juan Lorenzo de Astorga, Micer Francisco Imperial, Alfonso de Baena, A. de Cáceres y Sotomayor) confieren al género abolengo y sugieren una continuidad transhistórica que proyecta el relato fuera de los límites del aquí y ahora, insertándolo en una tradición¹⁴. El mismo enunciado formula una concepción del viaje y de su escritura en esta cita de A. de Cáceres y Sotomayor (*Primer viaje andaluz*): “Yo vivo con mi antigua y usada llaneza y con la simplicidad cristiana: voime por el camino carretero”. El viaje es arte de vivir (“yo vivo con...”), ejercicio de una virtud (“antigua y usada llaneza”, “simplicidad cristiana”), desprendimiento de las pompas mundanales o sea viaje interior que implica una escritura despojada de retóricas. Digno de mención es aún el de Francisco Imperial (*Del Miño al Bidasoa*): “Era en [la] vista benigna e suave / e en color era la su vestidura / çenizsa o tierra, que seca se cava, / barbas e cabello albo syn mesura. / Traía un libro de poca escriptura, / escripto todo con oro muy fino, / e començaba: ‘El medio del camino’ / e del laurel corona e centura”. Las palabras citadas en esos versos son las primeras del “Infierno” de la *Divina Comedia*. El epígrafe pone en escena a un poeta famoso (tal vez el mismo Dante o Virgilio, quien aconseja al caminante de la *Divina Comedia*) que trae un libro en la mano, asociando de esta forma el viaje y su escritura. La apariencia del poeta descrito como un sabio, con sus largas barbas y meleta, pero también como un monje con su vestidura color ceniza o tierra, construye el *ethos* del viajero y del escritor como asceta. El verso de Dante truncado (“En mezzo del camin di nostra vita”) confiere al viaje una dimensión simbólica que retoma más tarde Julio Llamazares. El centro del epígrafe se dedica al libro asociado al camino, objeto de elogio

¹³ El conocimiento del contexto literario de la posguerra confirma que esta empresa de depuración de un lenguaje pervertido por la dictadura o esclerótico es ampliamente compartida por los escritores de esta generación (cf. Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid: Casa de Velázquez, 1993).

¹⁴ En una nota a la segunda edición, Cela califica su *Viaje a la Alcarria* de “libro antiguo, un libro escrito con cabeza antigua y con ingenuidad antigua” (*Obras Completas*, Destino, 1965, p. 511) El cultivo del libro de viaje cobra sentido para él en el marco de una lucha contra la acción degradante del tiempo y la busca de continuidades.

(“un libro de poca escriptura, / escripto todo con oro muy fino”). Si la “poca escriptura” recuerda un motivo retórico de *captatio benevolentiae*, en un libro de viaje pasa a ser una defensa de una clase de obras que se quiere dar cartas de ciudadanía equiparándolo implícita e inmodestamente a una de las obras maestras de la literatura universal. “Poca escriptura” puede referirse también a la depuración estilística de un género que Cela define por otra parte como “arte de poda y de renunciación”¹⁵. La polisemia que la nueva contextualización confiere al epígrafe hace de él un espacio autorreferencial privilegiado, aunque la riqueza de sus varias significaciones sólo se revela retrospectivamente.

Fronteras inciertas

Los prólogos —cuya denominación vacila entre “prólogo”, “introducción”, “advertencia del autor”, “nota preliminar”, “dedicatoria”, un título temático o la ausencia de título— pueden completar el dispositivo precedente o desarrollarlo explicitando lo que antes era más alusivo¹⁶. Son a menudo redundantes. Es la componente más abiertamente didáctica de los umbrales. En el escaso espacio de este artículo, sólo examinaré brevemente tres aspectos de la cuestión: la contaminación recíproca de las piezas textuales y peritextuales, la dimensión polémica de la casi totalidad de los umbrales y la dualidad del lenguaje de prólogos e *incipit*.

El ejercicio de la función programática es común a la totalidad del dispositivo liminar. Sin embargo, cada componente tiene en principio su lenguaje específico, que va de la extensión mínima (título) a una extensión mayor (prólogo e *incipit*, siendo éste de extensión variable¹⁷). Epígrafe e *incipit* corresponden a un uso literario del lenguaje, en prosa o verso el primero, narrativo-descriptivo o dialogado el segundo. En cambio el prólogo, a pesar de los alardes literarios que pueda permitir, de su posible forma dialogada, del uso que pueda hacer de la metáfora o la alegoría, corresponde más bien a un discurso argumentativo.

El polimorfismo de los relatos de viajes se manifiesta en cierta porosidad entre texto y peritexto. Algunos *incipit* imitan los discursos del saber en vez de ser narrativos. La segunda secuencia de *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* de Ramón Carnicer, que precede inmediatamente el principio del relato del viaje y se titula “Algo de geografía y un poco de historia” (p. 12-15), podría proceder de una monografía sobre esta comarca puesto que expone datos geológicos, geográficos, demográficos e históricos sacados de lecturas y ajenos a la motivación del relato por la mirada del viajero. El texto liminar de *Por el río abajo* de Alfonso Grosso y Armando López Salinas (1966, p. 11-12), que ninguna señal tipográfica distingue de los que sigue, presenta sintéticamente las marismas del Guadalquivir. El primer capítulo de *España de sol a sol* de Alfonso Armada (2001, p. 19-

¹⁵“Con la mochila al hombro y una paz infinita en el corazón”, *Obras Completas*, Destino, 1965, p. 9.

¹⁶Aunque el prólogo acabó desarrollando, como género su propia retórica, su forma de discurso más genuino es explicativo. En él presenta y justifica el autor su proyecto, demuestra el interés de la obra, anuncia sus temas y guía la lectura (cf. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1957).

¹⁷Cf. Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 51-54.

21) es un ensayo en el que el narrador expone en primera persona la significación de su viaje, recurre a referencias bibliográficas y a tres citas de Paul Celan, procedimientos en principio ajenos a los textos narrativos.

En cambio, el discurso narrativo-descriptivo invade en ciertos casos el peritexto. En *Viaje a la Alcarria*, *Primer viaje andaluz* y *Viaje al Pirineo de Lérida*, el estilo de los prólogos prefigura el del relato. El narrador en primera persona del prólogo-dedicatoria del primero relata anécdotas del viaje: “me hicieron huésped de honor”, “me encerraron por orden del alcalde” etc. (O.C., p.27-28). Del mismo modo que el gitano con quién estuvo encerrado no consigue saber si el viajero es o no un cómico, el prologuista invalida las categorías discursivas, aplicando a la literatura la libertad que reivindica para el viaje como arte de vivir. La transgresión de las fronteras rebasa la distinción entre texto y peritexto cuanto éste es pastiche del estilo narrativo del autor. La dedicatoria de *Primer viaje andaluz* presenta todas las características de un “apunte carpetovetónico” en la caracterización burlesca de los personajes en breves episodios narrativos que hacen del mismo narrador un personaje de ficción:

A mi compadre Bartolo Salvaleón, sacristán de Torre de Miguel Sesmero (Badajoz), que murió malamente en las canijas aguas del arroyo que dicen la Pitojilla.

IN MEMORIAM

Que Dios le haya perdonado, como yo a Dios suplico que me perdone el no haberle perdonado al muerto su fuga de este bajo mundo sin haberme pagado los seis duros que le gané a la garrafina y que jamás le perdoné.

Y a Narciso Mantas, vagabundo y cantaor de flamenco, y a su señora, Leocadia Sanz, alias Caracola, que abrió la tienda de ayes y despojos, hace ya muchos años, en el Campo de Gibraltar

IN MEMORIAM

Él fue corniveleto, y ella, casquivelez y de hondos ojos (O.C., p. 19)

Hayan tenido o no los personajes una existencia extratextual, son creaciones discursivas que nutren juegos verbales. Esta dedicatoria narrativa, que a continuación da lugar a una variante más extensa de las mismas semblanzas en la “Introducción”, borra no sólo la distinción entre los diferentes componentes de los umbrales del relato sino también la distinción genérica entre libro de viaje y relato breve a favor de una escritura transgénica que no deja de promover Cela¹⁸. La elaboración lingüística se vuelve pura ficción en

¹⁸ *Primer viaje andaluz* evacúa las categorías literarias por un tratamiento paródico de los textos liminares. A una “Introducción” que no se ciñe a su función por rechazar el discurso explicativo en una primera parte dedicada a nombres de tiendas y la tercera a las semblanzas ya evocadas, sucede un texto complejo y heterogéneo titulado “Materiales con los que cualquier sabio tratadista hubiera podido componer un prólogo”. Consta de tres “trancos”, el primero de los cuales reúne tres fragmentos de cartas ficticias, mientras que el segundo es un diálogo entre dos personajes de *Viaje a la Alcarria*, Dupont y el viajero. Sólo el tercero, cuyo título “Aviso al que leyere” es un pastiche, se acerca a lo que el lector espera de un prólogo.

Caminos del Esla (1991) prologado por el apócrifo Sabino Ordaz, viejo intelectual leonés, inventado por Juan Pedro Aparicio y José María Merino para amenizar una introducción didáctica y encomiar humorísticamente la propia obra. Interfieren pues discurso narrativo y explicativo, factual y ficcional.

Un género polémico

Un denominador común a la gran mayoría de los textos liminares es su dimensión polémica que, en la España del último medio siglo, parece ser un elemento característico del género. De los años cincuenta al principio del siglo veintiuno, el referente del viaje no es sólo una realidad extralingüística sino otros discursos. “España no es un país trágico y tremebundo” reza el prólogo del *Nuevo viaje a España* de Víctor de la Serna que refuta la leyenda negra mientras que *Viaje a las Castillas* de Gaspar Gómez de la Serna la emprende con la “charanga patrioter” de los que no dejan de “cantar en coro fanfarro-nadas”, se niega a ver a España “con lente negra, o rosa, o lila” y a pecar de halagador y embotador de conciencias. El discurso polémico no es propio de los libros de viajes de la época franquista. El *incipit* de *El río del olvido* (1990) se ordena sobre el modelo adversativo “no... sino”, haciendo suceder a varios arranques pretendidamente poéticos que transfiguran metafóricamente la ciudad, un comienzo “más humilde y más prosaico” (p. 11) que anuncia la tonalidad deceptiva del viaje. En fechas más recientes, Alfonso Armada reúne en *España de sol a sol* “contracrónicas”, término forjado por su prologuista Luis Meana y plenamente justificado en el último capítulo del libro donde se satiriza a los periódicos que “venden falacia”, “historia [...] indigesta y sin sentido [...] y con tanta frecuencia falsa” (p. 277-279). En la primera secuencia, la referencia a un libro del escritor alemán Hans Magnus Enzensberger, *Cristales rotos de España*, permite además censurar “este país que había enterado el pasado en diez años de prodigioso vértigo” (p. 20). También son polémicos los dos tomos de *Iberia* de Manuel de Lope (2003 y 2005), como lo indican veladamente título y subtítulos al recalcar la unidad en la diversidad frente a las fuerzas centrífugas de los nacionalismos.

El doble plano de significación

Aunque declara a menudo sus pretensiones informativas y promete la revelación de una verdad oculta¹⁹, el libro de viaje no suele limitarse a hablar de aquello que constituye su objeto aparente. Las más veces, bajo las apariencias de la referencialidad, los enunciados pueden dar acceso a un segundo nivel de significación. El lenguaje figurado —metonimia, alegoría, fábula— es patente en las obras examinadas. La metonimia es una figura clave de gran parte de ellas que, como se ha mencionado ya, hablan de España en general descri-

¹⁹ Es un topos del libro de viaje que, en el marco de un postmoderno cuestionamiento de los saberes, puede dar también cabida al motivo del desconocimiento, como en *El río del olvido*, en el que ni la memoria ni la contemplación del paisaje pueden restituir el pasado, o en *Sobre la marcha*, relato que también cultiva el motivo de la huella porque el pasado es “irrepetible”, lo que condena al narrador a “repentizar” (p. 13), o sea a cultivar el arte de la improvisación, como el bersolari, y a mantener un alto grado de incertidumbre en el relato.

biendo uno de sus rincones o uno de sus aspectos. En un mismo enunciado pueden fundirse dos estratos de significación. Metáfora y alegoría son el instrumento privilegiado de la ideología. En el *incipit* de *Viaje a las Castillas* la descripción de un paisaje primaveral de sembrados verdeantes, proyecta al lector en una representación figurada de España que no es sino la proyección sensible de un ideal mesocrático falangista. La tierra-mujer “tendida [...] al sol alegre de la primavera”, que siente “el verde comezón de sus cosechas”, se yergue para hacerse castillo (“el castillo siempre nuevo de sus cosechas antiguas”, p. 19); la metáfora biológica se traslada al registro guerrero y económico para sugerir un renacimiento de España gracias a “la victoria del trabajo”. El simbolismo del viaje de la vida abocado a la muerte es patente en *El río del olvido* y más velado en el subtítulo del primer volumen de Iberia de Manuel de Lope, *La puerta iluminada*. Tardíamente se aplica la expresión a un arco del siglo XVI de Antequera edificado sobre una base romana, que canaliza el sol todo el día en el solsticio de verano (p. 443). Su simbolismo se aclara sin embargo analógicamente desde el *incipit* por su similitud con el motivo de la ventana: “Durante mucho tiempo he estado durmiendo con la ventana abierta”²⁰. Puerta y ventana establecen una circulación benéfica entre dentro y fuera: “el aire que entraba del exterior disipaba cualquier agobio que pudiera haber sentido durante la noche, y los mismos sonidos de la vida anulaban en pocos minutos los residuos de alguna pesadilla” (p. 17). Este *incipit*, que no cuenta el principio de un viaje sino una costumbre, desempeña el papel de pequeña fábula, en el sentido de breve texto narrativo que vehicula una significación segunda, del que se puede extraer una enseñanza. En este caso la moraleja no es explícita pero se deduce retrospectivamente de discretas críticas a los exclusivismos nacionalistas. El discreto didactismo del *incipit* se vale de la ejemplaridad del narrador. Más que como el principio de un viaje, puede interpretarse también como una fábula el *incipit* del relato de Cela *Del Miño al Bidasoa*. Los dos primeros párrafos (doce líneas y una copla) evocan la romería del viajero a Santa Marta de Ribarteme a donde va a pedirle que le devuelva la salud (O.C., t.4, p. 253). Según una copla popular transcrita, Santa Marta “deu a vida a / o que estuvo a morte”. Dicha muerte es, para el viajero, mental ya que declara traer el ataúd en la cabeza. La romería (léase, en el plano alegórico, el viaje que emprende) ha de devolverle la esperanza, última palabra del fragmento. El viaje es pues terapia espiritual y en este caso la ejemplaridad de la fábula descansa en el viajero. En cambio, es de los personajes en la primera secuencia de *Donde las Hurdas se llaman Cabrera* (p. 9-11), dedicada al motivo del puente —“Noticia de dos puentes”— que, además de servir de enlace entre el mundo y el texto, expone una tesis que ilustrará a continuación el libro: la Cabrera está abandonada por sus dirigentes y la población sólo puede contar con la iniciativa propia (la oposición entre población y gobernantes es un tema frecuente de la literatura bajo el franquismo). Aislada del resto del relato diferido por una segunda secuencia informativa,

²⁰ Esta frase es un pastiche del principio de *A la recherche du temps perdu* de Proust: “Longtemps je me suis couché de bonne heure”. Una manera indirecta de dar una profundidad temporal, ya presente en el título *Iberia*, a la representación del espacio. Los dos volúmenes buscan en efecto una continuidad temporal a la realidad Española y el esto se acercan a los relatos *celianos*.

“Noticia de dos puentes” cuenta dos historias: la de un puente medieval edificado en las puertas de la Cabrera (“facilitó a los habitantes de la Cabrera la entrada y salida hacia Galicia por su acceso natural”), cuyo arco acabó hundiéndose y fue reemplazado por tabloneros gracias a la iniciativa de carpinteros locales²¹. La ejemplaridad de la historieta se debe a su repetición, en una variante contemporánea: cuando se instaló la red ferroviaria, la Cabrera quedó sin puente para acceder a la estación más cercana. En vano pidieron sus habitantes la construcción de uno. Sólo suplió la desidia política la iniciativa de un tal Ramiro con “una enorme balsa” y, más adelante, levantando él mismo un puente colgante. La repetición convierte la anécdota en situación arquetípica que, como la metonimia y la alegoría, generaliza lo particular. El arquetipo se limita a un breve motivo narrativo en el primer capítulo de *España de sol a sol*. Cuando el narrador evoca el principio de su empresa (“Emprender un viaje, empezar un libro”), introduce un extraño paréntesis (“Cecilia se encontró con el súbito final a todas sus fugas cuando su coche se estrelló contra un carro de bueyes”, p. 19) que tiene probablemente una significación precisa en la historia privada del autor pero que es para el lector un enunciado heterogéneo en su contexto. Esta heterogeneidad le invita a darle una significación más universal, en consonancia con el título del capítulo “Fuga de la muerte”, que anuncia una concepción disfórica del viaje más allá de sus circunstancias espacio-temporales, al tiempo que une la vertiente política del viaje y la vertiente existencial.

Si los umbrales de estos relatos que pertenecen a tres períodos históricos diferentes—franquismo, posfranquismo y España democrática— transparentan perspectivas ideológicas distintas y una inflexión en el tratamiento del espacio de la metonimia a trayectos que abarcan virtualmente la totalidad del espacio nacional, si por otra parte se adaptan también a estéticas distintas, del lirismo descabellado de los primeros cincuenta a la prosa escueta del realismo social y a la diversidad de las escrituras más recientes, son más llamativas en los umbrales las continuidades que las evoluciones. A pesar de la importancia del dispositivo liminar, en todas las fases el pacto de lectura no carece de ambigüedades entre un estatuto factual y ficcional, una intencionalidad informativa, interpretativa o/y estética de la obra, entre discurso narrativo o explicativo. De la posguerra a la época actual, la intencionalidad ideológica del libro de viaje es patente y el género se nutre de los discursos de su época, de un modo más polémico que polifónico. A pesar de su referencialidad, tiende a articular dos estratos de significación, un “aquí y ahora” que se proyecta en lo general gracias a un lenguaje figurado que permite al relato de viaje tratar de temas universales, políticos (los que conciernen a la *polis*) o existenciales, fundando su capacidad persuasiva en lo particular y concreto. En el capítulo IX de la *Poética*, Aristóteles, distingue la poesía, que trata más bien de lo general, de la historia, que trata de lo particular. Enlazando lo particular con lo general, el libro de viaje afirma su naturaleza híbrida, de puente entre historia y literatura.

²¹ Se observa la presencia de un simbolismo del lazo en este libro y en *Iberia* (puente / puerta, ventana). Carnicer recalca las deficiencias del enlace, de Lope, al contrario, su presencia activa.

Obras examinadas

- 1948: Camilo José CELA, *Viaje a la Alcarria*, Madrid: Revista de Occidente (ed. consultada: O.C. Destino, 1965, t.4).
- 1952: Camilo José CELA, *Del Miño al Bidasoa*, Barcelona: Noguer (ed. consultada: O.C., Destino, 1965, t.4).
- 1952: Camilo José CELA, *Cuaderno del Guadarrama*, 1º ed. Revista Destino (ed. consultada: O.C. 1966, t.5).
- 1955: Víctor DE LA SERNA, *Nuevos viajes de España. La ruta de los Foramontanos*, Madrid: Editorial Prensa Española.
- 1956: Camilo José CELA, *Judíos, moros y cristianos*, Barcelona: Destino, col. Ancora y delfín (ed. consultada: O.C. 1966, t.5).
- 1957: Gaspar GÓMEZ DE LA SERNA, *Viaje a las Castillas*, Madrid: ed. Cultura Hispánica.
- 1959: Camilo José CELA, *Primer Viaje andaluz*, Noguer (ed. consultada: O.C., 1968, t. 6).
- 1959: Juan GOYTISOLO, *Campos de Níjar*, Barcelona: Seix Barral, col. Biblioteca Breve.
- 1963: Camino José CELA, *Viaje al Pirineo de Lérida*, Diario ABC (ed. consultada: O.C., Destino, 1968, t.6).
- 1964: Antonio FERRES, *Tierra de Olivos*, Barcelona: Seix Barral, col. Biblioteca Breve.
- 1964: Ramón CARNICER, *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, Barcelona: Seix Barral, col. Biblioteca Breve.
- 1965: José Antonio VIZCAÍNO, *De Roncesvalles a Compostela*, Madrid: Alfaguara.
- 1966: José Antonio VIZCAÍNO, *Caminos de la Mancha*, Madrid-Barcelona: Alfaguara.
- 1966: Alfonso GROSSO y Armando LÓPEZ SALINAS, *Por el río abajo*, París: Librairie du Globe.
- 1967: Vicente ROMANO y Fernando SANZ, *Viaje de Alcadía*, Madrid-Barcelona: Alfaguara.
- 1967: Armando LÓPEZ SALINAS y Javier ALFAYA, *Viaje al país gallego*, Madrid-Barcelona: ed. Península.
- 1968: Víctor CHAMORRO, *Las Hurdes, tierra sin tierra*, Salamanca: Librería Cervantes.
- 1969: Jesús TORBADO, *Tierra mal bautizada*, Barcelona: Seix Barral, col. Biblioteca Breve.
- 1970: Jorge FERRER-VIDAL, *Viaje por la Sierra de Ayllón*, Barcelona: ed. Plaza y Janés.
- 1972: Juan Antonio PÉREZ MATEOS, *Las Hurdes, clamor de piedras*, Madrid: Escalicer.
- 1977: Francisco CANDEL, *Viaje al rincón de Ademuz*, Barcelona: Plaza y Janés.
- 1980: Juan Pedro APARICIO y José María MERINO, *Caminos del Esla*, Madrid: Everest.
- 1991: Julio LLAMAZARES, *El río del olvido*, Barcelona: Seix Barral.
- 1996: Eduardo GIL BERA, *Sobre la marcha*, Valencia: Pre-Textos.
- 1999: Julio LLAMAZARES, *Camino del Duero*, León: Edilesa.
- 2001: Alfonso ARMADA, *España de sol a sol*, Barcelona: ed. Península.
- 2003: Manuel DE LOPE, *Iberia. La puerta iluminada*, Barcelona: Mondadori, col. Debate.
- 2005: Manuel DE LOPE, *Iberia. La imagen múltiple*. Barcelona: Mondadori, col. Debate.