

La descripción en el relato de viajes: los tópicos

Juan José ORTEGA ROMÁN

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Partiendo de diferentes *corpus* textuales sobre libros y literatura de viajes nos proponemos poder constatar el hecho de que hay una serie de lugares comunes que —al margen de que entre un texto y otro puedan mediar varios siglos— se vienen reproduciendo con asombroso parecido. Las descripciones de campos, calles, bibliotecas, museos, costumbres, tradiciones, educación, civismo... suelen ser testigos y legados que se transfieren de unos escritores a otros, pasando a conformar el núcleo del libro. ¿Obedece todo ello a un mismo sustrato común?

Palabras clave: Literatura de viajes. La descripción. Tópicos.

ABSTRACT

Although there are several years between a lot of travel books, even if they are from different writers and different countries, we think that it's possible to find some amazing coincidences in most of them. It's common to see how descriptions about cities, countries, museums, libraries, traditions or schools, shows very often a curious coincidence and can be also transferred from one writer to another one. Can we research these productions looking for a same original text?

Key words: Travel literature. The description. Commonplaces.

SUMARIO: I. Presentación de ciudades y autores: *Polípolis* y *Poliónimo*. II. Preliminares: de la *obra modelo* a la intertextualidad. La tradición oral y literaria. III. Los tópicos. IV. Los elementos morfológicos: 1. El *yo* viajero. 2. La descripción.

I. PRESENTACIÓN DE CIUDADES Y AUTORES: *POLÍPOLIS Y POLIÓNIMO*

- 1) «*Esta ciudad es una gran ciudad, muy rica, y una de las de mayor mercado en el mundo (...). Tiene bonitas calles, todas con artesanos, grandes iglesias y monasterios, muy buenos mesones (...). La gente es muy trabajadora...*». Pero Tafur (1982, 251): Brujas. [T.A.]
- 2) «*Los edificios (...), o son magníficos, adornados con todo el lujo de la arquitectura, o son viejos (...). Hay mucha gente a todas horas por las calles, muchas*

- tiendas, talleres, tráfago y movimiento (...), pero es divertido pasear por ellas: de noche están muy iluminadas con las muchas luces de las tiendas...». Fernández de Moratín (1988, 149-150): Venecia.*
- 3) *«Aquí la gente se entremezcla de forma muy animada por las calles en un espectáculo muy alegre (...). Cuando hay mercado, las plazas están muy llenas, la cantidad de fruta y verdura expuesta en él es inabarcable por la vista (...). Además se grita, bromea y canta durante todo el día...». Johann W. Goethe (2001, 52): Verona*
 - 4) *«Dicen que hay en ella 70.000 vecinos (...). Esta ciudad tiene mucha limpieza en sus calles, por las que se puede caminar como si se estuviera en una sala, ya que está muy bien pavimentada (...). En invierno el agua de lluvia no se queda en la superficie, por lo que nunca hay barro...». Pero Tafur (1982, 204-211): Venecia. [T.A.]*
 - 5) *«El museo (...), cuya descripción exigiría un volumen entero, es de una riqueza extrema: las pinturas de Tiziano, de Rafael, de Pablo Veronese, de Rubens...». Théophile Gautier (1998, 163-164): Madrid.*
 - 6) *«En el jardín público (...) he pasado en silencio las horas más dichosas (...). Verdes parterres rodean plantas exóticas; espaldares de limoneros forman las bóvedas de un hermoso pasillo emparrado...». Johann W. Goethe (2001, 240): Palermo.*
 - 7) *«... las obras públicas, las carreteras, los puentes. Todo aquí trasluce eficacia y atildamiento, se ha perseguido la unión de lo práctico y útil con lo agradable...». Johann W. Goethe (2001, 117): Toscana.*
 - 8) *«Son tantas las cosas que hoy he visto y las impresiones que me han ocasionado tan vivas, que no sé si mi relato será fiel y completo». Enrique Gil y Carrasco (1999, 244): Wiesbaden*
 - 9) *«No ha sido ni es mi ánimo detenerme en la relación de sus partes y adornos de todos géneros porque esto, además de prolijo y poco necesario, habiendo tantas relaciones precedentes, extendería demasadamente los límites...». Enrique Gil y Carrasco (1999, 71): El Escorial*
 - 10) *«Una admirable puesta de sol completaba el cuadro: el cielo, por unas degradaciones insensibles, pasaba del rojo más vivo al naranja, y luego al limón pálido, para llegar a un azul extraño, color de turquesa verdeada, que se fundía en el occidente en los tintes lilas de la noche...». Théophile Gautier (1998, 192): Toledo.*
 - 11) *«Acerca del viaje por este país había oído las descripciones más tremebundas: las diligencias eran cajas de tortura, enormes y pesados omnibuses con sólo una portezuela a un lado (...); y en lo tocante a la comida, no había quien la tragase...». Hans Christian Andersen (1987, 12): España.*
 - 12) *«Nos refugiamos en una posada de muy poca categoría, en la que después de una larga espera nos sirvieron unas chuletas, unos huevos y una ensalada en*

unos platos desportillados, con unos vasos y cuchillos descabalados...». Théophile Gautier (1998, 235): Jaén.

- 13) «*Llevo dos noches sin escribir nada. Las posadas eran tan malas que no había dónde desplegar una hoja de papel (...). El día 23, a las diez de la mañana salimos...».* Johann W. Goethe (2001, 117): Perusa.
- 14) «*Hoy (...) me he dedicado a observar la indumentaria y maneras de la clase media, (...). Cuando andan todos mueven mucho los brazos. Personas de una clase social más alta, que en ciertas circunstancias portan una espada, sólo balancean uno de ellos porque están acostumbradas a mantener inmóvil el izquierdo (...). Así advertí, uno de los primeros días, que todo el mundo se fijaba en mis botas, y la razón es que se trata de una prenda de vestir cara que aquí ni siquiera se pueden permitir en invierno. Ahora, que llevo zapatos y medias, ya nadie se fija en mí».* Johann W. Goethe (2001, 53): Verona.
- 15) «*Que me perdonen mis amigos si en lo sucesivo soy parco en palabras, pues en el curso de un viaje se recoge lo que se puede...».* Johann W. Goethe (2001, 137): Roma.
- 16) «*Mi curioso lector padecerá mucho (...) pero, todo bien considerado, primero soy yo que mi curioso lector: viajaremos de noche».* Fernández de Moratín (1988, 25).

II. PRELIMINARES: DE LA OBRA MODELO A LA INTERTEXTUALIDAD. LA TRADICIÓN ORAL Y LITERARIA

Con cierta seguridad quien más quien menos ha leído más de un libro de viajes: es suficiente con que sean dos. Si al leer los fragmentos precedentes uno tiene la impresión, a primera vista, de que podrían referirse a la misma ciudad e, incluso, de que podrían pertenecer al mismo autor, es gracias a un *estilo común* de escritura que subyace en todos y cada uno de ellos. Los párrafos seleccionados corresponden a lo que hemos querido llamar el *macrotexto* de la inexistente Polípolis (Brujas, Verona, Roma, Toledo, Madrid, Venecia...) escrito por el ficticio Poliónimo (pseudónimo de Teste, Moratín, Tafur, Gautier, Goethe...).

Un lector medianamente avisado habrá podido observar que en los libros de viajes hay ciertas frases, cuando no párrafos e incluso historias, que son sospechosamente similares. Del mismo modo, un lector mal pensado podría deducir que estamos ante un plagio parcial del relato. ¿Y a quién hemos de pedirle *derechos de autor*? ¿Pero Tafur podría pedirle explicaciones a Andersen?, ¿Goethe a Moratín...? Así llegaríamos a remontarnos a una secular necesidad intrínseca al hombre en su afán por dar a conocer los múltiples aspectos de la realidad. Una tradición que podemos retrotraer a los textos de Marco Polo, a los de las Crónicas de Indias, a los de los extranjeros que visitaron España en el siglo XIX... y que ha llegado a nuestros días de la mano de Jesús Torbado, Manu Leguineche o, por ejemplo, de la obra *Un sendero entre las nubes. A pie de Finisterre a Estambul* del norteamer-

ricano Nicholas Crane (1999). No hay viajero que se precie que no caiga en las poderosas redes de datos históricos, leyendas, cifras estadísticas de la ciudad, costumbres autóctonas, gastronomía... Como si de olorosas flores carnívoras se tratara, ahí están esperando a esos particulares trotamundos que, como moscas, caerán atrapados en su hechizo.

Como ya es sabido, «... le recours à des sources documentaires est une pratique courante chez les écrivains voyageurs qui remaniaient couramment les notes qu'ils ont prises sur les lieux...», en palabras de Ph. Antoine (1997, 39). Las razones las hemos de buscar en textos anteriores, en un sustrato común —literario o no— que debió de circular por toda Europa. Hagamos un breve inciso y recordemos, con L. Silva (2000, 19), que, por ejemplo, ya la Epopeya de Gilgamesh (2700 a. de C.) «... contiene, realizados o insinuados, muchos de los elementos que se repetirán más adelante en la literatura de viajes...», prueba más que elocuente de que la transmisión funciona. Es éste un recurso con el que nos topamos continuamente en la investigación de los relatos y de la literatura de viajes; en nuestra mano está tomarlo en consideración o ignorarlo. Salta, de este modo, a la palestra un peligroso elemento: las ideas preconcebidas. Si tradicionalmente Oriente se ha configurado con un perfil algo sinuoso, Occidente ha presentado secularmente, al menos a primera vista, una cierta simetría, una proporción en sus líneas, una armonía. No hay lugar —o no debería haberlo— para el desorden, la estridencia o la miseria. Comprendemos así la gran decepción que sufre, pongamos por caso, un escritor como Hans Christian Andersen (1805-1875) al llegar a España; no podía imaginar que siendo el nuestro un país occidental no estuviera a la altura de otros países europeos.

Instalado en su *oficio de escritor*, el viajero dispone del material recogido a lo largo de su viaje. De él depende exclusivamente que el *corpus* narrativo y descriptivo del libro haga referencia, en mayor o menor medida, a obras anteriores ya conocidas por un *lector leído*. Sólo en el propio autor reside la voluntad de incluir más o menos textos, más o menos referencias literarias más fáciles o más difícilmente reconocibles, esto es: la intertextualidad. Entendemos, con G. Genette (1982, 8), que es «... *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre*». Y parece ser que esta efectividad se hace especialmente patente en los libros y en la literatura de viajes. No en vano, es uno de sus rasgos definitorios. Señala al respecto C. García-Romeral Pérez (2001, 18):

Ésta puede darse de diferentes formas, pero la más usual es la que proviene de las lecturas y el aprendizaje del mismo viajero. El viajero no es una unidad aislada, libre de toda influencia que sólo se dedica a describir lo que ve con la mayor de las subjetividades.

Ahora bien, la transmisión de textos —sea por vía popular (oral) sea por vía literaria (escrita)— es un factor que, cuando menos, no podemos ignorar. Seguiremos reconociendo paralelismos, tópicos, clichés... Podríamos, incluso, remontar-

nos a una *obra-modelo*, como la de Pero Tafur (1982, 209-211). A pesar de los siglos transcurridos, la tradición continúa. El libro de Pero Tafur «... reúne, a mi juicio, una serie de características idóneas para los propósitos buscados: presenta claros rasgos paradigmáticos (...), ofrece dificultades que constituyen todo un desafío para la rentabilidad analítica del modelo y representa un punto de intersección entre dos grandes tradiciones viajeras que son la Edad Media y la de la Modernidad...», en palabras de S. Carrizo Rueda (1997, XI).

¿Cuántas veces el viajero no ha dicho frases como «*Esto no es como yo lo había leído*» o «*Me lo imaginaba de otra manera*»? La idea no se adapta demasiado a la realidad. Trasladando los ejemplos a nuestro país, ¿dónde está la España sobre la que tanto había leído Chateaubriand y que no parece encontrar en ninguna parte? ¿Y la de Hans Christian Andersen? ¿Mienten los libros? No; si hemos de buscar un culpable, hemos de buscarlo en los escritores que se han dejado llevar por sus propias ensoñaciones, por sus particulares ilusiones y por los mundos que sus estados de ánimo han sido capaces de crear. El que viaja y escribe busca en las fuentes remotas de la literatura e, incluso, de la historia; siente la necesidad de informarse acerca de lo que quiere escribir. Habitualmente, el escritor —y no sólo nos referimos al viajero— acudirá a los relatos de viajes para ilustrarse sobre un determinado tema porque, como opina V. León (1989, 61), estos relatos, al igual que las «... cartas de viajes, auténticas o inventadas, servían de instrucción y eran, a menudo, un medio de crítica de la sociedad. Así, las *Cartas Persas (1721) de Montesquieu ofrecen un ejemplo de las posibilidades del género*». De ellas A. Adam (1965, XVI) comenta:

Pour écrire son livre, Montesquieu avait besoin de s'informer sur la géographie, l'histoire, les mœurs de l'Orient. Les livres ne lui manquaient pas, et surtout les récits de voyageurs.

Fácil es que estos escritores utilicen —a través de técnicas intertextuales— relatos y referencias a libros de viajes anteriores o contemporáneos, confeccionando una literatura donde el prurito de contar un periplo real es abandonado ante el *desideratum* estético de presentarlo como una posible ficción. Tal y como postula C. García-Romeral Pérez (2001, 18):

El viajero generalmente es lector de otros viajes o de libros para el viaje. Ha leído a los viajeros, geógrafos e historiadores clásicos y a sus coetáneos, se ha informado a través de guías de las ciudades o simplemente ha leído la prensa para tener una información del país que va a visitar.

Charles Davillier, por citar algún caso, nos da cuenta de esta recurrencia a obras literarias (1874, 675):

Les Espagnols ne sont pas moins sobres dans l'usage du vin. Madame d'Aulnoy nous les montre dans leurs repas champêtres (...). Bourgoing assure, dans son Tableau de l'Espagne moderne, qu'il n'est rien de si rare que de voir un homme pris de vin.

Y otro francés, Théophile Gautier (1881, 207), hace también referencia a un compatriota suyo:

Victor Hugo, dans sa charmante orientale, dit de Grenade: Elle peint ses maisons de plus riches couleurs.

No obstante, hay que tener presente que el acudir constantemente a otras fuentes — sean referencias literarias, sean leyendas — puede hacernos perder de vista el propio hilo narrativo-descriptivo del viaje que se nos refiere. Un excesivo apego a la literariedad del texto contribuye, automáticamente, a una pérdida de su valor documental, instalándonos ante el proceso que permite al libro de viajes derivar hacia la literatura de viajes. En casos extremos llegará a ocurrir no sólo que el relato se transforme en literatura de viajes, sino que incluso la prosa de esa literatura se vea inmersa en los dominios de la más pura poesía. Y si hay autores que intentan escribir un libro de viajes, obtendrán como resultado una literatura de viajes; la vuelta atrás es — creemos — impracticable. La clave del paso de un tipo de producción a otro reside, frecuentemente, en la intención del autor, en el grado de subjetividad u objetividad que el escritor quiera otorgarle a su escrito. Así C. García Gual (1999, 95-96) nos refiere:

No es raro el que la narración y descripción de viajes vaya derivando hacia la novelaría. Es decir, ese caso comienza cuando se acentúa lo subjetivo a costa de la objetividad, y el interés de la narración está puesto no ya en la veracidad de lo que se cuenta sino en cómo se cuenta o cómo se recrea la experiencia del viaje.

III. LOS TÓPICOS

Un viaje, a lo largo de su desarrollo, obedece a un esquema más o menos idéntico, aunque lógicamente, con ciertas variaciones. No será difícil hallar toda una serie de costumbres, de palabras y hechos simbólicos, de secuencias que nos producen la irremediable sensación del *déjà connu*, justamente por esa más que trillada recurrencia a los tópicos, a los *topoi*. Estos lugares comunes, según la opinión de W. Raible (1988, 310), existen «... para la representación de sucesos de la naturaleza, una tormenta en el mar, o para la descripción del paisaje en la literatura: aquí se da el topos de la simpatía de la naturaleza que procede del mito de Orfeo, el topos del paisaje ideal de la Arcadia o el topos del locus amoenus».

1. Paradas y posadas

El esquema de este tipo de relatos abarca un amplio abanico de posibilidades que va desde la misma motivación del viaje hasta el esperable y lógico regreso — que, por cierto, no es frecuentemente relatado —, pasando por los imprevistos, sorpresas e inconvenientes que pudieran surgir y que el destino depara al viajero. No

hemos de olvidarnos tampoco de las paradas, los hitos que van marcando las distintas etapas de la aventura. Una parada en una posada cualquiera, por ejemplo, es, además, una magnífica ocasión que el viajero tiene para poder conversar con sus compañeros de viaje, cuando no, para dar pie a toda una serie de disquisiciones y comentarios pseudo-filosóficos. Se intercalan de vez en cuando pasajes con anécdotas, sucesos o cuentos del pasado que detienen por un momento el pulso del relato y en los que, además, el protagonista ya no es el viajero, sino un personaje histórico o legendario, por lo general. Frecuentemente, no obstante, no llegan a ser casos de intertextualidad, en tanto en cuanto nos encontramos delante de leyendas orales, transmitidas de boca en boca — a menudo exageradas — y recogidas aquí por el viajero. La ralentización o la parada brusca del devenir de los acontecimientos que, en mayor o menor grado puedan darse, estará producida, sin duda, por las disquisiciones filosóficas, morales, culturales, etc., en las que un autor se puede explicar sin el menor atisbo de contención. El impulso se apodera de él.

No existe, o no debería existir, viaje sin parada. Las posadas donde los huéspedes cuentan o escuchan diversas historias — ya reales, ya ficticias — suponen un alto en el camino en el hilo de la narración. Se pueden considerar incluso como la coronación, si no del viaje, de una etapa de éste. En ellas se descansa, sí, pero también se reflexiona, se recapitula sobre lo acontecido a lo largo del día... Aquí llega el viajero ávido de informar y de ser informado, sediento de conversación. Son estos lugares los que dan pie a la charla distendida y desenfadada, los que proporcionan una estupenda oportunidad de conocer a los compañeros de viaje o, simplemente, a otras personas (viajeras o no). Con cierta asiduidad el posadero o la posadera y, en su defecto, su hijo o su hija son, más que personajes, meros tópicos al servicio de la narración. En el *Voyage en Espagne* de Gautier nos encontramos (1881, 176) en el toledano pueblo de Illescas con la hija de la hospedera, una chica de aproximadamente 12 ó 13 años que resulta ser muy inteligente y con la cual el francés consigue mantener algo parecido a una conversación. Pero sigue siendo un elemento más a disposición del escritor:

... j'entamai avec ma chasseuse d'insects un dialogue que mon ignorance de la langue espagnole bornait nécessairement beaucoup. Cependant, avec l'aide de mon dictionnaire diamant, je parvins à soutenir une conversation fort passable pour un étranger.

En cualquier caso, es la palabra — por lo general alrededor de una mesa y de un vaso de vino — lo que los une. Si se nos permite la comparación, y concibiendo el *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes (1547-1616) como una *novela de viajes* — por tierras de España —, estaríamos frente a un caso semejante al de la interpolación de *novelas* que los huéspedes de las ventas manchegas realizan en esta obra. «*Que el tema del viaje gravita en El Quijote es algo obvio. Incluso debe considerarse como un ritual necesario sin el que no existiría esa grandiosa novela...*», comenta C. Pérez Gállego (1995, 51). Pero no siempre las posadas son lugar de descanso o, en el mejor de los casos, de salvación. Tampoco tienen por qué significar necesariamente un alto en el relato, un suspense don-

de la narración queda detenida. Ocurre que en ocasiones se configuran, precisamente, como todo lo contrario: un lugar donde la acción cobra más fuerza —o, simplemente, aparece—, frente a lo anodino del viaje.

2. Pueblos y ciudades

Los pueblos o las ciudades, particularmente éstas últimas, también pueden representar una parada en el transcurso del viaje, siempre y cuando no sean el destino final. Es aquí donde el escritor acrecienta el elemento descriptivo y donde, paradójicamente, el libro adquiere consistencia. Cabría esperar lo contrario; lo lógico sería que la descripción más abundante se hiciera a lo largo del periplo, en tanto en cuanto se está en movimiento, *de viaje*. Y resulta ser que el relato describe mucho más precisamente cuando el viajero se detiene, cuando ya ha llegado a un lugar. Más que libros de viajes podríamos denominarlos, si se nos concede la licencia, *libros de ciudades*, pues es aquí donde la comparación se hace más que necesaria, las digresiones inevitables y las ampliaciones del relato casi interminables. No obstante, siguiendo a F. Martínez Bonati (1972, 53-54), para quien, tanto la narración como la descripción son clases de un mismo género, nos parece importante señalar que no ha de establecerse una correspondencia necesaria o puntual entre *viaje y narración* (movimiento, acción) ni entre *parada y descripción* (estatismo, quietud). En el trascurso del itinerario realizado puede aparecer la descripción, al igual que en las paradas puede existir la narración.

Es resaltable la intención totalizadora y exhaustiva que, por lo general, el escritor de libros de viajes parece tener. Según M. A. Pérez Priego (1984, 226), se trata de «... un propósito totalizador, de describirlo todo, de incorporarlo todo al relato, aunque sólo sea mediante su simple mención (...) produciéndose con ello un espectacular amontonamiento de nombres y lugares. Pero, a pesar de ese primer impulso totalizador en el libro de viajes no todo es de la misma importancia para el viajero, por lo que el narrador se verá obligado a elegir y seleccionar los hitos fundamentales del itinerario. Esos puntos privilegiados serán, precisamente, las ciudades». Ciertamente, las ciudades —cuanto más grandes e importantes mejor— conforman los verdaderos núcleos narrativos del relato o, al menos, los de más peso, pues el escritor parece encontrar la excusa perfecta para poder explayarse y hablar de lo que quiere. F. Martínez Laínez (1999, 30) argumenta con respecto a ellas y, concretamente, a la ciudad de Viena:

Las ciudades, como las personas, tienen siempre ese aura invisible que podríamos llamar *ánima* o *alma*, en el sentido de aliento o realidad impalpable que vaga alrededor de los vivos y se manifiesta en forma de acciones y sensaciones presentes. A veces, como en el caso de Viena, esa cualidad esencial es fácilmente apprehensible.

Pero, además, quedarán eternamente en la mente del lector con la visión que de ella haya dado el viajero. «*Las ciudades*, —señala J. F. Villar Dégano (1995, 31)— *en verdad tan queridas de los viajeros, perviven como fotos fijas integradas en unos rasgos que van a especificar su daguerrotipo en el momento histórico en*

que fueron descritas. Es raro el viajero que aunque repita su viaje y lo cuente de nuevo redunde en las mismas fijaciones que en el viaje anterior».

Llega un momento en que lo importante parece ser el número, la cantidad, con lo cual asistimos a interminables listas de tipos de hospitales o de escuelas. Por si todo ello no fuera suficiente, el viajero, haciendo uso de una técnica de relato amplificativa, tiene una magnífica ocasión para incluir sus digresiones. Este núcleo narrativo que constituye la *descriptio urbis* será el que le permita insertar toda una serie de discursos sociales, políticos, educativos, económicos, morales... El ritmo narrativo temporal se ralentiza —cuando no se detiene— en pro de la descripción. Pero no hay que entender estas disquisiciones, no obstante, como elementos antagónicos del relato; recordemos que para R. Dorra (1984, 516) son «... dos funciones de un tipo único de discurso».

Siguiendo a M. A. Pérez Priego (1984, 227) extraemos una serie de preceptos teóricos basados en la tradición retórica clásica y catalogados en textos como los *Excerpta rhetorica* del siglo IV, concretamente en el capítulo de *laudibus urbium* que trata acerca de lo que la descripción de una ciudad debe contener:

Sustancialmente, conforme allí se recomienda, la descripción debe atender a los siguientes aspectos: a la antigüedad y fundadores de la ciudad (...), a su situación y fortificaciones (...), a la fecundidad de sus campos y aguas (...) a las costumbres de sus habitantes (...), a sus edificios y monumentos (...), a sus hombres famosos (...); para todo ello, en fin, se encarece el uso de la comparación, como era propio de todo el género epideíctico.

Y si bien este esquema —que funcionó en toda la Edad Media, pero que, por ejemplo, según S. Carrizo Rueda (1997, 163) y otros, también fue utilizado, en parte, por la novela picaresca— no llega a respetarse íntegramente en la literatura de los siglos XVIII y XIX, sí podemos encontrar en las diferentes obras abordadas la observancia, en menor o mayor medida, juntos o por separado, de alguno de estos presupuestos, como puede ser:

- La referencia a la antigüedad de la ciudad. Tengamos presente que, como señala M. M. Serrano (1993, 83-84), «... *El cómputo cronológico se expresaba (...) tomando como punto de referencia el año de la publicación de la obra, a partir de la cual se contaba hacia atrás (...). El presentar la ciudad como un antiquísimo núcleo de población era condición indispensable para que ésta adquiriera verdadera relevancia*».
- La referencia al fundador (o en su defecto, al libertador).
- La referencia a la situación geográfica y a las fortificaciones.
- La referencia a la fecundidad o esterilidad de los campos.
- La referencia a las costumbres.
- La referencia a edificios y monumentos.
- La referencia a hombres famosos (normalmente sus gobernadores).

3. Los contratiempos

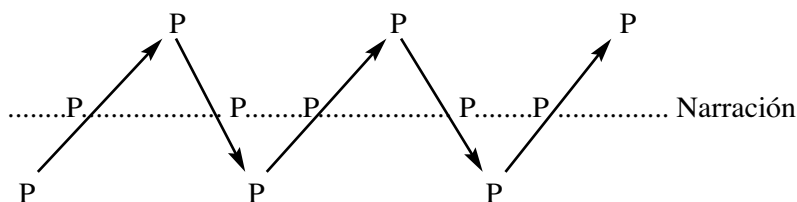
¿Tiene, quizás, la memorialística de viajes muchos más clichés que la prosa de ficción? ¿Recurre más a los tópicos y a los patrones literarios, más a la Retórica que a la Poética? Posiblemente el problema resida en que, debido tal vez a la ausencia de un plano profundo, de verdadero contenido, los artificios a los que se recurre son más fácilmente observables e identificables. La aparición de algún inconveniente, de alguna dificultad o, en el peor de los casos, de un accidente, suele ser un elemento tópico del viaje. El contratiempo, la inclusión de una aventura, parece ser visita obligada dentro del *corpus* de la narración. Claro está que en muchos viajes, para bien del viajero —y tal vez también para desgracia del lector—, esto no sucede; el viaje se lleva a cabo y llega a su fin sin el menor atisbo de peligro, obstáculo o molestia. Y hay autores que no dudan en dejar el texto tal cual; ni siquiera se plantean que el relato de los hechos quede mutilado, falto de aventura, probablemente porque esto sea lo normal, lo esperable. Cuando viajamos, en principio, no esperamos que nada malo nos vaya a suceder y lógicamente, no nos disgustamos si no ha sucedido. Tal vez por ello sea necesario un poco de reflexión acerca de los innumerables y temibles accidentes o infortunios —mayormente marítimos— que nos encontramos en los libros y en la literatura de viajes. Muchos de ellos fueron verdad, acontecieron en realidad, tal y como la historia nos atestigua, o tal y como el propio autor —y en estos casos hemos de creerlo— nos dice, aunque suela tratarse más bien de estados anímicos interiores que de aventuras en sí mismas. Pero es bien sabido que uno de los recursos del viajero es suplir con su imaginación las carencias de aquellos pasajes o momentos donde la realidad no pudo llegar. Cuando el viaje no es interesante, cuando el trayecto se hace insulso e ínfimamente atractivo, se impone la aparición de una aventura, surgida lógicamente de la imaginación del escritor. Así lo reconoce el rumano Vasile Alecsandri (1821-1890) en *O primblare la munți (Una excursión a las montañas)* (1987, 94):

Lucrul acesta deși cu adevărat nu s-ar fi întâmplat, totuși l-aș iscodi din capul meu pentru interesul acestei povești...

Aunque esto no hubiera ocurrido en realidad, igualmente me lo habría sacado de la cabeza para el interés de esta historia... [T. A.]

Ahora bien: ¿qué amenaza al viajero? ¿Con qué obstáculos le gusta encontrarse? Como muy acertadamente propugna J. A. Kottler (1998, 43), estos viajeros, «... cuando se les pregunta qué ha sucedido, hablan sin parar sobre esas horrosas cosas que hicieron y sobre las desagradables cosas que comieron. Hablan de los sufrimientos que padecieron. Muestran las cicatrices y las ampollas. Cuentan historias sobre avalanchas, noches sin dormir (...). Y a pesar de todo esto sonríen como los ángeles». Son, como vemos, *sufrimientos* que el escritor gusta de recordar como parte interesante de la historia, a pesar de que frecuentemente se tiende a exagerarlos y a darles la categoría de pesadilla. Forman parte del artificio narrativo.

Como conclusión, los tres puntos que hemos analizado —donde las flechas corresponderían a los contratiempos que acrecientan o disminuyen el *tonus* y que nos conducen inevitablemente a **P** (las paradas) en el transcurso de la narración del viaje— se representarían de la siguiente manera:



IV. LOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Tres son los elementos morfológicos que, a nuestro juicio configuran la retórica del libro y de la literatura de viajes: el *yo* viajero, la simultaneidad de espacio y tiempo, y la descripción. Precindiremos, no obstante en esta ocasión, de espacio y tiempo, y nos centraremos en el *yo* y en la descripción.

1. El *yo* viajero

El autor, cuando escribe, desde su particular *yo*, concibe diversos modos de estructurar y presentar la relación de los hechos. La mirada del escritor apuntará en una u otra dirección en función de los propios intereses del que narra o describe. Así, el viajero es escritor, narrador, personaje y persona, al tiempo que oscila entre el «dicen...» y el «esto lo vi yo con mis propios ojos». Hay en él un deseo de sinceridad, de verdad. Como ya hemos señalado, el valor que tiene su palabra es importante. Partiendo de la base de que en muchos relatos confluyen todas estas características, es nuestra intención resaltar la personalidad del viajero a través de su propio libro. Nos encontraremos, por tanto, con frases en las que se pondrá de manifiesto que ofrece unos datos que desconocía o refiere unos hechos tal y como se los han relatado a él, pero de los cuales no puede dar testimonio personal: *Me han contado que..., Esto no lo escribo porque no lo vi...* Este deseo de comunicar y el temor a no dar una referencia exacta de lo que se narra o describe parece ser una característica propia de estos relatos de viaje. A menudo no podemos evitar pensar que el viajero está inventando o, cuando menos, exagerando. No obstante, bien es cierto que particularmente se refiere a datos estadísticos o numéricos en torno a la cantidad de habitantes que tiene una población o al número de visitantes que recibe un parque, por ejemplo, algo ya típico de los viajes ilustrados, como nos comenta G. Gómez de la Serna (1974, 86):

La nota imprescindible está dedicada siempre a registrar, con rigor estadístico, el número de vecinos, las rentas (...), y, alguna vez, la proporción y materia de las edificaciones.

De un ilustrado como Leandro Fernández de Moratín destaca J. Doval (1988, 11) que «... *es uno de los primeros escritores de su época que parece viajar con el cuerpo, de forma que no vacila en meterlo en su relato. Siempre sabemos si las posadas son malas o buenas (generalmente malas), si el condumio vale la pena (habitualmente, no, pero come muy bien en Happpenheim y las golosinas napolitanas le elevan el tono vital), qué precio tienen las cosas...*».

Con frecuencia este tipo de textos, según palabras de D. Wanner (1999, 19), «... *son mucho más interesantes por lo que revelan sobre su autor(a) que sobre las circunstancias del viaje como actividad concreta*». El viaje romántico, quizás por esa tendencia al subjetivismo y al sentimentalismo es, posiblemente, menos fiel a la realidad, más proclive a desfigurarla. Aunque, una vez más, hagan referencia a los libros de viaje medievales, consideramos altamente ilustrativas las palabras de M. A. Pérez Priego (1984, 233):

De todos modos, a pesar del empleo de la primera persona, lo privilegiado en estos libros de viajes medievales son los datos externos, no el mundo personal, el yo del viajero (lo que sólo ocurrirá en los géneros autobiográficos modernos). El protagonista es un simple espectador y anotador de los lugares y las cosas que observa, y a lo más que llega en este terreno de lo personal es, como Tafur, a contarnos si en determinado lugar sufrió una dolencia, o recibió una herida, o se rapó la barba y el cabello, o perdió sus dientes a causa del intenso frío.

A) *El valor de la palabra*

Sin embargo, bien es cierto que en numerosas situaciones no es necesario hacer un alto en el camino, ni siquiera tener un interlocutor-compañero de viaje para motivar este discurso. Y, como consecuencia directa de esto, no es extraño encontrar en esta retórica del libro de viajes una cierta exageración. Precisamente, por el propio valor que la palabra pueda tener, no hay razón para pensar que el *narrador* está mintiendo o exagerando; no hay motivo para dudar de su palabra. Así, J. Pimentel (2001, 4), recogiendo las consideraciones de Jean François Bernard (1.^a mitad XVIII), compilador de viajes dieciochescos, opina:

El mundo de los viajeros —escribe Bernard— está repleto de exageraciones e infinitas falsedades que tienen por objeto presentar a los autores como valiosos a los ojos de los lectores».

Entra aquí en juego un factor importante dentro de los relatos y de la literatura de viajes. En principio, todo cuanto leamos no ha de ser puesto en duda porque, como continúa argumentando J. Pimentel (2001, 11), «... *los viajeros se convierten*

ron en testigos, la palabra clave, una noción donde la vista adquiere todo el protagonismo. La asociación entre la visión de un hecho y su constitución como evidencia científica es algo presente en todo el programa de la filosofía experimental».

Ciertamente, mientras que el viajero medieval, llevado por su fantasía, tiende frecuentemente a una cierta exageración —recordemos todas las cosas maravillosas que nos relata Marco Polo, por ejemplo—, el viajero ilustrado, con su lastre empirista, oscilará entre una conciencia de la realidad y un cierto criticismo. A este viajero le llamarán la atención, por lo tanto, todos aquellos individuos con los que se pueda ir encontrando a lo largo del camino: las personalidades intrigantes, los seres humanos con escondidos sentimientos, las personas que sufren, los personajes históricos...; el hombre, en definitiva. La descripción de todos ellos, sin embargo, ha de entenderse como una descripción interior, moral, de carácter colectivo y, por ende, patriótica. Al viajero ilustrado no le interesa el hombre como individuo aislado —a los románticos, sí— sino como perteneciente a una colectividad, a un pueblo con una serie de características comunes. Y es este pueblo el que es objeto de observación de este viajero ilustrado de carácter moralista. A medio camino podríamos situar a los cronistas de Indias, quienes con su frecuente lenguaje barroco para describir esa nueva realidad que ante sus ojos se presentaba, fueron abriendo la senda que más tarde desembocaría en un lenguaje y estilo puramente barrocos. El hecho de que hoy los italianos llamen pomodoro (*pomo d'oro*) al tomate o los franceses *pomme de terre* a la patata, no obedece más que a una necesidad léxica surgida para describir una nueva realidad inexistente hasta ese momento en la vieja Europa. Recurriendo a este tipo de comparaciones y/o contrastes, la oralidad del discurso se ve frecuentemente apoyada por la utilización en el texto de una serie de metáforas características del lenguaje familiar así como del ámbito rural. A través de esta —consciente o inconsciente— complicidad con su lector, el viajero adquiere naturaleza de traductor, como califica J.C. Gomes da Silva (1981, 37) a los viajeros occidentales que en el medioevo llegaban a la Indias.

Este tipo de descripción es básico para que un lector con una cultura más limitada, partiendo de un elemento que le resulta familiar, pueda hacerse una idea clara del nuevo elemento que no conoce. Se trata —del mismo modo que, según A. Medam (1982, 63), ocurría con Michel Eyquem, señor de Montaigne— de «... *Reconduire l'inconnu au connu! Conforter l'édification du monde cultivé par la prise en compte du monde cultivé...*». Por ello, como opina S. Carrizo Rueda (1997, 22) basándose en las premisas establecidas por Juan Luis Vives (1492-1540), «...muchas veces, para exponer algo desconocido, las descripciones reúnen un conjunto de aspectos conocidos». Estas formas de presentar la novedad, en consecuencia, «... demuestran que los conjuntos resultantes de sumas de elementos familiares fue una solución descriptiva ya utilizada dentro del género "relato de viajes" ...» (Ídem)

No cabe duda de que la narración en primera persona confiere al texto un mayor grado de verosimilitud. Queda patente el protagonismo del autor, la autenticidad del relato. Como dice M. A. Pérez Priego (1984, 233):

El empleo de esa primera persona contribuye, sin duda, a hacer más atractivo y sugerido el relato al receptor, a quien transfiere más fácilmente, sin un narrador interpuesto, la experiencia vivida o imaginada. Pero, sobre todo, tiene una función verificadora y testimonial que refuerza la verosimilitud y autenticidad de lo narrado.

B) *La atención al lector*

A menudo sucede que el escritor es consciente de que su texto va a ser leído por un lector —valga la redundancia— que se encuentra *al otro lado*. Como ya hiciera Jean-Jacques Rousseau (1966, 568) en su *Émile*:

Lecteur, épargnez-moi de paroles; si vous êtes fait pour m'entendre, vous suivrez assez mes règles dans mes détails.

Este tipo de fórmula *de deferencia y cortesía* para con el lector es muy habitual particularmente en autores de los siglos XVIII y XIX. Antoine de Latour (1855, III), por ejemplo, le llamaba así la atención al *homo legens*:

Enfin, si quelques lecteurs remarquaient que j'ai trop peu appuyé sur certains côtés des mœurs espagnoles, moins dignes peut-être d'admiration ou de sympathie, je les prierais de se souvenir que l'Espagne est, avant tout, et sera toujours pour moi la terre de l'hospitalité.

Por su parte, Théophile Gautier (1881, 187), no quiere cansarlo con descripciones:

Nous ne fatiguerons pas nos lecteurs de la description de cette route monotone à travers un pays plat...

Llegamos incluso a los extremos de confianza que adquiere, por ejemplo, Leandro Fernández de Moratín en su *Viaje de Italia* (1988, 25):

... viajamos de noche: mi curioso lector padecerá mucho con esta mudanza de plan; pero, todo bien considerado, primero soy yo que mi curioso lector: viajaremos de noche.

O el italiano Edmondo de Amicis, que «... *hace un guiño al lector yéndose a la cama, «pues me caía de sueño como cualquiera de mis lectores»...*», tal y como señala I. Romera (2000, 35).

En otros autores quizás lo que se eche en falta sea una consideración hacia el lector: que no pida perdón o se sienta culpable con más frecuencia por las extensas digresiones con las que ilustra su viaje, en algunas ocasiones sin justificación alguna.

Esa atención al lector va a menudo acompañada de una atención a otros, no ya lectores, sino viajeros: «*Digno de castigo es...*» o frases similares dicen con frecuencia los viajeros de aquél que no se detenga a contemplar todo aquello *digno de ver*. Y a esto hay que añadir que, además, lo *digno de ver* es también *digno de reseñar*. El escritor halla de este modo el placer en la misma observación y contemplación de todo aquello con lo que se va encontrando, y establece, además, lo que para él es una relación intrínseca entre lo digno de ver y lo digno de reseñar. Y de nuevo comprobamos con satisfacción que el viajero no es egoísta pues, en el fondo, estos lugares y cosas dignos de ver y de anotar no dejan de ser consejos para posibles y futuros viajeros, recomendaciones que el autor hace para que los demás disfruten de cuanto van conociendo y sepan apreciar el valor de lo que están visitando. No está muy lejos el escritor de las recomendaciones del tipo *para no perderse* o *de visita obligada* que hacen ahora las actuales guías de viajes.

C) *Las limitaciones lingüísticas*

Nuestro compatriota José María Blanco Crespo (1775-1841), más conocido como Blanco White, decía lo siguiente (1977, 38):

... el que viaja equipado con un imperfecto conocimiento de la lengua del país tropezará con enormes dificultades al pretender hablar con sus habitantes y comprender lo que ellos mismos piensan y opinan y se verá obligado a la temeridad mental de decidir por sí mismo en más de una cuestión poco clara...

Un hecho nos resulta llamativo: en el relato de Théophile Gautier *Voyage en Espagne* (1881), pongamos por caso, también existe una preocupación por dejar claro la lengua que se emplea en la comunicación de personas con diferentes nacionalidades. Cuando se viaja, la comunicación es posible en la mayoría de las ocasiones porque, o bien siempre hay alguien que habla la lengua del viajero, o bien se conoce la lengua del país al que se va. Ya decía Landgrave de Hesse (1736, 2):

La première chose & la plus nécessaire à un Voïageur, c'est d'apprendre la Langue des Païs où il veut aller. Autrement, point de conversation & sans elle, point de plaisir.

Parece deducirse que el ser humano se ve en la imperiosa necesidad de no sentir el desarraigo que le produce el hecho de encontrarse en una tierra extraña, desposeído de su preciado patrimonio interno, de la lengua. La posibilidad de poder hablar su lengua materna es, aparte de una enorme satisfacción, un hecho necesario. Como comenta Julio Llamazares (1998, 85) acerca de Joseph Townsend (1739-1816), médico y mercader inglés que visitó Madrid entre 1786 y 1787:

Estando por Sol, la casualidad hizo, no obstante, que se encontrara con una persona que hablaba su lengua y que resultó no ser otro que el antiguo secretario del embajador de España en Gran Bretaña, don Francisco de Escarano, el cual, no muy ocupado al parecer y *encantado sin duda de poder volver a practicar el inglés con alguien*, le acompañó a la calle que buscaba, le invitó a cenar y se puso a su entera disposición para lo que precisara». [*]

En el peor de los casos siempre se está a tiempo de ir aprendiendo la lengua del país que se visita a medida que se va viajando, en el supuesto de que se trate de viajes de cierta duración. Muchas palabras tienen que ser definidas o, al menos, necesitan una explicación auxiliar con la ayuda de lo que —instalándonos ahora en el terreno de la teoría de la traducción— Nida y Taber, según E. Torre (1994, 96), llamaban *classifiers*:

A veces, el mismo texto, puede ofrecer una explicación (Nida y Taber 1974: 109, 1986: 150) mediante la adición de «clasificadores» (*classifiers*) a los términos de la LO que puedan ser totalmente desconocidos en la LT: «animales llamados camellos», «una piedra preciosa denominada rubí», «la ciudad de Jerusalén», «el rito del bautismo».

El viajero, cuando viaja, quiere dar a conocer nuevas palabras a sus conciudadanos y siempre pone atención en explicarlas. Veamos ejemplos de algunos escritores:

«*La costumbre de dormir después de la comida, que llamamos **siesta**...*» (Blanco White, 1977, 71) [*]

«*Las sillas de montar que se llaman **albardones**...*» (ídem, 124) [*]

«*Esta colección de muñecos, llamada **nacimiento**...*» (ídem, 244) [*]

«*Un ligero refrigerio de tortas navideñas llamadas **hojaldres**...*» (ídem, 244) [*]

«*... al separarnos le di un **Tümkgeld** o **para beber**, como aquí dicen*». (Gil y Carrasco, 1999, 236) [*]

«*Nous passons par le **pueridero** (le pourrisoir)...*» (Louis Teste, 1872, 56) [*]

«*La **bandurria**, beaucoup plus petite, ressemble un peu à la mandoline italienne. Elle est garnie de douze cordes, et se joue, ainsi que la **citara**, au moyen d'une lame flexible, d'ivoire ou d'écaille, appelée **púa***». (Charles Davillier, 1874, 40) [*]

«*Les innombrables morceaux de bois qui composent la coupule s'enchevêtrent les uns dans les autres avec une variété infinie qui défie toute description. Ce genre de travail, d'une complication extrême, s'appelle, en espagnol, **artesonado***». (Charles Davillier, 1874, 185) [*]

En otras ocasiones, por el contrario, resulta ser el lector quien tiene que adivinar o imaginar a qué palabra se está refiriendo el autor, como sucede, por ejemplo, con una escritora del siglo XX: la mallorquina Maria-Antònia Salvà (1998, 31). Es el lector el que tiene que interpretar que la palabra significa *propina*:

«A la entrada i sortida de Santa Sofia, uns ninets mahometans, copetjant-se el front i somrients, m’han demanat *bakchis*».

Otros, llevados por un espíritu filológico, se aventuran en la procedencia etimológica o, cuando menos, en una explicación acerca del origen de la palabra:

«... *la Giralda, ainsi nommée parce que cette tour de trois cent cinquante pieds (...), est surmontée d’un beffroi qui porte une statue colossale de la Foi en bronze, laquelle est posée de manière à tourner sur elle-même au moindre vent, girar, tourner*». (Louis Teste, 1872, 179-180)

«*Estos lugares se llaman alamedas, de la palabra álamo*». (Blanco White, 1977, 71)

«*Cette campagne s’appelle la Huerta de Valence, hortus, jardin*». (Louis Teste, 1872, 208)

Incluso hay quien llega a consultar el diccionario, como ocurre con Charles Davillier (1874, 501):

«*La Venta, dit le Dictionnaire de la Academia, est une maison établie sur les routes et dans les des poblados...*»

La inclusión de frases, expresiones, denominaciones o dichos propios del lugar, cautiva también a algunos autores:

«*Il y a en Espagne un diction sur Jaën: «**Laide ville, mauvaises gens,**» qui ne sera trouvé vrai par aucun peintre*». (Théophile Gautier, 1881, 200) [*]

«... *occupés à **pelar la paba** [sic] (plumer la dinde), c’est à dire faire la conversation avec leurs novias à travers les grilles*». (Théophile Gautier, 1881, 216) [*]

«... *entretenimiento que el idioma del país expresa con la extraña frase de **pelar la pava***». (Blanco White, 1977, 71) [*]

«*La frase usual en estas ocasiones es ¡**Angelitos al cielo!***» (Blanco White, 1977, 240) [*]

«... *porque resulta que ahora «**sangran**» al río como dicen los paisanos*». (Hans Christian Andersen, 1988, 64) [*]

«La senda es llamada «**el camino de los muertos**»...» (Hans Christian Andersen, 1988, 127) [*]

«*Cet exercice favori des fiancés est désigné par l'expression: **pelar la pava, littéralement plumer la dinde et les novios sont appelés peladores de pava, plumeurs de dinde***». (Charles Davillier, 1874, 457-458) [*]

2. La descripción

Si admitimos el hecho de que un relato puede estar escrito en tercera persona (*Voyage autour de ma chambre*, de Montaigne) y el de que la simultaneidad de espacio y de tiempo no siempre es cierta o exacta, quizás el único elemento morfológico verdaderamente imprescindible a la hora de conformar el género —bien como libro bien como literatura de viajes— sea la descripción. En torno a ésta se articula la técnica a través de la cual se desarrolla la narración. Mientras que en la novela-ficción la descripción se encuentra subordinada a la narración, en el relato de viajes, postula R. Le Huenen (1990, 20), «... *n'est pas la servante du récit, mais son égale...*» Hay quien opina, por el contrario, que la relación existente entre una y otra modalidad no es de igualdad sino, prácticamente, de superioridad; los relatos de viajes constituirían, por consiguiente, «... *un tipo de discurso narrativo-descriptivo en el cual la segunda función absorbe a la primera...*», según S. Carrizo Rueda (1997, 13). La infidelidad —voluntaria o no— de algunas descripciones, o lo extravagante e inverosímil de otras, con frecuencia imprimen al relato una movilidad que es capaz de producir un desplazamiento de sus fronteras hacia otros territorios de la literatura, como puede ser el fantástico. Y todo ello a través del valor de la propia palabra ya aludido. En este contexto, la oportunidad que se le concede a la palabra no es la de copiar, la de reproducir la realidad que el escritor contempla, sino la de reescribir el paisaje. El arte, entonces, no copia a la vida, sino que la reinventa, la recrea. En Europa, por ejemplo, se trataba de ofrecer al mundo occidental un Oriente sin exotismos, desnudo de toda magia y fiel a la verdad, tal y como preconizaba François René, vizconde de Chateaubriand (1969, 702):

Ne rien inventer, ne rien omettre.

¿Quién no se ha sentido sobrecogido y maravillado contemplando el decadente aspecto de las calles de Lisboa o Estambul. ¿Y en cuántas ocasiones no les hemos puesto poesía a esas imágenes? ¿Cuántas veces no hemos sentido la necesidad de adornar de lirismo un paisaje que a todas luces nos parece desolador? El viajero es así; adopta una *estética de lo feo* y entonces todo le parece maravilloso, encantador. Los viajeros franceses, por ejemplo, venían a España buscando castillos medievales, ruinas, palacios musulmanes...; en definitiva «... *se buscaba el exotismo y lo pintoresco*», afirma J. Cantera (1998, [22]). Y es que a nuestro país —por su particular historia— era fácil identificarlo con lo oriental. No en vano, Théophile Gautier (1881, 192) opinaba:

L'Espagne, qui touche à l'Afrique comme la Grèce à l'Asie, n'est pas faite pour les mœurs européennes. Le génie de l'Orient y perce sous toutes les formes...

Y recordemos también, pongamos por caso, *The Alhambra Tales* (1832) del norteamericano Washington Irving (1783-1859). Sin embargo, mientras que el libro de viajes no consigue más que ensartar descripciones de personajes y de espacios, el arte del escritor de la literatura de viajes se basa en elaborar una narración con un núcleo temático definido a partir de esas descripciones, las cuales se realizan teniendo en cuenta dos puntos de vista, dos diferentes miradas:

- a) La mirada aséptica: el viajero se limita a describir, a dar información de una forma neutra. No es una actitud, sino una manera de ver, entender y describir las cosas. El texto es *uno y sólo uno*, pues la realidad que se nos cuenta es una y sólo una.
- b) La mirada comprometida: el viajero se implica en la descripción a través de la *oposición* y el *contraste*. Adquiere un compromiso. Describe las cosas comparando y teniendo como referente a su patria. En realidad tenemos *dos textos*, pues tenemos dos realidades distintas.

Si tomamos los preceptos medievalistas de J. Richard (1981, 47) podemos argumentar que el relato de viajes presenta toda su serie de elementos «... *dans l'ordre d'un voyage*». Es esto, por consiguiente lo que «... *permet de distinguer la littérature de voyages de celle qui est purement géographique*». El viaje no sería más que el hilo conductor que amalgama esos comentarios filosóficos, morales, políticos, económicos, educativos, etc.; el armazón que los sustenta. Argumenta R. Beltrán (1991, 137):

El libro de viajes es tal cuando las circunstancias del viaje (descripciones, noticias, informaciones...) dominan claramente sobre la experiencia protagonista del viajero.

Parafraseando a J. M. Ribera Llopis (1991, 79) podemos decir que... «*Esa posibilidad, embrionariamente planteada en textos y argumentos que después cabe leer reordenados en la macroestructura (...) [del viaje], revela una clara voluntad de estilo y una opción retórica por parte del autor*». Del mismo modo, para M. Baquero Goyanes (1995, 32-33), el viaje es «... *un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica...*».

Según las pautas establecidas por la retórica medieval de los libros de viajes, estamos en condiciones de entender varias y distintas maneras de conformar un relato de viajes ateniéndonos, por una parte, a técnicas abreviadas que no hacen sino evitar, en la medida de lo posible, una descripción; y, por otra, a técnicas amplificativas a las que el autor recurre para engrosar el *corpus* textual. Sobre ese fondo retórico se presentan diferentes formas del discurso:

A) *Formas abreviadas: informativas*

Esta aparente imposibilidad de descripción —o pereza, o simple negativa— ya la encontramos presente, por ejemplo, en el español Pedro Cubero Sebastián (1993, 53):

... pero son mármoles en su fábrica tan exquisitos, que mi pluma no los puede describir, por no ser de mi profesión...

A esta técnica de la *abreviatio* recurren también otros autores ilustrados como Enrique Gil y Carrasco (1999, 71):

No ha sido ni es mi ánimo detenerme en la relación de sus partes y adornos de todos géneros porque esto, además de prolijo y poco necesario, habiendo tantas relaciones precedentes, extendería demasadamente los límites de este artículo...

El escritor recurre a la comparación como método para poder explicar algo maravilloso, fuera de lo común. M. A. Pérez Priego (1995, 77) ilustra lo que decimos:

Como hemos tratado de ver, las maravillas, fabulosas o reales, ocupan buena parte del libro de viajes. Para el autor viajero el problema es dar cuenta precisa de ellas y transmitir las por medio de la palabra escrita, en principio, imperfecta e insuficiente (...). Los escritores menos dotados o con menos voluntad literaria hicieron uso continuo y exclusivo de la comparación.

Tenemos presente que el autor de esta cita se refiere a los escritores medievales, pero la particularidad es aplicable también a cualquier época y territorio. En defensa de los ilustrados, pongamos por caso, podríamos argumentar que quizás la monotonía y la pobreza estilística que se imponen en el relato de sus viajes se deban posiblemente al hecho de estar sujetos a un discurso literario que está a medio camino entre la austeridad estética neoclásica y el tono didascálico dieciochesco, tal y como afirma G. Gómez de la Serna (1974, 99) refiriéndose a los viajeros españoles:

De estas dos fuentes: la mortal angostura estética del neoclasicismo y la pretensión didáctica de la Ilustración, nace la aridez del estilo que carga su acento monótono sobre nuestros viajeros del siglo XVIII.

B) *Formas amplificadas: informativas y didáctico-enciclopédicas*

a) La digresión

R. Barthes (1982, 65) la define como «... un fragmento ornamental, fuera de tema o que se vincula con un nexo muy débil y cuya función es hacer brillar al

orador; la mayoría de las veces es un elogio de lugares o de hombres...» Sin embargo, es nuestro propósito referirnos y abarcar bajo este epígrafe única y exclusivamente a aquellos pasajes que no hacen sino presentarnos un conglomerado de disquisiciones de tipo filosófico, moral, educativo, cultural, político, social, etc., donde el escritor aprovecha la circunstancia que el texto le brinda para poner de manifiesto sus opiniones sobre estos aspectos. Por muy interesantes que puedan resultar para el historiador, el etnógrafo, el educador, el filósofo... — por lo que tienen de información —, para nosotros, como estudiosos de la estructura del relato, no dejan de ser más que un gesto de intencionada erudición que bien podrían constituir un libro diferente.

b) La enumeración

En su afán totalizador, el viajero intenta ofrecer al lector el mayor número de información posible; de ahí que no sea raro toparnos con un especial gusto por las listas clasificativas de los distintos tipos de escuelas y hospitales que hay en una ciudad, o por la catalogación exhaustiva de todos y cada uno de los cuadros que se encuentran en la sala de un museo, o de las obras que encontramos en una biblioteca, sin olvidar la sucesión interminable de poblaciones por las que va pasando, o las completas series de sembrados y cereales que caracterizan a cada aldea. Y tampoco deja de llamarnos la atención la lista casi taxonómica de todas las clases de frutas y pescados que se venden en un mercado o las distintas disciplinas que se pueden estudiar en un colegio...

c) La pura descripción

A tenor de lo establecido en la digresión, entenderemos, por tanto, la descripción como un recurso donde lo descrito sea un elemento real, observable, tangible y concreto, como puede ser el caso de una ciudad, un edificio, una biblioteca, un museo o una obra de arte. Si el relato de viajes se configura con la narración que el mismo itinerario va proporcionando, es gracias a la utilización de técnicas descriptivas donde se conforma el viaje. Y esta descripción se nos puede presentar bajo dos formas:

- **Telegráfica: el apunte**

Es manifiesta la particular inclinación que determinados autores presentan hacia el mero apunte, la simple nota al comenzar un párrafo. Particularmente, en lo que atañe a los encabezamientos de párrafos, es obvio su gusto por el dato, por la nota de viaje. Esto, además, nos daría la clave de la manera en que el libro empezó a tomar forma: unos apuntes de viaje — el *andamio de la memoria*, según la acertada definición de J. Doval (1988, 8) acerca de los viajeros ilustrados — que les ser-

virían a los viajeros para *refrescarles* la memoria a la hora de redactar el diario y que desarrollarán o no en función de sus intereses. No pretendemos afirmar que no se tomen notas sobre datos precisos y concretos a medida que van realizando su viaje, pero de ahí a redactar el diario *in situ* creemos que hay una cierta distancia. Ha de resultar bastante ardua la tarea de escribir un libro, por ejemplo, en una carroza, como nos recuerda Laurence Sterne (1968, 10):

This brings me to my point; and naturally leads me (if the see-saw of this Desobligeant will but let me get on) into the efficient as well as the final causes of travelling.

E incluso, tal y como comenta Louis Teste (1872, 239), en habitaciones incómodas y extrañas, deprisa y corriendo, atropelladamente por la premura de tiempo ante la necesidad de salir al día siguiente, tampoco es posible:

Ce n'est pas en écrivant à la hâte, dans un voyage long et de peu de durée, à l'arrivée précipitée d'un voyageur que l'heure presse de repartir, sur le guéridon incommode des chambres d'hôtellerie, que l'on peut composer une œuvre irréprochable.

Con cierta frecuencia cabe destacar la ausencia de verbos o de frases que podrían introducir la presentación de un edificio, de un parque o de una ciudad, por ejemplo. Se echan de menos en estos casos frases del tipo «*A continuación fuimos a...*» o «*También visité...*», como es el caso de Leandro Fernández de Moratín en su *Viaje de Italia* (1988, 13):

5 de Agosto de 1793. De Londres a Dover, setenta millas. Se halla primero a Rochester, después a Cantorbery, ciudades considerables, la última famosa por su universidad y su obispo, Santo Tomás Cantuariense. Buen camino; acercándose a Dover, pocos árboles, muchos pastos, tierra quebrada que continúa así hasta el mar. Dover, ciudad de bastante población y tráfico, con un puerto muy concurrido de navíos mercantes, pero de muy poco fondo, tanto que los paquebotes tienen que esperar la alta marea dentro de él.

Se trata, por consiguiente, de una técnica narrativa casi telegráfica donde un autor desarrolla aquellos apuntes que le parecen dignos de ser ampliados... Lo cual, en fragmentos como los precedentes, sí podrían acercarnos al texto escrito durante el viaje y no desarrollado *a posteriori*.

- Propiamente amplificativa

A numerosos viajeros les preocupa más el dato *per se* que la manera de presentarlo. Somos de la opinión de que hay autores de fondo más que de forma, y viceversa. Así, resulta más que curioso cómo Théophile Gautier (1881, 157), por ejemplo, presenta una inquietud por dominarlo todo desde arriba y por concebir lo

que se extiende a nuestros pies como un lienzo, como una representación gráfica o pictórica:

La vue magnifique que l'on découvre du haut de la flèche est un large dédommagement de la fatigue de l'ascension. Toute la ville se dessine devant nous avec la netteté et la précision des plans sculptés en liège, de M. Pelet...

Esta técnica narrativa, que parece propia de los escritores ilustrados, también se nos manifiesta en otros autores como Leandro Fernández de Moratín (1988) o Enrique Gil y Carrasco (1999). Veamos, respectivamente, sendos ejemplos:

La iglesia de San Marcos es de un gótico antiguo, poco elegante, muy oscura en lo interior, negra y lúgubre, las paredes altas, y las bóvedas llenas de mosaicos (...). El pavimento es de piedras de colores, que forman labores menudas, obra de gran trabajo y coste; en la parte exterior que da a la plaza, hay también mosaicos, uno de ellos antiguo; los demás modernos, pero todos ellos sobre fondo de oro, que hace mal efecto: encima de la puerta principal hay cuatro caballos de bronce, atribuidos a Lisipo. (p. 162)

Los capiteles están preciosamente labrados con figuras de plantas y animales (...). El claustro, que está a la parte del norte, de columnas muy pequeñas y arcos diminutos también, aunque sus bóvedas son altas y espaciosas, merece igualmente atención particular. Las torres redondas y labradas en sus cornisas con abundancia de pequeñas columnas, son asimismo dignas de observarse. (p. 239)

A modo de compendio, y a tenor de lo constatado en estos y otros *corpus* textuales analizados, podríamos decir que los tópicos de los relatos y la literatura de viajes suelen estar al servicio de dos objetivos bien diferenciados: por una parte el espiritual e intelectual, que comprendería aspectos como la lengua, la literatura, el teatro, la educación moral y las costumbres. Por otra, el material, que se centraría en el urbanismo, la arquitectura, las instituciones, la agricultura y los parques y jardines. Como si de una alfombra se tratara —si se nos permite el símil—, esta descripción, con todos sus tópicos, es la lana con la que se va formando la trama del libro de viajes. Es obvio que hay acción, sí, pero sin describir lo que se contempla no hay diario posible; efectivamente, el cañamazo es necesario, pero sin los colores de la lana no hay alfombra. El escritor debería tender —como hacía Théophile Gautier— a pintar más que a escribir, a colorear más que a trazar líneas. El argumento está —en cierto modo— ya constituido, pues no es otro que el mismo viaje; de lo que necesita un buen libro de viajes es de la descripción. Creemos que en todo relato de viajes las relaciones que puedan existir entre la realidad y la descripción que se pueda hacer de ella aparecen con toda su plenitud; es aquí donde la descripción se hace literaria por su calidad.

CLAVES

- [T.A.]: La traducción es nuestra
- [*]: Los subrayados son nuestros

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Antoine, Introducción a *Lettres Persanes* de Montesquieu, Genève, Librairie Droz, 1965, pp. VII-XXVIII.
- ALECSANDRI, Vasile, «O primblare la munți» en *Dridri*, București, Minerva, 1987, pp. 71-97.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Viaje por España*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. (Edición a cargo de María Rey).
- ANTOINE, Philippe, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1995.
- BARTHES, Roland, *La antigua retórica. Ayudamemoria*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. (Traducción de Beatriz Dorriots).
- BELTRÁN, Rafael, «Los libros de viajes medievales castellanos» en *Revista de Filología Románica*, Anejo I (*Los libros de viajes en el mundo románico*), Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 121-164.
- BLANCO WHITE, José María, *Cartas de España*, Madrid, Alianza, 1997.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, Introducción al *Viaje a España* de Théophile Gautier, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 7-61.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- CHATEAUBRIAND, François René, Vizconde de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem en Oeuvres romanesques et voyages*, tomo 2, Paris, Gallimard, 1969.
- CUBERO SEBASTIÁN, Pedro, *Peregrinación del mundo*, Madrid, Miraguano Ediciones / Ediciones Polifemo, 1993.
- DAVILLIER, Charles, *L'Espagne*, Illustré de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1874.
- DE HESSE, Landgrave, *Voiage historique et politique de Suisse, d'Italie et d'Allemagne*, Francfort, Chez François Varrentrapp, 1736, Vol I.
- DORRA, Raúl, «La actividad descriptiva de la narración» en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid del 20 al 25 de Junio de 1983, vol. I, Madrid, CSIC, 1984.
- DOVAL, José, Prólogo al *Viaje de Italia* de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Laertes, 1988, pp. 7-12.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Viaje de Italia*. Barcelona, Laertes, 1988. Prólogo de José Doval.

- GARCÍA GUAL, Carlos, «Viajes novelescos y novelas de viajes a fines del siglo XVIII», en *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia—The Ohio State University, 1999, pp. 95-103.
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, Introducción a *Viajeros portugueses por España en el siglo XIX*, Madrid, Miraguano, 2001, pp. 9-56.
- GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne —Tras los Montes—*, Paris, G. Charpentier & Cie. Éditeurs, 1881.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GIL Y CARRASCO, Enrique, *Artículos de viajes y de costumbres*, Madrid, Miraguano Ediciones / Ediciones Polifemo, 1999. Edición de Ramón Alba.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2000.
- GOMES DA SILVA, José Carlos, *Antropologia e literatura de viagens*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Investigação Científica Tropical, 1981.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1974.
- KOTTLER, Jeffrey A., *Viajar como experiencia transformadora*, Barcelona, Paidós, 1998.
- LATOUR, Antoine de, *Études sur l'Espagne: Seville et l'Andalousie*, Paris, Michel Lévy Frères, Librairies-Éditeurs, 1855.
- LE HUENEN, Roland, «Qu'est-ce qu'un récit de voyage?» en *Littérales*, n.º 7, Paris X Nanterre, 1990, pp. 11-25.
- LEÓN, Virginia, *La Europa ilustrada*, Madrid, Istmo, 1989.
- LLAMAZARES, Julio, *Los viajeros de Madrid*, Madrid, Ollero&Ramos, 1998.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando, *Viena. Praga. Budapest. El imperio enterrado*, Madrid, Maeva Ediciones, 1999.
- MEDAM, Alain, *L'esprit au long cours (Pour une sociologie du voyage)*, Paris, Méridiens/Anthropos, 1982.
- PÉREZ GÁLLEGO, Cándido, «Diálogo en las novelas de viajes» en *Literatura de viajes*, Revista *Compás de Letras*, número 7 (Diciembre), Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 47-61.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: «Estudio literario de los libros de viajes medievales», en *EPOS, I*, Madrid, UNED, 1984, pp. 217-239.
- «Maravillas en los libros de viajes medievales», en *Compás de Letras*, n.º 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 65-78.
- PIMENTEL, Juan, «El día que el Rey de Siam oyó hablar del hielo: viajeros, poetas y ladrones». Parte integrante de una futura publicación de investigación monográfica titulada *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la cultura de la Ilustración*. Madrid, CSIC, 2001. La paginación corresponde al texto original, muy amablemente cedido por el autor.
- RAIBLE, Wolfgang, «¿Qué son los géneros?» en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 303-339. Compilación de textos y bibliografía a cargo de Miguel Ángel Garrido Gallardo. Traducción de Kurt Spang.

- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel, «Hacia una escritura del «viaje»: en torno a documentos catalanes de los siglos XIII-XV» en *Revista de Filología Románica*, Anejo I (*Los libros de viajes en el mundo románico*), Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 73-100.
- RICHARD, Jean, *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Brépols, Turnhout, 1981.
- ROMERA, Irene, Introducción a *España. Diario de viaje de un turista escritor*, de Edmondo de Amicis, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-39.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, Paris, Ed. Garnier-Flammarion, 1966.
- SALVÀ, Maria-Antònia, *Viatge a Orient*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Col.lecció Biblioteca Marian Aguiló, 25, 1998. (Edición a cargo de Lluïsa Julià).
- SERRANO, María del Mar, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1993.
- SILVA, Lorenzo, *Viajes escritos y escritos viajeros*, Madrid, Anaya, 2000.
- STERNE, Laurence, *A sentimental journey through France and Italy by Mr. Yorick, to wich are added The journal to Eliza and A political romance*, London, Oxford University Press, 1968, pp. 1-125.
- TAFUR, Pero, *Andanças e viajes de un hidalgo español (1436-1439)*, Barcelona, El Albir, 1982. Presentación, edición, ilustraciones y notas de Marcos Jiménez del Espada, Presentación bibliográfica de López Estrada (pp.V-X), Estudio y descripción de Roma por José Vives Gatell (pp. 1-93).
- TESTE, Louis, *L'Espagne contemporaine. Journal d'un voyageur*, Paris, Librairie Germer-Baillière, 1872.
- TORRE, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
- VILLAR DÉGANO, Juan Francisco, «Paraliteratura y libros de viaje» en *Literatura de viajes*, *Revista Compás de Letras*, número 7 (Diciembre), Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 15-32.
- WANNER, Dieter, «Excursión en torno al viaje» en *Literatura de viajes. El viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia-The Ohio State University, 1999, pp. 15-20.