

DESCRIPCIÓN TOPOGRÁFICA EN EL RELATO DE VIAJES: EL RIESGO DE RECONSTRUIR ARBITRARIAMENTE LOS ESPACIOS

TOPOGRAPHIC DESCRIPTION IN TRAVEL WRITING: THE RISK OF ARBITRARY RECONSTRUCTION OF SPACES

FECHA DE ENVÍO 12/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 09/12/2024

DAVID TARANCO
UNIVERSIDAD DOSHISHA (KIOTO, JAPÓN)

RESUMEN:

En el relato de viajes, la topografía se presenta como una figura retórica que, más allá de la función descriptiva a que está emparejada, aporta verosimilitud. Este elemento resulta de vital importancia para dicho género al no estar amparado por un pacto ficcional entre la autoría y el público lector. Sin embargo, verosimilitud no es sinónimo de veracidad. En este artículo se analizan diversas descripciones en relatos de viajes a fin de exponer la forma en que la topografía puede conducir a una reconstrucción arbitraria de los espacios.

PALABRAS CLAVE:

relato de viajes; topografía; alteridad; Vicente Blasco Ibáñez; Juan Goytisolo; Javier Reverte

ABSTRACT:

Topography, as far as travel writing is concerned, is a figure of speech that, besides being descriptive, provides verisimilitude. This is extremely important as we know that travelogues are not shielded by a fictional pact between authors and readers. However, verisimilitude is not always a synonym for veracity. By analyzing several landscape descriptions in travel writing, this paper attempts at exploring how topography can eventually lead to an arbitrary reconstruction of spaces.

KEY WORDS:

travel writing; topography; alterity; Vicente Blasco Ibáñez; Juan Goytisolo; Javier Reverte

1. Introducción

La topografía es una figura retórica que forma parte de la descripción junto con la écfrasis o la prosopografía. Consiste en representar de manera vívida y detallada el paisaje en que se desarrolla una historia. Dicho retrato puede incluir elementos tales como el medio natural primigenio o los espacios nacidos de la actividad humana. Así pues, tanto el bosquejo de un acantilado o una montaña como la recreación de un establecimiento comercial o un edificio podrán someterse a la trasposición escrita mediante dicho recurso retórico.

A esta definición normativa cabe añadir que, en toda obra literaria, desde el punto de vista de la autoría, la topografía es un recurso con el que encuadrar la narración en un periodo histórico y un espacio geográfico determinados. Además, en géneros como la

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).



novela, la descripción topográfica puede alcanzar una dimensión simbólica con connotaciones culturales, económicas, históricas, políticas o sociales, lo que hace que investigadoras como Shancholuz (2017: 4) la consideren una herramienta teórico-crítica capaz de mediar disputas de subjetividades individuales y colectivas, imaginarios, identidades y formaciones sociopolíticas y culturales.

Por otro lado, si circunscribimos la mirada al relato de viajes, estamos ante una figura que, ante todo, ha de aportar autenticidad, lo que resulta trascendental para dicho género, dado que, al contrario de lo que ocurre en la novela, en él no existe pacto de ficción alguno, y esto hace que el autor esté permanentemente obligado a convencer al lector de que su recuento responde a la realidad percibida. Como explica Albuquerque-García (2011: 29), en los relatos de viajes, los dos extremos del texto susciben un acuerdo similar al compromiso del pacto autobiográfico. Así, cuanto mayor sea la objetividad (también la pericia) descriptiva del viajero en su retrato topográfico, mayor será el grado de adhesión del público y mayor será la posibilidad de que este se sumerja en la lectura con credulidad y complicidad.

Ahora bien, hecha esta puntualización, es importante señalar que la topografía dista mucho de cumplir únicamente la función de delimitar el marco espaciotemporal y dotar el relato de la verosimilitud necesaria para transportar al público a otro paisaje. Toda descripción topográfica, vista ahora desde la perspectiva del lector, tiene el efecto de provocar la proyección en la mente de este de una historia paralela en la forma de reflejos y manifestaciones de la vida cotidiana. Dicha recreación extratextual siempre estará condicionada por las selecciones del relator, es decir, se nutrirá de los elementos que vaya cribando de forma consciente o irreflexiva el autor-viajero (viajando) en su descripción del espacio visitado (viajado). En caso de que la elección sea intencionada, se deberá valorar una posible finalidad subyacente; si, por el contrario, resulta espontánea, habrá que rastrear los intertextos inconscientes (factores educativos, ideológicos, religiosos, sociales, etc.) que permean el texto, tal como se desprende del análisis que hace Kristeva (1981: 187 *et seq.*) de la intertextualidad en un sentido más amplio al mero proceso de plagio, cita o alusión. Sea como fuere, los atributos plasmados sobre el texto actuarán en el pensamiento del lector como resortes de asensos, ilusiones, dudas, cavilaciones, temores y otro tipo de reacciones que determinarán la percepción estética del espacio en su conjunto.

Como resultado, puede afirmarse que, en el relato de viajes, la descripción topográfica posee una función metonímica que conduce a una construcción espacial que no necesariamente responde a la entablación de un diálogo hermenéutico sincero con la otredad, entendido este con una exposición holística y desapasionada por oposición a la representación selectiva y supeditada a determinados intereses, ya sean estos manifiestos o implícitos.¹ Cuanto más prevalezcan los elementos distorsionadores de la realidad, más podrá hablarse de *reconstrucción*, en lugar de simple construcción espacial narrativa. Dice Almarcegui (2011: 284) que la identidad del viajero «sufre una metamorfosis parcial o total» en el encuentro con el otro. Ahora bien, muchos relatos de viajes demuestran que sus autores no parecen del todo predispuestos a dialogar y encontrarse con la otredad, sino que buscan, más bien, la reafirmación de unos valores o

¹ No se pretende aquí exponer la problemática derivada de la imposición de valores socioculturales, el dominio político o económico, el sometimiento colonial u otros factores relativos al uso lesivo del relato de viajes a lo largo de la historia. Se remite al público interesado a, entre otras, las aportaciones de Añón (2014), Campbell (2002), Mignolo (1995, 2000, 2011), Pratt (1992) y Rubiés (2002).

la constatación de unos presupuestos concebidos antes incluso de iniciar el desplazamiento. En dicho caso, se trata de reconocer, que no conocer o encontrar.²

En el presente estudio, se indaga la implicación de la topografía en el relato de viajes a la luz de lo arriba indicado. El objetivo no es someter a consideración la transformación que puede experimentar el autor-viajero a lo largo de un desplazamiento al verse confrontado con la otredad, sino mostrar la presencia en el texto de elementos que, desarrollando una idea concebida por Cros (2011: 10), crean un desfase entre el espacio y su representación textual.³ Para ello se someterán a análisis diversos ejemplos cualitativos extraídos de obras de tres autores representativos del género en las letras hispánicas en el último siglo: Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867 – Menton, Francia, 1928), Juan Goytisolo (Barcelona, 1931 – Marrakech, Marruecos, 2017) y Javier Reverte (Madrid, 1944 – Madrid, 2020). A lo largo del artículo se tratará de demostrar la forma en que estos tres escritores practican una descripción topográfica mediada por factores extratextuales que conduce a una reconstrucción espacial arbitraria.

2. La zozobra espacial del viajero y su respuesta condicionada

Cuando una persona se desplaza, ya sea por necesidad (trabajo, migración, conflicto...) o por gusto (turismo, vacaciones, recreo...) tiende a despojarse de un caparazón invisible que le aporta cierto grado de protección en la forma de orden socioespacial y calma espiritual. De este modo, deja atrás lo que Halbwachs (2004: 131) califica de «sociedad silenciosa e inmóvil». Esta puede emparentarse con el «microuniverso espacial idílico» de Bajtín, es decir, aquel en el que confluyen «la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, a los valles, a los campos natales, al río, al bosque, a la casa natal. La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rincón espacial concreto» (Bajtín, 1989: 376).

En el caso que nos atañe, esto es, los viajes que se hacen para después contarlos, el individuo abandona la protección del espacio con el que ha establecido vínculos cognoscentes y emotivos para adentrarse en un terreno del que *a priori* no tiene ninguna referencia sensorial. Arrojado así en un marco extraño, se ve oprimido por una indisposición del ánimo que lo obliga a construir de inmediato esquemas espaciales con los que deshacerse de esa zozobra inicial para, a continuación, embarcarse en el recorrido por el territorio visitado y la otredad consustancial a este.

Todo paisaje, afirma Lévi-Strauss (1955: 60) en *Tristes tropiques*, se presenta inicialmente como un espacio desordenado al que el viajero debe dar forma de la manera que mejor crea conveniente. Del mismo modo que el antropólogo o el etnólogo se ven en la necesidad de encarar los accidentes geográficos, las explotaciones agropecuarias o los caminos para explicar la vida del otro, el viajero debe esforzarse por confrontar, visibilizar y dar voz al medio extraño a fin de poder ofrecer al lector un recorrido equilibrado, desapasionado y coherente por la alteridad. La desazón de ambos a buen seguro es la misma; sin embargo, mientras que el científico invierte el tiempo necesario en encontrar la ansiada verdad absoluta, el autor de un relato de viajes tiende a seleccionar verdades temporales o realidades manipuladas con el objetivo de reducir la

² Almarcegui (2011: 288) afirma que el espacio visitado remite a una experiencia anterior y ofrece al viajero un lugar de reconocimiento.

³ El hispanista Edmond Cros, impulsor de la sociocrítica, considera que la palabra con que se canaliza la descripción está sometida al código subjetivo del sujeto cultural. Este se constituye como la suma de la experiencia y la memoria personales y una visión colectiva espaciotemporal que manipula la realidad.

topografía receptora a un marco sumiso que le permita acomodar la representación textual a su propósito.

Así visto, no es de extrañar que el viajero busque enseguida elementos reconocibles en el entorno todavía inexplorado. Dichos componentes actuarán como una suerte de puertas de acceso canalizado a la otredad. Almarcegui (2011: 285) identifica tres mecanismos de respuesta a la alteridad: la oposición, que consiste en categorizar al otro como un obstáculo; la negación, en la que el viajado queda retratado por sus carencias, y la inversión, que permite resaltar las diferencias. Por tanto, es normal que la mirada del autor-viajero se dirija de forma preferente hacia espacios que posibiliten establecer comparaciones con el lugar de procedencia o traer a colación referencias históricas o socioculturales compartidas por el público destinatario del relato.⁴ Veamos algunos ejemplos.

Javier Reverte, uno de los viajeros literarios más destacados de las últimas décadas,⁵ inicia *La frontera invisible* (2022), su último relato de viajes, publicado dos años después de su muerte, con un párrafo en el que primero dirige la mirada hacia un mercado de Estambul, constituido por «una animada red de callejones que forman multitud de pequeños comercios al aire libre y en donde huele a pescado fresco, té de menta y frutas jugosas», en el que distingue «un animal grande, de pelo negro con manchas blancas en el pecho y las patas delanteras, larga cola y puntiagudo hocico. Sus orejas eran de notable tamaño, y en una de ellas llevaba un parche de cuero con un número» (Reverte, 2022: 25). El autor combina varias figuras descriptivas y estímulos sensoriales (olores, colores) para situarnos en la metrópoli del Bósforo y presentar la primera diferencia destacable entre el espacio conocido del viajando –compartido seguramente por el grueso de sus lectores– y el entorno natural del viajado: en la ciudad turca, a diferencia de lo que es habitual en las poblaciones españolas, los mercados no se encuentran en galerías cerradas, sino que pueden estar al aire libre, además, los perros vagan por la calle sin su amo. Acto seguido, el escritor toma prestada la voz autoritativa de Vicente Blasco Ibáñez y rememora las palabras de este en su paseo por las mismas callejuelas: «Venecia tiene sus palomas y Constantinopla, sus perros» (Reverte, 2022: 26). Para terminar de convencer al lector de la disimilitud que primero ha llamado su atención, Reverte recurre al literato y periodista español Julio Camba (1884-1962), que pasó unos meses en Turquía como corresponsal del diario *ABC* a principios del siglo XX, y al novelista y reportero francés Daniel Rondeau (n. 1948), autor de *Las tres puertas del Mediterráneo* (2008), dos viajeros que lo precedieron y que, como él, dejaron constancia de las jaurías urbanas de Estambul.⁶

Prosigue el viaje y, llegado a Irán, el autor-viajero hace un guiño a sus lectores con un comentario por medio del cual delinea una frontera invisible entre los viajandos (él y el público lector) y el viajado (el pueblo iraní o, por extensión, el mundo islámico): «¡Cuánto puede llegar a añorarse una lata de anchoas o un bocadillo de jamón!» (Reverte, 2022: 138). A continuación, evoca los cambios que trajo consigo la conquista árabe de Persia, lo que probablemente provocará el asentimiento irreflexivo del público,

⁴ Es posible que, en este proceso, como ocurre en numerosos relatos de viajes, las comparaciones se entrelacen con interpelaciones al lector. Con esta práctica se consigue el objetivo de reducir la distancia entre el texto y la lectura y, desde la perspectiva del lector, se acrecienta la sensación de estar viajando de la mano del autor-viajero.

⁵ Reverte, con la publicación de *El sueño de África* (1996), contribuyó decisivamente a relanzar el género de la literatura de viajes dentro de la narrativa hispánica. Sobre la obra viajera revertiana en su conjunto, véase el estudio compilado por Peñate (2005) *Leer el viaje: Estudios sobre la obra de Javier Reverte*.

⁶ En este caso, se trata de una suerte de dialogismo interesado, es decir, en el relato de Reverte la heteroglosia no aporta la polifonía sociocultural e ideológica descrita por Bajtín, sino una uniformidad de juicio: se invocan voces distintas de las del autor a fin de apuntalar los argumentos de este.

y acomete una descripción del palacio de Golestán en la que abundan una vez más las referencias sensoriales y en la que también están presentes las comparaciones:

Golestán no empalaga al visitante, sino que le asombra. Sobre todo por el uso, tan delicado como impactante, de los espejos, los cristales y las luces.

Esa pasión por los resplandores, el fulgor y el brillo es tan antigua en Irán como la adoración al sol. [...] Los árabes conquistaron el país, impusieron su religión, pero no convencieron.

En el corazón de muchos iraníes hay un latido zoroástrico, que no significa otra cosa que tolerancia y resplandor.

Vidrio, espejo y luz conforman la trinidad de la belleza palaciega iraní, un mundo que nada tiene que ver con la austeridad guerrera que impregna las catedrales protestantes del norte europeo o con la sobriedad de los castillos medievales españoles. [...]

El Salón de los Espejos, el Talar-e Ayaheh, temblaba en los miles de láminas cristalinas que cubrían su techo y sus paredes. Era tal su viveza que parecía que una lumbre emanara de ellas, en lugar de un reflejo de luz. (Reverte, 2022: 139)

Mientras que Reverte se recrea en distintos barrios urbanos de Estambul, a medida que va evocando la historia y la espiritualidad de la ciudad, y comparte su visión de palacios, plazas y medios de transporte público en Irán entre apostillas sobre la democracia islámica del ayatolá Jomeini, Vicente Blasco Ibáñez, en *La vuelta al mundo de un novelista* (1924),⁷ no solo describe zonas metropolitanas, sino que también escruta la naturaleza, reproduciendo en el relato la misma dualidad que caracteriza toda su experiencia vital y narrativa: por un lado, la ciudad, escenario de su ciclo de novelas sociales (Bilbao, Jerez, Madrid, Toledo), por otro, la vega levantina, donde se ambienta gran parte de su narrativa valenciana. Así, resulta del todo comprensible que, por ejemplo, en los desplazamientos por el archipiélago japonés, el autor trate de cotejar la nueva realidad con un entorno familiar que, en su caso, por lo que al medio rural respecta, está representado por las huertas y los arrozales de su tierra natal:

Cuando despierto, cerca de Kioto, veo la llanura dividida en campos de arroz, pequeños y bien trabajados. El agua encharcada parece reír bajo el sol con sus estremecimientos luminosos. Más allá, los campos son de hortalizas, pero siempre en reducidas parcelas, alineadas y cuidadas como un jardín. Es una agricultura meticulosa que puede llamarse de miniatura. Se abren en el horizonte las copas azules de varios lagos entre colinas cubiertas de bosquecillos. Todo es pequeño, gracioso, frágil, y, sin embargo, revela una observación de siglos, una voluntad tenaz, para conseguir que el suelo dé los mayores rendimientos. (Blasco Ibáñez, 1924: 278)

Mediante el establecimiento de una red de nudos comparativos (mercados, palacios, vagones de metro, campos de cultivos, fauna, flora, etc.), Reverte y Blasco Ibáñez van tomando posesión del espacio viajado y logran deshacerse de forma paulatina de la zozobra inicial propia del forastero. El primero, a fin de enriquecer su descripción y dotarla de autenticidad, cita a viajeros anteriores en el tiempo, incluido el propio escritor valenciano.⁸ Este último prefiere aderezar su relato con hipérbolos, lo que se observa mejor en la siguiente descripción topográfica:

Sigue nuestro automóvil las sinuosidades de un camino que a trechos serpentea por la costa y más allá se hunde entre colinas cultivadas. El agricultor japonés merece el nombre de jardinero por la habilidad y limpieza de su minucioso trabajo, y sabe aprovechar hasta

⁷ Sobre la narrativa de viajes blasquiana, en especial su visión de Japón, véase Taranco (2024).

⁸ Cabe señalar que Carrión (2009: 26), autor de relatos de viajes y teórico del género, define los desplazamientos como «una relectura de viajeros anteriores».

la parcela más ínfima del suelo. Las islas son pequeñas en relación con los millones de habitantes que deben mantener, y no hay que dejar improductiva una pulgada de la tierra nacional. (Blasco Ibáñez, 1924: 194)

Es obvio que Blasco Ibáñez no sabe si la productividad de los agricultores nipones es mayor que la de sus pares en otras latitudes, y tampoco es conocedor de la política agraria ni del sistema de arrendamiento de las tierras de labranza. Aun así, las dos representaciones del campo japonés aquí expuestas tienen una fuerza retórica que, pese a la ausencia de datos científicos, eleva su grado de autenticidad ante un público aún más parco en conocimientos sobre Japón que el autor y, al mismo tiempo, permite que ese mismo lector pueda establecer con facilidad una comparación o, más bien, un proceso de inversión respecto de las zonas rurales de su entorno cercano. El viajero, por su parte, logra solventar el encuentro con ese espacio disímil, si bien lo hace a expensas de rehuir el diálogo hermenéutico con la otredad.

Juan Goytisolo, en *Campos de Níjar* (1959), sigue un patrón distinto: no sucumbe a la práctica de trazar paralelismos y establecer diferencias, sino que va más allá y emprende una suerte de desfamiliarización descriptiva que rompe la conexión con cualquier marco espacial imaginable en la mente del lector. El objetivo, en su caso, es identificar componentes bizarros que se presten a una descripción topográfica que ensalce la rareza anómala y la alteridad del viajado. El párrafo inicial del libro es toda una declaración de intenciones: la primera representación espacial de Almería está impregnada de una agresividad descriptiva que resulta casi displicente y que puede predisponer la lectura del resto de la obra en una dirección determinada.

Recuerdo muy bien la profunda impresión de violencia y pobreza que me produjo Almería, viniendo por la nacional 340, la primera vez que la visité, hace algunos años. Había dejado atrás Puerto Lumbreras –con los tenderetes del mercado en medio de la rambla– y el valle del Almanzora, Huércal Overa, Vera, Cuevas, Los Gallardos. Desde un recodo de la cuneta había contemplado las increíbles casas de Sorbas suspendidas sobre el abismo. Después, cociéndose al sol, las sierras ásperas, cinceladas a golpe de martillo, de la zona de Tabernas, corroídas por la erosión y como lunares. La carretera serpentea entre horcajos y barrancos, bordeando el cauce de un río seco. En vano había buscado la sombra de un arbusto, la huella de un miserable agave. En aquel universo exclusivamente mineral la calina inventaba espirales de celofán finísimo. Guardo clara memoria de mi primer descenso hacia Rioja y Benahadux: del verdor de los naranjos, la cresta empenachada de las palmeras, el agua aprovechada hasta la avaricia. Me había parecido entonces que allí la tierra se humanizaba un poco y, hasta mucho después, no advertí que me engañaba. Anunciada por un rosario de cuevas horadadas en el flanco de la montaña – «capital del esparto, mocos y legañas», como dicen irónicamente los habitantes de las provincias vecinas–, Almería se extiende al pie de una asolada paramera cuyos pliegues imitan, desde lejos, el oleaje de un mar petrificado y albarizo. (Goytisolo, 1960: 7-8)

Estamos ante una representación espacial sobrecogedora en la que destacan voces de tono punzante: las casas son «increíbles» y están «suspendidas sobre el abismo», las sierras son «ásperas» y están «corroídas», no se ve ni un agave «miserable»; en fin, ¿qué esperar de una provincia que se halla en «una paramera asolada»?

Después de esta descripción visceral de la topografía almeriense, el escritor asume el protagonismo, pero, a lo largo del relato, en medio de encuentros, confesiones y experiencias, se asegura de ir deslizándose palabras dotadas de la misma carga emocional a fin de recordar al lector que se está desplazando, de la mano del autor-viajero, por un universo totalmente diferente. Así, la arquitectura es «caótica» (14); las casas son «chatas, feas» (25) cuando no son «casuchas» (21, 52); una higuera en la linde de un

camino es «raqúitica» (66); las montañas son «bestias» (95), y así podrían enumerarse muchos otros ejemplos. Goytisolo está recurriendo, con esta práctica, al *expolitio*, figura retórica que consiste en insistir en un mismo rasgo o hecho para hacer énfasis en su importancia. En este caso, su finalidad es exaltar la otredad: Almería es una provincia diferente del resto de España.

Los ejemplos anteriores muestran dos técnicas con que los autores de relatos de viajes logran imponer su impronta sobre el lugar visitado y desembarazarse de la zozobra espacial del forastero: la comparación o inversión y la desfamiliarización o exotización.⁹ De los tres escritores analizados, vemos que Blasco Ibáñez y Reverte optan por la comparación topográfica como recurso retórico con el que revestir la otredad y sentar las bases del discurso que marcará el resto de su viaje, Goytisolo, por su parte, se libra de la presencia amenazadora del paisaje mediante una recreación antagónica de este. En ambos casos queda disipada o se atempera la desazón que provoca la pérdida de puntos de apoyo espacial, ese entorno familiar que, como dice Halbwachs (2004: 131-132), aporta una sensación de permanencia y estabilidad y distingue a un colectivo de todos los demás o, en el caso que nos atañe, diferencia al viajando del viajado.

3. Barreras de la descripción topográfica

Heidegger sostiene que haber echado raíces en un marco espaciotemporal determinado es una condición *sine qua non* del concepto de *Dasein*. En *Carta sobre el Humanismo* (1947), el pensador alemán repasa algunos de los postulados expuestos en *Ser y tiempo* (1927) y relaciona la esencia del ser en el mundo con nociones como la proximidad, la vecindad, la construcción de una vivienda o el acto de morar en cierto lugar. En ese mismo ensayo, el filósofo glosa una historia descrita por Aristóteles sobre la visita de unos forasteros a Heráclito. Según este relato, llegados a la vivienda del sabio griego, los visitantes se sorprenden de que la realidad percibida por sus ojos contradiga la imagen que se habían formado antes de su partida. Descontentos por este motivo, ya que no podrán decir «que han visto y oído» lo que esperaban (Heidegger, 2000: 76), los extranjeros toman la decisión de emprender el camino de vuelta. Más allá de la lúcida interpretación de Heidegger, ¿qué nos enseña este episodio? Una de las conclusiones que se pueden extraer es que el viajero comete en muchas ocasiones el error de llevar en la mochila unas ideas preconcebidas sobre el punto de destino. Ocurre entonces que, cuando arriba a él, trata de manipular la realidad o selecciona de esta los atributos propicios para validar su visión precocinada. Como resultado de este proceso de autocomplacencia, la previsión (intención) del visitante no sufre menoscabo, pero la alteridad se perpetúa como un universo hermético, dado que el lector, en su percepción estética, suele carecer de las herramientas adecuadas para cuestionar la realidad intratextual y tiende a dejarse llevar por la representación que se hace del lugar visitado.

3.1. Selección interesada de atributos

Si retomamos el caso de *Campos de Níjar*, vemos que Goytisolo impone su discurso, describe los espacios y narra los encuentros que mejor encajan con su propósito. Todo lo demás seguramente lo calla. De este modo, extirpa al viajado de su espacio natural

⁹ Véase un análisis pormenorizado sobre las figuras de descripción y comparación en los trabajos de Alburquerque-García (2011) y Almarcegui (2019).

absoluto y lo despoja de su estado propio, ya que lo proyecta a un plano representativo en el que vive una vida paralela en la narración del autor-viajero y en la mente del lector. Así, desprovisto de su completitud vital, el lugareño cobra forma en la descripción etopéyica como, por ejemplo, un ser incrédulo con el que es imposible debatir, o incluso se convierte en un arquetipo de la España esperpéntica que otrora retrataron Goya y Valle-Inclán (Goytisolo, 1960: 65, 76). El escritor juega con la realidad y la reconstruye, como apunta Torres (2015: 213), en beneficio de la estructura y la intención narrativas, e impregna el texto de un mensaje ideológico premeditado.

Llegando al cruce de Rodalquilar –allí donde la víspera pasé en camión con el de Sanlúcar–, el paisaje se africaniza un tanto: cantizales, ramblas ocres y, a intervalos, como una violenta pincelada de color, la explosión amarilla de un campo de vinagreras. [...] Cuando llego, una bandada de cuervos se eleva dando graznidos. Hay un cadáver descompuesto en el talud y el aire hiede de modo insoportable. Intento ir de prisa, pero las piernas me lo impiden. El cauce de la rambla está aprisionado entre dos muros. No se ve un solo arbusto, ni un nopal, ni una pita. Nada más que el cielo, obstinadamente azul, y el lujurioso sol, que embiste como un toro salvaje. (Goytisolo, 1960: 71-72)

Esta otra descripción topográfica goytisoliana presenta el mismo tono virulento que la citada en el epígrafe precedente. En este caso, además de la agresividad léxica y la implicancia sinestésica (colores violentos y explosivos, graznidos, hedor de un cadáver, un cielo obstinadamente azul y un sol lujurioso que semeja un toro por su fuerza), llama la atención que Goytisolo equipare el paisaje almeriense con África, un continente cuya diversidad resulta casi inabarcable. ¿Cuál es el objetivo de esta visión reduccionista? No cabe duda de que el autor se propone que el espacio deje de ser privado (de los viajados) y abstracto (en la percepción estética) para alcanzar una dimensión concreta a medida que se produce su desplazamiento espaciotemporal sobre el terreno. La topografía así reconstruida adquiere un sentido real que potencia los rasgos asignados a la otredad por Goytisolo. La vida corriente continúa, pero fuera del relato (a espaldas del lector), mientras que, dentro de la narración, los protagonistas solo representan una parte excepcional de su existencia, en concreto aquella que refuerza la intención doctrinal del autor. La realidad, por tanto, es parcial y arbitraria, y el texto se reconstruye en la percepción estética sobre la base de dichas referencias y aderezado con otra realidad extratextual que está determinada por la imaginación, la formación educativa, las normas socioculturales del lector y, en definitiva, por su microuniverso espacial. Por tanto, nadie debe llevarse a asombro cuando, después de la descripción topográfica antes citada, Goytisolo se encuentra con un lugareño al que, en su reconstrucción prosopográfica, califica reiteradamente de «hombrecillo» y del que nos dice que está afectado de tracoma y cojea (Goytisolo, 1960: 72-73). Cabe preguntarse si esta era la única persona en el camino o si, por el contrario, era la que mejor encajaba con la finalidad del autor.

En el ensayo *Tierras del Sur*, escrito poco después de la publicación de *Campos de Níjar*, Goytisolo defiende la necesidad de viajar por toda la península ibérica para forjar «una literatura y un arte solidarios» que retraten «la triste situación del campo español», cuyo nivel de vida es «escasamente superior al de los países subdesarrollados» (Goytisolo, 1978: 1040), mientras que en una charla con el escritor y crítico literario peruano Julio Ortega, incluida en *Disidencias* (1977),¹⁰ considera que *Campos de Níjar* forma parte de una serie de obras adaptadas a «propósitos revolucionario-didácticos»

¹⁰ Goytisolo y Ortega se conocieron a principios de la década de 1970 en Estados Unidos cuando ambos trabajaban como profesores visitantes en sendas universidades estadounidenses.

con las que se proponía reivindicar «la necesidad del cambio político-social del país» (Goytisolo, 1977: 298). A la vista de esta confesión, se puede afirmar que la descripción topográfica de Almería se inscribe en una voluntad premeditada del autor. Esto no desmerece, por supuesto, la calidad literaria, la fuerza representativa y la crítica social del relato, pero no es menos cierto que la visión de esa zona del sur de España se conforma en la mente del público en función de las realidades seleccionadas por el viajando.¹¹ El escritor está jugando con la posibilidad de influir en el lector mediante la «fuerza para mover los ánimos», un concepto definido por el humanista Juan Luis Vives en *El arte de hablar* (1532) que Carrizo (1997: 19) aplica con acierto al relato de viajes. En palabras de Véliz (2011: 48-49), Goytisolo quería distanciarse de estilos presentes en los libros de viajes como el naturalismo místico noventayochista, el subjetivismo burgués o el cientifismo, pero no puede obviarse el sesgo dialéctico del texto por la cercanía del autor con el marxismo y el realismo socialista en aquel momento.

La mediación de Goytisolo en la representación topográfica podría justificarse, desde una perspectiva analítica jamesiana, por la necesidad de poner al descubierto oposiciones y contradicciones estructurales de la sociedad capitalista.¹² Ahora bien, cabe preguntarse si el autor habría descrito hoy con las mismas palabras la Almería de entonces. Es más, en uno de los ensayos incluidos en *Contracorrientes*, él mismo entona una suerte de *mea culpa* por la «inocente interpretación» y los «años de acercamiento» al realismo soviético (Goytisolo, 1985: 48). Navajas (1979: 116) ya apuntó que Goytisolo había viajado al sur con la idea preconcebida de convertir la delectación estética en dolor a fin de acometer un análisis histórico y político de Andalucía que fuera extrapolable a otros territorios.

La trascendencia sociopolítica o la moralidad que subyacen en la práctica de impregnar una novela o un ensayo de cierta ideología o embarcarse en una misión transformadora de la sociedad pueden ser materias objeto de debate, pero la situación varía cuando nos enfrentamos al género del relato de viajes. La tendencia en este campo, sobre todo a raíz de los escritos de Said (1978, 1983, 1993) y los estudios poscolonialistas, es censurar la selección arbitraria de atributos en el otro y exigir un grado de objetividad y equilibrio en la representación de la alteridad que, si no absoluto, al menos ha de ser preponderante dentro del relato, ya que los elementos descriptivos, como bien afirma Alburquerque-García (2006: 77), actúan como configuradores del discurso. Visto desde la perspectiva actual, no cabe duda de que el texto goytisoliano no constituye un retrato holístico de Almería. Es más, no resulta descabellado pensar que alguien podría alzar hoy la voz y acusar al autor de estar encarnando el papel de ese varón blanco, acomodado y leído que traslada sus prejuicios de la metrópoli avanzada y boyante –Goytisolo creció en Barcelona y vivió en París y Nueva York– al campo subdesarrollado y rancio, una figura descrita por Holland y Huggan (2000: viii) en un brillante ensayo sobre el relato de viajes contemporáneo.¹³ Según Véliz (2011: 55), el autor quería que *Campos de Nijar* fuera un testimonio «estrictamente racional y con

¹¹ Es interesante detenerse a hacer una breve comparación entre *Campos de Nijar* (1959) y *La Chanca* (1962), obra esta última ambientada en el barrio almeriense del mismo nombre. La primera está marcada por una agresividad descriptiva supeditada a un discurso ideológico que no se explicita. En *La Chanca*, por el contrario, Goytisolo no presenta la misma violencia semántica, habla mucho más por boca de los protagonistas y sigue, en suma, un patrón de corte más documentalista, pese a la trama novelística que acompaña el relato, con la aportación de datos estadísticos que ayudan a respaldar científicamente la dialéctica textual. Esto explica posiblemente que *Campos de Nijar* no fuera objeto de censura en la España franquista, mientras que *La Chanca* solo pudo ver la luz en Francia.

¹² Véase el análisis de Fredric Jameson (1981: 39-43) sobre el concepto de mediación en la literatura.

¹³ Holland y Huggan sostienen que los relatos de viajes contemporáneos constituyen un género en el que pueden encontrar refugio valores complacientes de la clase media con una mirada condescendiente.

objetividad absoluta», pero no pudo evitar caer en la trampa del «tipismo adecuado a la retórica».

Dejemos a Goytisolo para centrar ahora el punto de mira en Blasco Ibáñez. En su circunnavegación del planeta entre noviembre de 1923 y marzo de 1924, origen del relato *La vuelta al mundo de un novelista*, el escritor se encuentra a menudo con espacios que escapan a su entendimiento. Por ejemplo, de nuevo en Japón, vemos que es incapaz de comprender el estilo arquitectónico y los usos decorativos del país. Entonces, en lugar de confrontar la realidad percibida en busca de explicación, opta por compararla con su universo cercano y cree haber superado el aprieto con una burla que hoy resulta poco más que inocente.

Los edificios se componen simplemente de una plataforma de madera a medio metro del suelo, varios postes para sostener la techumbre de tablazón y numerosos biombos, de lienzo o de papel, como paredes.

La madera nunca la pintan los japoneses. El lujo es conservarla como si acabase de salir del almacén del carpintero. Esto, unido a la monotonía de los tabiques blancos y al color amarillo de la esterilla que cubre el suelo, da un aspecto de pobreza a toda casa tradicional. (Blasco Ibáñez, 1924: 212)

Este primer texto corresponde a la descripción del Kōyōkan, también conocido como Maple Club, un salón social de Tokio al que acudían diplomáticos extranjeros a saborear la gastronomía japonesa y disfrutar la actuación de grupos de geishas. Emplazado en una elegante construcción de estilo japonés, fue uno de los lugares más exclusivos entre la comunidad foránea desde su apertura en 1881 hasta principios de la década de 1940 y el inicio de la guerra. A pesar de ello, Blasco Ibáñez lo retrata como una vivienda pobre y monótona. Veamos otro ejemplo.

Son palacios faltos de muebles, que viven con un aspecto de abandono bajo la guarda de viejos empleados, y solo ven abrirse sus salones cuando se presenta un grupo de viajeros. [...] El interior de sus salones ofrece un espectáculo desolado, como si acabasen de sufrir un saqueo. En algunos las paredes están ricamente pintadas y doradas, pero sobre las esterillas del suelo no se ve un taburete, un cojín, un pequeño vaso de porcelana que sostenga una flor. [...] Solo con un esfuerzo de imaginación pueden encontrarse interesantes estos monumentos imperiales de Kioto. En realidad, parecen por su forma exterior unas lujosas y enormes caballerizas de Inglaterra. (Blasco Ibáñez, 1924: 288-291)

Esta segunda descripción sorprende aún más, pues el viajero no tiene reparos en comparar los majestuosos edificios del Palacio Imperial de Kioto con unas caballerizas inglesas y, es más, asevera que son construcciones que carecen de interés y que parecen haber sufrido un pillaje. No cabe duda de que, en ambos casos, el autor ha reconstruido los espacios con una vena novelesca que dista mucho de representar la realidad.¹⁴ Sin embargo, la profusión de detalles en la descripción y las comparaciones pueden determinar a su favor la percepción estética y la aprobación espontánea del lector. Blasco Ibáñez, como dice Gascó Contell (2012: 197-198), hace que la lectura sea una suplantación de la verdad, un engaño a los ojos de la persona que tiene el libro entre

¹⁴ Blasco Ibáñez, desde una perspectiva actual, podría haber alabado la austeridad arquitectónica japonesa, pero la sobriedad parece resultarle insípida. Tal vez guarde en la memoria la vistosidad de grabados *ukiyoe*, quimonos, piezas de porcelana y demás constituyentes de una ola de fascinación por la estética japonesa que conquistó Occidente a finales del siglo XIX y que recibió el nombre de japonismo. Cabe recordar que artistas con los que mantuvo un trato cercano de amistad, como el pintor Joaquín Sorolla o los hermanos Benlliure, se sintieron atraídos, con menor o mayor fuerza, por el arte japonés.

manos: el autor es un ilusionista que revela la realidad con sus impresiones y nos traslada a los paisajes descritos.

No obstante, si analizamos otras descripciones del mismo relato sin dejarnos seducir por la lucidez narrativa de Blasco Ibáñez, podemos descubrir una intención, ya sea esta meditada o inconsciente, en algunas de sus representaciones espaciales. He aquí su encuentro con San Francisco, primero, y después con Delhi.

A pesar de la uniformidad de todas las urbes de la gran República [Estados Unidos], esta [San Francisco] conserva una fisonomía especial que revela sus orígenes de antigua tierra española y de país de oro al que acudieron hace medio siglo todos los aventureros del mundo. (...) Sus alrededores ofrecen parques y paseos de una vegetación esplendorosa que parece montada sobre el límite divisorio de la zona tropical y la fría, participando de ambas floras. El llamado «Presidio», que guarda aún su nombre castellano por ser el lugar donde estaba el antiguo fuerte, presidado por soldados españoles, es un parque frondoso, con árboles casi seculares. Desde sus praderas puede verse en días serenos, a través de las columnatas de troncos, el admirable panorama de la bahía, bordeada de ciudades nuevas, y a la Puerta de Oro (*Golden Gate*), desfiladero marítimo que le sirve de entrada. Se prolongan los paseos por la costa, frente al mar libre. (Blasco Ibáñez, 1924: 101)

Blasco Ibáñez aprovecha la visita a San Francisco para, por un lado, ensalzar de forma velada el pasado glorioso del Imperio español, labor a la que dedicó parte de su vida después de la transformación espiritual que experimentó a raíz de su estancia en Argentina (1909-1914), y, por otro, para reconocer la majestuosidad de Estados Unidos. La descripción topográfica está plagada de palabras elogiosas: la flora es «esplendorosa»; el parque, «frondoso»; el panorama de la bahía resulta «admirable», y, por último, el mar es «libre». En cambio, el retrato de Delhi recuerda al chiste cuyo protagonista, al preguntársele por un reciente viaje a Grecia, muestra fastidio y desilusión por haberse encontrado todo roto y tirado por el suelo.

En ningún lugar de la tierra pueden encontrarse juntos tantos monumentos ruinosos. La campiña de Roma, única ciudad de Europa que tiene cierta semejanza con Delhi, resulta exigua comparada con la llanura que rodea a esta metrópoli indostánica. [...] Podemos apreciar desde el tren, al aproximarnos a Delhi, en el amanecer del segundo día, toda su majestuosidad ruinoso. Surgen a lo lejos varias mesetas cubiertas de torres y muros atravesados por arcadas triunfales. En el interior de dichos recintos se alzan palacios, cúpulas, minaretes, todo abandonado... Es el viejo Delhi. En la parte opuesta vemos igualmente poblaciones con baluartes de aspecto ruinoso, grandes templos, torres desmochadas, arcos rotos... También es Delhi. Continúa marchando el tren kilómetros y kilómetros. Pasan ante nosotros mezquitas semejantes a pueblos, campos cubiertos de escombros, mausoleos agrietados, fortalezas partidas y tapizadas de musgo, que sirven de adueros a muchedumbres haraposas, palacios sin puertas entre jardines que tienen la verde melancolía del abandono. Todo es Delhi. (Blasco Ibáñez, 1925: 107-110)

En Delhi, en contraposición con el esplendor de San Francisco, los monumentos y los baluartes tienen un aspecto «ruinoso»; las torres están «desmochadas»; los arcos, «rotos»; los campos están «cubiertos de escombros»; los mausoleos, «agrietados»; las fortalezas, «partidas»; en fin, todo parece «abandonado», incluso los jardines, y la gente, en realidad «muchedumbre», es «haraposa».

Casi tres décadas antes de su viaje transoceánico, Blasco Ibáñez había pasado unos meses exiliado en Italia. Durante ese tiempo fue enviando unas crónicas al diario *El Pueblo* en las que se manifiestan las características de su posterior narrativa de viajes.

Dichos relatos forman la colección *En el país del arte (tres meses en Italia)*, publicada en 1896. En el capítulo titulado *La Ciudad Eterna*, encontramos una extensa descripción de Roma:

Mientras todas las metrópolis del pasado yacen inánimes, el viento de los siglos habiendo arrebatado hasta el último átomo de su grandeza, Roma continúa milagrosamente en pie, vieja, exangüe, pero sonriente con su boca senil al ver que aún se sostiene, brillante y joven, la obra de la civilización latina. [...] No hay emoción comparable a la que produce la proximidad de Roma. Se siente en el ambiente un hálito de grandeza. [...] Basta contemplar hoy el Coliseo, desmantelado, roto, con un lamentable aspecto de ruina, para comprender la hermosura, el imponente golpe de vista que ofrecía en los tiempos del Imperio. (Blasco Ibáñez, 1946: 186-192)

A diferencia del retrato desolador de Delhi, en Roma vemos que el aspecto ruinoso es una muestra de grandeza. El viajero ve lo que ya no está y nos asegura que era hermoso, mientras que en la metrópoli india no hay indicios de un pasado glorioso, sino que se destaca un presente decadente de campos llenos de desechos y gente zarrapastrosa. Es evidente que la imagen que proyecta el autor de las tres ciudades (San Francisco, Delhi y Roma) no le exige un gran esfuerzo interpretativo y resulta de fácil digestión cognitiva para el público lector al que está dirigido el relato. Una vez más, Blasco Ibáñez elude el contacto hermenéutico con la otredad y, como afirma Varela (2015: 820-821), «goza en presencia de civilizaciones ajenas, pero siempre de lejos, sin mezclarse, manteniéndolas a una prudente distancia».

Reverte, si bien con menos desdén que Blasco Ibáñez, también se apresta a la confrontación de mundos diferentes. Así, en la descripción antes citada de un palacio de Irán, el autor nos hace ver de forma implícita el contraste entre la imposición musulmana y la tolerancia persa y parece querer convencernos de que la belleza palaciega iraní resulta más apetecible que la belicosidad protestante o la sobriedad ibérica en las edificaciones. De este modo, el viajero construye una especie de marco idílico –tómese nota de la oposición semántica: imposición vs. tolerancia, belleza vs. austeridad guerrera/sobriedad– que, en el peor de los casos, podría llevar al público, en su percepción estética, a repudiar el islam y a menospreciar su propia cultura.¹⁵

En ocasiones, la confrontación permanece dentro de las mismas fronteras y pone cara a cara el pasado con el presente. Por ejemplo, durante su visita a Ankara, Reverte proyecta en la mente del lector la imagen de una ciudad que ahora es «moderna» en contraposición con el «poblacho feo» de antaño:

Recordaba un poblacho feo, sucio, de casas bajas, burros cargados de mercancías y multitudes de aire mísero. Y me sorprendió encontrarme de pronto una ciudad moderna, de trazas europeas y anchas avenidas arboladas, multitudinaria, con un parque automovilístico de buen nivel, limpia y, en su centro, poblada de tiendas con las mejores marcas de ropa, de zapatos, de relojes, y de cámaras fotográficas. [...] En un buen puñado de bares, la gente seguía un partido de fútbol en amplias pantallas de televisión, y los más jóvenes formaban colas delante del Burger King y el McDonald's. (Reverte, 2022: 72-73)

En opinión del autor, la ciudad ha progresado, ya que, según este pasaje, Ankara ahora se parece Europa, está limpia, tiene avenidas anchas, coches de calidad y establecimientos de primera categoría, así como una juventud que consume hamburguesas. Sin embargo, es interesante señalar que, al dirigir la mirada a aspectos

¹⁵ Mohamed (2017) analiza la visión negativa que Reverte presenta de Egipto y el islam en *Corazón de Ulises* (1999) y *Los caminos perdidos de África* (2002).

más profundos de la sociedad turca, Reverte hace irrumpir con fuerza la figura de Atatürk como símbolo del progresismo, en contraste con el reaccionarismo de la ley islámica; es decir, el pasado, en este caso, es preferible al presente:¹⁶

No solo Atatürk liberó a las mujeres del serrallo, les arrebató el velo y las llevó al Parlamento; además, abrió universidades y escuelas y cerró seminarios musulmanes (las madrasas); les quitó a los hombres turcos, de un guantazo, el feo cucurucho rojo, un atuendo de significado integrista que era obligatorio por orden del sultán, y les recomendó los sombreros y las chisteras parisinos. [...] Nunca un oriental fue tan occidental como Atatürk. (Reverte, 2022: 75)

El viajero, cuyo empeño en alabar el progresismo de Atatürk y denostar los regímenes islámicos no pasa desapercibido, termina comparando de forma velada al militar turco con James Joyce, uno de los arquetipos del modernismo en la literatura, ya que, nos dice, «bebía como un escritor dublinés» (Reverte, 2022: 76). Como ocurre con el «hombrecillo» de Goytisolo, cuesta creer que la elección del personaje resulte espontánea. Reverte, según el análisis de Peñate (2005: 62), en lugar de privilegiar en sus libros de viajes la descripción objetiva de los espacios urbanos o naturales visitados, narra las sensaciones y las entronca con un marco histórico, lo que puede constatar en los extractos analizados. Esto significa que en el texto no queda recogida una perspectiva holística y desinteresada del viajado, sino que se plasma, previa selección de atributos, la visión personal y subjetiva del viajando.

El autor concluye su estancia en Turquía con una advertencia: aquí y en el resto del mundo el cosmopolitismo está muriendo a manos del nacionalismo. Después, arrellanado en un vagón del Transasia Express, se apresta a realizar la visita más importante del itinerario. Así explica Reverte en el prólogo de *La frontera invisible* cuál fue el desencadenante de su viaje:

Un día, hojeando un periódico, leí un artículo de un viajero que hablaba sobre Irán. No era particularmente notable ni brillante. Pero en un momento afirmaba: «No hay plaza más bella en el mundo que la de Isfahán». A su lado, una fotografía mostraba una oronda cúpula de gran tamaño, bajo la luz de la luna, que refulgía en colores delicados y sutiles, que iban del rosa al verde y al azul, y que se alzaba dominando una enorme extensión de terreno rectangular por la que caminaban sombras de personas y trotaban fantasmales coches de caballos. Y me dije: «¿Por qué no ir a Isfahán?».

Todo mi interior se revolvió. De súbito me veía en el lugar y mi melancolía se esfumaba. Creía poder escuchar el sonido de voces ajenas cuyo significado no comprendía, y me sentía de pronto acariciado por la brisa melosa de las noches de primavera en un lugar desconocido: era el aire libre del viaje que tan bien reconozco cuando sopla en mis narices.

Comencé a informarme cuanto pude sobre Isfahán. (Reverte, 2022: 22-23)

Conociendo el procedimiento de gran parte de los autores-viajeros, nadie debería sorprenderse de que una de las finalidades del viaje sea ensalzar aquello que motivó la partida. Por tanto, lo normal es que Reverte, una vez llegado a la plaza de Isfahán, eluda todo elemento perturbador y trate de identificar únicamente los atributos que puedan validar su propósito. Leamos la descripción:

¹⁶ Mustafá Kemal Atatürk (1881-1938), militar de carrera, lideró el movimiento de independencia turco tras la caída del Imperio otomano. En 1923 fundó la República de Turquía y se convirtió en su primer presidente, cargo en el que se mantuvo hasta su muerte, sobrevenida por una cirrosis hepática. Como también resalta Reverte dentro del relato, Atatürk fue un destacado impulsor de las artes y las letras.

Los sueños han sido creados para cumplirlos. [...]

Todo a mi alrededor confería una sensación de serenidad y paz, ni siquiera alterada por los gritos de los niños que corrían en los espacios de césped y entre los chaparros pinos de copas recién cortadas. Las parejas de novios paseaban con las manos entrelazadas, grupos de mujeres se sentaban en los bordes del estanque mientras sus hijos chapoteaban con los pies en el agua, algunos pequeños vehículos eléctricos paseaban familias de cinco o seis personas, sonaban los cascabeles de los coches de caballos y el golpeo metálico de los cascos de los animales sobre las piedras, mientras los últimos bandos de palomas se retiraban en busca de sus criaderos.

El lugar resultaba alegre, con los niños que jugaban y los jóvenes que se amaban, en nada parecido a lo que la desequilibrada, excéntrica y genial Annemarie Schwarzenbach llamó «la horrible tristeza de Persia». (Reverte, 2022: 162-163)

El viajero, en efecto, nos muestra un escenario idílico en el que solo confluyen la juventud, el amor, la ociosidad, la vitalidad, la alegría y donde todos los sonidos son agradables: no hay personas seniles, no se observan rostros tristes o malhumorados, no hay signos del islam –muy presente en el resto del relato–, los gritos son inofensivos... y, como contraposición, se ofrece la visión apesadumbrada de Schwarzenbach.¹⁷ Reverte conduce la percepción estética hacia su propósito y, como Goytisolo, calla lo que carece de valor añadido. Si, en Níjar, el lector reconstruye la realidad como si del infierno se tratara, en Isfahán, cree haber encontrado el paraíso. Reverte ha logrado que prevalezcan la sublimidad visual de las imágenes del artículo de prensa y los recuentos de los libros que leyó antes del viaje. De este modo, ha cumplido la ley del viajero que, de acuerdo con sus palabras, debe llevar una «mochila mental» pertrechada de libros y «revivir» las situaciones leídas (Reverte, 2005: 34-35). Es más, según el autor, los destinos se deben decidir por criterios literarios:

Yo cuando viajo, tengo que llevar detrás una emoción de cosas que he leído sobre el lugar: si no hay detrás de mí una emoción poética para ir a ese lugar, no voy, no me interesa. [...] En un momento determinado hay detrás lecturas. Todos viajamos un poco literariamente por decirlo de alguna manera. Todos vamos a un sitio porque tenemos detrás una ensoñación, un libro que hemos leído, una película que hemos visto, una canción que hemos escuchado. (Reverte, 2005: 241)

La pregunta es ineludible: ¿no estará siendo víctima Reverte de aquello que él mismo presenta como un requisito indispensable en todo desplazamiento? Es decir, cabe la posibilidad de que el viajero esté incurriendo en el error, muy bien descrito por Bayard (2012: 38-29), de acceder a espacios desconocidos por medio de lecturas y opiniones previas. De hecho, el propio Peñate (2005: 49), estudioso de la obra revertiana, advierte lo siguiente: «Viajar literariamente [...] implica cierta mediatización».

Entre los autores de relatos de viajes, es habitual documentarse concienzudamente antes de iniciar el camino. Este proceso conlleva el riesgo de querer identificar sobre el terreno lo que se ha leído en los libros acerca de cierto lugar o incluso, como sucede últimamente como consecuencia del sobreturismo y la explotación comercial de los espacios, que estos terminen plegándose a lo que se espera de ellos (Bayard, 2012: 42). Por lo que al proceso de documentación en sí respecta, en un ensayo sobre la necesidad

¹⁷ Los viajes son un elemento cardinal en la bibliografía de la escritora suiza Annemarie Schwarzenbach (1908-1942). Gran parte de su obra está disponible en español. También puede resultar interesante la lectura de *El camino cruel. Un viaje por Turquía, Persia y Afganistán con Annemarie Schwarzenbach*, de Ella Maillart, traducido al español en 2015 con prólogo de Patricia Almarcegui.

de pensar por sí mismo, Schopenhauer (1970: 89-91) hace una interesante distinción entre el conocimiento adquirido mediante la lectura y los juicios que son producto de la reflexión: leer, dice, impone en el pensamiento ideas que son ajenas, ya que provienen de impulsos externos, mientras que pensar por sí mismo solo está determinado por inclinaciones propias que provienen del entorno cercano o de recuerdos. El filósofo alemán llega a comparar al lector con un autómatas, lo acusa de construir sus opiniones mediante la recolección de veredictos dictados en libros e incluso pone el ejemplo de aquel que se informa sobre otro país únicamente por medio de descripciones de viajes.

3.2. Principios éticos de la representación topográfica

En *Tristes tópicos*, Lévi-Strauss (1955: 39) denuncia la falsedad de los relatos de viajes, nacidos, según dice, de una manipulación cómplice o inconsciente. Si bien es cierto que un viajero que cuenta sus impresiones no debe guiarse por los mismos patrones que un etnógrafo, sí ha de exigírsele el cumplimiento de unos principios éticos en la representación efrástica del otro, tanto física como psicológica o moral, y en el uso del resto de las figuras descriptivas, de las que forma parte la topografía. Asimismo, hay que recordar que, si el texto no acata las normas taxonómicas de predominio de los acontecimientos factuales sobre los hechos ficticios, prevalencia de la visión objetiva sobre la representación subjetiva y preeminencia de la escritura descriptiva sobre la narrativa, no podrá catalogarse como un relato de viajes propiamente dicho y deberá incluirse en la categoría más amplia de la literatura de viajes.¹⁸

Dicho esto, es evidente que, en toda descripción, el autor-viajero se topa de manera indefectible con barreras que impiden plasmar la realidad con una objetividad inmaculada. Tarde o temprano deberá seleccionar los rasgos que incluirá en su relato y, llegado a ese punto, se activará en su inconsciente una serie de marcas grabadas (preceptos educativos, referencias históricas y socioculturales, señales ideológicas, inclinaciones emocionales, experiencias propias, etc.) que determinará la elección. Como afirma Cros (2021: 11), el uso de la palabra, que es el mediador de la realidad, está condicionado no solo por el yo de la experiencia personal, sino también por el nosotros, que es «una visión del mundo grabada en la codificación de un discurso».

¿Cómo evitar, pues, que el relato se convierta en un trampantojo de la realidad? En primer lugar, el autor deberá tener presentes las limitaciones descriptivas, contener la aparición de prejuicios y esforzarse por entablar un diálogo hermenéutico sincero con la alteridad. Esto no significa que deba proscribir las impresiones personales y el recuento de experiencias propias, pues, a fin de cuentas, si obrase de esta forma, estaría produciendo un ensayo científico o, en este caso, una guía de viajes constituida únicamente por datos. Ahora bien, deberá rechazar en la mayor medida posible la mediación textual, entendida esta como la actuación premeditada en el texto con el objetivo de crear un marco que conduzca la lectura hacia un fin determinado.¹⁹ En su lugar, habrá de guiarse por la *civilidad*. Esta palabra, definida en el DRAE como «sociabilidad, urbanidad», halla una descripción más precisa para la cuestión que nos

¹⁸ Una explicación detallada de estas tres reglas fundamentales del relato de viajes puede encontrarse en Alburquerque-García (2011: 16-18), mientras que Carrizo establece con claridad la frontera entre los libros de viajes y los relatos de viajes propiamente dichos en el primer capítulo de *Poética del relato de viajes* (1997) y en *Derivaciones de una poética del relato de viajes* (2023), actualización del primer libro.

¹⁹ Según la tesis de Jameson (1981), el autor, en este caso, tomaría la iniciativa para convertir el texto en algo más que un objeto de lectura dotándolo de valores sociales e históricos con un objetivo intervencionista. Es algo que se refleja en *Campos de Níjar*, como el propio Goytisolo admitió después de su escritura.

atañe en Bauman (2000: 104-105): entendemos por civilidad, dice el pensador polaco, la capacidad o la destreza para interactuar con personas extrañas sin hacerles ver su alteridad con relación a nosotros y sin presionarlas de modo que se vean obligadas a ceder o renunciar a algunos o a todos los rasgos que las hacen diferentes. Si se aplica esta noción al medio espacial en el relato de viajes, se puede afirmar que convivir con un entorno extraño es una invitación al diálogo y la interacción, a la instrucción y el aprendizaje, donde no debe prevalecer la selección arbitraria ni la finalidad ideológica. Partiendo de un postulado de Mortensen (2005), circunscrito en su caso al etnógrafo, se ha de exigir al viajando el acatamiento de una normativa moral en el retrato topográfico. En consecuencia, en el momento de la escritura, deberá, en la medida de lo posible, librarse de inclinaciones personales, marcadores sociales e incluso de sus propias proyecciones en el público lector. Por otro lado, en caso de que tercie la mediación ideológica en el texto, se habrán de estudiar sus implicaciones, como viene haciéndose en el análisis académico de los relatos de viajes durante las últimas décadas.²⁰

En el siguiente cuadro se muestran dos modelos de descripción topográfica en el relato de viajes con sus respectivas características: por un lado, la representación espacial mediada, es decir, aquella que puede constituir un trampantojo para la percepción estética; por otro, la descripción desinteresada.

	Descripción topográfica mediada	Descripción topográfica desinteresada
Modo de selección de atributos	Condicionado por marcas ideológicas, educativas, socioculturales, religiosas, etc. conscientes o inconscientes.	Basado en la apreciación estética y el diálogo hermenéutico sincero con la otredad y movido por un objetivo holístico.
Juicio y legitimación	Determinado por el estatus del viajando (edad, sexo, posición social, ideología...) y por la adecuación intratextual al grupo de pertenencia (país, raza, inclinación política...).	Distinguido por la ausencia de juicio, la no necesidad de legitimación y por la aproximación ética a la otredad.
Resultado	Marcado por el riesgo de perpetuación de la otredad, jerarquización de roles (viajando-viajado, norte-sur...), manifestación de prejuicios, orientación de la percepción estética.	Caracterizado por la representación del viajado en todo su conjunto, el respeto de la diversidad en el otro, la no imposición de criterios en la percepción estética.

Figura 1. Dos modelos de descripción topográfica en el relato de viajes

No cabe duda de que el modelo de descripción topográfica desinteresada, que trasladaría al público lector una realidad objetiva del lugar viajado, exige un esfuerzo inconmensurable que, además, debe hacer frente a condicionantes como el tiempo o el idioma. Así parece juzgarlo el propio Halbwachs:

²⁰ Un libro de referencia en este campo es *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), de Mary Louise Pratt.

Cabe preguntarse en qué condiciones deberíamos situarnos si quisiésemos percibir solamente las características físicas y sensibles de las cosas. Tendríamos que disociar los objetos de una cantidad de relaciones que se imponen a nuestro pensamiento, y que corresponden a otros tantos puntos de vista distintos, es decir que nosotros mismos tendríamos que desprendernos de todos los grupos de los que formamos parte, que establecen entre ellos dichas relaciones y los ven desde dichos puntos de vista (2004: 144).

En este artículo se han expuesto ejemplos cualitativos colindantes con el modelo de descripción topográfica mediada.²¹ *Campos de Níjar* es un caso manifiesto de mediación. Como señala Navajas (1979: 118), Goytisolo, en consonancia con la inspiración marxista de esa época, asume la función de mediador entre la realidad andaluza y su materialización en el texto y es, asimismo, el transmisor de dicho estado. Blasco Ibáñez y Reverte responden más bien a la figura del autor-viajero que incurre en una selección parcial de atributos en la descripción del viajado. Cabe recordar que los dos fueron grandes viajeros y, también de forma coincidente, confesaron más de una vez que, para ellos, los desplazamientos eran una manera de satisfacer sueños infantiles y comprobar o revivir lo leído en los libros. Así, puede decirse que ambos encarnan al «metaviajero» que describe Carrión (2009: 26-27) en *Viaje contra espacio*, es decir, aquel que plasma en el relato una tradición histórica que lo precede, mientras que Goytisolo sería el viajero que no reproduce una noción histórica del espacio, sino que acomete una «construcción textual» supeditada a sus intereses.

4. Conclusiones

El relato de viajes es un género en el que la descripción espacial resulta indispensable al ser un factor que aporta autenticidad. Por tanto, los autores-viajeros suelen tratar la topografía como una herramienta supeditada, en primer lugar, al objetivo de conformar un marco espacial verosímil. Ahora bien, también se sirven de ella para, en segundo lugar, armarse con un elemento que apunte el propósito textual.

En el presente artículo, a partir de ejemplos extraídos de Vicente Blasco Ibáñez, Juan Goytisolo y Javier Reverte, se ha procurado mostrar la forma en que los viajeros tienden a hacer una selección de atributos acorde con el propósito de la voz autoral, ya esté movido este por un designio ideológico o simplemente responda a valores literarios o elementos subjetivos consustanciales a la naturaleza de la persona. Como resultado, los autores eluden con frecuencia la confrontación hermenéutica con la otredad del espacio visitado. Esta propensión, tal como se ha visto en los pasajes analizados, entraña el riesgo de reconstruir los espacios de manera arbitraria o someterlos a los intereses de un fin determinado, lo que, a su vez, puede conllevar una recreación extratextual parcial o falsaria y, en el peor de los casos, una exaltación de la alteridad.

Bibliografía

Alburquerque-García, Luis (2006). “Los «libros de viajes» como género literario”. En Lucena Giraldo, Manuel y Pimentel, Juan (eds.). *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

²¹ Esto no significa que no haya relatos de viajes que respondan al modelo de descripción topográfica desinteresada, si bien se juzga que su número es menor.

- Albuquerque-García, Luis (2011). “El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm. 145, 15-34. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>
- Almarcegui, Patricia (2011). “El otro y su desplazamiento en la última literatura de viajes”. *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm. 145, 283-290. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.264>
- Almarcegui, Patricia (2019). *Los mitos del viaje. Estética y cultura viajeras*. Madrid, Fórcola Ediciones.
- Añón, Valeria (2014). “Narrativas de viaje y espacialidad en crónicas de la conquista de América. Apuntes comparativos para una discusión”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 13-31. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/89480>
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkuva y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity.
- Bayard, Pierre (2012). *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* París, Les Éditions de Minuit.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1924). *La vuelta al mundo de un novelista. Tomo I*. Valencia, Prometeo.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1925). *La vuelta al mundo de un novelista. Tomo II*. Valencia, Prometeo.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1946). *Obras Completas. Tomo I*. Madrid, Aguilar.
- Campbell, Mary Baine (2002). “Travel writing and its theory”. En Hulme, Peter y Youngs, Tim (eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge, Cambridge University Press, 261-278.
- Carrión, Jorge (2009). *Viaje contra espacio: Juan Goytisolo y W. G. Sebald*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Carrizo Rueda, Sofía (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger.
- Carrizo Rueda, Sofía (2023). *Derivaciones de una poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger.
- Clarke, Robert (ed.). (2018). *The Cambridge Companion to Postcolonial Travel Writing*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cros, Edmond (2021). “El estatuto de la representación y las rupturas históricas”. *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 7, 9-20. <https://doi.org/10.4000/cecil.1980>
- Gascó Contell, Emilio (2012). *Genio y figura de Blasco Ibáñez: Agitador, aventurero y novelista*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- Goytisolo, Juan (1960). *Campos de Níjar*. Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1977). *Disidencias*. Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1978). *Obras completas. Tomo II: relatos y ensayos*. Madrid, Aguilar.
- Goytisolo, Juan (1985). *Contracorrientes*. Barcelona, Montesinos.

- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Heidegger, Martin (2000). *Carta sobre el Humanismo*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza Editorial.
- Holland, Patrick y Huggan, Graham (2000). *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, Cornell University Press.
- Kristeva, Julia (1981) *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos.
- Lévi-Strauss, Claude (1955). *Tristes tropiques*. París, Librairie Plon.
- Maillart, Ella (2015). *El camino cruel. Un viaje por Turquía, Persia y Afganistán con Annemarie Schwarzenbach*. Traducción de Francesc Payarols i Casas; prólogo de Patricia Almarcegui. Madrid, La Línea del Horizonte.
- Mignolo, Walter D. (1995). *The Darker Side of Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Mignolo, Walter D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, Princeton University Press.
- Mignolo, Walter D. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, Duke University Press.
- Mohamed, Mai M. M. (2017). “La imagen de Egipto en la literatura de viajes de Javier Reverte: *Los caminos perdidos de África y Corazón de Ulises* como modelo”. *Candil*, 17, 62-79. <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=7119341>
- Mortensen, Camilla H. (2005). “(Eco)Mimesis and the Ethics of the Ethnographic Presentation”. *The Journal of American Folklore*, 118 (467), 105-120. <https://www.jstor.org/stable/4137812>
- Navajas, Gonzalo (1979). *La novela de Juan Goytisolo*. Madrid, SGEL.
- Peñate Rivero, Julio (ed.). (2005). *Leer el viaje: Estudios sobre la obra de Javier Reverte*. Madrid, Visor Libros.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Reverte, Javier (2005). “¿Por qué viajo?”. En Julio Peñate Rivero (ed.). *Leer el viaje: Estudios sobre la obra de Javier Reverte*. Madrid, Visor Libros.
- Reverte, Javier (2022). *La frontera invisible: Un viaje a Oriente*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Rubiés, Joan Pau (2002). “Travel writing and ethnography”. En Hulme, Peter y Youngs, Tim (eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge, Cambridge University Press, 244-260.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. Nueva York, Pantheon Books.
- Said, Edward W. (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Harvard University Press.
- Said, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*. Nueva York, Knopf.

- Sancholuz, Carolina (dir.). (2017). *Topografías literarias: figuras y tramas del espacio en la literatura latinoamericana de la conquista a la contemporaneidad*. Proyecto de Investigación PI+D H802. Universidad Nacional de La Plata. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=proyecto&d=Jpy932>
- Schopenhauer, Arthur (1970). *Essays and Aphorisms*. Harmondsworth, Penguin Books.
- Taranco, David (2024). *Blasco Ibáñez en Japón: 100 años de un viaje transoceánico y su relato (1923-1924)*. Wilmington, Vernon Press.
- Torres Hortelano, Lorenzo J. (2015). “La re-construcción imaginaria de lo real en *Campos de Níjar* y *Las Hurdes. Tierra sin pan*”. *Sociocriticism*, vol. 30, 1-2, 197-235. <https://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/1211>
- Valera, Javier (2015). *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*. Madrid, Tecnos.
- Véliz Rodríguez, Sergio Braulio (2011). “Reflexiones sobre un trabajo en los campos de Níjar. En el Cincuentenario de *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo”. *Revista de Antropología Experimental*, 11, 41-65. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1889>