

**EL VIAJE Y SU RELATO**

---

*Beatriz Colombi Nicolai\**

RESUMEN: El artículo indaga sobre la especificidad del relato de viaje, tradicionalmente considerado como un género amorfo, referencial, transparente y fáctico. Teniendo en cuenta los últimos aportes en esta materia, y no perdiendo de vista que los géneros están condicionados por pactos de comunicación y convenciones de lectura, el trabajo establece algunas constantes estructurales, su complejidad topológica, configuración topológica, la competencia y roles del narrador, las fronteras genéricas con la autobiografía y la novela, su carácter anfíbio entre lo fáctico y lo ficcional.

PALABRAS CLAVE: Relato de viaje, Viaje y topología, Viaje y narrador, Viaje y autobiografía, Viaje y novela, Viaje ficcional y factual.

ABSTRACT: The article focuses on travel writing features, discussing common places about being an amorphous, referential, transparent and fact narrative. Considering latest contributions to this matter as well as the fact that genres are conditioned by communicational pacts and reading conventions, the work is oriented toward the delimitation of structural continuities, tropic complexion, topological configuration, narrator competence and roles, generic frontiers with the autobiography and the novel, and, finally, the amphibious status between fact and fiction.

KEY WORDS: Travel writing and tropics, Topics narrator, Authobiography, novel, fact and fiction.

Viajar y narrar aparecen como dos acciones estrechamente relacionadas entre sí. Desde los tiempos más remotos se ha viajado por motivaciones diversas dando lugar a un relato polifacético que desafía cualquier precisión formal, colocando en duda, inclusive, la posibilidad de circunscribirlo a un género. Su desarrollo de larga duración hace necesario no desatender la historicidad de sus variadas manifestaciones a la hora de preguntarnos por su especificidad en tanto escritura. El problema

\* Universidad de Buenos Aires (bcolombi@filo.uba.ar).

ha preocupado a los principales estudiosos del tema, que coinciden en apuntar la dificultad para acotar sus fronteras. Así, Normand Doiron define al viaje como una “encrucijada de los discursos modernos” —suerte de matriz de la que se desprenderán progresivamente las disciplinas particulares— que nace en la órbita del Renacimiento con la nueva valoración de la experiencia y se consolida hacia el siglo XVII, respondiendo a los mismos principios retóricos del relato histórico: brevedad, sencillez, veracidad.<sup>1</sup> Friedrich Wolfzettel en *Le discours du voyageur* lo considera un “género amorfo” que se presta con dificultad al análisis estructural y cuya *dispositio* (selección y presentación de la información) es susceptible de ser examinada en tanto factor de mensaje ideológico.<sup>2</sup> Edward Said señaló en *Orientalismo* que estas narraciones configuran una “formación discursiva” integrada tanto por textos colectivos y anónimos como por la obra de los escritores individuales, siendo responsable de la construcción de representaciones estables e ideologizadas sobre los espacios (como el propio motivo de su libro, el discurso orientalista).<sup>3</sup> Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales*<sup>4</sup> establece hipótesis semejantes a las de Said, al proponerse leer en las construcciones discursivas los indicios ideológicos. Desde la tradición literaria, Percy Adams en *Travel literature and the evolution of the novel*,<sup>5</sup> estima que es una forma antigua, muy variada y poco convencional, cuyos procedimientos se encuentran más cerca de la ficción que de la ciencia, con la que usualmente se la asocia.

Si examinamos estas propuestas, podremos comprobar que así como su especificidad interna parece difusa, del mismo modo lo es la ampli-

<sup>1</sup> Normand Doiron, “L’art de voyager”, *Poétique* 73, 1988, pp. 83-107.

<sup>2</sup> Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur*, París, Presses Univeritaires de France, 1996, p. 6.

<sup>3</sup> Edward Said, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.

<sup>4</sup> Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

<sup>5</sup> Percy G. Adams, *Travel literature and the evolution of the novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1983.

tud de su rango, considerado tanto como una formación discursiva, un género discursivo o un género literario. No pretendemos aquí adoptar un criterio exclusivamente discursivo, que limitaría el análisis de los aspectos estético-literarios, sino mantener cierta flexibilidad y trabajar en la frontera de ambas perspectivas. Así, podemos hablar primeramente de una formación discursiva que atraviesa umbrales correspondientes a los cambios epistemológicos acaecidos en su historia, lo que arroja especies textuales que conciernen a la peregrinación, la exploración, la conquista y el dominio territorial, el viaje educativo<sup>6</sup> (el *Bildungsreise*), el científico, el burgués (el *grand tour*), el letrado o el turístico. Por la vastedad de su registro constituye un género discursivo que en determinadas condiciones —cuando sus productores son letrados o intelectuales y su escritura y lectura obedece a las pautas de un horizonte artístico y estético— se lo reconoce como un género literario. En “El problema de los géneros discursivos”,<sup>7</sup> Bajtin dirá que éstos responden a la diversidad de cada esfera de la praxis humana y están caracterizados por constantes temáticas (contenidos), estilísticas (recursos léxicos, fraseológicos, gramaticales) y estructurales (composición). Postula una diferenciación entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios o ideológicos (complejos), siendo estos últimos los que incorporan y reelaboran los primeros en situaciones de comunicación cultural más compleja. Siguiendo estos conceptos, podemos pensar al viaje como un género discursivo secundario o ideológico que aloja en su interior a géneros discursivos menores o primarios, como guías, mapas, cartas, tablas, itinerarios, cronologías, instructivos, descripciones, dibujos. Estas formas primarias no son narrativas sino enumerativas, descriptivas o estadísticas, incorporándose como “pruebas” o “constancias” del fundamento empírico de aquello que se cuenta. Tienen por función, enton-

<sup>6</sup> Un texto fundante de esta tradición es el de Francis Bacon, “De los viajes”, en Adolfo Bioy Casares [comp.], *Ensayistas ingleses*, Buenos Aires, Jackson, 1950, pp. 9-11.

<sup>7</sup> Mikhail Mikhailovich Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1979.

ces, reafirmar la propiedad documental del género, cuya impronta más evidente es la presencia de numerosos referentes externos, como por ejemplo, los topónimos. Pero lo que sería específico de este sistema es que estos géneros primarios mantienen relativa independencia dentro de su nuevo contexto, acentuando su pronunciada heterogeneidad. A partir de estos argumentos, y siempre tentativamente, podemos definir al viaje como una narración en prosa en primera persona que trata sobre un desplazamiento en el espacio hecha por un sujeto que, asumiendo el doble papel de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia —veraz, objetiva— de tal desplazamiento con su relato. Estos componentes temáticos (desplazamiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan constancia a lo largo del tiempo.

#### TROPOLOGÍA, TOPOLOGÍA, DISPERSIÓN Y COHESIÓN

Precisar algunos aspectos formales tiene por objeto deslindar el carácter “técnico”, “derivado”, “representativo” o de “suplemento”<sup>8</sup> normalmente atribuido a esta textualidad. En efecto, frente a la presunción común de pensar el viaje como un género meramente aditivo, secuencial o referencial, descubrimos detrás de todo relato una selección de momentos y escenas, una articulación jerarquizada de los sucesos, una reorientación ideológica de todos los materiales. En este sentido, Edward Said acuñó el sintagma “ficciones del viaje”, aludiendo a la capacidad de estas narraciones de construir representaciones culturales convincentes y generar lo que llama una “actitud textual” que tiene peso en las futuras representaciones sobre el mismo espacio.<sup>9</sup> Por lo dicho, su

<sup>8</sup> Aludo a estas funciones subsidiarias y derivadas que señala Jacques Derrida en *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971.

<sup>9</sup> Existe, dice Said, una “actitud textual” hacia Oriente, que ha permitido la preservación de determinadas imágenes; así los libros y guías de viaje, en los que creemos y

análisis exige trabajar a contrapelo del criterio de transparencia que pesa sobre este género como sobre otros del grupo de *non-fiction*. Supone dimensionar todos los niveles (narración, descripción, tropología, diégesis, personajes) y en particular los detalles (relacionados con los géneros discursivos menores mencionados más arriba) que apuntan a crear el “efecto de lo real”, de acuerdo a la categoría acuñada por Roland Barthes.<sup>10</sup> Es necesario pensar, entonces, la sistematización de todos los constituyentes que están cargados de una orientación fáctica tendiente a convalidar esa misma engañosa transparencia.

En este sentido me interesa remarcar su carácter de relato como invención o fabulación. Una aproximación de César Aira al tema permite notar cómo el concepto de construcción queda disimulado, o al menos relativizado, a partir de la analogía estructural entre la práctica y su relato, con un perseguido efecto paradójico:

El problema para el narrador primitivo, cuando quiso contar algo más que una anécdota o una biografía, debe haber sido la falta de términos discretos en la experiencia. En efecto, el continuo de la vida que vivimos no tiene divisiones (o las tiene en exceso). El narrador tuvo que inventar principios y fines que no tenían un correlato firme en la realidad, y eso lo llevó a fantasías o convencionalismos, algunos tan imperdonables como terminar las historias de amor con una boda. Pero ahí estaban los viajes, que eran un relato antes de que hubiera relato: ellos sí tenían principio y fin, por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada —lo que permitía inventarlo todo.<sup>11</sup>

---

necesitamos creer porque nos allanan la entrada a lo desconocido, tienen la capacidad de “crear no sólo un conocimiento, sino también la realidad que parece describir”, en *Orientalismo...*, p. 124.

<sup>10</sup> Roland Barthes, “El efecto de lo real”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994.

<sup>11</sup> César Aira, “El viaje y su relato”, *El País*, 21 de junio, 2001, p. 2.

Aira sustenta el carácter preformado del viaje, lo cual ofrece el riesgo de ocultar las estrategias narrativas que conducen a esta ilusión de especularidad entre práctica y relato. Según su hipótesis, se trata de un *ready made* narrativo,<sup>12</sup> ya que el viaje en tanto actividad contiene la *dispositio* de una narración, básicamente, un comienzo (la partida) que interrumpe el *continuum* de la vida permitiendo el nacimiento de una parcialidad independiente, y un fin (el regreso). Podríamos objetar este planteamiento diciendo que un comienzo y un fin no definen una narración. Para que ésta se produzca, debe haber un cambio. Así sostiene Tzvetan Todorov que el relato “exige el desarrollo de una acción, es decir, el cambio, la diferencia”,<sup>13</sup> y Gérald Genette que “desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante.”<sup>14</sup> El viaje es el relato de un cambio, el que se produce en un sujeto sometido a algún tipo de alteridad —de mayor o menor grado— y su narración obedece a patrones establecidos en la lengua para expresar tal mudanza. Ahora bien, ¿cómo está conformado? Nos ayudará la propuesta de Hayden White respecto al discurso histórico, en la medida en que, como dijimos antes, viaje e historia compartieron los mismos presupuestos retóricos en su origen. White sostiene que todo relato histórico más que responder a un programa lógico de antecedente-consecuente, adopta un régimen tropológico o figurativo existente en la estructura misma de la lengua:

Comprender es un proceso que consiste en hacer que lo no familiar, o lo “extraño” en el sentido que Freud le da a ese término, aparezca como familiar; o trasladarlo del dominio de las cosas sentidas como “exóticas” e inclasificables a un cierto dominio de la experiencia codificada adecuadamente para ser sentida como humanamente útil, no amenazante o simplemente conocida por asociación. Este proceso de comprensión sólo puede ser tro-

<sup>12</sup> César Aira, “Exotismo”, *Boletín 3*, del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, septiembre, 1993, pp. 73-79.

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1978, p. 68.

<sup>14</sup> Gérald Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 16.

pológico en su naturaleza, pues lo que está involucrado en este convertir en familiar lo no familiar es un tropologizar que es generalmente figurativo. Se sigue de ahí que este proceso de comprensión avanza mediante la explotación de las principales modalidades de figuración, identificadas en la retórica posrenacentista como “tropos maestros” (en palabras de Kenneth Burke) de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía.<sup>15</sup>

Cito este fragmento porque además de asentar la teoría tropológica en la retórica posrenacentista (es decir, en el momento de afirmación de nuestro género), relaciona la posibilidad de conocer a la operación de reducir lo “exótico” a lo “familiar” (mecanismo análogo a la experiencia de alteridad). En una apretada síntesis de su planteamiento —contenida en *Metahistoria* y retomada en “El texto histórico como artefacto literario”—<sup>16</sup> tal régimen tropológico consiste en cuatro tropos maestros que dominan las relaciones entre palabras y pensamientos en cualquier narración: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Estos tropos se corresponden a su vez con cuatro tipos de trama, novela, tragedia, comedia y sátira. La propuesta de White de reparar tanto en la “figuración” como en la “trama” resulta productiva para nuestros propósitos. No obstante, antes tendríamos que hacer una salvedad. Mientras el discurso histórico debe demostrar su legitimidad frente a una comunidad académica que le reclama rigor científico, el viaje está eximido de tal requisito. Si bien en su origen tuvo también un mandato de verdad y objetividad, luego tal demanda perdió consistencia al separarse de la tutela de discursos y disciplinas científicas y constituirse como género autónomo, fenómeno que se vuelve aún más relevante cuando ingresa en una esfera estética. Con todo, es posible sostener que tal impronta, persiste, transformada y reformulada en el texto así como en el horizonte de expectativa de su comunidad de lectores.

<sup>15</sup> Hayden White, “Tropología, discurso y modos de conciencia humana”, en *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.

<sup>16</sup> Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992 y *El texto histórico...*

Pero volvamos a la configuración tropológica, base de la tesis de White, ya que sus argumentos me permiten apoyar una hipótesis nacida de mi relación frecuente con los relatos de viaje. En ellos siempre podremos descubrir un tropo y una trama dominante. Quizá no sea necesario recordar que la comparación es la figura central en cualquier viaje, ya que es el pensamiento analógico el que permite hacer inteligible la diferencia. Desde las crónicas de Indias, donde los conquistadores comparaban la realidad americana con los ámbitos ya conocidos (la cultura europea, africana u oriental) hasta los viajeros decimonónicos, se vuelve el procedimiento central. No importa cuán próximo o exótico sea el objeto, siempre encontrará un correlato, y por lo tanto una clave metafórica para llegar a su lector. Por otra parte, la metáfora es asociada por White con la trama de la novela, una de sus fronteras genéricas, como veremos más adelante. Ahora bien, además de los tropos aludidos, entre los cuales se destaca la metáfora y la ironía, siendo esta última una modalidad constante en el siglo XVIII, otras figuras se presentan reiteradamente e imponen su tonalidad retórica (e ideológica), entre las que destaco la hipérbole y el elogio (o alabanza). Fray Servando Teresa de Mier en sus *Memorias* —en particular en España— acude a la hipérbole. Domingo Faustino Sarmiento en su visita a Estados Unidos recurre al elogio, que puede bordear el panegírico. No creo necesario, y hasta resultaría forzado, hacer equivaler una figura a una trama particular, como lo hace Hayden White en su análisis de la narrativa histórica. Prefiero relacionar estas hipótesis y lo que ellas pueden aportar a la materia que estamos discutiendo, a lo indicado por Percy Adams. En su enciclopédico estudio, Adams propone algunas tramas básicas de lo que llama un “argumento controlado por una tesis”:

Entre los muchos tipos de novelas y relatos de viajes cuyo argumento está controlado por una tesis, ésta se puede concentrar en el *Bildungsroman* y *Bildungsreise*, la historia del *Grand Tour*, la sátira y la picaresca, aun cuando, obviamente, cualquiera de estas formas puede sobreponerse a la otra.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Adams, *op.cit.*, p. 186.



Detengámonos por un momento en estos tipos, a) *Bildungsroman* o novela de formación y *Bildungsreise* o viaje de formación, b) el *grand tour* o gira por las fronteras civilizadas de Europa, c) la sátira, d) la picaresca. Si examinamos con detenimiento, podremos concluir que Adams realiza una tipología de las principales “tramas” de los relatos de viaje modernos. En la tradición hispanoamericana, las *Memorias* de Fray Servando responden al molde de la picaresca, el *Diario de viajes* de Francisco de Miranda a comienzos del XIX o *Viajes* de Justo Sierra a finales del mismo siglo, toman el formato del *grand tour*. En los *Viajes* de Sarmiento encontramos una variedad de modalidades, Francia puede leerse como un *Bildungsreise*, España como una sátira, Argel, como una metáfora de la pampa gaucha y al mismo tiempo una novela de aventuras, Estados Unidos, una épica nacional. La gira de Paul Groussac por los países de América Latina y Estados Unidos, contenida en *Del Plata al Niágara* obedece mayormente a la trama de la sátira.<sup>18</sup> Seguramente esta tipología de Adams podría ampliarse, añadiendo otras tramas posibles, entre ellas, el *voyage en orient*, con escenas y tópicos reiterados (la conjunción erotismo y exotismo, la mimesis corporal, entre otras), como ha analizado Edgard Said en *Orientalismo*. Pero volviendo a la cita de Adams, en ella se alude a una “tesis”, tema que no quisiera pasar por alto. En efecto, contra cualquier presuposición de un mero inventario de incidentes, me parece substancial hacer prevalecer la idea de una ideación (tesis y tropo) que siempre organiza el sistema.

El orden topológico al que hemos aludido está relacionado también con las construcciones topológicas. En efecto, todo relato lleva a una predicación valorativa del espacio, y desde luego, como apunta Michel de Certeau, a una construcción del mismo. Certeau establece la diferencia entre “espacio y lugar”, diciendo que este último es el orden se-

<sup>18</sup> He desarrollado esta hipótesis en *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina 1880-1915*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

gún el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia e implica estabilidad, mientras que en el primero intervienen los vectores de dirección, velocidad y tiempo, por lo tanto carece de univocidad y de estabilidad. Las estructuras narrativas son operaciones organizadoras del espacio en tanto mapa o en tanto recorrido, a partir de procedimientos de delimitación y de focalizaciones enunciativas, es decir, de lo que Certeau llama “el signo del cuerpo en el discurso”. A partir de los indicadores de mapa o de recorrido, de cuadro o de movimiento, de “ver” (orden de los lugares) o de “ir” (orden del espacio), Certeau define el relato de viaje como la interacción entre estos dos constituyentes:

Se tiene así la estructura del relato de viaje: historias de andares y de acciones (que) están marcadas por la cita de los lugares que resultan de ellas o que las autorizan.<sup>19</sup>

El espacio representado en el texto se vuelve un *topos*, es decir una construcción imaginaria de un lugar. Así, la ciudad Roma se vuelve el *topos* “Roma” (como la ciudad suma) con Stendhal a partir de una figura que usa *ad infinitum*, el elogio. La ironía de Sarmiento en España, el elogio de Miguel Cané de Bogotá en su *En viaje*, conformará un *topos* acorde —una España decadente, una Bogotá distinguida y preclara. En esta resemantización del espacio, debemos atender a las grandes formaciones discursivas, como la emergente en las crónicas de la conquista de América, el “Nuevo Mundo” plagado de fantasías, monstruos y maravillas, también la “españolada” o la “italianada” que surgen cuando se inventa la Europa “estética” a comienzos del siglo XIX, o el “orientalismo” de los viajeros europeos a Oriente a partir del siglo XVIII. En este sentido, los tópicos tienen también una función importante ya que, como propone Ernst Robert Curtius en su *Literatura europea y edad media latina*, estos últimos son “imágenes-temas”

<sup>19</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I, Arte de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 132.

que constituyen invariantes y convenciones en los géneros literarios particulares. Así por ejemplo, el tópico clásico de la “abundancia” es constante en las relaciones de la conquista; la “melancolía del viaje”, atribuido a Mme. de Staël, es propio del viaje romántico como exilio; el “viaje apresurado” —parodiado en *Bouvard y Pecouchet* de Flaubert— aparece en el siglo XIX cuando se privilegia la aceleración en el espacio; el “desengaño del viajero”, que señala la discordancia entre la fantasía previa y el encuentro real con el objeto turístico, característico del espíritu romántico, recrudece a finales del siglo XIX cuando la modernización transforma drásticamente los espacios; también de esta época es el tópico del “viajero tardío”, aquel que llega cuando ya todo ha sido dicho sobre el espacio visitado y ya se ha producido un efecto de saturación semántica. El sentimiento de lo “sublime” abre el siglo XIX con las exploraciones de Humboldt y lo cierra su decadencia con la emergencia del turismo y la sensación de pérdida del aura en esta práctica.

Por otra parte, como dijimos al comienzo, el discurso del viaje aloja morfologías diversas y “desvíos” temáticos continuos, lo que coloca en riesgo continuo su cohesión. Dos procedimientos son propios de éste y menos frecuentes en otros géneros: la descripción y la digresión. La descripción, como explica Philippe Hamon, está estrechamente relacionada con la mimesis y produce el efecto referencial del relato; pero la descripción es vista por la retórica y, en general, por las poéticas más disímiles como un “quiste” textual que tiene por función la exhibición de un “saber”.<sup>20</sup> La digresión, por su parte, resulta un componente primordial ya que es usual la intercalación de argumentaciones que interrumpen, al igual que la descripción, el flujo de la narración, hecho previsto inclusive por las preceptivas del viaje, así observa Percy Adams que antes de 1800 se exigía al autor apartarse de su argumento o itine-

<sup>20</sup> Philippe Hamon, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991.

rario central para relatar una anécdota, y añade, “lo que puede ser llamado de digresiones en algunas formas de la literatura son estructuralmente inherentes para la literatura de viajes”.<sup>21</sup> Entonces, tanto descripción como digresión, juzgados como bifurcaciones innecesarias, interferencias o excesos en otros géneros, concuerdan con la sintaxis episódica y fragmentaria del viaje. En su prólogo a *Viajes* Sarmiento explica que la sintaxis de la carta es la que mejor se ajusta a su devenir, estableciendo un correlato entre uno y otro tipo discursivo: “Gústase entónces de pensar, a la par que se siente, *i de pasar de un objeto a otro, siguiendo el andar abandonado* de la carta, que tan bien cuadra con la natural variedad del viaje”.<sup>22</sup> También Tzvetan Todorov relaciona el exotismo —ingrediente temático fundamental del género— con su mecanismo discontinuo y variable:

La felicidad del éxota es frágil: si no conoce a los otros lo suficientemente bien, todavía no los comprende; si los conoce demasiado, ya no los ve. El éxota no puede instalarse en la tranquilidad: una vez realizada, su experiencia ha quedado embotada; y apenas acaba de llegar, cuando ya tiene que prepararse para volver a partir; como dice Segalen, *únicamente debe cultivar la alternancia*. Es por ello por lo que la regla del exotismo ha pasado, muy frecuentemente, de ser precepto de vida a ser procedimiento artístico: es la *ostranenie* de Chklovski, o la *Verfremdung* de Brecht (en español, es el distanciamiento).<sup>23</sup>

Todorov enlaza extrañamiento temático (exotismo) con alternancia y desfamiliarización en el nivel formal. No obstante, si bien el viaje abunda en estrategias dispersivas o de distracción respecto a un eje (itinerario, camino, el objetivo), por otra parte, dispone de numerosos anclajes y encastrados para reforzar su cohesión y unidad. Así, por ejemplo, los

<sup>21</sup> Adams, *op. cit.*, p. 209.

<sup>22</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos, 1993, p. 5.

<sup>23</sup> Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991, p. 392, las cursivas son mías.

paratextos colocan en evidencia su pertenencia genérica a partir de marcas tales como la palabra viaje en el título (o sus equivalente, peregrinación, jornadas, etc.) o la indicación de un itinerario en los títulos, subtítulos o capítulos. No todos los géneros se designan a sí mismos como lo hace el relato de viaje, no admitiendo la ambigüedad a la hora de su inclusión en una familia genérica.<sup>24</sup>

#### NARRADOR, PERSONAJE Y AUTOR

Hemos sostenido que en el viaje el sujeto de la enunciación coincide con el sujeto del enunciado, identidad que suele proyectarse a la firma del autor en la portada. La teoría de la competencia literaria, afincada en la filosofía de los actos de habla,<sup>25</sup> resulta apropiada para pensar esta relación tal como puede apreciarse en la hipótesis desarrollada por Philippe Lejeune respecto a la autobiografía, sustentada sobre un “pacto autobiográfico”, según el cual admitimos la identidad entre autor, narrador y personaje.<sup>26</sup> El concepto de “pacto” remite a una instancia extratextual, contractual, legal, en la cual entra en juego la responsabilidad social del autor en relación a su obra. En el viaje aceptamos también un pacto según el cual admitimos una doble actividad por parte del

<sup>24</sup> “En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía textual.” En Gérald Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 13. Los libros de viaje parecen no dejar esa alternativa, insistiendo sobre su pertenencia a una familia por la mención ya sea directa o metafórica al desplazamiento.

<sup>25</sup> Véase Marie-Laure Ryan, “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en Tzvetan Todorov, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.

<sup>26</sup> Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, *Anthropos*, núm. 29, diciembre, 1991, pp. 47-61.

sujeto, que podríamos expresar en la fórmula “el que escribe es el que viaja”, en la medida que la mayoría de los textos escenifican una escena de escritura que convalida este doble papel. De hecho, una figura significativa en esta serie es la del “escritor-viajero” que incluye fragmentos metatextuales donde el objeto de reflexión son las notas, el diario personal, los libros y documentos usados en la escritura, así como las acciones de escribir y leer durante el viaje.<sup>27</sup> Pero además, el lector suele dar por sentado que las acciones de narrar, protagonizar, escribir y dar a publicidad provienen de una misma fuente. Con todo, no concordamos con el planteamiento de una relación de “identidad” entre estas instancias ya que creemos que afectan a distintas esferas de la realidad y, también, a distintos sujetos.<sup>28</sup> Podríamos decir con Barthes, “*quien habla* (en el relato), no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*.”<sup>29</sup> Como se trata de una situación asimétrica, propongo, preferentemente, hablar de “solidaridad”, antes que de identidad, entre autor, narrador y personaje, como lo hace Sarmiento en sus *Viajes* al decir que “el viajero es forzosamente el protagonista, por aquella *solidaridad* del narrador i la narración.”<sup>30</sup>

La función central de todo narrador de un relato de viaje, su deber implícito, es informar, y de acuerdo a los pactos que rigen el género, que tal información sea veraz, es decir, fiable. Tal fiabilidad se apoya en su carácter de testigo presencial, situación que se refuerza con el protagonismo de la mirada, que fija selecciones y jerarquías en el rela-

<sup>27</sup> Sobre este tema, consúltese el trabajo de Michel Butor, “Travel and Writing”, *Mosaic*, 8, Univ of Manitoba Press, 1974, pp. 1-16.

<sup>28</sup> En este sentido, si bien mi trabajo se vale de los planteamientos de Lejeune en “El pacto autobiográfico”, se distancia al discutir la identidad como modo de definir tal relación. El tema ha sido tratado por Nora Catelli en *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

<sup>29</sup> Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural de relato*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

<sup>30</sup> Sarmiento, *op. cit.*, p. 6.

to.<sup>31</sup> Esta mirada ha transitado desde la objetividad (siempre relativa) a la subjetivación propia del siglo XVIII y XIX, cuando se desarrollan más profusamente los géneros del yo. En cuanto al carácter de “personaje”, aludimos a los papeles que puede desempeñar y a los rasgos semánticos que suelen acompañar a la figuración del narrador-viajero. ¿A qué me refiero? Existen tipos estables reconocidos social e históricamente, que conforman un repertorio de conductas, de actitudes éticas, de modos de colocarse en la escena. La prueba de lo dicho es la abundancia de “paradigmas de viajeros”, como el que aparece en clave de parodia en *El viaje sentimental* de Lawrence Sterne.<sup>32</sup> Victor Segalen en su *Ensayo sobre el exotismo, una estética de lo diverso*, diferencia el “viajero éxota” que siente y se solaza en el sabor de lo diferente porque es capaz de mantener la distancia, del “seudoéxota”, quien, por el contrario, se funde acríticamente con su objeto.<sup>33</sup> En *Nosotros y los otros* Todorov vuelve sobre estas clasificaciones, estableciendo la suya propia, que considera el “asimilador” (quiere modificar a los otros para que se le asemejen), el “aprovechado” (quiere utilizar al otro para sus fines), el “turista” (prefie-

<sup>31</sup> Véase en este sentido las contribuciones de Margarita Pierini, “La mirada y el discurso: la literatura de viajes”, en Ana Pizarro, *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Sao Paulo, Unicamp, 1994, pp.161-183 y el ya citado *Ojos imperiales* de Mary Louise Pratt.

<sup>32</sup> “Así todo el círculo de viajeros puede reducirse a los siguiente encabezamientos: Viajeros Ociosos, Viajeros Inquisitivos, Viajeros Mentirosos, Viajeros Orgullosos, Viajeros Vanidosos, Viajeros Biliosos. Después siguen: Los Viajeros por necesidad, El Viajero delincuente y felón, El Viajero desafortunado e inocente, El Viajero simple. Y por último de todos (si gustan) el Viajero Sentimental (con lo que me designo a mí mismo), que ha viajado, y de quien ahora me he sentado a dar cuenta –tanto por Necesidad, y el *besoin de Voyager*, como cualquiera de los integrantes de esta categoría.” Lawrence Sterne, *Viaje sentimental por Francia e Italia*, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 17.

<sup>33</sup> “Otros, los seudoéxotas (los Loti, los turistas, no fueron menos desastrosos. Yo los llamo proxenetas de la sensación de lo diverso)”, en Victor Segalen, *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Oceanía)*, México, FCE, 1989, p. 31.

re los monumentos a los seres humanos), el “impresionista” (es el narcisista que privilegia sobre todas las cosas ser el sujeto de una acción), el “asimilado” (quiere parecerse a los otros para ser aceptado), el “éxota” (cultiva la alternancia), el “exiliado” (evita la asimilación), el “alegorista” (habla de otro pueblo para discutir su propia cultura), el “desengañado” (elogia el terruño y condena la partida), el “filósofo” (aprende de la diversidad). Los tipos (asistemáticos) que diseña Todorov responden a “modos de interacción con el otro”, es decir, a una ética de la alteridad oscilante entre someter, aprovecharse, dejarse invadir o respetar los límites entre yo y el otro:

En vez de ser el producto de un sistema deductivo, estos retratos de viajeros provienen de la observación empírica: resulta que aparecen una y otra vez, más a menudo que otros, en la literatura de viaje y evasión, tal como ésta se escribe desde hace ya un siglo. *Cierto es que cada viajero real se mete bajo la piel, ora de uno, ora de otro, de esos viajeros un tanto abstractos.*<sup>34</sup>

Examinemos esta aserción. Todorov sostiene que el narrador “se mete bajo la piel” de papeles textuales identificables, de donde podemos inferir que se trata entonces de modos de enunciación previstos en el archivo de la lengua para el desplazamiento. En tanto despliega las acciones centrales del relato, el narrador-viajero se convierte en protagonista e inclusive en “héroe” de ficción, así por ejemplo Sarmiento durante su gira a Argel —sin duda la más aventurera de sus excursiones— define al viajero como “héroe de su propia novela”. Para Bajtin, la figura del héroe está delimitada por “categorías patéticas”.<sup>35</sup> Así a la biografía corresponde la apología, a la autobiografía, la justificación, a la confesión, el arrepentimiento, a la retórica jurídica, la defensa, a la sátira, el desenmascaramiento. ¿Cuál modo corresponderá al relato de

<sup>34</sup> Todorov, *Nosotros y los otros...*, 1991, p. 386, las cursivas son mías.

<sup>35</sup> M. M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 221.



viaje? El sujeto de éste exhibe una particular actitud emocional con numerosas manifestaciones, pero básicamente puede definirse como aquel que se expone, en mayor o menor grado, a la alteridad, por eso su retórica es la del “descubridor”, lo cual le otorga un *locus* de superioridad respecto a su objeto. Como lo han demostrado numerosos especialistas, esta textualidad está ligada a una práctica expansionista e imperial, así Said, como dijimos más arriba, sostuvo en *Orientalismo* que el viaje fue vehículo para la conformación de un imaginario degradado y peyorativo sobre Oriente. Mary Louise Pratt tituló su estudio *Ojos imperiales* y Todorov relacionó estrechamente el género al colonialismo diciendo que es su “característica estructural”: “Para asegurar la tensión necesaria al relato de viaje hace falta la posición específica del colonizador: curioso de conocer al otro, y seguro de su propia superioridad”.<sup>36</sup> Según esta óptica, sólo puede ser tenido como un discurso eurocéntrico y colonial, como un ejercicio del saber y del poder sobre lo representado. Si bien esta aseveración resulta demasiado concluyente y esquemática, ya que no dejaría margen para una enunciación “otra”, no podemos dejar de advertir la presencia de esta impronta, aun en aquellas circunstancias en las cuales la situación del viajero diste de ser la del colonizador.

#### ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA NOVELA

Los géneros integran sistemas relacionales y se definen más por sus fronteras y bordes que por especificidades internas. Al definir esta escritura, Todorov dice que requiere una “cierta tensión (o cierto equilibrio) entre el sujeto observador y el objeto observado”,<sup>37</sup> aclarando que si sólo prevalece uno entre estos dos polos, entonces nos colocaríamos fuera del

<sup>36</sup> Tzvetan Todorov, “El viaje y su relato”, en *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 101.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 99.

género. Agrega a continuación: “por un lado, es la ciencia; por el otro, la autobiografía; el ‘relato de viaje’ vive de la interpenetración de los dos”. Por su parte Paul Fussell en *Abroad* postula que debe incluirse en la familia de las memorias o autobiografías:

Los libros de viaje son una subespecie de la memoria en la cual la narrativa autobiográfica emerge del encuentro del hablante con información distante o poco familiar, y en el cual la narración —a diferencia de la novela— reclama validez literal a través de una constante referencia a la actualidad.<sup>38</sup>

Como vemos, el viaje aparece frecuentemente asociado a los géneros íntimos como diarios, memorias y cartas. Recurrimos nuevamente a la definición de Lejeune de la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.”<sup>39</sup> Podemos plantear al menos dos diferencias respecto al tema que discutimos ahora. En lo que hace a ser un “relato retrospectivo”, no todo viaje lo es, ya que nada impide la simultaneidad entre desplazamiento y escritura. Es más, percibimos la frecuencia de una situación enunciativa que responde a la fórmula “escribo mientras viajo”, escena de anotación *in situ* de las sensaciones e impresiones que normalmente apunta a apoyar la factualidad del itinerario, transmitir la certidumbre de “haber estado allí”. Así Humboldt en su prólogo a *Cuadros de la naturaleza* introduce esta compatibilidad de acciones:

Con cierta modestia, presento al público una serie de trabajos que se originaron ante la presencia de los más nobles objetos de la naturaleza – en el Océano, en la selva del Orinoco, en las sabanas de Venezuela y en las soledades de las montañas peruanas y mexicanas. Algunos fragmentos

<sup>38</sup> Paul Fussell, *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, Nueva York, Oxford University Press, 1980, p. 203.

<sup>39</sup> Lejeune, *op. cit.*, p. 48.

separados, *escritos en esos precisos lugares*, han sido desde entonces elaborados en un todo.<sup>40</sup>

En pasajes de *Peregrinaciones de una Paria*, Flora Tristán hace decir a los otros personajes que determinado evento debería ser registrado en su diario, colocando en boca de los otros la prueba de la autenticidad de su itinerario así como de la simultaneidad de su escritura en el cuaderno que la acompaña durante su accidentada estadía en Perú. Generalmente se trata de momentos metadiscursivos, autorreflexivos, organizativos, *shifters* entre enunciación y enunciado. Aun admitiendo la ficcionalidad de la escena, que se reitera frecuentemente, lo cierto es que nada impide la simultaneidad entre viaje y escritura, que aproxima nuestro objeto a otra “*écriture du moi*” —para retomar el concepto de Georges Gusdorf— el diario íntimo.<sup>41</sup> En cuanto al segundo punto de la definición de Lejeune, “historia de una personalidad”, también advertimos diferencias, ya que el viajero recorta tan sólo una faceta, un fragmento de su personalidad, aquella que corresponde al sujeto en tanto agente de un desplazamiento. Así, excluye, por lo común, consideraciones sobre el pasado del narrador, aludiendo muy escasamente al mismo (niñez, juventud, madurez, etc.). El narrador del relato de viaje está distante de la exclusiva preocupación por la construcción de un *ethos* personal, o de la justificación de toda una vida, como es el caso del autógrafo. Si bien debemos tener presente que ciertos textos atraviesan continuamente la frontera autobiografía-viaje, como las citadas *Peregrinaciones de una Paria* de Flora Tristán o los *Viajes* de Sarmiento, otros, por el contrario, la eluden sistemáticamente. Como, por ejemplo, los relatos de finales del siglo XIX que prescinden del “egotismo” a lo Stendhal para ensayar un tipo de enunciación con escasos rasgos de subjetividad. Ciertas inflexiones de Groussac y otros viajeros

<sup>40</sup> Alexander von Humboldt, *Views of Nature: or contemplations on the sublime phenomena of creation*, Londres, George Bell and Sons, 1875. Las cursivas son mías.

<sup>41</sup> Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, París, Presses Universitaires de France, 1984.

letrados responden a esta consigna (*Le moi est haïssable*, es la frase retomada de Pascal para justificar este nuevo *narrador discreto*, que no es ajeno a la transformación flaubertiana de la focalización). El orientalista más conocido de la época, quizá el más representativo, Pierre Loti, es tan sólo un dispositivo óptico que oculta la persona biográfica y se enajena de su propia historia para entregarse al solaz de existir solo y exclusivamente para el siguiente puerto. De manera que la subjetividad viajera parece más abierta a lo imprevisto (el futuro) que preocupada por lo conocido (su pasado). No obstante, el viajero siempre escribe hacia destinatarios que ha dejado en su partida, hacia un tiempo-espacio que nunca volverá a ser, siendo él mismo un sujeto en tránsito y mutación.<sup>42</sup> Marc Augé postula, en un sentido semejante, que el viaje se escribe en un “antefuturo”,<sup>43</sup> es decir, desde la idea del retorno al punto de partida.

Respecto a su otro límite colindante, en el origen de la novela encontramos siempre un viaje. Así lo vio tempranamente Victor Shklovski como recuerda Percy Adams, y es la tesis de Walter Benjamín en “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”.<sup>44</sup> En *Teoría de la novela* Bajtin ha definido a la novela como un ámbito de plurilingüismo, una “diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje.”<sup>45</sup> La novela, género dialógico por excelencia, aloja “géneros intercalados”, como la confesión, el diario, el viaje, la biografía o la carta, que desempeñan un papel significativo en su construcción ya que en ellos se asienta también la pluralidad de voces. Pero cualquiera de es-

<sup>42</sup> Podría pensarse que esta enunciación propia del viaje se asemeja a la figura de la prosopopeya que Paul de Man aplica a la autobiografía. Véase Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos*, núm. 29, diciembre, 1991, pp. 113-118.

<sup>43</sup> Marc Augé, “Turismo y viaje, paisaje y espacio”, en *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 64.

<sup>44</sup> Walter Benjamín, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986.

<sup>45</sup> Bajtin, “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética...*, p. 81.

tos géneros intercalados puede llegar a tener un papel hegemónico. Por ello las fronteras, sobre todo en los siglos XVII y XVIII son poco precisas. *El viaje sentimental* de Sterne, tenido hoy como una ficción, fue publicado y leído originariamente como un viaje. Como es evidente, este último toma de la novela numerosos recursos (narración enmarcada, caracteres, digresión), pero al mismo tiempo la novela toma del viaje su organización episódica y su estructuración “en torno del camino”. La organización del texto en unidades contiguas responde a la secuencia de la ruta. Este elemento merece una reflexión. El “cronotopo del camino” —uno de los tópicos de la prosa ficcional primigenia según Bajtin— se vuelve un factor constructivo dominante.<sup>46</sup> Mientras el camino en la “novela de aventuras y de la prueba”, de acuerdo a la denominación bajtiniana, es un espacio de tránsito donde se producen los encuentros y desencuentros, donde el protagonista está expuesto a las aventuras que sortea para llegar a un fin —el reconocimiento—, en el viaje cobra otra dimensión. No es sólo una zona de tránsito para llegar a un destino, sino que se convierte en su eje vertebrador, puesto que siempre “se está en camino”, alcanzando objetivos transitorios, o inclusive, dilatándolos, ya que llegar al fin no es necesariamente el propósito del viajero (a veces, todo lo contrario). Percy Adams insiste en la proximidad entre estos géneros, pero no desatiende sus diferencias, así el viaje normalmente no desarrolla los personajes menores que en la novela pueden ser decisivos; el primero no requiere el cuidado riguroso dado a la relación entre escenas, que sí exige la segunda; si uno sigue una línea en el espacio, la otra lo hace en el tiempo; el viaje admite más interpolaciones y digresiones que la novela y suele prescindir de las prolepsis.<sup>47</sup> Adams le atribuye, además, una cohesión menor que la requerida por la novela; contrariamente, pienso que aloja numerosos mecanismos iterativos y cohesivos, como dijimos más arriba.

<sup>46</sup> Bajtin, *Teoría y estética...*, p. 256.

<sup>47</sup> Es evidente que Adams se refiere a un momento clásico del género, ya que una novela experimental subvertiría muchos de estos presupuestos.

## EMPÍRICO Y FICCIONAL

Teniendo en cuenta la gran cantidad de novelas que tienen por argumento un viaje, un aspecto debatido por la crítica ha sido la distinción entre viaje empírico y literario, entre relato factual y ficcional, para retomar las categorías de Gérald Genette. Como es sabido, el género contamina la prosa y la ficción hispanoamericana del siglo XIX, con ejemplos como *Facundo* de Sarmiento o *María* de Jorge Isaacs, mientras que en el fin de siglo y durante el siglo XX provee la trama a una larga serie, desde *De sobremesa* de José Asunción Silva, *La vorágine* de José Eustacio Rivera, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas o *El camino de YYaloide* de Edgardo Rodríguez Juliá. En este sentido, existen propuestas como la de Germanie Bree, quien discute la pertinencia de hablar sobre un género, optando más bien por considerar al viaje como un “motivo literario” que puede tener distintas realizaciones textuales.<sup>48</sup> El planteamiento de este tema tendría entonces al menos dos vertientes a) su estatus ficcional o factual, b) su ficcionalización en otro contexto. Con respecto a lo segundo, la discusión excede los límites de este trabajo, no obstante, un señalamiento preliminar permitiría decir que estas novelas “imitan” la estructura del relato de viaje. Aquí me ocuparé, moderadamente, del primer punto. John Tallmadge<sup>49</sup> reseña, en este sentido, enfoques narratológicos pertinentes para despejar este problema. Así dice que John Searle en “The Logical Status of Fictional Discourse”, esgrime desde la perspectiva de los actos de habla que la ficcionalidad no depende de propiedades internas del discurso, sino de las “intenciones ilocucionarias” del autor, esto es, del protocolo que éste establece para fijar la manera en la cual debe ser leído. Asimismo, Barthes en “Introducción al análisis

<sup>48</sup> Germanie Bree, “The Ambiguous Voyage: Mode or Genre”, *Genre* 1, January, 1968, pp. 88-96.

<sup>49</sup> John Tallmadge, “Voyaging and the Literary Imagination”, *Explorations*, v, VII, 1979.

estructural del relato”, sostiene que cualquier narrativa depende de una situación narrativa o cuerpo de protocolos de acuerdo a los cuales la narración es consumida. ¿Cuál es esta situación narrativa en el caso que nos ocupa? Tallmadge sustenta que normalmente el viaje afirma su veracidad, aunque ésta no sea verificable. Para conseguirlo crea un “clima de autenticidad” que incluye referencias tales como cita de autoridades o incorporación de detalles técnicos (fechas, descripciones, jergas, topónimos). Por otra parte, mantiene el interés a partir de un argumento que relaciona los eventos de manera más compleja que el simple orden cronológico. Acertadamente, según mi criterio, Tallmadge introduce un aspecto que resulta importante para el análisis de cualquier ejemplar de esta familia: descubrir el “argumento oculto”, esto es, como analizamos más arriba, develar la trama articulada por los tropos, la tesis subyacente. Por su parte, en “Ficción y dicción” Gérald Genette analiza lo que llama el “relato factual” (que prefiere a la locución *non-fiction*) donde considera tipos tales como la historia, la biografía, el diario íntimo, la nota de prensa, el informe de policía, la *narratio* judicial. Se propone “examinar las razones que podrían tener el relato factual y el relato ficcional para comportarse de forma diferente respecto de la historia que relatan.”<sup>50</sup> Para esta discusión parte, al igual que Tallmadge, de Searle quien mantiene que no hay propiedad textual que permita identificar una obra de ficción “porque el relato de ficción es un puro y simple fingimiento o simulacro del relato factual, en que el novelista, por ejemplo, hace sencillamente como que (*pretends*) cuenta una historia verdadera.” Por su parte Kate Hamburger limita ese fingimiento exclusivamente a la novela en primera persona, simulación que no permite distinguir ésta de la autobiografía auténtica, mientras que advierte en la ficción en tercera persona “indicios textuales innegables de ficcionalidad”. A partir de estos aportes al tema, Genette explora en uno

<sup>50</sup> Gérald Genette, “Relato ficcional, relato factual”, en *Ficción y dicción*, Buenos Aires, Lumen, 1991, p. 55.

y otro tipo de relato los niveles de orden, velocidad, frecuencia, modo y voz. La velocidad y sus variantes (aceleraciones, aminoraciones, elipsis, detenciones), así como la frecuencia (marcas iterativas o singulativas) son comunes tanto al ficcional como al factual. Con referencia al orden, en todo relato (ficcional o factual) existe un orden de la historia y un orden del relato, que permite hablar de anacronías (analepsis, prolepsis, *in media res*) explícitas (identificadas como tales por el texto) o implícitas (reconocibles por el criterio de causalidad). Genette argumenta que si bien la linealidad parece más pertinente al factual que al ficcional, nada impide al primero el uso de las analepsis o prolepsis. Ahora bien, ¿cómo pensar el orden en el caso que venimos analizando? No habría que desatender los trazos que la praxis viajera deja en la narración, que por fuerza obedece a una linealidad expresada temporalmente en la sucesión de los días y espacialmente en el cumplimiento de un trayecto. Pero es en el nivel del modo o focalización donde, según Genette, pueden encontrarse diferencias: "Entre todos estos órdenes, es el modo (o focalización) el único que aporta un punto de divergencia narratológica entre los dos tipos", y consiste en que "los giros subjetivizantes son indiscutiblemente más naturales en el relato de ficción."<sup>51</sup> Todo relato es susceptible de ofrecer una focalización interna con giros subjetivizantes o externa que excluye toda incursión en la subjetividad de los personajes. No obstante, lo propio del factual es que debe o bien justificar cuando introduce los giros subjetivizantes o psicológicos (a partir de documentos o fuentes) o bien modalizar estos giros a partir de fórmulas de atenuación, que permitan ver que se trata de una suposición, conjetura o especulación. Un ejemplo en nuestro campo puede aclarar el punto: el narrador de viaje no puede ingresar indiscriminadamente en el pensamiento de cualquier personaje representado, a riesgo de romper la verosimilitud del género, y su propia fiabilidad como informante. El género limita la autoridad plena del narrador y lo excluye de la omnisciencia.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 62.



El estudio del viaje nos coloca frente a la oposición literal y figurativo, referencial y no referencial, fáctico y ficcional, debatidas por las distintas teorías narrativas. Ahora bien, antes que aceptar este esquema binario, sería más acertado pensar estas oposiciones como una gradación o un *continuun*. Por eso, al calificarlo como un género referencial, es decir aquél que contiene información cotejable con lo real o histórico, habría que tener en cuenta que es éste el efecto retórico buscado por el género. Sería más indicado, por lo tanto, pensar en una entidad anfibia y versátil, que articula una red de personajes, acontecimientos, ideas, descripciones, nombres, tiempos, lugares, episodios, entre los cuales, algunos son exclusivos de ese texto y otros tienen un anclaje acentuado en lo real. El relato de viaje (como muchos otros géneros llamados de *non fiction*) se encuentra en la encrucijada entre ambos campos.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Sostiene Benjamín Harshaw en “Ficcionalidad y campos de referencia” que “Las obras literarias no son por lo general ‘mundos fictivos’ puros y sus textos no están compuestos de meras proposiciones fictivas o de un lenguaje fictivo puro. Los significados dentro de los textos literarios se relacionan no sólo con el CRI—campo de referencia interno— (el cual, en efecto, es privativo de los mismos), sino también con CRSE—campos de referencias externos. Esta naturaleza bipolar de la referencia literaria es un rasgo esencial de la literatura.” En Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, p. 135.