

Ana Castaño Navarro

Las narraciones de viaje de Galdós

Nous ne voyageons donc point en courriers, mais en voyageurs. Nous ne songeons pas seulement aux deux termes, mais à l'intervalle qui les sépare. Le voyage même est un plaisir pour nous.

Rousseau, *Émile*

Es un hecho bien sabido que a Galdós le gustaba viajar. A lo largo de su vida realizó incontables viajes dentro y fuera de España; de algunos de ellos existen testimonios escritos.

Algunas crónicas de viaje de Galdós se encuentran dispersas en sus cartas al director de la *Prensa* de Buenos Aires y a la *Nación* de Madrid. Casi todos los demás relatos de viaje fueron publicados por Alberto Ghirardo en la colección de obras inéditas de Galdós hace más de sesenta años, y algo después recogidos y guardados en ese cajón de sastre (y de muerto) al que suele ponerse el rótulo de "Miscelanea" al final de las obras completas de un autor. *Cuarenta leguas por Cantabria* (1876), *La casa de Shakespeare, Toledo, Excursión a Portugal* (1885), *Viaje a Italia. Las ciudades* (1888), *Memorias de un desmemoriado* (1919)

Todas ellas forman parte de lo que se ha llamado la labor periodística de Galdós. Por supuesto, existen además incontables viajes en sus novelas (en varios de los *Episodios Nacionales*, como *Aita Tetuanen* y *El equipaje del rey José*, pero sobre todo en *El caballero encantado* y *La vuelta al mundo en la Numancia*) y cuentos ("Celfn", "La pluma en el viento", "Theros" o "El verano", "La novela en el tranvía"); y sin embargo difícilmente

podría considerarse a ninguno de ellos como novela (o cuento) de viajes.

Pero ¿qué es una novela o, en términos más amplios, una narración de viajes? ¿Acaso contamos, no ya con una tipología y clasificación, sino con una definición adecuada de ese tipo de literatura? ¿Existe como tal?

Se ha hablado desde hace mucho tiempo de libros de viaje y, de manera más o menos explícita, con mayor o menor precisión, se les ha clasificado en cartas, crónicas, diarios, relaciones, historias, itinerarios, peregrinaciones, etc.¹ Se ha hablado de viajes “reales” y viajes “fantásticos” o “imaginarios”, sin precisar con exactitud si esta clasificación se refiere a viajes que en efecto se han llevado a cabo frente a viajes que sólo se han imaginado, o a viajes que transcurren en geografías “reales” frente a los que se inscriben en geografías “poéticas” o “imaginarias”. Sin embargo, hoy sabemos que estos términos no son necesariamente excluyentes, y que esta clasificación necesita de una revisión profunda. Los estudios modernos sobre la geografía de la épica, por ejemplo, o de la novela caballeresca, se han ocupado de la cuestión.² Evidentemente habrá que considerar estos trabajos y revisar críticamente los enfoques tradicionales, si queremos llegar más lejos en la búsqueda de una definición y tipología de la literatura de viajes.

Estas notas no intentan, obviamente, emprender semejante tarea, sino sólo recordar un par de aspectos que pueden resultar de utilidad cuando analizamos narraciones “de viajes”. Al mismo tiempo, se proponen echar un vistazo a las diversas narraciones de este tipo escritas por Galdós, y que, precisamente por esa diversidad, constituyen un corpus especialmente interesante para reflexionar sobre el “género”.

¹ A este respecto resulta útil consultar el artículo de Walter Mignolo “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, *Historia de la literatura hispanoamericana. Epoca colonial*, Madrid: Cátedra (1982).

² En relación con esto resulta interesante el artículo de Alberto Varvaro “L’Espagne et la géographie épique romane”, *Medioevo Romanzo* XVI, abril 89, 1, pp.3-38.

Los dos aspectos a los que hacemos referencia son: por una parte, la distinción entre historia y discurso, planteada por Todorov y, por la otra, la necesaria asociación entre la idea de sucesión cronológica y la de consecuencia lógica, que Barthes encuentra en toda narración.

Todorov entiende por historia los sucesos que se han de narrar (lo que los formalistas rusos llamaron *fabula* y las antiguas retóricas *inventio*), y por discurso los acontecimientos narrados. Lo que constituye al discurso no son los sucesos en sí mismos sino la manera en que son narrados. “La primera característica del discurso es la obligatoria linealidad del desarrollo en el tiempo (frente al tiempo de la historia que es pluridimensional y, por consiguiente, ofrece también acontecimientos simultáneos). Como es natural, el valor estético de la narración depende en sumo grado de las decisiones que tome el autor respecto de la composición de esa linealidad”.³

Podríamos decir que, en ciertos relatos de viaje, historia y discurso se aproximan tanto que prácticamente se confunden. O, dicho de otra manera: en los relatos de viaje, la historia ya es en sí misma “discurso” o, cuando menos, posee de antemano la obligatoria linealidad que caracteriza a éste.

Por otra parte, Barthes observó que un viejo error de razonamiento, recogido en el proverbio latino *post hoc, ergo propter hoc* y denunciado ya por la escolástica, es lo que da fundamento al relato: “Lo que la escolástica denunció como un error del razonamiento filosófico es lo que en realidad nutre profundamente la estructura narrativa. El nombre de esta lógica del tiempo es, en efecto, el Destino: no existe [...] narración que escape a la idea del destino o a la idea del sentido histórico, porque no hay narración alguna que pueda separar la idea de una sucesión cronológica de la idea de una consecuencia lógica”.⁴

³ Citado por Marcello Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid: Cátedra (1975), 103.

⁴ Roland Barthes “Principi e scopi dell’analisi strutturale”, citado por Pagnini (1975).

También aquí podríamos decir que en ciertos relatos de viaje, en la medida en que la sucesión cronológica ha sido sustituida por la sucesión espacial, esta relación se encuentra transformada en otra, en donde sentido es ya 'dirección', y Destino se acerca más a su acepción inglesa de *destination*. Por último, en ciertos relatos de viaje, la relación entre sucesión cronológica y consecuencia lógica puede invertirse: *propter hoc, ergo post hoc*, que es el principio que subyace a la geografía moral.⁵

Otras oposiciones generalmente aceptadas cuando se habla de narrativa son la de descripción/narración o la de paisaje/anécdota. Se habla del dominio de uno u otro de estos aspectos en cierta novela, cierta narración o cierto autor. De Galdós, por ejemplo, se ha dicho incontables veces que no hay paisaje en sus novelas.⁶

⁵ Los principios de la geografía moral se reflejan con especial claridad en la retórica clásica; por ejemplo, en la idea de "aticismo" (la prosa "ática": clara, austera, sobria, en contraposición con la "asiática": lujosa, oscura, superabundante). A estos principios responde el pasaje con que Galdós introduce "Las Tinias" en *Cuarenta leguas...* (cap. VII): "La hermosa costa de provincia aparece menos risueña a medida que avanzamos hacia el oeste; pero, en cambio, es más grandiosa, más imponente, o, si se quiere, más varonil. El viajero que sigue este camino marcha de la tierra del idilio a la de la epopeya" (100).

⁶ Ya Clarín había dicho que: "Podría resumirse en un rasgo general lo que vale la naturaleza en las novelas de Galdós diciendo que es [...] el lugar de la escena. La Naturaleza en sus libros rara vez aparece sola cantando esa gran música instrumental en que el hombre no interviene o entra, a lo sumo, como accidente en la general armonía. Como la *Odisea*, a pesar de ser una serie de viajes por el Mediterráneo, no pinta la Naturaleza sino como fondo del retrato de Ulises, y casi también, como en Shakespeare, la Naturaleza decorativa acompaña sólo al hombre para acabar de explicarlo, así en las novelas de Galdós las llanuras de Castilla, las montañas del Norte, los horizontes claros y los cielos puros de Andalucía acompañan a sus personajes y por ellos se subordinan en el orden estético" (Clarín 1932: 232). Nimetz (1968:128) también observó que: "There are few descriptions of Nature in the Novelas contemporáneas, except in *El caballero encantado*, *Nazarín* and *Halma*. The landscape for the most part is strictly urban.[...] If landscape description does appear in a text, it is usually in the form of a brief topographical survey devoid of lyric rapture. Galdós was equally unromantic insofar as the connection between nature and human psychology is concerned. There are no storms to orchestrate emotional crises, or autumn leaves to fall with the spirit." J. Lowe (1979:12) intenta contrarrestar en parte esta opinión en un artículo poco convincente que concluye diciendo que, aunque la especia-

Claro está que deberá tenerse cuidado también con estas oposiciones, ya que puede haber, por ejemplo, novelas llenas de paisaje y a la vez casi totalmente "anecdóticas"; o novelas sin "paisaje" y sin embargo muy "descriptivas". Cabría pensar en el libro de viajes exento no sólo de anécdota sino también de paisaje. El libro de viajes por antonomasia consistiría en el puro transcurrir por un espacio determinado (sin importar que éste fuera "real", "imaginario" o "fantástico"). En este extremo virtual estaría el puro discurso, sin historia; la sucesión total, ininterrumpida, sin deformaciones, alternancias ni inserciones: la contigüidad espacial que no implica necesariamente la idea de consecuencia lógica, el puro transcurso libre al fin de la idea del destino, el camino abierto.

En el otro extremo estaría la crónica (en su sentido medieval de serie o lista de hechos, guerras, conquistas, etc); ésta es, virtualmente, historia sin discurso. Aquí nos vienen a la mente las palabras de Carrio de la Vandera: "los viajeros respecto de los historiadores son lo mismo que los lazarillos en comparación de los ciegos".

lidad de Galdós es el escenario urbano, "he is very conscious of the significant contribution of the description of the world of Nature". En cuanto al mismo Galdós, una anécdota ilustra cómo, cuando le preguntan por los lugares, contesta con las personas: "Alguien habló de Canarias y apuntó el olvido en que tenía a las islas. —No es cierto,— dijo Galdós. —Mis libros están llenos de paisanos nuestros. Cualquiera los reconocería [...] Hizo una pausa y agregó con una voz más apagada: —; Las islas!.. ¡ Poco paisaje hay en mis libros! Me interesan más las personas." (Claudio de la Torre 1964:232) En otro lugar, escribiendo sobre la *Commedia* de Dante, nos deja ver Galdós su opinión, no exenta de ironía, sobre los "cantores de la naturaleza": "Los accidentes de la naturaleza, que tanto juego dan a los poetas de todos los tiempos, apenas merecen una mirada fugaz de aquel ingenio superior que sólo gusta de manifestarse en las grandes empresas [...] la sobriedad de tan gran poema [...] abraza todo el mundo moral en breve espacio." (Galdós *Viajes y Fantasías*, 106) Claro que todo esto hay que tomarlo con pinzas, y que las declaraciones de un autor no pueden tomarse como profesión de fe, etc., sin embargo basta un mínimo contacto con la obra de Galdós para reconocer que, en efecto, se encuentra mucho más a gusto "describiendo" a las personas que describiendo paisajes. Una característica de su estilo que hay que relacionar con este hecho es la enorme recurrencia de la personificación (de fenómenos y objetos de la naturaleza) en toda su obra.

Las narraciones “de viaje” de Galdós se sitúan en puntos diferentes a lo largo de esta línea. Decíamos que su diversidad es interesante porque entre ellas podemos encontrar desde la que quiere ser puro transcurso (acercarse al viaje “puro”) hasta las que incluyen el viaje como “fondo” de una novela o un cuento: narraciones que tienen un escenario fijo con decoraciones móviles, (como esas escenas filmadas supuestamente dentro de un coche o un tren, que enfocan en primer plano la conversación de los protagonistas y dejan ver al fondo el camino que pasa). En el primer extremo está *Cuarenta leguas por Cantabria*; en el otro, novelas como *La vuelta al mundo en la Numancia* y cuentos como “El verano”. En el primer extremo la narración está razonablemente libre de la idea de destino;⁷ en el otro, esta idea es el fundamento mismo de la narración, que no pretende escapar a la idea de sentido histórico sino que, por el contrario, está sustentada en ella. Tal vez sólo deberíamos considerar como narraciones de viaje las que se acercan al primer extremo (con lo cual, entre otras cosas, reduciríamos en forma considerable el desmesurado corpus existente).

Cuarenta leguas por Cantabria [1876]

Galdós escribió esta narración en 1876. Es, por lo tanto, la primera narración de un viaje realizado por Galdós y es, como decíamos, la que más se acerca a la idea del viaje “puro”. En ella se narra sólo el transcurso, sin acontecimientos, sin anécdotas ni inserciones. La sucesión es, en la medida de lo posible, una suce-

⁷ Por supuesto, es inconcebible una narración que escape totalmente a la idea de Destino: lo interesante será analizar de qué forma y en qué medida esta lógica del tiempo se hace sentir en un relato que se plantea como puro transcurso; cómo la narración de viaje, mediante la sustitución de la sucesión cronológica por la sucesión espacial, intenta eludir la idea de una consecuencia lógica. Un ejemplo de esta tensión puede verse en el texto del *Diario* de Cristóbal Colón, en donde lo que por un lado pretende ser un estricto informe “técnico” en realidad está contaminado desde el principio, inexorablemente, de la idea de Destino.

sión espacial que fluye prácticamente sin interrupciones que obliguen al lector a desplazarse por el eje temporal.⁸

Es éste el primero y el último relato de viaje en que Galdós no cede a la tentación de ser guía (el “prejuicio Baedeker”, podría decirse), no se siente obligado a darnos datos ni “información”, así como tampoco juicios de valor sobre arte, historia, economía, política, etc.,⁹ que serán tan abundantes en sus posteriores narraciones de viaje (“La casa de Shakespeare”, *Excursión a Portugal* y sobre todo *Viaje a Italia*). En estas narraciones el viaje en sí mismo no es ya lo importante; los lugares se han convertido, la inmensa mayoría de las veces, en meros puntos de partida para hablar de historia o hacer crítica de arte.

⁸ Hay una sola página en que la Santillana de Galdós se puebla de fantasmas del pasado. En ella el discurso queda totalmente suspendido, hasta el punto que el narrador mismo tiene que sacudirse a voces para volver de su encantamiento: “¡Atrás sombras vanas, imágenes absurdas! No nos dejaremos fascinar...” etc. Vale la pena transcribir esta página, trabajada en tal forma que bien podría encontrarse en un cuento de Valle Inclán:

“El aldabón se mueve y llama; retumba la bóveda del portal como una respuesta soñolienta; ábrese una ventana, y las vigas de la escalera crujen; suenan pisadas de inquietos corceles, ladridos de perros cuyo lenguaje no parece igual al de los perros de nuestro siglo; óyense preguntas y respuestas en las cuales se destaca el majestuoso asonante del Romancero. En la penumbra, gallardas plumas negras se mecen sobre las cabezas, y entre las voces se siente sonajeo de espuelas y roce de rechinantes conteras contra el suelo. Las capas oscuras parecen sombras que entran y salen. Una luz macilenta, por hermoso brazo sustentada, alumbrá de improviso colores más vivos, y las bruñidas cotas lanzan plateados reflejos. Las voces, las luces, se van extinguiendo al fin. Descansan los caballos, cesan de chillar las añosas maderas de la escalera, se pierden los pasos, a lo lejos golpean algunas puertas; gruñen, en vez de ladrar, los perros; desaparece la luz; piérdense en absoluta oscuridad plumas y capas, y todo cae en profundo sosiego. Poco después, de toda aquella algazara no queda más que la vibrante palabra diatónica del sapo, un asqueroso hablador de la húmeda noche, que perennemente está haciendo su pregunta sin que nadie le conteste.” (78)

⁹ A este respecto es curioso recordar la respuesta que dio Galdós al reproche del marqués de Casa Mena, que lo acusó de “hablar mal” de Santillana. Tal postura le pareció a Galdós una candidez, y en respuesta comentó con Pereda que seguramente los santillaneros esperaban que los demás vieran en este pueblo “un Londres por lo grande, un París por lo bello, una Roma por lo monumental y una Sevilla por lo alegre” Madariaga (1979: 130)

Tal vez esta evolución se debe a que, en sus posteriores relatos de viaje, Galdós terminó por sucumbir a lo que de alguna forma concebía como la responsabilidad del escritor de narraciones de viaje: añadir información y datos a los que ya se tienen sobre un lugar (sobre su "naturaleza y su suelo", sus "costumbres rurales y urbanas", su "erudición y arqueología"). Esta preocupación está presente ya en el epílogo de *Cuarenta leguas...* y vuelve a aparecer en el *Viaje a Italia* y en las *Memorias*, que son en gran parte también un libro de viajes.¹⁰

Puede hablarse también de una evolución en las narraciones de viaje de Galdós en el sentido de las relaciones entre historia y discurso a que antes aludimos: desde su casi total identificación (*Cuarenta leguas...*) hasta su casi total dislocamiento (*Memorias de un desmemoriado*). En *Cuarenta leguas...*, entonces, no hay casi historia, o ésta se encuentra prácticamente identificada con el discurso, porque el único suceso que ha de narrarse es el transcurrir mismo. Resulta curioso señalar cómo lo que tal vez sea la única anécdota en toda la narración surge a propósito de una cuesta "incomprensible" en el camino:

Éstos son los inconvenientes de entregar las obras públicas a ingenieros enamorados, que hacen esclavos de su insensata pasión a los inocentes traficantes y pasajeros, pues, según la pública voz, la incomprensible cuesta de San Pedro de las Vaderas no tuvo otra razón de ser que la existencia de una casa a la cual iba

¹⁰ Se disculpa, al final de *Cuarenta Leguas*, de no añadir "absolutamente nada a lo que los montañeses saben de su país, y muy poco enseño a los extraños que no lo conocen." (117-18) En el *Viaje a Italia*: "No me propongo describir las ciudades de la península, pintada de diverso modo por tantos viajeros... Únicamente intentaré presentar algunos puntos de vista, resultado de la observación personal, y así estas cartas contendrán apreciaciones artísticas e históricas enlazadas con los nuevos aspectos que ofrece la moderna Italia transformada por la unidad." (54-55). En las *Memorias* advierte que omite ciertos nombres, "porque pertenecen a la historia bien conocida de todo el mundo, y sigo narrando la historia anecdótica, principal asunto de estas páginas tan verídicas como deshilvanadas." (49) Más adelante pide a su memoria que deje "las erudiciones enfadosas que se encuentran en cualquier librito de viajes o manual de historia." (133)

el ingeniero con más frecuencia de lo que sus ocupaciones consentían. (p. 105)

Como consecuencia de esta escritura, que se lleva a cabo, casi literalmente, sin despegar los ojos del camino, el narrador jamás repara en los otros dos protagonistas del viaje. Sólo cuando el camino desaparece en la oscuridad de un túnel, a la entrada de la Hermida, el narrador se acuerda de sus dos compañeros y nos da la primera noticia de su existencia:

Parece que se acaba el camino y la tierra habitable. Enormes piedras altas, flacas, puntiagudas, escuetas, hurañas, nos salen al paso, mejor dicho, nos lo cierran. Vemos frente a nosotros una horrible boca, una grieta, cuya profundidad se ignora. Vacilamos un instante; pero viendo que el camino entra, entramos también, llenos de asombro los ojos y con algo de miedo en el corazón. Durante largo rato los tres viajeros nos miramos en silencio. (p.106)

Después de esta mención no volvemos a oír de los compañeros de viaje del narrador hasta el epílogo: "...D. José María de Pareda, a cuya generosa amistad debo las delicias de este viaje, realizado en su grata compañía, juntamente con la del Sr. D. Andrés Crespo." (117)

Hay en este relato de viaje una indudable unidad, a pesar de que el capítulo de Santillana llegó a publicarse por separado y puede muy bien verse como narración autónoma. *Cuarenta leguas...* tiene mucho de viaje circular a la región de los muertos: desde ese contundente principio ("Al entrar en Santillana parece que se sale del mundo") hasta el final alivio, la salida de la imponente Hermida, que marca en realidad el fin del recorrido ("Por fin volvemos al mundo; por fin nos arroja de sí el formidable monstruo de piedra que nos tragó, y ya Cillorigo nos muestra ancho espacio y tierras extensas donde puede espaciarse la vista"); después hay un capítulo más y el epílogo, que tienen como única función cerrar el ciclo, "desandar lo andado".

Resultaría interesante sondear las razones de la reacción de Galdós frente a este libro. Parece ser que le costó grandes trabajos y que nunca lo dejó satisfecho. Si llegó a publicarlo fue gracias a la insistencia de Pereda, a quien escribió las siguientes líneas poco antes de enviarle la versión final (el 28 de noviembre de ese año):

De veras le aseguro a Ud. que me avergüenzo de que mi firma vaya al pie de una cosa tan mala. Para mayor desgracia, perdí el papel en que hiciera aquellas ligeras apuntaciones que Ud. secundara, y no he tenido más guía que mi flaca memoria. Todos los nombres están equivocados. Es tan detestable el fondo como la forma, llena de incorrecciones. Como a pesar de esto persiste en ponerla en la *Tertulia*, se la enviaré a Ud. en pruebas o en pliegos sueltos (sale en la revista de hoy, 28), para que la corrija y le enmiende los nombres y le quite y le ponga todo lo que crea conveniente. Ojalá la dejara Ud. en tal estado, que no la conociera el padre que la engendró. (Madariaga 1979:128)

Pereda le responde que, o exagera por modestia, o él ha perdido “toda noción de estética”, porque a él el libro le parece excelente.¹¹ Sin embargo Galdós considera que todo eso es pura be-

¹¹ “Una de dos [...] o Ud. extrema, por modestia, su desconfianza o yo he perdido toda noción de estética, como ahora se dice [...] yo creo que es lo más salado y chispeante que ha salido de su pluma. Aquello de Santillana no puede tener rival en el género; y sólo son comparables a ello esas deliciosas caricaturas de G. Doré que tanto abundan en una edición que yo tengo de *Les contes drolatiques*, de Balzac, con la ventaja sobre éstas de que en la de Ud. se moja el lector y siente el húmedo contacto del musgo, y el rumor del *regato* y el de la gente de otros siglos, y tiritita en la abadía, de frío y de miedo. Para que todo sea original en el cuadro, hasta en el modo de tirarse V. de pechos al asunto sin preámbulos ni bordaduras, estuvo V. atinadísimo. Es una verdadera obra de arte la descripción de Santillana, y le repito que en mi concepto, no puede hacerse nada tan vivo, fresco y retozón con la prosa castellana. Cuantos aquí lo han leído opinan como yo (incluso Menéndez) [Pelayo], y los que, como nosotros, conocen las famosas *Gargantas*, esperan con afán a que llegue V. a ellas.” (Madariaga 1979: 128-9) Entre los críticos modernos, Baquero Goyanes ha comparado también a Galdós con un dibujante satírico (Daumier), como el “mejor ejemplo o equivalente plástico de la perfecta conciliación o ajuste entre realidad y caricatura, que hemos estudiado en Galdós.” (Baquero Goyanes 1963: 82)

nevolencia de Pereda, e insiste en que a él “le sigue pareciendo trazada a la ligera y sin ningún contenido que la haga merecedora en el género literario”. ¿Qué quería decir Galdós con esto? ¿Le preocupaba la ausencia de personajes? ¿La ausencia de historia? ¿No terminaba de aceptar como discurso el puro transcurrir? Lo único que sabemos es que al menos fue consecuente con sus juicios, pues no volvió a escribir nada semejante.

Excursión a Portugal [1885]

En la *Excursión a Portugal*, la historia está constituida por una serie de argumentos políticos, económicos, culturales y sociales que a Galdós le interesa incorporar en su texto, y que le sirven básicamente para oponer el tipo del portugués al del español.¹² No hay todavía anécdotas propiamente dichas ni personajes “novelísticos”, aunque no falte algún ligerísimo esbozo, como el del rey don Manuel, que solía pasar en el convento que yace bajo el Castillo “da Pena”, “largas temporadas de solitaria expectativa, aguardando el regreso de Vasco de Gama con las noticias de las Indias descubiertas.” (p. 32) En las dos cartas escritas desde Portugal se siente a Galdós apresurado y como queriendo seguir un programa específico tanto de análisis político y social como de crítica de arte. No queda aquí ya casi nada de aquel puro transcurrir de *Cuarenta leguas*... De aquel acercamiento entre historia y discurso quedan sólo breves pasajes, como el de la subida al castillo “da Pena” y la salida de Portugal en tren.

Viaje a Italia [1888]

En el *Viaje a Italia*, Galdós empieza dando un elocuente testimonio de la recién conquistada unidad italiana, que después olvida

¹² Piper (1973:86) encuentra que, en el *Viaje a Portugal*, Galdós es chovinista sin querer. Considera además que la casi total ausencia de referencias a Portugal en sus novelas refleja “a typically Spanish ambivalence regarding the ‘other’ iberian nation”.

un poco para entregarse más que nada a escribir de arquitectura, pintura y escultura. Pero, sobre todo, Galdós olvida el viaje. Hay una excepción en el capítulo de "Nápoles": la descripción de la subida al Vesubio, esa intensa ascensión al Infierno que no deja de ser, por otro lado, "una lucrativa industria" para Nápoles. Aparte de esto no encontramos ya casi en el *Viaje a Italia* ese discurrir por caminos, vías férreas ni acuáticas: no hay más que saltos de una ciudad a otra, de un museo o un monumento a otro. La sucesión espacial no es ahora lo que determina el discurso y, de hecho, está reducida a mera línea de apoyo para la inserción de ejes temporales. Sobre esos ejes se desplaza Galdós para narrarnos anécdotas de cardenales, reinas, diplomáticos, pintores, personajes que se encuentran en este "relato de viajes" tan en su casa como se encontrarían en cualquier novela del autor.

Galdós empieza el capítulo de "Venecia" con un detenido elogio nada menos que del *Baedeker*. Resulta sintomático el cambio de tono que se opera a lo largo de los años, cuando habla de esta misma guía de viajes en sus *Memorias*.¹³

Memorias de un desmemoriado [1919]

Con el transcurso de los años, Galdós parece, en efecto, renunciar a la idea de actuar, de una u otra forma, como "guía de viajes";

¹³ "Los que en la edad presente tenemos afición a los viajes. [...], hemos contraído una amistad cariñosa, a la cual debemos consejos discretísimos y fiel y amena compañía. Me refiero a las guías de Baedeker, esos libros inapreciables que vemos en las manos de todo viajero [...] Posee el arte exquisito de clasificar las cosas, distinguiendo admirablemente lo principal de lo secundario, para evitar que la atención del viajero se fatigue." *Viajes y fantasías* (89-90) y en ese tenor sigue por cuatro páginas. En las *Memorias*, en cambio, hace una lacónica alusión a esta obra, y únicamente como parte del retrato, levemente irónico, de los turistas ingleses: "Entre nuestros compañeros de viaje predominaban los hijos de Albión, armados de Baedeker, con gruesos zapatones, indumentario varonil en uno y otro sexo.[...] Al lado nuestro, dos intrépidas inglesas, agarradas fuertemente por sus guías, no hacían más que gritar: "Oooh! Wonderful!"(130)

tal vez se siente exonerado de la responsabilidad de proporcionarnos datos: el hecho es que esta vez se declara "incapacitado para el orden cronológico por la rebeldía innata de mis ideas". Hay en las *Memorias* una deliberada transgresión no sólo del orden cronológico sino también del orden espacial: no sólo se superponen viajes a un mismo sitio hechos en muy diferentes tiempos, como las tres visitas a San Pedro, (p. 102), sino que se superponen también espacios diferentes en un mismo momento (estando en Nápoles, por ejemplo, se encuentra de pronto en el puerto de La Luz, Canarias) (p. 132). Estamos ahora en el extremo opuesto a la casi total identificación de historia y discurso que había en *Cuarenta leguas...*, para presenciar su casi total dislocamiento. Muchos de los "sucesos que se han de narrar" ahora (y que constituyen la historia) son a su vez "sucesos narrados" (discursos) en libros anteriores (principalmente en el *Viaje de Italia*). El viaje queda incorporado en una narración dominada por la idea del Destino, escrita desde el Destino: las memorias. La asociación entre la idea de posterioridad y la idea de consecuencia lógica nunca fue más fuerte, y el hecho de que estas memorias sean "de un desmemoriado", de memoria infiel y caprichosa, no hace más que fortalecer esta idea con un guiño del autor.

Podemos concluir entonces que la distinción de Todorov entre historia y discurso puede resultar de utilidad cuando intentamos analizar textos "de viaje", y que esta distinción, junto con la idea de Barthes de que el Destino como lógica del tiempo es en realidad lo que nutre profundamente la estructura narrativa, podrían resultar pertinentes cuando se intente dar una definición y hacer una tipología de la literatura de viajes.

Por otra parte, el análisis, a esta luz, de las narraciones de viaje de Galdós revela en ellas una evolución en las relaciones existentes entre estas categorías, evolución que eventualmente lleva a la desaparición del texto de viaje propiamente dicho o, dicho de otra forma, a su asimilación por otras formas narrativas: la de la novela y la de las memorias.

Bibliografía

Obras de Galdós

Cuarenta leguas por Cantabria, en *Memoranda*, Madrid: Perlado, Páez y cía, (1906), pp. 73-118.

“La casa de Shakespeare” en *Memoranda*, op.cit., pp. 35-57.

Fisonomías sociales, Buenos Aires: Renacimiento (1923) (escritas de 1883-1893).

Memorias, Madrid: Renacimiento (1930).

Viajes y fantasías, Buenos Aires: Renacimiento (1938).

La vuelta al mundo en la Numancia en *Obras Completas* III, Madrid: Aguilar (1951).

“Novela en el tranvía”, en *Obras completas* VI, Madrid: Aguilar (1951).

“Theros” o “El verano”, *ídem*.

Bibliografía secundaria

Leopoldo ALAS (CLARÍN), *Galdós*, en *Obras completas de Leopoldo Alas*, 1, Madrid: Renacimiento (1912).

Mariano BAQUERO GOYANES, “Las caricaturas literarias de Galdós”, en *Perspectivismo y contraste*, Madrid: Gredos (1963).

Emilie BERGMAN, ‘Los sauces llorando a moco y baba’: Ekphrasis in Galdós “*La de Bringas*”, *Anales Galdosianos* 20, núm.1 (1985).

Joaquín CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, Madrid: Gredos (1961).

Claudio DE LA TORRE, “Galdós y otros recuerdos” en *Geografía y quimera*, Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones (1964).

Angel DEL RÍO, “Notas sobre el tema de América en Galdós”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* xv, 1-2 (1961).

Ricardo GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, Madrid: Gredos (1966).

Jennifer LOWE, “The function and presentation of the world of Nature in three Galdosian Novels”, *Anales Galdosianos* 14 (1979), 7-12.

- Benito MADARIAGA, *Perez Galdós. Biografía santanderina*, Santander: Institución cultural de Cantabria (1979).
- Walter MIGNOLO, "Cartas, crónicas y relaciones de la conquista", en *Historia de la literatura hispanoamericana. Epoca colonial*, Madrid: Cátedra (1982).
- Michael NIMETZ, *Humor in Galdós*, New Haven: Yale University Press (1968).
- Walter T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, Minneapolis: University of Minnesota Press (1954).
- Marcello PAGNINI, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid: Cátedra (1975).
- Anson C. PIPER, "Galdós and Portugal", *Anales Galdosianos* VIII (1973), 7.
- Alberto VARVARO, "L'Espagne et la géographie épique romane", *Medioevo Romano* XIV, abril 89, 1, 3-38.