JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

Libros de viaje: "Viaje a la Alcarria" de Cela

PUBLICADO EN

monteArabí

N.º 22 1996

LIBROS DE VIAJE: *VIAJE A LA ALCARRIA* DE CELA

Muy pocas páginas después de dar comienzo a su monumental *Tristes Trópicos*, uno de los más impresionantes libros de viaje que se hayan escrito nunca, reflexiona de este modo su autor, el antropólogo Claude Lévi-Strauss:

> "Así me reconozco, viajero, arqueólogo del espacio, tratando vanamente de reconstituir el exotismo con la ayuda de partículas y residuos. Entonces, insidiosamente, la ilusión comienza a tender sus trampas. Quisiera haber vivido en el tiempo de los *verdaderos* viajes cuando un espectáculo aún no malgastado, contaminado y maldito se ofrecía en todo su esplendor... ¿Cuándo tendría que haber visto la India?¿En qué época el estudio de los salvajes brasileños podía proporcionar la satisfacción más pura, hacerlos conocer bajo su forma menos alterada?¿Hubiera valido más llegar a Río en el siglo XVIII con Bougainville o en el XVI con Léry y Thevet? Cada lustro hacia atrás me permite preservar un hábito, ganar una fiesta, participar de una creencia suplementaria. Pero conozco demasiado los textos para no saber que al retroceder un siglo renuncio a un mismo tiempo a informaciones y a curiosidades que enriquecerían mi reflexión. Y he aquí, ante mí, el círculo infranqueable: cuando menores eran las posibilidades de las culturas humanas para comunicarse entre sí, y por lo tanto, corromperse por mutuo contacto, menos capaces eran sus

> respectivos emisarios de percibir la riqueza y la significación de esa diversidad. A fin de cuentas soy prisionero de una alternativa: o antiguo viajero, enfrentado a un prodigioso espectáculo del que nada o casi nada aprehendería...o viajero moderno que corre tras los vestigios de una realidad desaparecida. Ninguna de las dos situaciones me satisface [a mí] que me lamento frente a sombras...De aquí a unos cientos de años, en este mismo lugar, otro viajero tan desesperado como yo llorará la desaparición de lo que yo hubiera podido ver y no he visto. Víctima de una doble invalidez, todo lo que percibo me hiere y me reprocho sin cesar por no haber sabido mirar lo suficiente..." (*Tristes Trópicos*, Barcelona, Paidós, 1992, pp.46-47)

Hay en esta reflexión de Lévy-Strauss muchos motivos que pueden ayudarnos a indagar sobre el libro de viajes y en concreto sobre el de Cela a la Alcarria. En primer lugar sorprende la tonalidad triste, la impresión nada optimista de que el viajero se mueve entre sombras de una realidad perdida, que reconstruye en un momento con su mirada, pero cuya verdad más honda quedará inaprensible. Viajeros posteriores ayudarán quizá a recobrarla, viendo aquéllo que el primer viajero no vio o no acertó a expresar. También la alternativa de un círculo infranqueable: lo que el viajero ve está cargado de su propia cultura, es hijo de su mirada y de la mirada de los que le han precedido, y ésta le ayuda a entender al otro, pero a condición de que esa cultura de la mirada inscriba al otro en un lugar diferente y fatalmente distante de su radical pureza. Para que un paisaje, un pueblo, un hombre conserve su radical realidad debe estar tan incomunicado que posiblemente por ello, por esa incomunicación, sea para nosotros incomprensible. Y no hay modo de salir de este círculo.

El primer aliento del viaje, el motor de ese género de escritura es entonces el conocimiento del otro, percibido como *otredad*. Los primeros libros de viaje de la cultura occidental versaron siempre sobre paisajes ignotos, exóticos y el modelo más productivo fue el de Marco Polo con sus viajes al Oriente.

Los libros de viajes conservan, en su estructura misma, esta cierta lejanía del objeto que se mira. No es preciso, sin embargo, para esa lejanía que el país visitado se encuentre a mucha distancia, es posible que esté al lado, como el *Viaje a la Alcarria* de Cela o la Castilla que vieron Unamuno o Azorín. Pero es obligado que el viajero no pertenezca a ese mundo visitado, que le sea ajeno, extraño. Todo libro de viaje será entonces la pregunta al otro, sea paisaje o sea hombre, y ya veremos que el segundo suele ser trasunto del primero, la pregunta al otro sobre la verdad que esconde. Y quizá con la ambición que recuerda esta sentencia de otro gran viajero, el romántico francés Chauteabriand cuando escribió en su *Viaje a Italia*: "Cada hombre lleva en sí un mundo compuesto por todo aquello que ha visto y amado, a donde continuamente regresa, aun cuando recorra y parezca habitar un mundo extraño" (*Voyages en Italie*, 11 de Diciembre). Preguntar al otro para saber sobre uno mismo, conocer para conocernos, para que lo extraño o ajeno nos haga menos ignorantes de nosotros mismos.

Esta estructura de conocimiento que revierte sobre uno mismo es la que soporta la íntima solidaridad y correspondencia que hay entre el viaje y la Literatura misma, toda la literatura, y no sólo la que adopta el género del que hoy hablamos. Leer es en cierta medida un viaje que nos lleva a otros lugares, es la aventura del conocimiento del otro. Que no nos engañe la falaz relación que suele establecerse entre Literatura y evasión, o entre viaje y evasión; en un primer momento leer y viajar adoptan esa actitud de quien se evade, saliendo de su realidad inmediata y cotidiana, para conocer más lo que está fuera y lejos. Pero de ningún libro ni de ningún viaje vuelve quien lee o quien se desplaza igual que era cuando partió: "cada hombre, ha dicho Chateaubriand lleva en sí, un mundo compuesto por cuanto ha visto y amado..." y ha leído, añadiríamos nosotros. Y de ese viaje, sea físico cuando nos desplazamos realmente, sea mental, cuando acompañamos a un héroe literario, volvemos transformados, distintos, porque hemos conocido a otros que quizá no sean otra cosa que la otra cara de nosotros mismos.

Ortega y Gasset lo expresó con claridad meridiana:

> "Observémonos en el momento en que damos fin a la lectura de una gran novela. Nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico. Esta incomunicación es evidente porque no podemos percibir el tránsito. Hace un instante nos hallábamos en Parma con el conde Mosca y la Sanseverina y Clelia y Fabricio; vivíamos con ellos, preocupados de sus vicisitudes, inmersos en el mismo aire, espacio y tiempo que sus personas. Ahora, súbitamente, sin intermisión, nos hallamos en nuestro aposento, en nuestra ciudad y en nuestra fecha; ya comienzan a despertar en torno a nuestros nervios las preocupaciones que nos eran habituales. Hay un intervalo de indecisión, de titubeo. Acaso el brusco aletazo de un recuerdo vuelve de un golpe a sumergirnos en el universo de la novela, y con algún esfuerzo, como braceando en un elemento líquido, tenemos que nadar hasta la otra orilla de nuestra propia existencia. Si alguien nos mira, entonces descubrirá en nosotros la dilatación de párpados que caracteriza a los náufragos.
>
> Yo llamo novela a la creación literaria que produce este efecto" (*Ideas sobre la novela* en *Obras completas*, vol III, p. 410).

Con la gran novela hemos viajado a la otra orilla de nuestra propia existencia, no sólo hemos conocido, hemos vivido las vidas de los héroes. Toda lectura es la imagen de un viaje que por las vidas de los otros nos lleva al fondo de nuestra propia vida, hasta forjar en tales vivencias la radical imagen de la creación de *realidad* que alienta la verdadera gran literatura. Otro autor de excelentes libros de viaje, muy ligado a Yecla manifestó: "lo que inventan los poetas es más cierto que lo que existe en la realidad"; no otra cosa personificó D.Quijote, quien salió del libro para dar realidad a un paisaje, universalmente conocido y constantemente re-conocido después de ese viaje por la Mancha.

El viaje de D. Quijote, acertó a decir Foucault, es un recorrido minucioso para destacar sobre toda la superficie de la tierra que las figuras que muestran los libros dicen verdad, son verdad, capaces de transformar la realidad en signo, hasta que las palabras que los crean parecen haber nacido para conformarse a ellos, como si esas criaturas fueran una realidad independiente de esas palabras. El viaje de D. Quijote, que es un viaje de papel, y en el papel se inscribe, no se reduce a ser signo, es cosa, es verdad, es real, en tanto proporciona la dimensión más alta del conocimiento del hombre, en todos sus lados, el de la cotidianeidad que le acompaña, pertinaz (ser un hidalgo manchego en su tiempo) y la del deseo a que aspira (ser el gran héroe, el perfecto amante, el generoso valedor de desamparados y pobres): la realidad y el deseo que componen la imagen de cada uno de nosotros.

La solidaridad íntima de viaje y literatura se ha dado siempre. De la *Odisea* de Homero al *Ulysses* de Joyce, de los Viajes de Simbad el Marino al *Lazarillo*, de las utopías de Robinson Crusoe o Gulliver a las anotaciones de los viajeros costumbristas ingleses como Ford que inventaron las Alpujarras. Si en otro lugar lo he calificado de intergénero es porque el libro de viajes ha albergado muy diferentes manifestaciones y subgéneros: el Viaje a Italia de Stendhal, la autobiografía de las *Memorias de ultratumba*, el diario íntimo de Montaigne, la etnografía de los viajeros antropólogos como el diario de Malinowski. La versatilidad de este intergénero es tal que sería muy difícil dar con una clasificación uniforme. Esta ductilidad le ha hecho adaptarse muy bien a las diferentes mutaciones estéticas e ideológicas de nuestra cultura, hasta hacer imposible que una taxonomía dé cuenta cabal de su riqueza.

Con todo hay en los libros de viaje una frontera de la que sí quiero dar cuenta. Es una frontera sutil: la que se ofrece entre aquellos libros que proponen un pacto de ficción, es decir que imaginan un territorio y construyen un viajero que lo recorre cuyas aventuras no quieren definirse como realmente ocurridas y aquellos otros libros que ofrecen un pacto de realidad, esto es, que proponen al lector la experiencia propia de un viajero que da

fe de cuanto aconteció y vio realmente. Esta primera frontera separaría los viajes documentales de naturalistas geógrafos o antropólogos del siglo XIX, del viaje literario. Pero habría otra frontera, esta ya interior al dominio literario; es la que separa *Los viajes de Gulliver* o el *Robinsoe Crusoe* del *Viaje a la Alcarria*: el viaje imaginario, que se propone a sí mismo como metáfora, del viaje que se ofrece como testimonio, aunque éste sea una reconstrucción literaria. Una cosa es la novela con estructura de viaje y otra el que llamamos libro de viajes. Para llegar a éste hemos de convenir un pacto pragmático de realidad, esto es, que tanto el viajero como el país visitado son visitables por el lector. Ello no los convierte en menos ficcionales: son ficción, pero proponen al lector un pacto de realidad. El *Viaje a la Alcarria*, libro que me propongo comentar es de estos últimos: es una ficción, por cuanto el personaje "El viajero..." así denominado siempre es una tercera persona, vive situaciones que pueden haber sido inventadas, o reconstruidas a un nivel estético que va más allá del mero itinerario geográfico-documental y reproduce diálogos que son claramente una recreación con alto contenido literario, pero al mismo tiempo se esfuerza Cela tanto en la dedicatoria a D. Gregorio Marañón como en el prólogo a la primera edición de Austral por asentar las bases pragmáticas que favorezcan su valor testimonial. De ese prólogo, esa dedicatoria y de otras informaciones que acompañan al libro sabemos que hubo un viaje real entre el 6 y el 15 de junio de 1946. Tomó entonces Cela unas notas de viaje que sirvieron como "cañamazo" a la obra. Sobre esas notas o material primario compuso una primera redacción en Madrid, entre el 16 y 26 de junio, que supuso ya una primera selección de entre los materiales que anotó sobre lo que vio o escuchó. Pero esta primera selección no es todavía el libro que conocemos. Por el prólogo sabemos que el libro fue redactado, en su versión definitiva, entre el 25 y 31 de diciembre del año siguiente. Hay por tanto en toda la serie de informaciones de que el lector dispone un continuo deslizamiento en la frontera entre la realidad y la ficción: se le dice al lector que hubo un viaje real, base y soporte de este libro, del que su

autor es la misma persona que el "viajero", pero se le dice al mismo tiempo que ha habido una reconstrucción, una elaboración selectiva y una estructura pensada, entre otras cosas forma parte de esa estructura la creación de ese viajero, de esa tercera persona, como si fuese distinto del autor.

Este deslizamiento en la frontera misma de la ficción es uno de los rasgos que caracterizan al relato de viajes literario, a medio camino entre los pactos de realidad y de ficción, en la frontera, por tanto, de esos dos dominios. Por ello, por su situación fronteriza, el *Viaje a la Alcarria* de Cela, como *Por tierras de Portugal* y *España* de Unamuno o *El río del olvido* de Llamazares, pertenecen a la literatura de ficción, pero proponen al lector un pacto de credulidad, en que el autor se compromete a ser al tiempo que escribe notario de una cierta realidad vivida, como el historiador de una historia que ha acontecido realmente y de la que el libro es testimonio. En ese sentido la propuesta se asemeja a la de la autobiografía: sólo que el periodo es el de un viaje y no el de la vida entera del protagonista-autor.

Si esa situación fronteriza define el relato de viajes literario desde un punto de vista pragmático ¿qué es fundamental a su semántica literaria?, es decir, ¿cuáles son los contenidos fundamentales que le podrían ser específicos o, al menos, que podrían singularizarlo como construcción estilística? Por sobre todos ellos destaca uno: la invención de un paisaje ligado a unas figuras, en un tiempo determinado. No cualquier forma de paisaje ni cualquier modo de ofrecer unas figuras (que no se ofrecen como *personajes* aunque lo son). He dicho "invención de un paisaje" poblado por unas figuras porque no hay sólo paisaje -un *topos*- sino la invención de un paisaje en un tiempo: un *cronotopo*. Lo que considero fundamental al libro de viajes literario es la construcción de un cronotopo, en que el paisaje es interdependiente de un tiempo, y ambos de sus figuras, de las criaturas que lo pueblan. Me detendré un momento en este rasgo porque lo considero fundamental en la caracterización del género: hablaré sucesivamente de qué quiero decir por "invención de un paisaje" y del viaje como cronotopo para unas figuras.

Se impone la evidencia de que el paisaje, los lugares, los espacios son protagonistas en el libro de viajes literario, pero no es menos evidente que entre una guía turística de la Alcarria y el libro de Cela hay notables diferencias, incluso en el paisaje al que se refieren. Ambos, la guía turística y el libro tienen un mismo referente, pero construyen sobre él un contenido distinto. Lo fundamental de la literatura de viajes es que el paisaje "se inventa" se reconstruye a un nivel de significación distinto de sí mismo como corporeidad física. Vemoslo con un ejemplo:

> "En Taracena no hay vino tinto, noble como la sangre de los animales, oloroso y antiguo como una medrosa historia familiar. En Taracena tampoco hay parador. Ni posada. En Taracena hay una taberna fresca, limpia, con el suelo de tierra recién regado. La tabernera tiene una niña muy aplicada, una niña de diez años que se levanta de la siesta, sin que nadie la avise, para ir a la escuela.
>
> Taracena es un pueblo de adobes, un pueblo de color gris claro, ceniciento, un pueblo que parece cubierto de polvo, de un polvo finísimo, delicado, como el de los libros que llevan varios años durmiendo en la estantería sin que nadie los toque, sin que nadie los moleste. El viajero recuerda a Taracena deshabitado. No se ve un alma. Bajo el calor de las cuatro de la tarde sólo un niño juega, desganadamente, con unos huesos de albaricoque..." (p. 97)[1]

> "En el monte de la Dehesa la vegetación es dura, balsámica, una vegetación de espinos, de romero, de espliego, de salvia, de mejorana, de retamas, de aliagas, de matapollos, de cantueso, de jaras, de chaparros y de tomillos; una vegetación que casi no se ve pero que marea al respirarla. No hace todavía calor, aunque el día se anuncia bueno. El aire es transparente. El Tajo, que de cerca es un río turbio y feo, desde lejos parece bonito, muy elegante. Viene haciendo curvas y

(1) Todas las citas las haré en el texto según mi propia edición C.J.Cela: *Viaje a la Alcarria*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1990.

se ve desde muy lejos, siempre rodeado de árboles. La leprosería aparece a su orilla en primer término. La forman varios pabellones grandes y alguna que otra casa más pequeña. Quico le explica al viajero lo que van viendo: esto es esto, esto es aquello, esto es lo de más allá. Después sonríe para decir, con la mirada triste:

-Pobre gente, ¿verdad?

-Sí...

-Poca suerte han tenido éstos, ¿verdad?

-Sí..." (p.160)

Una triste leprosería deshace la plenitud de un paisaje de olores, pero triste, profundamente retirado a su solo abandono. Antes, en Taracena la autenticidad es al tiempo ausencia, no hay de nada, apenas una siesta, con ese niño jugando solo, o ese polvo finísimo como libro olvidado en una noble estantería...

Hay un paisaje visto desde la soledad, el abandono y una mirada de profunda tristeza. La autenticidad de su origen se puebla de figuras con casi ninguna esperanza. Pero igual podría Cela haberse entretenido en el *locus amoenus*, en gráciles y olorosas sensaciones de olmos al sol. Lo hace a menudo. Pero acompaña casi siempre un fondo humano de solitario abandono y de honda tristeza. Sus ojos han visto muchas cosas, pero la Alcarria se ve con los ojos de quien se siente heredero del 98. Había dicho Ortega en sus *Notas de andar y ver*:

> "Significa, pues, el paisaje de cada uno la esfera de sus capacidades, todo lo que puede aspirar a ser y al propio tiempo el coto cerrado del cual no puede salir jamás. El paisaje es nuestra limitación, nuestro destino".

Los hombres, niños y mujeres de la Alcarria pueblan su paisaje como su habitat, pero también como su destino. Cela evita las panorámicas y las deducciones ensayísticas. Ve el paisaje con ojos de novelista, apegado a un detalle, una suma de objetividades que sin embargo se reconstruye en el ámbito de esa indivisibilidad

de hombre y medio que Ortega apuntó. En el paisaje de Cela tenemos un mosaico de abigarradas realidades, entrevistas como puntos calidoscópicos, como variados modos de arrastrar una existencia apegada al medio concreto. Y en un tiempo determinado, en el que la descripción concreta puede remitir a la España del momento, actúa como metonimia de ella. Tras las descripciones de nobles palacios, con sus inmensas y tristes ventanas cerradas hay un modo de sentir dolorido el tiempo de la historia. Si una cosa inventó el 98 es el modo de ligar el paisaje a la historia, la topografía al tiempo, la naturaleza al hombre que la ve, transido de una emoción cuyo sentido es el de la España adormecida y soñolienta. Toda invención del paisaje es deudataria de un modelo conocido; el mundo que se ve se ha reconstruido según el proyecto que reduce las diferencias a una unidad sustancial, que nutre la mirada del viajero: esa tristeza, ese dolorido sentir es hijo del modelo existencial que Azorín dibujó o que Baroja noveló.

Junto a inventar un paisaje, desde una historia, y en el sentido de una perspectiva concreta, el libro de viajes sitúa por tanto el paisaje como cronotopo. La figura estilística central es la descripción, pero el espacio y el tiempo se aúnan irremisiblemente en el libro de viajes literario. La descripción desempeña un papel no ornamental, ni subsidiario a ningún contenido, es en sí misma el modo como se metaforiza la realidad desde la perspectiva, es decir el modo como la naturaleza actúa de trasunto de un sentido simbólico que va más allá del paisaje como entidad y busca ser aliado con un tiempo, el tiempo de la mirada, aquél en el cual el paisaje es un elemento de la historia. No hay paisaje sin historia, viene a decirnos el libro de viajes, y por eso el paisaje es visto en sucesivas etapas, fluye plegado al caminar del viajero, a la narración del viaje. Y con "historia" me vengo a referir simultáneamente a sus dos lados: la historia de la que ese paisaje es ejemplo (Castilla o Levante o Andalucía o La Alpujarra como categorías simbólicas, cargadas de contenido en su devenir histórico, social y también literario) y la historia de quienes allí viven, cada uno con su anécdota al hombro, humanizando ese paisaje, dándole la plenitud de su sentido.

Esta interdependencia entre *cronos* y *topos*, entre historia y paisaje influye notablemente en la estructura discursiva del libro de viajes literario. Descripción y narración caminan juntas e indivisibles. La descripción es muy difícil que se pueda concebir aislada. Y viceversa. El viajero escritor es narrador-descriptor, en un ensamblaje cuya matriz es la sucesividad episódica, las etapas de un tiempo recorrido con pormenor simultáneo al espacio que se va descubriendo. Tiempo de la narración y tiempo de la descripción coinciden y no son instancias autónomas. Quizá la categoría que mejor pueda explicar este fenómeno sea la de la *durée*, el tempo, el ritmo sentido como vivencia: en el relato de viajes el paisaje se vive narrativamente, el paisaje se narra, al construirse como vivencia, pero vivencia en ese doble sentido: la del viajero y la de quienes lo habitan, que son vivencias fatalmente separadas la una de la otra.

La estrategia narrativa-descriptiva del libro de viajes proporciona siempre un cierto carácter iterativo, repetitivo. Apenas hay una historia, nunca es percibida esta en su globalidad sino muchas historias que en cierto modo se repiten. La anécdota, la viñeta, el episodio cubre la narración de espacios semejantes que se amoldan a un fluir cronometrado, que se va midiendo en espacios sucesivos de tiempo que es marcado puntualmente. Por eso mismo no hay en el relato de viajes anacronías, ni *flash-back*. El orden del relato es líneal y cronológico, porque el viaje es en sí mismo un cronotopo, un desplazamiento por el espacio en un tiempo puntual. El viajero-narrador se sitúa en la dimensión de ese tiempo y ese espacio, a su nivel, y aunque haya una reconstrucción totalizadora y todo se presenta como sucesividad de espacios y anécdotas amoldadas al camino, como si el viajero se las encontrara en ese momento y las anotara.

El *Viaje a la Alcarria* de Cela es un excelente ejemplo de tales rasgos. Su estructura pretende ocultar la reconstrucción, la composición y por ello se ajusta la inmediatez. Hay una fácil transición entre lo visto y oído (lo anotado por el viajero) y lo que el lector encuentra, como si la narración se originara en el momento mismo de los hechos. Colabora a esta inmediatez otro

rasgo: el evidente antiensayismo del narrador, que evita casi por completo el comentario, disgresión o juicio sobre lo que ve. Las escenas se registran con evidente parquedad, suceden sin apenas juicios explícitos, como si visualización y escritura narrativa fuesen el mismo acto simultáneo, hasta producir la impresión de un reportaje escrito sobre la marcha. Hay en esta inmediatez lo que en otro lugar califiqué como estilística de la presencia, tendente a visualizar una realidad, la anécdota o el paisaje, que se impone como si fuese un objeto en sí mismo acotado e independiente de la mirada. No quiero hablar de objetivismo, porque no lo hay, ni puede haberlo nunca en literatura. Prefiero hablar de inmediatez de la presencia, de elemental autenticidad y sencillez, frutos ambos de esa parquedad narrativa y terso estilo.

La estructura primaria del estilo narrativo es parca, notablemente ligado a conductas y sensaciones. El narrador se limita a constatar acciones del viajero y predominantemente estados físicos. El ser, el estar y el hacer, predominan sobre el parecer o el juzgar. Cuando aparecen los verbos de pensamiento o de juicio, en frases del tipo, "el viajero piensa", "el viajero siente", se ofrecen con idéntica economía de medios y distancia de constatación que sus paralelas de: "el viajero bebe" o "el viajero se levanta". No hay separación tonal entre unas y otras. Tal tono constatativo se acumula a una frase tersa, breve, con predominio de una estructura sintáctica coordinativa. Tampoco hay discurso interior, todo sentimiento resulta así narrativizado y sometido a su presencia objetivada, como un elemento más del paisaje. Veamos unos ejemplos:

> "El viajero se levanta, pasea la habitación, pone derecho un cuadro, empuja un libro, huele unas flores. Ante un mapa de la península se para, ambas manos en los bolsillos del pantalón, las cejas casi imperceptiblemente fruncidas..." (p. 74)

> "-¿Sois todos rubios?
> -Sí señor. Todos tenemos el pelo rojo; mi papá también lo tiene.

En la voz del niño hay como una vaga cadencia de tristeza. El viajero no hubiera querido preguntar tanto.Piensa un instante, mientras guarda la toalla y el jabón y saca de la mochila los tomates, el pan y una lata de *foie-gras*, que se ha pasado de rosca preguntando...

El viajero y el niño se han hecho muy amigos y, hablando, hablando, llegan hasta el camino de Iriépal. El niño se despide...

El viajero echa a andar y el niño se queda mirándole, al borde de la carretera. Desde muy lejos, el viajero se vuelve. El niño le dice adiós con la mano. A pleno sol, el pelo le brilla como si fuera de fuego. El niño tiene un pelo hermoso, luminoso, lleno de encanto. Él cree lo contrario..." (pp. 94-95)

Dentro de esta sobria y austera frase el *Viaje a la Alcarria* alberga una densa emoción que por contenida y casi diríamos que reprimida, es tanto más eficaz. La perspectiva del viajero, que evita sistemáticamente explayarse en reflexiones sobre lo que ve y anota, se ofrece con más frecuencia por medio de la ironía, el lirismo y la emoción contenida. La ironía casi nunca es sarcasmo: se atiene a los límites de la amable comprensión que hace elocuentes los silencios del viajero o sus respuestas lacónicas a los disparates, simplezas o hipérboles de su interlocutor. "Sí, ya veo", "Bueno, bueno", "muy bien", "no lo dudo", y fórmulas semejantes.

"Ha llovido demasiado. La Alcarria, ¿sabe usted?, quiere su agua. Ni más, ni menos. El viajero piensa que aquel hombre, hablando así, está siempre expuesto a tener razón" (p. 106).

"Dos gatos rondan, a lo que caiga. Uno es rubio y se llama *Rubio*, otro es moreno y se llama *Moro*. No hay duda que quien los bautizó era un imaginativo" (p. 109).

Hay más socarronería que causticidad. Mediante la ironía se canaliza además un ingrediente más de este libro: su humor. Está lleno de anécdotas y situaciones graciosas, cuyos protagonistas son personajes irrelevantes que va encontrando por el camino:

> "-Bonita vista.
>
> -Sí, eso dicen. Oiga, ¿usted es de Guadalajara, por un causal?
>
> -No, ¿por qué?
>
> -Por nada; todos los de Guadalajara, cuando suben hasta aquí, dicen lo mismo.
>
> El viajero hace como que no oye y se pone a hablar de lo bueno que debe ser el terreno" (p. 179).

Junto a la ironía y la emoción contenida hay en este libro de Cela un tercer elemento que surge por doquier: el lirismo. Sobre un fondo de escueta economía la frase contiene una enorme expresividad larvada que a menudo se desata en potente lirismo. Es éste más evidente cuando aflora la ternura que le suscitan los niños impedidos o miserables, no exenta de melancólica tristeza o de amarga resignación. Pero además de los momentos explícitos de ternura, todo el libro se halla atravesado por pinceladas elocutivas de imaginería poética con asociaciones inimaginables en un contexto de descripción realista. En medio de un Madrid espectral, desolador, imagen de la noche surge esta frase: "En la calle sólo algún taxi errabundo rompe, muy de tarde en tarde, la piadosa intimidad de los serenos" (p. 73). También es eficaz el contraste de las delicadas pinceladas sutiles detalles coloristas con desoladoras imágenes de miseria, con niños y animales en estado de abandono.

> "El día fuerza por levantarse, cauto, desconfiado, sobre los cables más altos, sobre las últimas azoteas de la ciudad, mientras los gorriones recién despiertos chillan, en los árboles del parque, como condenados. En el parque también, sobre la

yerba, la república de los gatos cimarrones, dos docenas de gatos sin fortuna, sin amo, dos docenas de gatos grises, malditos, sarnosos; de gatos que sin un sitio al lado de ningún hogar encendido, deambulan en silencio, como aburridos presos sin esperanza o enfermos incurables, dejados de la mano de Dios" (p. 78-79).

"Dos tranviarios pasan con las manos en los bolsillos, la colilla entre los labios, sin decir ni palabra. Un niño harapiento hoza con un palito en un montón de basura. Al paso del viajero levanta la frente y se echa a un lado, como disimulando. El niño ignora que las apariencias engañan... El niño, que mira receloso como un perro castigado, tampoco sabe hasta qué punto el viajero siente una ternura infinita hacia los niños abandonados, hacia los niños nómadas que, rompiendo ya el día, hurgan con un palito en los frescos, en los tibios, en los aromáticos montones de basura" (p. 81).

El cronotopo sirve de escenario a un paisaje de figuras. El *Viaje a la Alcarria* está lleno de personajes, de ambientes, de atmósfera, en que la estructura fragmentaria de la anécdota va cuajando multitud de personajes, indistintos del propio paisaje. En este libro de viajes no hay "El paisaje" o "La naturaleza" como imágenes globales y panorámicas. Surge este recodo, aquel huerto, esa loma o este revoloteo de palomas, junto a la mujer que cocina o el viejo que fuma mirando su horizonte sin esperanza. Cela no se encuentra interesado en "el atardecer" o "el campesino", sino en cada uno de los atardeceres particulares, que se van sucediendo, o de los individuos entrevistos en sus breves encuentros, espejos que son todos de una fugitiva y al mismo tiempo estática realidad en esencia cambiante, y, en cambio, detenida. El viajero apenas se entretiene en ellos, pasa rápido, urgido por la necesidad de avanzar y receloso hacia las raíces, la metafísica o el muelle regodeo estético. El sentido del tiempo es el de una sucesividad cambiante que no es siempre la misma, pero es muy parecida, semejante siempre, pero distinta.

Es muy raro encontrar una descripción paisajística que no contenga elemento animado humano. Dije antes que este fenómeno era crucial en la estilística del libro de viajes literario: su contenido es la contigüidad entre paisaje y figura, entre hombre y medio. La sentencia de Ortega de ser el paisaje nuestra limitación y nuestro destino se cumple aquí cabal y definitiva.

Pero la Alcarria dista mucho de ser sólo un *locus amoenus*. Hay en el libro de Cela fuertes contrastes. Una escena rural de abejas libando y águilas señoriales que revolotean una cima convive con otras donde el primitivismo es de un fuerte sentido naturalista. Como la que sigue:

> "Unas muchachas charlan en un banco. Ríen a grandes voces, y se dan palmadas en las piernas. Después se levantan y van a beber agua a la fuente.
>
> Unos trasquiladores, muralla adentro, pelan ovejas en una cuadra que da a la calle. El vellón sale entero, como una camiseta, lleno de grasa, y las ovejas se quedan en cueros vivos, flacas, ventrudas, desgarbadas. Unos niños miran, viciosamente, mientras sonríen en silencio. El ver trasquilar ovejas, en una cuadra más que tibia, ardorosa, y llena de un olor acre, profundo, es sin duda un espectáculo adormecedor, una incitación ancestral que ayuda a poner los mocitos en sazón cuando, sin pararse a ver por qué, se mezclan la cachondería y la crueldad en un remoto, inconfesable hervor de la sangre.
>
> El sol está en la media tarde. Hay un momento en que el viajero ve hermosas a todas las mujeres. Se sienta sobre una piedra y mira, lleno el corazón de pesar, para un grupo de ocho o diez muchachas que lavan la ropa... Un buey rubio y viejo, de largos cuernos y cara azulada, bebe, no más que acariciando el agua con el morro cano, en el pilón de una fuente fecunda, en el pilón de una fuente que hay al lado mismo del lavadero... Dos perros se aman a pleno sol, tercamente, violentamente, descaradamente. Una clueca pasa, rodeada de polluelos amarillos como la mies. Un macho cabrío

asoma, erguida la cabeza, profundo el mirar, orgullosa y desafiadora la cuerna, por una bocacalle. El viajero mira, por última vez, para las lavanderas, se levanta y se va. El viajero es un hombre con una vida tejida de renunciaciones" (p. 111-113).

Toda esta escena, llena de sensualidad contenida y primitivismo erótico, convive con la melancólica tristeza del viajero, condenado a pasar ligero por las cosas, sin intervenir en su belleza. He aquí otra forma de lirismo: la incomunicabilidad definitiva del viajero con los elementos del paisaje que desencadena tristes huidas o mansas pasividades, singularmente frente a las muchachas en flor junto a una fuente, imagen que repite varias veces y que por la contigüidad del elemento femenino y el agua, connota fecundidad.

El mundo de los personajes es el que mejor acoge el contraste agridulce, tan grato a Cela. Lo cruel y lo tierno, la descarnada idiotez junto a la belleza augusta. Las idílicas estampas de muchachas junto al agua conviven con el tremendismo de la marginación: se llena la Alcarria de tahúres, impedidos, tarados, viajantes anónimos, pícaros buhoneros o arbitristas soñadores, que añadir a los campesinos nobles y adustos o a las taberneras severas. Acoge este libro el material social que ha dado las mejores páginas de la literatura y el arte español, de la depurada estampa de Azorín o Miró a la estirpe agraz de Goya y de Valle-Inclán:

"El tonto tiene una descalabradura, aún sangrante, en la cabeza y un aire de una profunda tristeza, de una inusitada tristeza en todo su ademán. Anda arrastrando los pies, apoyado sobre un bastón de cayado... Con una voz chillona, cascada, estremecedora, el tonto canta:

Jesús de mi vida,
Jesús de mi amor,
ábreme la herida
de tu corazón.

Una mujer con un niño a cuestas se ha asomado a un portal.

-¡Lástima no reventases, perro!" (p. 176)

Es difícil imaginar una escena más primitiva y sarcasmo más cruel que el de la canción contrastada con la imprecación de la mujer: todo es sufriente y dramático horror.

Los últimos ejemplos parecen reflejar un libro triste. No lo es. Quizá he querido elegir esta veta lírica o tremendista porque la imagen estereotipada de este libro es la contraria, la del costumbrismo, la del paisaje ameno, la de los pequeños pueblos moteados de flores y cerros con ovejas. Hay muchos contrastes, es un mundo abigarrado y complejo, donde la estampa rural, muy rica en matices de colorido sutil, no esconde ni daña una profunda invención del paisaje heredero del 98.

Un libro de viajes es siempre, cuando logra calidad artística,imagen de complejidad. La fuerza de la literatura es la vivencia, nunca una descripción por fuerte o detallista que fuera podrá superar una fotografía. Pero, ¿y lo que no vemos cuando miramos? ¿y lo que la cultura, la sabiduría de cientos de viajeros nos ha mostrado? ¿Era la Marina de Alicante así antes que Gabriel Miró la cantara? Es difícil saberlo. Pero no resulta difícil asegurar que ya no puede ser de otro modo en la retina del lector que ha *leído el mundo*, que discurre por el territorio cargada su mirada de las miradas de los otros, anteriores a él, que han construido con el paisaje, a propósito de esta casa, de aquella fuente o de aquel niño una poderosa estructura simbólica capaz de dotar de más realidad a la realidad misma. Porque no hay paisaje sin alma son importantes los libros de viaje. El viaje como la literatura, imágenes de nuestro pasar por las cosas y las palabras: viajar, leer, conocer, vivir, en suma.

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia