

¿TEATRO DE VIAJES? PARADOJAS MODALES DE UN GÉNERO LITERARIO

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS
CCHS-CSIC

RESUMEN

Este artículo examina, desde el punto de vista teórico, la posibilidad (o no) de encontrar un lugar en el campo literario para un hipotético género que denominar «teatro de viajes» y que sería el correlato en el otro *modo* de imitación del reconocido y pujante «relato de viajes». La extrañeza que provoca la denominación del presunto género es síntoma de las poderosas resistencias modales que tal hipótesis suscita y que presentan un cariz paradójico. Tras sostener la vigencia de la teoría aristotélica de los dos modos de representación, se procede a confrontar cada uno de los rasgos de una definición tentativa del «relato de viajes» con su posible correlato teatral. En la parte empírica se pasa revista a una serie de obras que se han propuesto o se pueden proponer como ejemplos de una *clase* de textos (o espectáculos) que, aunque no reconocida como «género» por la institución literaria, pueda ostentar el nombre de «teatro de viajes».

Palabras clave: Teatro de viajes, relato de viajes, género literario, modos de imitación, teoría literaria.

TRAVEL THEATER? MODAL PARADOXES OF A LITERARY GENRE

ABSTRACT

This article examines, from a theoretical point of view, the possibility (or not) of finding a place in the literary field for a hypothetical genre called «travel theater» and what would be the correlate in the other *mode* of imitation of the recognized and booming «travel narrative». The surprise that the denomination of the presumed genre causes is a symptom of the powerful modal resistance that such a hypothesis arouses and that pose a paradoxical outlook. After supporting the validity of the Aristotelian theory of the two modes of representation, each of the characteristics of a tentative definition of «travel narrative» is put up against its possible theatrical correlate. The empirical part examines a series of works that have been proposed or could be proposed as examples of a *type* of text (or show) that, though not recognized as a «genre» by the literary institution, could bear the name «travel theater».

Key words: Travel theater, travel narrative, literary genre, modes of imitation, literary theory.

La extrañeza que inmediatamente suscita el sintagma «teatro de viajes» es, si no la prueba, sí el indicio de una resistencia casi insalvable o de una imposibilidad sin más. Se trata de un oxímoron o, como poco, de una paradoja. Y no solo de la constatación empírica de que la enciclopedia literaria no reserva casilla alguna, ni siquiera vacía, para un género que pudiera ostentar ese nombre. No se ha instituido históricamente, en efecto, una clase de textos —o, peor aún, de espectáculos— que quepa denominar teatro de viajes. Y claro está que hay obras de teatro, aunque tal vez no muchas, que *tratan* de viajes, que tienen el viaje como argumento o incluso como tema, y hasta quizás, más raramente, que *consisten* en un viaje, o sea, que lo representan. Lo decisivo es que, a mi juicio, ese hecho no es casual ni se explica por razones meramente históricas, sino que es consecuencia de una contravención teórica de muy hondo calado, del más alto grado de abstracción y generalidad.

El lugar de la contradicción está en el concepto de *modo* de representación, de estirpe aristotélica y seguramente la categoría poética más amplia y a la vez más clara de cuantas se barajan en la teoría genérica; más, desde luego, que las de *tipo* y *género* en los términos del modelo teórico de Genette (1977, 1979), el más nítido a mi entender. Dicho sin contemplaciones, la literatura de viajes es por definición narrativa y por tanto no puede ser teatral. Pues desde Aristóteles y —lo que es más asombroso— *hasta hoy* contamos con dos modos, y solo dos, de representar argumentos, la narración y el teatro, que se oponen de manera tajante y discreta, sin términos medios. Es al menos lo que sostengo, aunque en los términos más precisos que enseguida expondré.

Asombra que una dificultad tan evidente no haya llamado la atención de quienes han estudiado la literatura de viajes en relación con el teatro (pues, aunque también escasos, existen tales estudios, como veremos) o de quienes se han acercado al género desde el punto de vista teórico. Apenas encuentro en Luis Albuquerque (2009: 31) una mención, certera pero un poco de pasada, a la cuestión del «modo». Es cierto, y asombra también, que resulta escasísima la atención teórica que se ha prestado a un género, el relato de viajes, precisamente de moda y, en consecuencia, con una incontenible proliferación de estudios sobre él; lo que para un teórico resulta tan estimulante como incomprensible.

Contamos, sin embargo, con algunas aportaciones, como el libro de Carrizo Rueda (1997) o la serie de estudios más recientes de Luis Albuquerque (2004, 2005, 2006, 2008a, 2008b, 2009), que tomaré luego como punto de referencia; y en relación con el teatro, la reflexión, inteligente como todas las suyas, de Jorge Dubatti (1998), que no entra en la contradicción modal, seguramente porque no resulta pertinente para su propósito, que es establecer paralelismos entre las características del relato de viajes —que aísla con perspicacia y que aprovecha e integra Albuquerque (2006:

82-84) en su teoría— y el «teatro comparado», que él promueve, además de las interesantes implicaciones teóricas de algunos trabajos de Carrizo Rueda (2002, 2006) sobre nuestro teatro áureo.

1. TEORÍA DE LOS *MODOS* DE IMITACIÓN HOY

Hay en la *Poética* de Aristóteles una categoría de un alcance teórico tan excepcional que conserva hoy, casi dos milenios y medio después, todo su valor explicativo. Asombra, al mismo tiempo, constatar la poca atención que ya el propio Aristóteles y tras él toda la tradición teórico-literaria prestaron a este concepto y, por tanto, el escasísimo desarrollo de sus implicaciones hasta fechas muy recientes. Me refiero a la categoría de *modo de imitación*, que resulta germinal en la «narratología» de Gérard Genette (1972 y 1983) —el fruto más depurado quizás del paradigma formalista-estructuralista, que es sin duda el más fecundo del pensamiento literario del siglo XX— y sobre la que yo mismo he intentado construir una «dramatología» (García Barrientos, 1991, 2001, 2004a), en paralelo y, sobre todo, en contraste con la anterior (v. Schaeffer, 1995: 620-621).

Como es bien sabido, el principio fundamental de la *Poética* es la identificación entre poesía (*poiesis*) e imitación (*mimesis*). La poesía es, pues, para Aristóteles representación (de mundos imaginarios) o, si se quiere, ficción. El siguiente paso, en el desarrollo lógico de la teoría, consiste en establecer los criterios que permiten diferenciar entre sí las artes representativas. Son tres: los *medios* con que se imita, los *objetos* imitados y los *modos* de imitación. Aunque nos interese aquí solo el último, no estará de más recordar que los medios son a su vez tres, el *ritmo*, el *lenguaje* y la *armonía*, que pueden usarse separadamente o combinados, así como la observación de que «el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso» —lo que entendemos hoy por literatura—, «carece de nombre hasta ahora» (47a28-47b9); y recordar también que, en cuanto a los objetos imitados, se nos ofrece sólo esta distinción: que pueden hacerse *mejores* que los reales, *peores* o *semejantes* a ellos.

Los *modos* de imitar son dos, según Aristóteles: narrando lo imitado y, literalmente, «presentando a todos los imitados como operantes y actuantes» (48a19-24), que es el modo de imitación propio de la tragedia y la comedia, común a Sófocles y Aristófanes en cuanto imitadores, «pues ambos imitan personas que actúan y obran. De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran» (48a28-30). En definitiva, el modo narrativo y el modo dramático, que hoy, con el sentido etimológico de «drama» muy desvaído o del todo olvidado, resultaría más expresivo denominar modos de la narración y de la *actuación*.

Aristóteles *ve*, con una perspicacia envidiable, que a la hora de representar universos de ficción, fábulas o historias, habrá que elegir uno de estos caminos posibles, que son dos y *solo dos*: contarlos (modo narrativo) o actuarlos, es decir, presentarlos —en presencia y en presente— ante los ojos de los espectadores (modo dramático). Esos dos *modos* no han dejado de practicarse, desde Grecia hasta hoy, con géneros tan vigentes y de tan buena salud como la novela o el cuento, de una parte, y de otra, con los géneros teatrales, de salud más problemática, pero tozudamente fieles a su raíz modal, a su ser actuación. Al preguntarnos si con el paso de tanto tiempo, ya que no han desaparecido los dos modos aristotélicos, han surgido otros nuevos, como parece lógico pensar que debería haber ocurrido, creo que la respuesta correcta y sorprendente es «no». Así que, si tengo razón, la teoría de *los dos y solo dos* modos de representación se acercará ya a la mitad del tercer milenio de validez o vigencia y la prodigiosa inteligencia del Estagirita habrá quedado una vez más acreditada.

La primera objeción, y la más clarificadora, será sin duda la que plantea el cine. ¿No es este un nuevo *modo* de imitación de mundos ficticios, que por muy lúcido que fuera, y lo era mucho, no podía Aristóteles de ninguna manera imaginar? Es un nuevo arte sin duda, una nueva forma de espectáculo o un nuevo género representativo, que se basa ciertamente en el empleo de nuevos *medios* (en el sentido aristotélico); pero no es, a mi entender, otro *modo* de representación, categoría esta más abstracta y general, más teórica que las anteriores. Basta, de momento, que lo admitamos como hipótesis. Pues ello nos obliga a plantear en cuál de los dos modos encuadrarlo o de cuál de los dos considerarlo manifestación particular. Quizás salte más a la vista (en efecto, literalmente) la similitud entre cine y teatro. Pero, a poco que ahondemos en ella, constataremos que lo que emparenta a uno y otro arte no es el *modo* dramático, sino los *medios*, espectaculares, que ambos emplean en sus representaciones: imágenes de personas, cosas, lugares, etc. que entran, como se dice, por los ojos, frente a la narrativa literaria, que se sustenta solo en el lenguaje o está hecha solo de palabras.

Más difícil resultará advertir la afinidad que existe entre el cine y la narración literaria o verbal. Porque se trata seguramente de una similitud más sutil, y también a mi juicio más decisiva. Aunque, a poco que pensemos en ello, veremos que no escasean precisamente los indicios de un parentesco *radical* entre lo narrativo y lo cinematográfico. Por ejemplo, si nos fijamos en las adaptaciones de obras literarias al cine, estoy seguro de que las basadas en textos narrativos se impondrán a las que parten de obras dramáticas; también en términos cuantitativos, pero sobre todo cualitativamente, en el sentido de que parecen encajar mucho mejor en el cine, frente a la sensación de impropiedad o extrañeza que casi siempre suscitan las películas teatrales. Lo mismo puede decirse del confortable acomodo que

encuentran en la narración y en el cine la expresión de la subjetividad, el acceso a la vida interior (pensamientos, sueños, imaginaciones, deseos... no exteriorizados) o los juegos con la *focalización* o el «punto de vista», frente a la resistencia, que llega en ocasiones a la pura imposibilidad, que encuentran estos recursos en el modo de la actuación, en el teatro. Pero estas no son sino las consecuencias, los efectos. ¿Cuál es la causa, la raíz que permita (re)definir la oposición modal de la forma a la vez más general y más rigurosa posible?

A mi entender, el rasgo constitutivo y diferencial del modo narrativo no es otro que el carácter *mediato* de la representación, esto es, la presencia determinante, por constituyente, de una «instancia narrativa» que hace de intermediaria entre el universo ficticio y el receptor. Esta instancia es la *voz del narrador* en el caso de la narrativa verbal. Y digo que es *mediadora* en el sentido de que funciona como un filtro por el que pasa —en determinadas condiciones o de determinadas formas, es decir, siempre condicionada— la información sobre el mundo ficticio hasta el oyente o el lector; y que es *constituyente*, porque el universo representado se sustenta única y totalmente en ella, de tal manera que la existencia narrativa de cualquier elemento del argumento depende ni más ni menos que de que pase por la voz narrativa: todo aquello de lo que el narrador no habla, no existe, y al revés, cualquier cosa nombrada por el narrador cobra existencia narrativa, por definición.

Si, como defiende, el cine es una manifestación, por otros medios, del modo narrativo, deberá contar con una instancia mediadora y constituyente como la voz del narrador. Pero, no siendo el cine una representación vocal, sino primordialmente visual, no cabe esperar que tal instancia consista en una voz; será más bien un ojo, a través del cual *vemos* el universo ficticio, un ojo que nos «cuenta» visualmente una historia. Y, en efecto, ese ojo es el de la cámara tomavistas (y, detrás, el del director, que decide su ubicación, enfoque, movimiento y, al final, compone u organiza la «visión»). También es ese ojo la condición de existencia cinematográfica: en una película existe todo lo registrado, y solo lo registrado, por el ojo de la cámara. Y es evidente también que el acceso del espectador al mundo ficticio está mediatizado por él: en el cine vemos ese mundo como, y solo como, lo ha visto antes el ojo de la cámara. De ahí que los procedimientos de «punto de vista» se acomoden perfectamente a un modo, el narrativo, en el que la implantación de un punto de vista —literalmente en el cine, figuradamente en la narrativa— es forzosa y constitutiva. Aun a riesgo de personalizar la mediación, que no siempre es personal, solo para entendernos, cabe decir que en el modo narrativo la historia es siempre contada, con palabras o con imágenes, por *alguien*.

El dramático es, por el contrario, el modo *inmediato*, es decir, no mediado, de representar universos imaginarios. En el teatro el espectador ve

el mundo ficticio *directamente*, con sus propios ojos, mientras que en el cine lo ve y en el relato lo imagina a través de una instancia mediadora en cuya mirada y en cuya voz, respectivamente, se sustenta enteramente el mundo en cuestión. Lo esencial y lo distintivo del modo dramático es que la ficción *se pone ante los ojos* del espectador —realmente en el teatro, formalmente en el libro— y se sustenta, no en meras palabras o en meras imágenes, sino en los dobles reales (personas, espacios, objetos, etc.) que lo representan: nada ni nadie se interpone realmente entre ella y el receptor. Suscribo las palabras de Northrop Frye (1957: 302): «En la obra dramática, el auditorio está directamente en presencia de los personajes hipotéticos que forman parte de la concepción; la ausencia de autor, disimulado a su auditorio, es el rasgo característico del teatro». En el mismo sentido creo que hay que entender la afirmación de Gérard Genette (1979: 70) de que la dramática se diferencia de la narrativa (y de la lírica) «en tanto que única forma de enunciación rigurosamente ‘objetiva’»; objetividad que concibo sobre todo, en términos negativos, como ausencia de mediación, como enunciación in-mediata, es decir, aunque pueda sonar demasiado paradójico, como *enunciación sin sujeto*. Y es esa ausencia de autor, de sujeto, de instancia mediadora en realidad, la que explica las incomodidades o disfunciones que encuentra en el modo dramático la expresión de la subjetividad no exteriorizada o los juegos con el «punto de vista» (v. García Barrientos, 2001: 208-230).

La *inmediatez* dramática se advierte quizás con mayor facilidad en el espectáculo que en el texto de teatro, pero afecta por igual a uno y a otro. La escritura dramática resulta tan determinada por el modo in-mediato como la representación teatral. Y las marcas que el modo deja en el texto son tan decisivas como evidentes, a mi juicio. Lo que ocurre es que hay una resistencia generalizada a verlas, a reconocerlas. En términos muy generales, la inmediatez modal determina la peculiar estructura del texto dramático, que radica en la superposición de dos sub-textos nítidamente diferenciados que se van alternando, los que denominó Roman Ingarden (1931) *Haupttext* (texto principal) y *Nebentext* (texto secundario o complementario) y en español deberíamos convenir todos en llamar, de forma clara, sencilla y exacta, *diálogo* y *acotación*.

Consecuencias de la inmediatez enunciativa impuesta por el modo son el estilo directo *libre* —es decir, no regido por voz superior alguna— del diálogo y el lenguaje necesaria y radicalmente *impersonal* —con exclusión de la primera (y segunda) persona gramatical— de la acotación. Es, pues, común a los dos sub-textos el carácter objetivo de la enunciación. Y acierta Anne Ubersfeld (1977: 18) cuando afirma: «El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el no ser nunca subjetiva»; pero no, cuando, traicionando ese «nunca», considera al autor el «sujeto de la enunciación» de las acotaciones. Si, como dice antes (p. 17), la clave está en preguntar quién

habla en el texto de teatro, la respuesta es para mí clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie —sí, *nadie*— en la acotación. Pues si realmente hablara el autor, o alguien, quien fuera, en las acotaciones, como cree ella y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede* nunca decir «yo»? No me refiero, claro, a la mera posibilidad material de escribir acotaciones en primera persona, cosa que ha hecho, por ejemplo, José Luis Alonso de Santos en *El álbum familiar*, sino a que eso pueda resultar dramáticamente trascendente. Y es que el lenguaje de la auténtica acotación es, además de impersonal, mudo (no proferido), indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización; en definitiva, como dijimos antes, enunciación sin sujeto. En eso radica la diferencia con algo que podría parecer semejante, la descripción en un texto narrativo; pero esta, en cambio, es siempre proferida por una voz, la del narrador. Ni que decir tiene que el diálogo narrativo carece también de la inmediatez del dramático, pues siempre está en último término *regido* por esa misma voz (v. García Barrientos, 2001: 40-70).

Suspendemos aquí este esbozo de teoría de los modos (v. García Barrientos, 2004b) que no sabría decir si es una mera interpretación actualizada de la aristotélica o más bien una derivación de ella. Da lo mismo. Es hora de ponerla en práctica, de aplicarla a nuestro objeto, la literatura de viajes.

2. TEORÍA DEL GÉNERO «RELATO DE VIAJES»

Como ya adelanté, no siendo nuestro objetivo ahora ni el establecimiento ni la discusión en extenso de una teoría del relato de viajes como género literario, me parece legítimo tomar como referencia la que desarrolla Luis Alburquerque García en la serie de tentativas citadas antes, que incorpora las aportaciones anteriores y que considero solvente. Lo que me importa es examinarla luego a la luz de la teoría modal que acabo de esbozar.

Pero se impone ante todo, en aras de la coherencia, por lo menos interna, establecer algunas definiciones terminológicas. El propio Alburquerque (2004: 504, 2005: 129-130, 2006: 71-72, 2009: 30) ha venido barajando tres conceptos (o quizás dos conceptos y tres términos) a los que urge asignar una extensión clara y precisa, aunque sea de manera axiomática: *literatura*, *libros* y *relato* de viajes. Si he leído bien, la oposición se establece entre el primer término («literatura») y los otros dos considerados como sinónimos¹; aunque en alguna ocasión «libros» parece identificarse, en cambio, con «literatura»². Naturalmente, no se trata de ninguna

¹ Así se habla «del género ‘libro o relato de viajes’» (Alburquerque, 2006: 71).

² Por ejemplo: «La denominación habitual de ‘libros de viajes’ como rótulo caracterizador resulta, la mayoría de las veces, algo difuso e inconcreto, por excesivamente abarcador. Las

incongruencia, pues no hablamos de una misma obra sistemática, sino de una serie de tentativas sucesivas y sobre una materia de contornos particularmente borrosos. La distinción es clara entre dos conceptos, uno amplio, prácticamente inmanejable, y otro restringido, que, pese a dificultades formidables, se puede (intentar) definir: «literatura» y «relato», respectivamente, según las ocurrencias más constantes; que se hallan en relación de inclusión: del relato en la literatura.

A la literatura de viajes, según Albuquerque (2006: 71), «se adscriben obras en las que el viaje sirve de marco, motivo u ocasión, no siendo su elemento constitutivo básico», mientras que el del viaje «se convierte en el tema propio del relato» y se alza en él «como articulador principal y básico de toda la trama». Como veremos, otros muchos rasgos restringen el campo conceptual del relato de viajes, empezando por la determinación modal que contiene ya su designación misma, o sea, que se trate de un relato, de una narración; aunque siempre parezca pasar inadvertida tal determinación o, por lo menos, nunca se aborde de manera expresa.

Algo parecido ocurre con el término «literatura». Si le atribuimos un significado como el que se le supone, con toda la vaguedad que se quiera, en el ámbito de los estudios literarios disciplinares, lo que parece obligado en la revista que acoge esta reflexión, vendremos que, siendo su extensión conceptual amplia, quedan aún fuera de sus límites textos relacionados con los viajes que puede convenir diferenciar como «no literarios». Abreviando, propongo distinguir de entrada, aunque solo sea para el uso particular de esta reflexión, tres extensiones en el campo de los textos que podemos calificar «de viajes»: el libro, la literatura y el relato, de mayor a menor amplitud nocional e incluyendo siempre el anterior al siguiente, así:



Cualquier texto que trate de viajes, o sea, en el que el viaje sea elemento relevante del contenido, lo consideraremos «libro de viajes», por

grandes obras de la literatura universal podrían considerarse dentro de este género sin excesiva violencia. / Por eso, tal vez sea más conveniente hablar de 'relatos de viajes' para referirnos a ese género específico» (2004: 504).

ejemplo una guía turística; solo los libros de viajes que posean carácter literario integrarán la «literatura de viajes» propiamente dicha, por ejemplo *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes; y el centro de la literatura de viajes estará ocupado por el «relato de viajes», un género definido por una serie de restricciones, de las cuales ya hemos señalado tres: su encuadre en el modo narrativo y que el viaje sea no sólo su tema central sino también su clave estructural, por ejemplo el *Viaje del mundo* de Ordóñez de Ceballos o el *Viaje a la Alcarria* de Cela.

Sin plantear aquí de frente, claro está, la cuestión primordial de la teoría literaria, que no es otra, dicho con claridad y sencillez hoy ofensiva para muchos, que la de *qué es literatura*, conviene recordar las categorías efectivamente claras con que Genette (1991) rotura el campo conceptual de la *literariedad*, de límites en efecto poco precisos. Me refiero a los dos regímenes, el *constitutivo* y el *condicional*, y a los dos criterios que definen el primero, la *ficción* y la *dicción*. La pregunta de qué hace de un mensaje verbal un objeto estético, o de un texto un texto literario, admite así dos respuestas tajantes: el carácter ficticio del contenido (criterio temático) o la calidad de su dicción, esto es, de la propia elaboración lingüística del mensaje (criterio «remático»).

Cabe decir, con simplificación abusiva, que, desde el punto de vista histórico, la poética empieza identificándose con el criterio de la ficción en exclusiva. Para Aristóteles *poiesis* (creación) es, por definición, *mimesis* (representación). Y es en este ámbito en el que distingue los dos *modos*, el narrativo y el dramático, cada uno de ellos con manifestaciones particulares o «géneros» (epopeya y parodia, tragedia y comedia), según la calidad, heroica o vulgar, de lo representado. El paso de este esquema binario de los tipos literarios a la tríada «épica/lírica/dramática» que se impone desde el Romanticismo, aunque fuera ya formulada por Minturno y divulgada por Cascales en época renacentista, implica la aparición no sólo de un nuevo tipo, el lírico, sino también de un nuevo criterio de literariedad, el de la dicción. Así, si identificamos la dicción constitutivamente literaria con la poesía, se podría encajar la tríada tradicional en una tipología de nuevo bipolar: de una parte la ficción literaria (narrativa o dramática) y de otra la poesía o dicción literaria.

Pero no todos los textos considerados literarios encajan a priori en este esquema: entre otros, las crónicas históricas, las cartas, el ensayo, la autobiografía o algunos libros de viajes que se leen como literatura no presentan ni un contenido ficticio (sino «factual») ni una dicción poética (¿sino qué?). Para ellos hay que admitir, junto al constitutivo, un régimen de literariedad *condicional*, que depende enteramente de la valoración intersubjetiva de los lectores, o mejor, de la institución literaria, y que se ve sometido por tanto a fluctuaciones de índole histórica y cultural. Son las fronteras de esta parcela de la literatura las más imprecisas por permeables

y cambiantes. Pero son decisivas seguramente para la definición del género que nos ocupa; que resultará más clara a la luz de las categorías genéticas que acabo de recordar.

Importa llamar la atención todavía sobre algunos extremos de particular interés para nuestro propósito: por ejemplo, la oposición que se perfila entre «ficcional» y «factual» y que también estudia Genette (1991: 53-76); o su pertinente aplicación al modo narrativo, al que divide por la mitad, razón por la cual Genette llega a considerar la suya una «narratología limitada» por haberse reducido al relato ficcional³; o el problema que plantea al proyectarse sobre el modo dramático, que parece presentar resistencias, quizás insalvables, a un (im)posible «drama factual»; etcétera.

Tras haber sobrevolado la restricción que supone el carácter literario de los textos que nos ocupan, estamos en disposición de proponer las más severas que delimitan dentro de ella el género «relato de viajes». Partamos de las que propone Albuquerque en varios de sus trabajos, por ejemplo en esta definición que las numera (2005: 132):

De todo lo dicho hasta ahora me atrevo a definir este género, de forma sumaria, como un discurso con las siguientes características: 1) se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares); 2) la narración se subordina a la descripción, que dota al género de una cierta dosis de realismo; 3) ésta se expone en relación con el contexto socio-cultural de la sociedad en la que se inscribe y dentro de su horizonte de expectativas; 4) suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor; y 5) aparece acompañada de ciertas figuras literarias (*amplificatio*, *analepsis*, *prolepsis*, *evidentia*, *prosopografía*, *etopeya*, etc.) que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan.

Aunque es cierto que «los límites de este género no cuentan con nítidos perfiles» (ib.: 86), tal vez se puedan perfilar algo más. En primer lugar, añadiendo de forma expresa dos restricciones apuntadas antes: la del criterio modal, cuya importancia —y no sólo para el objetivo que perseguimos— es tan decisiva que no se puede obviar simplemente porque esté implícita en la denominación («relato») del género, y la restricción estética, recién señalada, del carácter estrictamente literario de sus textos. La primera resulta evidente y creo que el régimen de literariedad condicional permite omitir aquí la posible discusión de la segunda.

Relacionado con esto último, propongo añadir otra regla restrictiva para el género: el carácter factual (y no ficcional o más que ficcional) del relato de viajes. En realidad, en vez de añadirla, prefiero proponerla en sustitución del criterio 3 de la definición citada, cuya capacidad de descri-

³ «Curiosamente, en la nómina de los relatos factuales Genette no incluye los viajes, lo que demuestra la poca presencia que estos textos han tenido en el ámbito de los estudios literarios y de la teoría literaria» (Albuquerque, 2008a: 156).

minación me parece problemática⁴. Ciertamente, esté dispuesto o no a incorporarla a su definición, no escapa esta regla a la indagación teórica de Albuquerque, que en un trabajo posterior, dedicado a las crónicas de Indias en relación con el género, escribe: «los relatos de viajes son ante todo un género cuyas raíces han de buscarse en textos factuales. A pesar de que hay una larga tradición de literatura de viajes ficcionales, los relatos de viajes estrictamente hablando tienen una dimensión testimonial que forma parte de su especificidad genérica» (2008b: 12). Esta condición permite, por ejemplo, excluir del género *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* por su nítido carácter ficcional e incluir el *Viaje a la Alcarria* por tratarse de un relato factual, al menos de forma predominante. Y ya sabemos que factual es del todo compatible con literario.

El criterio 1 de la definición de referencia condensa, a mi entender, dos aspectos que conviene separar. Me refiero a lo que expresaba antes en términos de *tratar de* un viaje y *consistir en* un viaje, o sea, representarlo. El primero se refiere al contenido, el segundo a la estructura. Y creo que es condición del género que el viaje ocupe tanto el centro temático como el estructural, que resulte determinante del tema pero también de la composición. Así, una guía turística que pueda incluirse en los «libros de viajes», tal como los hemos definido, tiene que cumplir el criterio temático, pero no necesariamente el estructural: debe contener un viaje, pero no organizarse (itinerario, cronología, etc.) en función de él.

En cuanto a la condición 4, puesto que estamos definiendo, o sea, delimitando la extensión más estrecha de una clase de textos como núcleo de otra más amplia (la literatura de viajes), entiendo que se puede formular en términos más asertivos que el prudente «suele» de Albuquerque. De otro lado, la alternancia entre relato en primera o tercera persona debilita demasiado el poder discriminador de la regla. Pero, si entiendo bien el fondo de la cuestión, se trata de una imprecisión más terminológica que conceptual⁵, y que la narratología de Genette (1972, 1983) nos permite

⁴ Considero interesante este aspecto, que Albuquerque (2006: 82) expresa de forma más clara así: «Hay que insistir, pues, como característica propia de estos relatos, no tanto en el marcado interés que muestran hacia cuestiones sociales y culturales especialmente palpitantes en la época en que se escribieron, como en el predominio que aquéllas adquieren sobre otros aspectos que cualquier otro tipo de relato distinto de éste privilegiaría». Pero no estoy seguro de su carácter distintivo, pues ni todos ni solo los relatos de viajes lo presentan.

⁵ Las limitaciones de una tipología del relato en función de la enunciación en primera o en tercera persona gramatical, sobre todo para caracterizar el punto de vista, que es seguramente lo decisivo, se han señalado desde los albores de la narratología. He aquí dos testimonios significativos: «Decir de una historia que se narra en primera o tercera persona no nos indicará nada de importancia a menos que seamos más precisos y describamos cómo las cualidades particulares de los narradores se relacionan con efectos específicos. [...] Adicional evidencia de que esta distinción es menos importante de lo que se ha pretendido a menudo se ve en el hecho de que todas las distinciones funcionales a continuación se

disipar adoptando el término, más raro pero también más preciso, de relato *homodiegético* para aquellos cuya instancia verdadera es, parafraseando a Barthes, la primera persona, incluso si están escritos en tercera; concepto que se puede cifrar en la fórmula «Narrador=Personaje» (N=P). La mención final a la figura del autor se encuadra mejor, en la nueva propuesta que vamos esbozando, en la condición factual del relato de viajes y como corolario de ella (A=N).

La determinación retórica, ya en sentido discursivo o, si se quiere, elocutivo, que formula con cierta vaguedad la regla 5, tal vez se pueda cerrar más, prescindiendo de figuras como la analepsis o la prolepsis, que difícilmente resultarán distintivas de este tipo de relatos, de una parte, y de otra, centrándola en una constelación de figuras pragmáticas de carácter referencial que giran todas en torno a la *evidencia* o *demostración* entendida en sentido amplio como técnica, común a varias figuras, que pretende suscitar la impresión de «poner ante los ojos» el referente presentándolo de forma viva y detallada; que incluiría por tanto figuras como, sobre todo, la *descripción* o *écfrasis* (con sus variantes: *prosopografía*, *etopeya*, *cronografía*, *topografía* y *pragmatografía*), pero también la *definición*, la *sentencia* y el *epifonema*, además de otras manifestaciones de *evidencia*, como el «presente histórico» o, en general, la *translatio temporum* y otras figuras como el *dialogismo* (v. García Barrientos, 1998: 69-75).

Tras lo dicho, se pueden formular algunas reglas claras, más estrictas quizás por más tajantes y que delimitan por eso un espacio más estrecho, para el género relato de viajes. Propongo las siguientes, con carácter hipotético y por tanto provisional:

- (1) [Temática] El viaje ocupa el centro del contenido: texto que trata de viajes.
- (2) [Estructural] El viaje determina la estructura: texto que representa viajes.
- (3) [Estética] Texto —condicional o constitutivamente— literario.
- (4) [Modal] Texto narrativo: de representación mediata.
- (5) [Pragmática] Relato factual.
- (6) [Narratológica] Relato homodiegético.
- (7) [Discursiva] Predominio de la descripción sobre la narración.
- (8) [Retórica] Presencia de una constelación de recursos y figuras en torno a la *evidencia*.

aplican a ambas narraciones, en primera y en tercera persona» (Booth, 1961: 142). «La narración propiamente dicha (o código del narrador) no conoce, lo mismo que la lengua por otra parte, más que dos sistemas de signos: personal y a-personal; estos dos sistemas no favorecen forzosamente marcas lingüísticas ligadas a la persona (*yo*) y a la no-persona (*él*); puede haber, por ejemplo, relatos o al menos episodios, escritos en tercera persona y cuya instancia verdadera es, sin embargo, la primera persona» (Barthes, 1966: 40).

Aunque todas y cada una de estas reglas —excepto quizás la primera— habría que confrontarlas con un corpus lo más amplio y representativo posible para darlas por buenas, nos permiten de momento definir el libro de viajes por la regla (1), la literatura de viajes por las reglas (1)-(3) y el relato de viajes por las reglas (1)-(8). Soy consciente de que la última (8), además de dudosa, resulta tan ligada a la anterior (7) que habría que presentarla como parte de ella. Pero, tal como están, me parecen especialmente útiles como punto de partida para la discusión que sigue, verdadero punto de llegada de nuestra reflexión teórica.

3. TEORÍA DEL (IM)POSIBLE GÉNERO «TEATRO DE VIAJES»

La cuestión que nos incumbe plantear es qué ocurre si alteramos el signo modal de la regla (4) eligiendo el otro modo de representación, la actuación o el drama. La primera impresión es que ese cambio produce una auténtica subversión en las demás reglas, y no solo en las que siguen a la (4), que están, en cierto modo, condicionadas por ella, sino también en las que la preceden. Queda claro así el carácter determinante de la opción modal por la narración en el género recién acotado. Dicho de otra forma, la hipotética clase literaria «teatro de viajes» no puede considerarse ya de entrada como una especie o variante del género conocido y constituido, sino como otro «género» distinto (a la espera, como ya he dicho, de la sanción histórica que esta categoría literaria requiere, o sea, del reconocimiento por parte de la institución literaria). Lo relevante es esto: que al cambiar el modo, se altera todo lo demás. Pasemos revista a algunas de estas alteraciones, probando así la utilidad de la anterior propuesta de delimitación del género consabido.

Intentaré seguir el orden mismo de las reglas, aunque no resulte fácil por lo imbricadas que están todas entre sí. La temática (1) no debería plantear ningún problema, pues tendrá que cumplirla cualquier clase de obras que aspire a denominarse «de viajes». Hay que darla, pues, por descontada. Pero, con todo, surge ya aquí la sospecha, que habrá que verificar, de que el viaje, como tema central, no es muy frecuente en el teatro; de que el corpus del «género» se estrecha considerablemente ya desde esta primera condición⁶. Con todo, no parece difícil dar con algunos ejemplos. Baste

⁶ Por ejemplo, en relación con el viaje por excelencia, Márquez Montes (2008) se sorprende de que «ni Cristóbal Colón ni el descubrimiento hayan sido temas atrayentes para los creadores de la escena, ni españoles ni hispanoamericanos», siendo cierto que: «Quizá la escena sea el mejor medio para trasladarse a lugares desconocidos y remotos» (933). Al preguntarse por las razones, apunta: «Quizá porque sea difícil llevar a las tablas el suceso, quizás porque lo realmente dramático no fue el/los viajes y el descubrimiento, sino que lo que aporta elementos dramáticos fue la conquista posterior» (934). Pero según González Martínez (2008: 216) «la conquista de América no fue un argumento común en la literatura

recordar *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega (1614), en la que todo gira en torno al viaje por antonomasia, que es sin duda el factor determinante del contenido.

Y si ya es raro, como creo, el teatro que trata de viajes, lo es más aún seguramente el que consiste en un viaje o lo representa, como exige la regla (2); mejor dicho, el que cumple las dos condiciones. Pienso, por ejemplo, en *Tren hacia la dicha* del dramaturgo cubano Amado del Pino (1994), obra en un acto que transcurre toda ella durante un viaje en tren, ininterrumpidamente, algo bien singular en el conjunto del repertorio teatral. Pero en ella el viaje es la circunstancia —importante, sí— que propicia el encuentro y la interacción de los personajes; de ninguna manera la clave ni temática ni estructural. Todo sucede *durante* el viaje, pero no *es* el viaje lo que sucede. El espacio diegético se supone en continuo movimiento, pero el escénico es de un estatismo total. La acción se desarrolla en la más estricta unidad de lugar. En definitiva, el viaje no determina en absoluto la estructura⁷.

Hay una obra de Juan Mayorga (1993), en cambio, cuya estructura se ve más afectada por el viaje, aunque hay que descartarla también como ejemplo del presunto género y por el mismo motivo: no trata, principalmente, del viaje, aunque la importancia de este es mayor que en la anterior. Me refiero a *El traductor de Blumemberg*, estructurada en once cuadros en que se van alternando (con una sola excepción: VIII-IX) dos localizaciones, el «compartimento de un tren en marcha» (p. 77) y «un lugar oscuro» que «resulta ser un sótano» (p. 80), en una especie de montaje en paralelo. La novedad es el dinamismo de la estructura, aunque resulte de trocear cada uno de los dos bloques de acción e intercalar sus fragmentos; también que presenta dos ambientes, el del tren en que se viaja y el del lugar al que se llega, el sótano en un extraño Berlín. Al final se anuncia otro viaje, seguramente en el mismo tren, ahora con destino a Madrid.

Si no me equivoco, la regla estructural es decisiva para nuestro propósito, de una parte, y aparece, de otra, erizada de dificultades que son ya

de la época. Esto puede estar relacionado con la Leyenda Negra que pronto surgió en torno a la acción de los españoles en aquellas tierras». Y resulta que la desatención de todo el ciclo americano como tema parece general en nuestra literatura (v. Zugasti, 2001: 223-224), aunque es quizás llamativo en particular el hecho de que el teatro áureo, «verdadero hontanar de temas y personajes relevantes de la antigüedad, se aproximó a América con gran lentitud» (id.: 224).

⁷ Como en esta distinción entre relato de viajes y biografía, géneros, como veremos, más cercanos de lo que puede parecer: que «la experiencia protagónica del viajero (si es que el biografiado adquiere este estatuto en el relato) domina claramente sobre las circunstancias del viaje (informaciones, noticias, descripciones)» (Albuquerque, 2006: 80). En nuestro caso habría que decir «de los viajeros» y el dominio sería absoluto, pues de las circunstancias del viaje no sabemos prácticamente nada.

de raíz modal. Dicho vagamente, es más fácil o posible contar un viaje acomodando el relato al decurso mismo de la experiencia del viaje que escenificarlo de ese mismo modo. Por tanto, hay que ser menos exigente por fuerza al aplicar esta regla en el teatro. La distancia entre la estructura de la pieza y la estructura del viaje será, de entrada, mucho mayor que en el relato. Con esta atenuante, la estructura de la obra de Lope que nos sirve de piedra de toque quizás salve también la segunda condición. El acto primero nos sitúa antes del viaje y dramatiza la lucha de Colón por conseguir quien lo patrocine. De un gran dinamismo, en una sucesión de breves cuadros nos lleva de Portugal a la toma de Granada, tanto del lado moro como del cristiano, e incluye, por si fuera poco, un cuadro alegórico (o interiorizado) en el que su Imaginación lleva a Colón ante el tribunal de la Providencia, en el que intervienen la Religión Cristiana, la Idolatría y un Demonio. Con esta excepción, la obra se atiene estrictamente⁸ al plano *real*. El acto segundo, con solo dos cuadros, dramatiza el viaje mismo y la llegada al Nuevo Mundo (y, de forma muy sintética, su conquista). El primer cuadro se localiza en la carabela de Colón, y se abre y se cierra con las acotaciones «Descúbrase una nao en el teatro» y «Con grita se cierre la nave». El largo segundo cuadro, que nos sitúa en las Indias, antes del desembarco y después, termina con el anuncio de la vuelta de Colón a España, y, aun sin cambios de lugar y tiempo, presenta un notable dinamismo en las escenas que se van sucediendo. El acto tercero representa distintas peripecias de la relación entre indios y españoles, ya sin Colón, en sucesión de seis cuadros que alternan dos localizaciones del Nuevo Mundo, y termina con el cuadro final de la apoteosis de Colón ante los Reyes Católicos en Barcelona.

La obra de Lope, pues, además de contener tres viajes en su acción dramática (Portugal-Granada, España-Indias, Indias-España), el segundo de los cuales se pone, parcialmente, en escena, presenta dos características estructurales que parecen perfilarse como exigencias del género: el marcado dinamismo y el retrato de ambientes; particularmente de «otros» ámbitos culturales y geográficos: el árabe de Granada y, radicalmente, el del Nuevo Mundo. Seguramente cabe esperar del teatro, más que la representación del viaje mismo en su devenir, la presentación sucesiva de escalas a lo largo de él, de sus «estaciones», más en el sentido del vía crucis que en el de las «peregrinaciones dramáticas» de Strindberg (v. Amo, 1973) o el *Stationendrama* expresionista, que sin embargo ofrece un corpus interesante para nuestro propósito, sobre todo por la tensión de la estructura espacio-temporal, particularmente en el giro hacia la objetividad que intentó imprimirle Piscator. La evocación de viajes más o menos internos o ideales trae a la memoria una obra singular, *La tragedia del hombre* del húngaro

⁸ Excepto otra aparición breve del Demonio, y de seis Demonios, en el acto tercero.

Imre Madách (1862), que representa el viaje más largo —demasiado largo en el tiempo a costa del espacio *real*— que pueda realizar el hombre (así, en abstracto: otra dificultad para el género)⁹. Algo parecido ocurre con el *Fausto* de Goethe (1773-1831), otra obra que sería interesante someter a escrutinio atendiendo a su estructura; pero que rebasa, como las anteriores, la perspectiva hispánica. Dentro de ella valdrá la pena tomar en consideración *Luces de bohemia*, el esperpento de Valle-Inclán (1924) al que sólo podría achacársele como teatro de viaje que este sea más social que geográfico y cuya dramaturgia he analizado con detalle en otro lugar (García Barrientos, 2007a).

En cuanto a la regla (3) el teatro se encuentra, a primera vista, en mejor situación que el relato. Su literariedad es, como la de la novela o el cuento, constitutiva, no condicional, y constitutiva por el criterio de la ficción (independientemente de que pueda serlo también por el de la dicción). Ello plantea otros problemas, como el choque con la condición «factual» que reclama el género. Pero hace innecesaria la regla misma para su correlato teatral: el teatro es, por definición, literatura o, mejor dicho, «poesía» en el sentido aristotélico (v. *supra*); lo que reclama una precisión. El teatro es y no es literatura en sentido estricto (no anterior a fines del siglo XVIII) y etimológico (de «letra»). Lo es en su manifestación textual, de «obra dramática» (v. García Barrientos, 1991: 93-106), pero no en su plena manifestación como espectáculo (v. *ib.*: 43-75). Por tanto, mientras que el género relato de viajes se realiza en un conjunto (homogéneo) de *textos* y las ocho reglas propuestas se refieren a textos y sólo a textos¹⁰, una supuesta clase «teatro de viajes» se realizará en dos tipos de obras, textos y

⁹ Sus protagonistas son Adán y Lucifer y consta de quince cuadros localizados así: 1. En el Cielo (creación del mundo); 2. En el Edén; 3. Fuera del Edén; 4. En Egipto; 5. En Atenas; 6. En Roma; 7. En Bizancio (de las cruzadas); 8. En Praga (de Kepler); 9. En París (de la Revolución Francesa); 10. En Praga (continuación de 8); 11. En Londres (de la Revolución Industrial); 12. En un falansterio (de un futuro utópico); 13. En el espacio (fuera del tiempo histórico); 14. Entre montañas cubiertas de hielo y nieve (en un futuro final y regresivo de la historia humana); 15. Fuera del Edén (continuación de 3). Como se ve, es más un viaje ideal que real y más en el tiempo que en el espacio.

¹⁰ Hay no pocos aspectos de detalle que podrían escrutarse para el teatro en relación a la naturaleza textual de la literatura. Por ejemplo, a partir de la observación de Alburquerque (2006: 82) sobre «otro rasgo que tiene en los «libros de viajes», sobre todo en los medievales, una dimensión especial, convirtiéndose en marca distintiva del género: la intertextualidad», sobre todo como refuerzo testimonial, plantear, independientemente de que lo admitamos o no como regla general, cómo se traduciría esa marca en el teatro, en la puesta en escena, suponiendo que sea posible, y si tendría efectos similares o contrarios. Pareja dificultad plantea otra supuesta característica del género narrativo, la de «engullir dentro de sí otros géneros (digresiones de todo tipo, cuentos, fábulas...), además de la rara capacidad para hipostasiarse en otros moldes como el ensayo, sin perder por eso su esencia que, como he insistido, es acusadamente cambiante dentro de unos parámetros específicos» (Alburquerque, 2009: 33).

espectáculos, de forma que las reglas que puedan predicarse de esa clase deberán cumplirlas por igual los dos tipos de manifestaciones.

Sin perder de vista esta duplicidad, sobre todo a la hora de la verificación, la *dramatología* cuenta con un concepto común al texto y al espectáculo de teatro al que propongo referir en adelante la indagación del género problemático, aunque solo sea para evitar la reiterada dualidad terminológica. Me refiero a la categoría de «drama» entendida como el contenido teatral configurado por el «modo», o sea, tal como la puesta en escena lo presenta (v. ib.: 77-93). Es, por otro lado, el concepto paralelo al de «relato», si confrontamos mi modelo dramatólogico (Fábula-Drama-Escenificación) con su especular en la narratología de Genette (Historia-Relato-Narración).

A partir de la (4) todas las reglas aparecen especialmente amalgamadas, de forma que resulta imposible separarlas del todo. El orden en que integran mi propuesta no es en absoluto casual. Y dudé mucho si la determinación modal (narrativa) debía preceder o seguir a la pragmática (factual). Pero, por extraño que parezca, llegué a la conclusión de que la oposición factual/ficcional se aplica menos a la literatura o a los textos en general que al interior del modo narrativo de representación, a los relatos en sentido estricto. Así que es la opción modal la que condiciona las siguientes (y en parte también las anteriores, como ya apuntamos) y la que convierte la idea del teatro de viajes en una serie de contradicciones basadas en el cambio, al parecer intolerable, de modo; contradicciones que adquieren más bien un perfil paradójico y de las que recorreremos algunas.

Empezando por el principio, recordemos la formulación certera que hace Dubatti (1998: 133-134) de los fundamentos del género de referencia:

El procedimiento fundante del relato de viajes radica en la constitución de un *sujeto de la enunciación de doble experiencia*: experiencia de viaje / experiencia de escritura. Es un sujeto que atraviesa una doble instancia: un sujeto viajero, individual e irremplazable, que realiza un desplazamiento geográfico-cultural concreto, pero que, además, escribe esa experiencia. [...] El sujeto carece de estatuto ficcional: es el *autor*, el escritor, es la voz del «hombre de carne y hueso», sin la mediación de ningún otro tipo de «voz imaginaria» con función narrativa, descriptiva o analítica. Por supuesto, los hechos u objetos a los que el sujeto-autor hace referencia también son de naturaleza no ficcional, no imaginarios.

Al pasar al teatro (pensemos en la puesta en escena) todas estas condiciones resultan imposibles. Porque lo es el primer principio, en verdad «fundante», la constitución de ese «sujeto de la enunciación», que es el mediador constituyente de la narración, de toda narración, y por eso mismo está radicalmente ausente o desterrado del modo in-mediató, del teatro como auténtica enunciación sin sujeto. Con él caen para el teatro todas las demás condiciones: que sea narrador homodiegético (6) y autor real del relato, cuyo contenido tampoco es ficcional (5). Volveremos sobre ello,

pero dejando claro que no cabe en el teatro narrador alguno, del tipo que sea, ni la cuestión de si coincide o no con el autor. En cuanto al carácter ficticio o no del contenido, sí parece posible tratar en el teatro, y lo haremos.

Siendo tan nítida la contradicción modal, lo paradójico asoma la cabeza incluso en relación con ella. Por ejemplo, cuando se refiere la definición del relato de viajes al par objetivo / subjetivo, como hace Albuquerque (2009: 33), «con una clara inclinación de la balanza hacia lo objetivo, de acuerdo con su tendencia descriptiva». Claro que, por otra parte, y antes, el narrador, el mediador modal, es constitutivamente subjetivo; mientras que en el teatro, en cambio, rige la objetividad más genuina que se sigue de su in-mediatez. Así que el teatro resulta más radicalmente adecuado que el relato a la objetividad que parece reclamar el género viajero.

Otra cuestión paradójica plantea el tratamiento del tiempo, en cuya pista nos pone también Dubatti¹¹: precisamente por su carácter factual, la experiencia de escritura es posterior a la experiencia de viaje. Por tanto, en el momento de escribirlo, el viaje es algo pasado; lo que no ocurre —o se invierte— en el relato de ficción. Notemos, sin embargo, que estos últimos se escriben tan «en pasado» como los primeros. Aunque no pueda detenerme en ello, el pasado es el tiempo de la narración (sin más distingos) como el presente lo es del teatro o el drama (v. García Barrientos, 1991: 130 y ss.). Así que la perspectiva de pasado no sería peculiar del relato de viajes, sino consecuencia modal de ser narración y por tanto común a todas las narraciones. Otra vuelta de tuerca supone observar que muchos relatos de viajes, por ejemplo los de Camilo José Cela, despliegan una retórica del presente, coherente con la regla (8) de mi propuesta: «narración simultánea» (en presente), predominio del ritmo de «escena», ausencia de «anacronías», coincidencia, en fin, entre «tiempo de la historia» y «tiempo del relato», en términos de la narratología de Genette¹²; una retó-

¹¹ «A diferencia de la literatura de viajes ficcional (por ej., *Memorias de un turista* de Stendhal), las experiencias de viaje y escritura siguen necesariamente este orden consecutivo: primero el viaje, luego la escritura. En este sentido, la categoría *tiempo* constituye un componente importante. La situación de viaje es, generalmente, diferente respecto de la situación de escritura: Goethe esperó 25 años para escribir *Viajes italianos*; Flaubert redactó su *Viaje a Oriente* luego de su regreso a Francia. [...] Los casos de casi absoluta simultaneidad entre situación de viaje y situación de escritura son esporádicos, casi excepcionales, porque incluso para tomar un apunte el escritor debe hacer una pausa, detenerse» (Dubatti, 1998: 134).

¹² Es al menos lo que sostiene Albuquerque (2004) para el caso de Cela (en particular, *Judíos, moros y cristianos*): «la perfecta sincronía existente entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, que lleva a la narración continua y lineal, en la que están ausentes las anacronías típicas de la narrativa, como las prolepsis y las analepsis» (521); «el ritmo del relato, que se ajusta sobre todo al mecanismo de las “escenas” y, secundariamente, al de las “pausas” [...] Así, el diálogo y la descripción se decantan como procedimientos básicos de este movimiento narrativo de la “escena”» (522); «un tiempo de la narración “simultáneo”, en que ninguna distancia separa al narrador de los hechos que cuenta, se aviene con la marca de tiempo del presente que asumen estos “relatos de viajes”» (522).

rica, si se quiere, característicamente dramática, o mejor, que mira a provocar el efecto de lo que el teatro, sin más, realiza.

Hay un equívoco, no una paradoja, que conviene disipar en este punto. Si es cierto, y lo es, que el teatro es lo contrario de la narración, no lo es menos que podemos encontrar la narración *en* el teatro (García Barrientos, 2004b), de diferentes formas. En otro lugar he distinguido tres: *temática* (relacionada con la subjetividad en el teatro), *estructural* (relacionada con la llamada forma abierta, épica o narrativa del teatro y que coincide bastante con la exigencia de dinamismo antes aludida para el teatro de viajes) y *discursiva* (la narración verbal inserta en el drama, dicha sobre el escenario) (v. García Barrientos, 2006). Es sobre esta última sobre la que conviene prevenir, aun a riesgo de incurrir en obviedad. Una obra de teatro que resuelva la representación del viaje sencillamente haciendo que un personaje lo cuente supondría, no la realización, sino el fracaso o la negación de la misma como teatro de viaje. Toda nuestra discusión carece de sentido si admitimos la simpleza contraria. Y eso no significa que el recurso, tan antiguo como el teatro mismo y presente en toda su historia, desde el *relato de mensajero* en la tragedia griega, pasando por las *relaciones* de la comedia aurisecular, hasta su hipertrofia reciente en el llamado contradictoria o exageradamente «teatro postdramático» (Lehmann, 1999), no sea legítimo y acaso necesario como recurso genuinamente teatral. Un caso extremoso de conflicto entre teatro y narratividad es la imposible adaptación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes por Rojas Zorrilla (1633) en su comedia *Persiles y Sigismunda*, resuelta casi en exclusiva mediante la narración discursiva, verbal, y a cuyo estudio detallado en las páginas de esta misma revista remito (García Barrientos, 2007b).

Una de las reglas más claras y distintivas del género es su carácter no ficticio o, si se quiere, «factual» (5), como ya señalaba en la cita anterior Dubatti (1998), que considera el relato de viajes «una variable del *relato testimonial*» (p. 134), lo mismo, según creo, que Alburquerque¹³. Pues bien, al cambiar de modo, la dificultad que plantea esta condición resulta formidable. Pues, como ya adelantamos, el teatro no puede dejar de ser ficticio sin dejar de ser teatro. Parece confirmarse que la dicotomía ficción /

¹³ Por ejemplo: «En resumen, estos textos de las crónicas del descubrimiento tienen una factualidad que parece está más allá del tópico medieval del *argumentum veritatis*. El resto de marcas textuales no son sino efecto de este hecho fundamental. Me refiero a la identificación del autor y el narrador o la narración en primera persona, como características de estos relatos de viaje, que se mantendrán a lo largo de la historia y que adquieren aquí una carga testimonial más fuerte que sus precedentes medievales. Importa, pues, el valor testimonial, al margen de la posible interpretación de los lectores» (2008b: 14). Ciertamente que se refiere a unas manifestaciones particulares del género, pero que se pueden generalizar a todo él.

no ficción afecta al modo narrativo y no al dramático; y que el cine pertenece al primero: el cine de ficción se opone al cine documental como el relato ficcional al factual. Y sin embargo no hay un tipo de teatro que se pueda llamar «documental» en sentido estricto, o sea, tal como lo entendemos para el cine o la televisión. Parece evidente que no lo era el llamado «teatro-documento» (*La indagación* de Weiss, *El dossier Oppenheimer* de Kipphardt o *El vicario* de Hochhuth), *basado* en la realidad, pero no *real*. En otro lugar (García Barrientos, 2008) he refutado también la pretensión, más radical, del llamado teatro posdramático de reducir el teatro al mero plano real (*¿Accions*, de La Fura dels Baus?). Estoy convencido, por el contrario, de que la dualidad realidad/ficción (actor/personaje) es constitutiva del teatro y por tanto irreductible.

La cara paradójica de esta nítida contradicción —lo que el relato de viajes tiene que ser, factual, el teatro de viajes no puede serlo— es doble: de una parte, el relato puede contagiarse de ficción en buena medida; de otra, el teatro puede presentar alguna forma, mitigada y sucedánea, de factualidad. Habría que empezar por distinguir las distintas modulaciones de lo que se entiende por ficción a lo largo de la historia¹⁴. Pero lo que importa resaltar es que la promiscuidad entre ficción y realidad, entre novela e historia si se quiere, acompaña al género desde el principio¹⁵. Y aunque el régimen de literariedad condicional acoja ya al relato de viajes (factual) en la literatura propiamente dicha, lo cierto es que «la incursión de otros recursos narrativos («romancescos») imprimen al texto un cierto carácter ficcional. Quizás por eso su régimen de literariedad no tenga por qué ser condicional, sino constitutivo de pleno derecho, tanto por su dicción (criterio remático) como por su ficción (criterio temático)» (Albuquerque, 2008a: 159). Julio Peñate (2004: 16) se refiere a ese mismo contagio cuando varios viajes se sintetizan en un solo relato o cuando en este se introducen acciones anteriores o posteriores, en la experiencia real, al viaje narrado, etc. En definitiva, no hay más remedio que reformular la regla pragmática de la factualidad para el relato en términos de predominio¹⁶. Para el teatro, ni eso; hay que debilitar aún más la exigencia. Digámoslo así: el teatro (de viajes o no) puede ser histórico en el sentido de la novela históri-

¹⁴ «Es importante señalar que el concepto de ficción debe ser calibrado históricamente, ya que no es lo mismo el que funciona en una crónica del siglo XVII o en un relato científico del siglo XVIII» (Dubatti, 1998: 134).

¹⁵ Pueden verse, por ejemplo, Pérez Priego (1984) para la época medieval y Herrero Massari (1999) para los siglos XVI y XVII.

¹⁶ Así lo plantea en su última tentativa Albuquerque (2009: 32): «en estos relatos de viaje predomina la modalidad factual frente a la ficcional», lo mismo que lo descriptivo sobre lo narrativo. «La hipertrofia, pues, de los aspectos ficcionales a expensas de los factuales y de lo descriptivo a expensas de lo narrativo, enmarcaría por defecto (de lo factual) y por exceso (de lo descriptivo) las fronteras del género».

ca, no en el de la historia. Creo que no se le puede exigir más que esto: ser ficción basada —con modelos— en la realidad histórica o documental, condición insuficiente para el relato¹⁷; que cumple *El Nuevo Mundo...* de Lope, por ejemplo, y de otra manera *Luces de bohemia* de Valle-Inclán (pero no *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla; tampoco *Fausto* ni *La tragedia del hombre*). La regla pragmática queda, pues, reducida en el teatro de viajes al predominio del carácter histórico o documental del drama, lo que especifica pero no niega su carácter ficticio.

No hay manera de trasladar la regla (6), el carácter homodiegético del relato de viajes, al teatro. Sencillamente, carece de sentido plantearse en él si el narrador forma parte del mismo universo diegético o no. Porque no hay narrador ni sujeto mediador que valga en el teatro; no puede haberlo, por definición, en el modo in-mediato. Si me detengo un instante en esta regla es solo para apuntar una cuestión que considero interesante. La confluencia de las reglas (5) y (6), que se cifra en la fórmula «A=N=P», acerca el relato de viajes a la autobiografía¹⁸. Claro está que las diferencias son notables, como esta que nos devuelve al asunto del grado de contaminación ficticia del relato de viajes y que, al parecer, no puede tolerar la autobiografía, pues en aquel «se presupone que el lector acepta como verdadero el marco espacial del relato, pero queda suspendida su credulidad ante las inexactitudes de los datos o ante una relativa desfiguración de la realidad que crean una atmósfera literaria con una cierta carga ficcional» (Alburquerque, 2009: 31). Pero la cuestión a la que me refiero es la de la posibilidad o no del drama autobiográfico. Solo cabe decir aquí que ya hice un planteamiento inicial de ella en otro lugar, al que remito (García Barrientos, 2009), y que las resistencias modales son aún más feroces para ese género que para el que ahora examinamos.

La última paradoja y quizás la más fecunda resulta de la conjunción de las reglas (7) y (8), el predominio de la descripción como modalidad discursiva y de la *evidencia* ampliamente entendida como procedimiento retórico a su servicio. Recordemos lo que el autor de la *Rhetorica ad Herennium* (Cicerón: 362-364; apud Alburquerque, 2008b: 16) dice de esta figura: que «expone las cosas de forma tal que el asunto parece desarrollarse y los hechos pasar ante nuestros ojos [...] De hecho, nos presenta

¹⁷ En la discriminación que lleva a cabo Alburquerque (2005: 133-139) entre el relato de viajes y algunos géneros literarios del siglo de oro, interesa resaltar esta diferencia respecto a la novela bizantina: que en ella «el recorrido por países y lugares remotos responde a un afán de aventura y exotismo más vinculado con la pretensión de aspirar a un mundo idílico que a uno real» (134).

¹⁸ «Este tipo de producción no ficcional exige implícitamente una dinámica de recepción semejante a la identificada por Philippe Lejeune (1975) como *pacto autobiográfico*: el lector debe suspender su capacidad de incredulidad y «aceptar» como no-ficcional lo que el sujeto relata» (Dubatti, 1998: 134).

toda la acción y casi nos la pone ante los ojos» (IV, LV). Pero resulta que poner ante los ojos es lo que el teatro realiza de forma plena y efectiva, literal; no en sentido figurado: sobran en su caso el «casi» y el «parece». Basta volver al apartado 1 para comprobar que esta *realidad* de poner ante los ojos es la definición misma del modo dramático o de la actuación.

Precisamente porque el teatro consiste en la realización literal de la *evidencia* tiene la mayor dificultad para incorporar la descripción discursiva, la ostensión verbal propia del relato de viajes. Y es que carece de sentido describir lo que directamente se ve. Imagen de esta paradoja se puede considerar la extraña redundancia en que se incurre cuando se describe con palabras en el teatro lo que tenemos a la vez ante los ojos. Tal es el caso, bien raro, de la descripción que el Heraldo hace del Joven Auriga y de Pluto, presentes en escena, durante la mascarada de la escena III del acto primero de la parte segunda del *Fausto* de Goethe (1773-1831: 851-869). Pero la descripción verbal tiene en el drama un lugar legítimo y limitado, el mismo que la narración, pero más exiguo: el del «decorado verbal» (v. Carrizo Rueda, 2002, 2006) y el de significar el «fuera de escena», invisible para el público, bien porque está u ocurre en otro lugar o tiempo, bien porque sucede o se encuentra simultáneamente en el espacio contiguo, como es característico de la técnica conocida como *teicoscopia*. Pues bien, lo mismo que antes dijimos sobre la narración verbal se puede aplicar ahora a la descripción.

Las claves para el aprovechamiento teatral de la regla descriptiva se encuentran a mi juicio en el concepto de «predominio sobre lo narrativo» y sus implicaciones: en primer lugar, «la primacía del orden espacial. [...] De ahí que la narración se halle subordinada a la intención descriptiva» (Alburquerque, 2004: 506); enseguida, «la inexistencia de una verdadera trama en el relato. [...] El motivo del viaje actuaría, por tanto, como único motor de enlace entre los capítulos» (ib.: 505), a diferencia de la novela de viajes, como la bizantina, en la que «tenemos necesariamente que llegar al final para descubrir el desenlace del relato, cosa absolutamente impensable en el “relato de viajes”» (Alburquerque, 2005: 134). Es suficiente¹⁹ para pensar en un correlato dramático muy apropiado y útil. Me refiero a una tipología del drama en función del elemento estructural subordinante, o sea, el que predomina sobre los demás (García Barrientos, 2001: 78-79). Tres y no más son las posibilidades, dos normales y más frecuentes, el drama de acción y el de personaje, y una tercera más rara y anómala, la que

¹⁹ Tal vez no sobre la aclaración de que en los relatos de viajes «las posibles tensiones narrativas, al estar subordinadas a la descripción —de lugares, personas o situaciones—, se deshacen durante el propio desarrollo del relato. En definitiva, su naturaleza específica radica en la belleza de sus descripciones y, esporádicamente, en la tensión narrativa de episodios aislados, cuyo clímax y anticlímax se resuelve puntualmente y no en el nivel del discurso.» (Alburquerque, 2006: 79).

denomina Kayser (1948: 492-497) precisamente drama *de espacio* y yo prefiero llamar *de ambiente*. En él lo que en los otros tipos, o sea, en la mayoría de los casos, actúa como telón de fondo, la ambientación histórica, social, geográfica, etc., pasa a ocupar el primer plano, de forma que tanto la acción como los personajes se subordinan a la pintura de ambiente. Algunos dramas históricos (*El campamento de Wallenstein* de Schiller) y quizás todos los costumbristas (los sainetes de Arniches o de los Álvarez Quintero) responden a este tipo. También *Luces de bohemia* me parece un drama de ambiente con claridad y, a pesar del acusado componente religioso que lo unifica, *El Nuevo Mundo...* de Lope, pues ni la trama ni los personajes están por encima del choque cultural que ambienta la obra. En fin, propongo como regla para el teatro de viajes, y de las más precisas, que se trate de un *drama de ambiente*.

4. OTRAS INQUISICIONES

Terminaré aplicando las reglas o condiciones que acabo de proponer, más allá de los ejemplos que nos fueron saliendo al paso, a un pequeño corpus de obras teatrales que han sido estudiadas en relación con la literatura de viajes, con el fin sobre todo de probar su capacidad de discriminación. Empezando con el viaje por excelencia, el de Colón, asombra comprobar que ninguna de las obras estudiadas en la sección dedicada al teatro contemporáneo (6) del volumen consagrado a tal viaje en la literatura hispanoamericana (Mattalia, Celma y Alonso, eds., 2008) pasa la prueba y puede considerarse teatro de viajes.

Cristóbal Colón y otros locos de Pedro Monge Rafuls (1992) no representa el viaje, aunque trate de él: transcurre en el castillo de los Reyes Católicos en Barcelona a la vuelta de Colón; menos aún lo hace *Cipango* de José Antonio Rial (1989), obra sobre el duelo de emigrar, que, además de ser un monólogo, se ambienta en un burdel de los años veinte del siglo pasado al que se sobrepone otro espacio-tiempo que evoca de forma ambigua el de Colón; tampoco *Acto cultural* de José Ignacio Cabrujas (1976), obra también en dos tiempos, pero en la que el «histórico» resulta meta-teatral, pertenece a una obra representada por los personajes del primer nivel dramático, actual, y además se sitúa en los momentos previos a que Colón emprenda su viaje (v. Márquez Montes, 2008). Esta última obra plantea una cuestión interesante, la de si es compatible con el teatro (y el relato) de viajes «el recurso del anacronismo»²⁰: «Nos encontramos realmente en

²⁰ «Con el anacronismo, Amadeo Mier y sus compañeros de la Sociedad Pasteur intentan asaltar la historia, la cultura. Raptársela y adaptarla a la medida de San Rafael. La saquean trasplantando a la Reina Isabel a la cocina de Antonieta, y la preocupación existencial de los arquetipos históricos a la soledad de los habitantes de San Rafael. Los personajes de *Acto cultural* se roban la historia para vivirla o fingirla» (Goyo Ponte, 2008: 949).

un nivel intemporal, donde Cristóbal Colón sabe de su historia futura y actúa de acuerdo a ella» (Goyo Ponte, 2008: 947).

Buen ejemplo de obra que trata obsesivamente del viaje, pero que no lo representa nunca, es *Lejos de aquí* de Roberto Cossa y Mauricio Kartun (Cossa, 1993), otra pieza sobre la emigración: «El viaje se instituye como movimientos y desplazamientos para no llegar a ninguna parte. Representa más bien un símbolo, una alegoría, una esperanza y una ilusión inalcanzable» (Mauro Castellarín, 2008: 976). La obra se ubica significativamente en una parrillada argentina en la carretera de Madrid a Toledo, los personajes quedan al margen de quienes viajan realmente, sus viajes son solo recordados o soñados; y, en clave simbólica, según Dubatti, «plantea el viaje del tercer al primer mundo, el objetivo no es ya un lugar, sino una posición económica» (ib.: 981).

La más cercana por su estructura al modelo que hemos ido perfilando, de las que se estudian en el lugar citado, es seguramente *Los Indios estaban cabreros* de Agustín Cuzzani (1958), planteada como la llegada, en un viaje inverso, de tres aztecas a España en 1491, meses antes de que Colón zarpara hacia las Indias. El problema se plantea ahora sobre todo con la «factualidad» exigible al teatro de viajes, que se traduce en un cierto carácter histórico o documental. La obra transcurre, por el contrario, «en flagrante oposición a la verdad histórica» (Obregón, 2008: 957), «la gran mayoría de los personajes es totalmente inventada» (solo Colón y la Reina son históricos), «en varios momentos hay anticipaciones del porvenir» como recurso cómico propio de las farsátiras de Cuzzani y «numerosos anacronismos» que «crean una relación entre el pasado y la época del autor» (ib.: 959).

El mismo volumen, pero en otra sección, encontramos un estudio (González Martínez, 2008) de *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Luis Vélez de Guevara (1625-1630). Su autor, como en los casos anteriores, no se plantea en ningún momento la cuestión que nos importa. La estructura, similar a la de la comedia de Lope, tiene el suficiente dinamismo, incluye varios viajes entre América y la corte española y distintas localizaciones en las Indias (Panamá, la isla de Puna en Perú, Túmbez). La obra cumple, a diferencia de la anterior y a pesar del amplio margen de invención ficticia, la condición de contar con una cierta base histórica. Lo más discutible será si se trata de un drama de ambiente, pues difícilmente se podría hablar de «inexistencia de una verdadera trama» o de «primacía del orden espacial» en ella; tampoco seguramente de que el personaje —los dos Pizarros— se subordine a la pintura de ambientes; más bien al contrario, en coherencia con la inequívoca intención de la obra, que es en lo que se centra el estudio citado.

Aunque no es mi intención aquí proponer un corpus (ni siquiera parcial) de obras que someter a nuestro escrutinio, parece evidente que un buen caladero, reducido pero de calidad, se encontrará en las piezas india-

nas, con otros dos títulos de Lope de Vega (*Arauco domado* y *El Brasil restituído*), *La aurora de Copacabana* de Calderón, *El rufián dichoso* de Cervantes, la trilogía de los Pizarros de Tirso de Molina (*Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*), etcétera (v. Zugasti, 1996).

Siendo de gran interés el estudio que propone Carrizo Rueda (2002, 2006) de algunas técnicas literarias para la inserción —sobre todo verbal, no propiamente dramática— del viaje en el teatro del siglo de oro, como la que llama «disyunción llegada» (2006: 180-184), parece fuera de duda que las obras a las que aplica su estudio se salen, creo que sin excepción, del espacio que hemos venido acotando para el teatro de viajes: ni *La vida es sueño*, ni *El castigo sin venganza*, ni *Fuenteovejuna* tienen nada que ver con esa presunta clase de dramas que perseguimos; creo que tampoco *El purgatorio de San Patricio* de Calderón (1640), aunque presente una peculiaridad de interés para la cuestión que nos ocupa «porque, precisamente, se apoya en un relato de viaje como hipotexto (la *Vida y purgatorio de San Patricio* de Juan Pérez de Montalbán [1627]), el cual ha sido identificado a partir de marcas sembradas intencionalmente por el propio Calderón» (ib.: 187).

Este caso da buen pie al último que señalaremos, el de las comedias que dramatizan partes del ya aludido *Viaje del mundo* de Pedro Ordóñez de Ceballos (1614), nada menos que cinco, dos de las cuales con peripecias en tierras americanas, las *Partes* primera y cuarta (Remón, 1629a y Anónimo, 1634), en las que me centraré aprovechando el estudio de Zugasti (2001), aunque todas merecen un análisis detallado en función de nuestro propósito (Remón, 1629b; Anónimo, 1628; Guadarrama, 1628). A diferencia del de la pieza de Calderón, el relato de viajes que sirve de hipotexto ahora lo es en el sentido más estricto: homodiegético y factual, o sea, autobiográfico (v. Zugasti, 2001: 227, n. 10); y quizás algo de este carácter, imposible en el modo dramático, logre de alguna forma trascender a las obras. En las dos elegidas «el marcado apego a las fuentes históricas se conjuga con nuevas dosis de materia inventada» y «hay un buscado equilibrio, una medida alternancia entre los sucesos de carácter histórico y otros inventados de tono galante» (ib.: 243 y 236). Que los viajes ocupen el centro del contenido y de la estructura parece indudable. Basta recordar a grandes rasgos los itinerarios de la *Primera parte*: Sevilla-Túnez-Jerusalén / Cartagena de Indias (con «relación» de visitas a Marruecos, Francia, Inglaterra, Flandes, Guinea, primer viaje a Indias...)-Campo abierto (rebelión de negros cimarrones) / Urabá y Caribana (alzamiento de indios taironas: Marina-Campo)-Santa Fe de Bogotá. La *Cuarta parte* desplaza la acción de la ciudad de Champáa a una isla camino de Goa, a la ciudad india de Malipur, a la isla de Ceilán y a varios lugares de la provincia de los Quijos en Perú. Aunque abundan las escenas costumbristas en ambas

piezas, habría que discutir hasta qué punto se pueden considerar dramas de ambiente; pero creo que cumplen con holgura todas las demás condiciones establecidas para el teatro de viajes.

5. CONCLUSIONES

Confío en haber aportado algunas ideas útiles para empezar a discutir el problema planteado, el de la posibilidad o no de una «clase» de textos y/o espectáculos que denominar, como correlato del correspondiente género narrativo, «teatro de viajes» y, si esta cuestión no se considera pertinente, para ahondar en las diferencias teóricas, fundamentales, entre los dos modos de representación, la narración y el drama.

Precisamente por ser la intención del artículo inequívocamente teórica, pueden cifrarse sus conclusiones, con la máxima concisión, en la propuesta, que de él se deriva, de sendas definiciones provisionales para el género «relato de viajes» y para la hipotética clase «drama de viajes». Aislado cada una de las reglas con los números que remiten a las que inicialmente propuse en el apartado 2 para el relato:

Llamo *relato de viajes* a la *narración* (4) *literaria* (3), *homodiegética* (6), *predominantemente factual* (5) y *descriptiva* (7-8), cuyos *tema* (1) y *estructura* (2) giren en torno a uno o varios *viajes*.

Y propongo considerar *teatro de viajes* al *drama* (3-4) *de ambiente* (7-8) *predominantemente histórico o documental* (5) cuyo *tema* (1) y *estructura* (2) giren en torno a uno o varios *viajes*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (2004). «A propósito de *Judíos, moros y cristianos*: El género 'relato de viajes' en Camilo José Cela». *Revista de Literatura*, LXVI, 132, pp. 503-524.
- . (2005). «Consideraciones acerca del género 'relato de viajes' en la literatura del Siglo de Oro», en C. Mata y M. Zugasti (eds.), *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*. Pamplona: EUNSA, pp. 129-141.
- . (2006). «Los 'libros de viajes' como género literario», en M. Lucena Giraldo, y J. Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: CSIC, pp. 67-87.
- . (2008a). «*El peregrino entretenido* de Ciro Bayo y el relato de viaje a comienzos del siglo XX», en J. Peñate Rivero, y F. Uzcanga Meinecke (eds.), *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*. Madrid: Verbum, pp. 145-160.
- . (2008b). «Apuntes sobre crónicas de indias y relatos de viajes», *Letras* (Buenos Aires), 57-58, enero-diciembre, pp. 11-22.
- . (2009). «Algunas notas sobre la consolidación de los relatos de viajes como género literario», en I. Arellano, V. García Ruiz y C. Saralegui (eds.), *Ars bene docendi: homenaje al Profesor Kurt Spang*. Pamplona: EUNSA, pp. 27-34.
- AMO, Álvaro del (1973). «Los viajes de Strindberg», en August Strindberg, *Camino de Damasco* (trad. de Félix Gómez Argüello). Madrid: Cuadernos para el Diálogo, pp. 13-26.

- ANÓNIMO (1628). *Tercera parte de la famosa comedia del español entre todas las naciones y clérigo agradecido*. Jaén: Pedro de la Cuesta.
- . (1634) *Cuarta parte de la famosa comedia del español entre todas las naciones y clérigo agradecido*. Baeza: Pedro de la Cuesta.
- ARISTÓTELES. *Poética*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- BARTHES, Roland (1966). «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Poétique du récit*. París: Seuil, 1977, pp. 7-57.
- BOOTH, Wayne C. (1961). *La retórica de la ficción*, trad. de Santiago Cubern Garriga-Nogués. Barcelona: Bosch, 1974.
- CABRUJAS, José Ignacio (1976). *Acto cultural [y El día que me quieras]*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1640). *El purgatorio de San Patricio*, ed. de J.M. Ruano de la Haza. Liverpool: Liverpool University Press, 1988.
- CARRIZO RUEDA, Sofía (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Reichenberger («Problemata literaria», 37).
- . (2002). «El purgatorio de San Patricio y la dramatización del relato de viajes: Código, decorado verbal y texto literario», en I. Arellano (ed.). *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Kassel: Reichenberger, vol. II, pp. 111-120.
- . (2006). «Dramatización del viaje y prácticas descriptivas en el teatro áureo. Aspectos de *El castigo sin venganza* y de otros textos de Lope y Calderón», en *'El Siglo de Oro en escena': homenaje a Marc Vitse*. Al cuidado de Odette Gorsse y Frédéric Serralta. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail – Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia («Anejos de Críticón», 17), pp. 179-191.
- CICERÓN. *Rhetorica ad Herennium*, trad., introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Barcelona: Bosch, 1991.
- COSSA, Roberto (1993). *Lejos de aquí*, en colaboración con Mauricio Kartun, en *Teatro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1999, vol. 5.
- CUZZANI, Agustín (1958). *Los Indios estaban cabreros*, en *Teatro completo*. Buenos Aires: Almagesto, 1989.
- DUBATTI, Jorge (1998). «Literatura de viajes y teatro comparado», *Letras* (Buenos Aires), 37, enero-junio, pp. 133-138.
- FRYE, Northrop (1957). *Anatomie de la critique*, trad. de Guy Durand. París: Gallimard, 1969 (trad. esp. de Edison Simons, Caracas: Monte Ávila, 1977).
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (1991). *Drama y tiempo: Dramatología I*. Madrid: CSIC.
- . (1998). *Las figuras retóricas*, Madrid: Arco Libros, 3ª ed., 2007.
- . (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2010⁴.
- . (2004a). *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*. Madrid: Fundamentos-RESAD.
- . (2004b). «Teatro y narratividad». *Arbor*, CLXXVII, 699-700, pp. 509-524.
- . (2006). «Nueve tesis sobre la narración en el drama y contra la 'narraturgia'». *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, 26, julio-septiembre, pp. 24-26.
- . (2007a). «*Luces de bohemia* de Valle-Inclán (El triunfo de la transgresión dramática)», en J.L. García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2007, pp. 113-164.
- . (2007b). «De novela a comedia: *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura*. LXIX, 137, pp. 75-107.
- . (2008). «Teatro posdramático y juegos (de manos) con la realidad», *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, 32, enero-marzo, pp. 33-34.
- . (2009). «(Im)posibilidades del drama autobiográfico (*El álbum familiar* y *Nunca estuve tan adorable*)», en O. Pellettieri (ed.), *En torno a la convención y a la novedad*. Buenos Aires: Galerna, 2009, pp. 93-104.

- GENETTE, Gérard (1972). «Discours du récit: Essai de méthode», en *Figures III*. París: Seuil, pp. 65-282 (trad. esp. de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989).
- . (1977). «Genres, 'types', modes», *Poétique*, 32, pp. 389-421 (trad. esp. de María del Rosario Rojo, en M. A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 183-233).
- . (1979). *Introduction à l'architexte*. París: Seuil.
- . (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Seuil (trad. esp. de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998).
- . (1991) *Ficción y dicción*, trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1993.
- GOETHE, Johann W. (1773-1831). *Fausto*, en *Obras Completas*, trad. de Rafael Cansinos Asséns. México: Aguilar, 1991, vol. IV, pp. 723-972.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier (2008). «El Rey como espectador del teatro indiano: *Las palabras a los reyes*, de Luis Vélez de Guevara», en Mattalia, Celma y Alonso (eds.), pp. 213-233.
- GOYO PONTE, Einar (2008). «El Descubrimiento de América en *Acto cultural*, de José Ignacio Cabrujas: conversión en mito, parodia y deconstrucción», en Mattalia, Celma y Alonso (eds.), pp. 943-953.
- GUADARRAMA, Francisco de (1628). *Famosa comedia de la nueva legisladora y triunfo de la Cruz*. Jaén: Pedro de la Cuesta.
- HERRERO MASSARI, José Manuel (1999). *Libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal: Lecturas y lectores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- INGARDEN, Roman (1931). *Das literarische Kunstwerk*. Tubinga: Max Niemeyer, 1960 (trad. esp. de Gerald Nyenhuis H. México: Taurus-Universidad Iberoamericana, 1998).
- KAYSER, Wolfgang (1948). *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos, 4ª ed. revisada, 1981.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999). *Le théâtre postdramatique*, trad. de Philippe-Henri Ledru. París: L'Arche, 2002.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- MADÁCH, Imre (1862). *La tragedia del hombre*. Versión de Virgilio Piñera, Gyoma, Corvina Kiadó, 1978.
- MÁRQUEZ MONTES, Carmen (2008). «Viajes de Colón por la escena hispanoamericana en tres actos», en Mattalia, Celma y Alonso (eds.), pp. 933-942.
- MATTALIA, Sonia; Pilar CELMA y Pilar ALONSO (2008). *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*, VII Congreso Internacional de la AEELH. Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita (2008). «Viajeros y emigrantes en la literatura argentina de fin de siglo: *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro y *Lejos de aquí* de Roberto Cossa y Muricio Kartun», en Mattalia, Celma y Alonso (eds.), pp. 967-982.
- MAYORGA, Juan (1993). *El traductor de Blumemberg* [junto a *Animales nocturnos* y *El sueño de Ginebra*]. Madrid: La Avispa, 2003, pp. 73-111.
- MONGE RAFULS, Pedro (1992). *Cristóbal Colón y otros locos*, manuscrito inédito.
- OBREGÓN, Osvaldo (2008). «El Descubrimiento de España por los aztecas (1491), un 'viaje al revés', según la ficción teatral de Agustín Cuzzani», en Mattalia: Celma y Alonso (eds.), pp. 955-965.
- ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, Pedro (1614). *Viaje del mundo*, Introducción de F. Muradás. Madrid: Miraguano-Polifemo («Biblioteca de Viajeros Hispánicos», 8), 1993.
- PEÑATE, Julio (2004). «Camino del viaje hacia la literatura, en J. Peñate Rivero (ed.), *Relato de viajes y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor, pp. 13-29.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1627). *Vida y purgatorio de San Patricio*, ed. M. G. Profeti. Pisa: Università, 1972.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984). «Estudio literario de los libros de viajes medievales». *Epos*, 1, pp. 217-238.
- PINO, Amado del (1994). *Tren hacia la dicha*. La Habana: Letras Cubanas.
- REMÓN, Alonso (1629a). *Primera parte de la famosa comedia del español entre todas las naciones y clérigo agradecido*. Jaén: Pedro de la Cuesta.
- . (1629b). *Segunda parte de la famosa comedia del español entre todas las naciones y clérigo agradecido*. Jaén: Pedro de la Cuesta.
- RIAL, José Antonio (1989). *Cipango*, en *Teatro venezolano contemporáneo: Antología*. Madrid: Ministerio de Cultura – FCE, 1991, pp. 677-765.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1633). *Persiles y Sigismund*, ed. M.^a Ángeles García García-Serrano, en *Obras Completas II. Primera parte de comedias*, Felipe B. Pedraza y R. González Cañal (dirs.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 165-297.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). «Énonciation théâtrale», en O. Ducrot y J.-M. Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París: Seuil, s.v., pp. 612-621 (Ed. española dirigida por Marta Tordesillas, Madrid, Arrecife, 1998).
- UBERSFELD, Anne (1977). *Semiótica teatral [Lire le théâtre]*, trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra - Universidad de Murcia, 1989.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1924). *Luces de bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe («Clásicos Castellanos», 180), 1993.
- VEGA, Lope de (1614). *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. Luigi Giuliani, En *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Luigi Giuliani y Ramón Valdés (coords.). Lérida: Milenio - Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. I, pp. 175-287.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1625-1630). *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. William R. Manson y C. George Peale, estudios introductorios de Glen F. Dille y Miguel Zugasti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004.
- ZUGASTI, Miguel (1996). «Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro», en I. Arellano y otros (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Pamplona-Toulouse: GRISO-LEMSO, vol. II, pp. 429-442.
- . (2001). «Andanzas americanas de Pedro Ordóñez de Ceballos en dos comedias del siglo de oro», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 15, pp. 223-256.

Fecha de recepción: 22 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2010