

LA AVENTURA CABALLERESCA MEDIEVAL Y LOS RELATOS DE VIAJE AFRICANOS DEL SIGLO XX

Fernando Carmona Fernández

Universidad de Murcia*

Résumé: Le voyage est un élément constitutif de la littérature chevaleresque et du récit de voyage. L'*aventure* qui développe le voyage chevaleresque structure aussi le modèle de la narration dans le *récit de voyage* dont les éléments caractéristiques demeurent dans la littérature de voyage du XX^e siècle.

Resumen: El viaje es un elemento constitutivo de la literatura caballerescas y del libro de viaje. La *aventura* que desarrolla el viaje caballeresco formaliza también el modelo de relato en el *libro de viaje* medieval cuyos elementos caracterizadores perviven en la literatura viajera del siglo XX.

1. AVENTURA CABALLERESCA Y VIAJE

El concepto de viaje aparece inseparable de la idea de *relato*. No hay libro de viaje sin narración. En francés, se utiliza la expresión “récit de voyage” y el significado de *libro* en la literatura medieval era el de narración (*Libro del Buen Amor*; *Libro de Apolonio*, etc.). En equivalencia al término de *roman* que inicia el título de las narraciones medievales francesas.

En el origen de la narración novelesca está la *aventura* —la *aventure*, tal como aparece en *roman* del siglo XII—. ¿Hasta qué punto la concepción narrativa del *roman courtois*, que pasando por Cervantes configura también la novela moderna, penetra inevitablemente en el relato de viaje? La respuesta aclararía la interrelación entre una y otra modalidad literarias.

* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Campus de la Merced. Facultad de Letras. 30001 Murcia. E-mail: fcarmona@um.es

No hay libro de viaje sin un viajero que *cuenta* desde su propia *subjetividad*¹. Se ha señalado como su característica primordial la de ser una “relación presentada como verídica”². La “veracidad” de la narración es difícil de aclarar. Desde el principio de la narrativa, los autores no dejan de señalar en sus prólogos la “verdad” de sus relatos. Se puede afirmar que hay una *convención* sobre la veracidad. El narrador se convierte en testigo de los hechos contados, los documenta, en su caso, o invoca el testimonio de otros. Tienen lugar en un espacio extraño y lejano al cotidiano y familiar del lector lo que supone un desplazamiento, un itinerario o viaje.

Sería ilusorio creer en un viajero que contactase de forma espontánea, capaz de captar la nueva realidad en su forma genuina. El viajero mira desde su propia subjetividad materializada en referencia a un relato anterior de manera similar a lo que ocurre en la narrativa novelesca.

Todo texto tiene su referente. Antes de que tenga lugar la aventura culminante, difícil y peligrosa, de Yvain, el Caballero del león; en el castillo en el que va a llevarla a cabo, encuentra a una doncella leyendo un *roman*, rodeada de sus padres que la escuchan con atención. El narrador no dejará de señalar la *cortesía* del *roman* en el comportamiento de la doncella. En su viaje al infierno, Dante presenta el desenlace trágico de Paolo y Francesca por la lectura de los amores de Lanzarote y Ginebra. El *Amadís* sirve de referencia a Cortés para explicar el sorprendente mundo que van descubriendo³, entre otros muchos ejemplos a seguir poniendo. El viajero, como Jourdain Cathala de Séverac en el siglo XIV, seguía un camino previamente trazado, el de un mapa conocido fundado en el relato bíblico⁴.

La tríada viaje, viajero y libro forman un conjunto que se extiende desde los comienzos de la literatura viajera. Al fin y al cabo, el viajero relata y relee. Si el *Amadís*, y en particular la Biblia, trazaron aquellos itinerarios, no es extraño encontrar algo similar en los viajeros modernos⁵.

El libro, pues, se inserta en la narración novelesca y en la del viaje de manera que el personaje de ficción y el viajero parten de una percepción dada por una lectura previa. En este sentido, el espacio que recorren uno y otro está intensamente *connotado*. El caballero que sale de la corte artúrica llevará a cabo aventuras sorprendentes pero siempre esperadas. Don Quijote (cap. XXI de la Primera Parte) detalla al impaciente Sancho el largo curriculum caballeresco que tienen por delante antes de llegar a la gloria y a la fama.

Para el viajero medieval, tiempo y espacio forman una realidad única e inseparable. La cartografía señala en el lugar el hecho histórico. El recorrido espacial recorre también el pasado. Así, Jourdain Cathala de Séverac, hacia 1330, en su *Mirabilia Descripta*, al viajar hacia la India

1 “La presencia de un personaje de viajero y la mediación de su mirada y subjetividad parecen marcar las fronteras que separan el relato de viaje de géneros puramente documentales” (G. Champeau, 2004, 21).

2 B. Taylor, 1991, 57.

3 Así, al divisar la capital azteca: “nos quedamos admirados -escribe Díaz del Castillo-, y decíamos que parecía a las cosas y encantamiento que cuentan en el libro de Amadís” (ed. 1992, 248).

4 A propósito del relato de viaje de Jourdain Cathala de Séverac, escribía: “Nuestro viajero observa, mira, comprueba; pero no contrapone lo que ve a lo que esperaba ver; lo observado pasa a ser real porque entra en el mundo de lo *conocido* por tradición; es más, lo visto alcanza *realidad* en cuanto es *reconocido*” (F. Carmona, 1996, 97).

5 Como veremos más adelante, A. Gide dedica su *Viaje al Congo* a J. Conrad y, siguiendo parte de su itinerario, lo relee. J. Reverte, al principio de su *Vagabundo en África* nos dice que “viajaba en la estela de J. Conrad”. J. Peñate refiriéndose a la ficcionalidad del viaje señala: «No olvidemos que, con frecuencia, los viajeros viajan con los ojos puestos en los libros que han leído, esperando su confirmación en la experiencia o incluso adaptando ésta a sus lecturas previas» (Madrid, 2004, 17).

recorre y encuentra el pasado bíblico: la montaña sobre la que se posó el Arca de Noé; tumbas de apóstoles, como la de santo Tomás, y fieles que sufrieron martirio en el lugar. Como señala P. Zumthor, el mapa medieval *iconiza* el espacio, «funciona como un holograma: cada uno de sus puntos contiene la información del todo. El mapa archiva los conocimientos del grupo humano; si éste convierte su propia historia en un objeto de reflexión, el mapa memoriza de una u otra forma esta historia»⁶. En los distintos viajeros medievales encontramos las mismas referencias (Arca de Noé, Babilonia, Paraíso terrenal, Reyes Magos, Preste Juan, etc.).

Haciendo una consideración sobre el relato de Jourdain Cathala, escribía yo hace una década: «El interés del libro de viajes está en ver lo maravilloso, aunque a través de los ojos del viajero. *Conocer* se debe entender no como descubrir algo nuevo e ignorado hasta el momento, sino en el sentido de *reconocer* algo ya sabido, pero hasta el momento no visto». Y añadía unas líneas más adelante: «En Asia tiene lugar el encuentro entre el espacio *real* y el espacio *imaginario*; este es el tema fundamental, ya que el viajero sólo es el medio que facilita este encuentro. En un momento histórico, el libro de viajes y el relato de ficción responden a un “imaginario espacial” similar»⁷. En este sentido, M. Guéret-Laferté ha señalado: «De hecho, la literatura como el relato de viaje propiamente dicho presentan ambos un imaginario espacial, más o menos propio a los hombres de una época, y que un texto escrito tiene por tarea expresar y dominar»⁸.

Personaje novelesco y viajero parten de un libro que materializa un imaginario común. Dificilmente hay una contraposición entre el imaginario y la percepción del viajero. Más bien, ésta se ajusta y depende de aquél. El viajero observa, mira y admira pero no hay contradicción entre lo que ve y esperaba ver; es más, la garantía de su *realidad* es su *reconocimiento*. El *viaje* y la *aventura* tienen una significación: «El viaje como acción, como empresa, no existe, se le tiene que adosar un significado, tiene que simbolizar, representar una imagen o toda una vida humana para poder formar parte de un código»⁹. Al fin y al cabo, el relato de viaje, como narración, descansa en dos elementos fundamentalmente: la *aventura* y la *maravilla*. Son elementos constitutivos de lo que E. Popeanga designa como «texto modelo»¹⁰.

La comparación entre unos pasajes representativos del *roman courtois* del *Amadís* y del *Quijote* para pasar después a otros pasajes de autores del siglo XX, permite establecer una especie de poética del imaginario viajero configuradora de la narración de viaje y del libro de viaje.

Chrétien de Troyes, Montalvo y Cervantes

El viaje caballeresco se caracteriza por una sucesión de aventuras preparando cada una la siguiente y superando la última en dificultad a la anterior. El relato culmina en una aventura extraordinaria que consagra definitivamente a nuestro héroe. *Erec et Enide* e *Yvain o el Caballero del León* ofrecen dos pasajes representativos en este sentido.

6 Madrid, 1994, 305.

7 F. Carmona, 1996, 94.

8 1994, 2.

9 E. Popeanga, 2005, 17.

10 «Sean cual fueren, las características del libro de viajes [...] todos de una forma más o menos evidente utilizan los tres tipos de texto separándolos de forma deliberada o procurando insertar el *texto modelo* dentro del *texto relato*. Este último se nos presenta, dentro del sistema cultural medieval como una forma nueva; se le podría llamar texto testimonio» (*Íd.*, 26).

El pasaje de la primera novela de Chrétien de Troyes denominado la *Joie de la Cort* tiene lugar cuando al atardecer, nuestro protagonista encuentra un poderoso castillo, asentado en una isla inexpugnable, rodeado de una muralla y abrazado por un río tempestuoso. Erec se dispone a pernoctar en el castillo aunque sus acompañantes intenten disuadirlo ya que nadie ha regresado en los últimos siete años. Se trata de «la aventura de la que nadie vuelve sin recibir afrenta y muerte»¹¹. Se dirigen al castillo entre los lamentos de los burgueses que pronostican la muerte inevitable del caballero. Evraín, rey del castillo, intenta también disuadirlo. El lugar es un vergel. Espacio mágico en el que no se puede entrar aunque no se perciba muro alguno; una masa de aire lo hace más impenetrable que una muralla de hierro. Una vez dentro, parece estar en un lugar de deleite, o *locus amoenus*, en el que abundan las flores y las frutas y el canto de los pájaros. Aunque el vergel encanta y deleita; de pronto, ve algo horroroso y terrorífico: una hilera de picas coronadas por yelmos sostenidos por cabezas humanas. Al final de la hilera, una pica con yelmo y sin cabeza de la que cuelga un cuerno. El rey explicará a Erec esta escena cruel y enigmática: es la pica que espera la cabeza del próximo caballero vencido: es decir, la de Erec. Es un espacio de maravilla y de horror. El espacio está protagonizado por una dama especie de hada-bruja de una belleza extraordinaria que tiene sometido y condenado al caballero, por una promesa, a cortar las cabezas de los caballeros vencidos. El nuestro vence, libera del funesto sortilegio y desencadena la *alegría de la corte* que da título al pasaje¹².

Si tomamos otro pasaje de Chrétien, el episodio de *Pesme Aventure de Yvain o El caballero del león*, encontraremos, como en el anterior, que llegado el anochecer nuestro caballero decide alojarse en un castillo. Por las callejuelas que conducen a la fortaleza sólo escucha palabras de mal augurio. Una dama le aconseja que no se albergue en el castillo y el portero lo recibe diciéndole que es un lugar del que no regresará¹³. De nuevo, un jardín rodeado de estacas puntiagudas; entre ellas puede ver a trescientas doncellas condenadas a la explotación laboral y a la mayor indigencia. Una de las doncellas le explica la causa de la especie de sortilegio que las condena a aquella situación. También se debe a una promesa. Su joven e inexperto rey para salvarse de los diablos del castillo promete la entrega anual de treinta doncellas. Nuestro caballero combatirá y vencerá a los demoníacos explotadores acabando el episodio con la liberación de las doncellas que salen con él del castillo con la alegría de los rescatados del Infierno por el Salvador¹⁴.

De estos pasajes, podemos destacar los siguientes rasgos: 1) la aventura se inicia en un momento de atardecer y oscuridad; 2) el lugar es elevado, inaccesible, obstaculizado por una frontera de agua o aire a la que se accede conducido por alguien (barquero o portero); 3) es un lugar del que difícilmente se regresa vivo; se pronostica la muerte a quien se atreva llegar al lugar y se intenta disuadir al caballero de su aventura; 4) nuestro protagonista entra en un espacio fascinante que provoca deleite por su perenne primavera, pero es escenario de una situación horrorosa; 5) el lugar extraordinario responde al hechizo de una mujer; 6) la victoria de nuestro caballero salva a una colectividad, da identidad a nuestro caballero y la aventura se convierte en un viaje transformador e iniciático.

11 «Que par vos ne sera requise/ L'avanture don nus n'estort/ Qu'il n'i reçoive honte ou mort», 5442-4 (D. Poirion, ed, París, 1994; seguiré citando por esta edición).

12 Para un análisis más detallado del pasaje, cf. F. Carmona, 2006, 135-8.

13 D. Poirion, 1994, vv. 5183-6.

14 «Fors del chastel totes ensamble,/ Devant lui, .ii. et .ii. s'an issent;/ Ne ne cuit pas qu'eles feïssent/Tel joie con eles li font/ A celui qui fist tot le mont,/S'il fust venuz de ciel an terre» (vv. 5773-5785).

En los últimos capítulos del primer libro del *Amadís*, tiene lugar la aventura más extraordinaria de Galaor en la que se reproducen los elementos señalados en Chrétien que marcamos en correspondencia con la numeración anterior: 1) ubicación de la aventura al atardecer; 2) en una isla a la que sólo puede llevar un barquero y 3) de la que, según éste, difícilmente se regresa vivo; 4) es un vergel o lugar paradisiaco, ahora designado *floresta* y del que toma el nombre su defensor; 5) la promesa hecha a una dama justifica también el comportamiento violento de nuestro caballero; aquella al ver que el defensor de su vergel está a punto de ser vencido y muerto, descubre su identidad y su nombre, *Florestán*, que resulta ser el hermano de su contrincante, Galaor; 6) la victoria de nuestro caballero permite el reconocimiento y liberación final del sortilegio.

La confrontación de pasajes de Montalvo, tres siglos después de los de Chrétien, reproduciendo los menores detalles nos hacen pensar en el emparentamiento de los textos y en una especie de modelo que se instala en el imaginario narrativo posterior¹⁵.

Este modelo de aventura funciona como referente establecido en la novela de Cervantes en «la jamás vista ni oída aventura» como la llama el autor en el enunciado del capítulo; es la aventura peor a la que cree enfrentarse nuestro caballero andante. Tiene una ubicación similar a las señaladas de Chrétien y Montalvo ya que sería el episodio culminante tras las aventuras acaecidas en los capítulos anteriores. Don Quijote se ha enfrentado con gigantes (molinos de viento), con un temible caballero (el vizcaíno), los yangüeses, el arriero, los pastores y a los clérigos que acompañan el traslado de un difunto a los que confunde con demonios o fantasmas del otro mundo. Con las vituallas de los clérigos abandonadas en su huida, caballero y escudero sacian su hambre pero no la sed que les acucia más tras la comida. Siguiendo el rumor del agua se acercan a un río cuando de pronto, escuchan un horrible estruendo que los paraliza de terror:

Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido; de manera que la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba; añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban¹⁶.

Cervantes sigue el modelo señalado. En primer lugar, la ubicación de su inicio al anochecer y en una temible oscuridad. A continuación, el agua tumultuosa que anuncia la terrible aventura:

«Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas desta noche, su estraño silencio, el sordo y confuso estruendo destos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y der[r]umba desde los altos montes de la luna, y aquel incesable golpear que nos hiere y lastima los oído» (Íd., 209).

A la nocturnidad y la frontera de agua tempestuosa que ha de atravesar el caballero, añade el tercer elemento: el de la aventura que aboca a la muerte, es decir, el viaje sin retorno (Don Quijote

15 Para un análisis más detallado de estos pasajes, cf. F. Carmona, Madrid, 2006, 138-140; el pasaje señalado de Yvain en el que lucha contra dos demonios encuentra su eco también en el *Amadís de Gaula* (Íd., 140-2).

16 Rico, F., ed, 1998, I, XX: 208, cito por esta edición.

le dice a Sancho que si al tercer día no ha regresado vuelva a la aldea y le comunique a Dulcinea la causa de su muerte). Sancho, por su parte, intenta disuadir a su amo de su empresa haciendo la función de los malos augurios tradicionales. Uno y otro son conscientes de que se dirigen a un lugar y a una aventura de la que no se regresa ya que se han introducido en un espacio en el que ni el tiempo transcurre ni la naturaleza cambia por el estruendo monótono y la noche que parece eternizarse («ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba»).

La importancia de la dama en esta aventura quijotesca es referida repetidamente por don Quijote. Es el último elemento de los seis señalados el que parece faltar ya que la aventura queda truncada al encontrarse nuestro héroe con molinos de batán por lo que quedan ridiculizados los rasgos anteriores y la aventura de nuestro caballero¹⁷.

2. EL RELATO DE VIAJE AFRICANO DEL SIGLO XX

Joseph Conrad

Así como en la Edad Media, Asia fue el lugar del viaje y la *maravilla*, y América lo será tras su descubrimiento; en los dos últimos siglos, lo es África¹⁸. El desplazamiento temporal y espacial mantiene el modelo tradicional. La lectura de *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*, 1902) evoca el imaginario medieval señalado tanto si nos referimos a la construcción general de esta narración como al pasaje culminante final. Se relata un viaje del personaje Marlow llevado a cabo por el río Congo, que responde al mismo viaje que realizó el autor, J. Conrad, y que reúne los rasgos señalados:

1) La obscuridad, rasgo señalado en primer lugar de la aventura caballerescas, protagoniza el relato de Conrad y forma parte de su título.

2) El lugar elevado, inaccesible por una frontera de agua o aire a la que se accede conducido por alguien, lo encontramos desde el primer momento en la narración de Conrad¹⁹. La desembocadura de los ríos, al llegar a la costa africana, reproducen la frontera de agua que marca el paso al lugar de la aventura: «a lo largo de la informe costa orlada de peligroso oleaje, como si la misma Naturaleza hubiera tratado de mantener alejados a los intrusos; entrando y saliendo de los ríos, corrientes de muerte en vida» (36)²⁰.

17 De alguna manera quiere compensar el narrador este final con la liberación de los galeotes (F. Carmona, 2005, 80). En la aventura anterior del «cuerpo muerto», la emprende contra los clérigos que llevan el cuerpo difunto considerándolos seres diabólicos. Este pasaje parodia el afán liberador de nuestro héroe, último elemento señalado de esta *poética* de la aventura caballerescas.

18 Sobre África, en los escritores a los que nos referiremos cf. J. Darras, 1987; S. Lafont, 1995; C. Chauché, 2002.

19 Recordemos la llegada a la oficina de contratación en Bruselas que tiene el mismo carácter lúgubre de la del acceso al castillo de la aventura caballerescas: «Una calle estrecha y desierta, en profunda oscuridad, casas altas, innumerables ventanas con persianas, un silencio sepulcral, hierba despuntando entre las piedras, imponentes arcos a derecha e izquierda, grandes y pesadas puertas de doble hoja entreabiertas Me deslicé por una de estas rendijas, subí una escalera barrida y sin adornos, tan árida como un desierto, y abrí la primera puerta con que me topé» (J. Conrad, A. García e I. Sánchez, trs., *El corazón de las tinieblas*, Madrid, 1976, 29, cito por esta edic.).

20 La navegación río arriba simboliza el viaje hacia el Paraíso, hacia los orígenes, sin excluir el más allá de la muerte. Colón, en su tercer viaje, cree que remontando el Orinoco se acerca al Paraíso. Algo similar le ocurrirá

3) El tercer rasgo, el de espacio que anuncia la muerte y del que difícilmente se regresa vivo, se repetirá en todo el relato²¹. Las desembocaduras de los ríos de la costa africana le anuncian el lugar extraordinario y de muerte:

Atracamos en algunos lugares más con nombres ridículos, donde la alegre danza de la muerte y el comercio continúa en una atmósfera telúrica, inmóvil como la de una catacumba caldeada, a lo largo de la informe costa orlada de peligroso oleaje, como si la misma Naturaleza hubiera tratado de mantener alejados a los intrusos; entrando y saliendo de los ríos, corrientes de muerte en vida (36).

4) Como en los pasajes señalados medievales, el espacio extraordinario y de horror. Por una parte inmóvil e intemporal²². Las escenas de negros famélicos trabajando en condiciones de hambre y miseria recuerda la escena de explotación laboral de *Pesme Aventure* en el *Yvain*²³. Marlow, el personaje de Conrad, cuando llega a la Estación Central, cuenta:

Estaba en un remanso rodeado de maleza y bosque, con un bonito borde de maloliente barro a un lado y cercado en los otros tres por una absurda valla de juncos. una abandonada abertura era todo lo que tenía por puerta, y una primera ojeada era suficiente para darse cuenta de que el demonio flácido dirigía aquel espectáculo (47).

Malos augurios²⁴, un recinto cercado con una única abertura que permite la entrada, unos seres explotados en el interior y sometidos a demonios caracterizan los pasajes de Chrétien y de Conrad. El horror del mal encontrará su encarnación en Kurtz que es el personaje objeto del viaje de Marlow «colocado, literalmente, en un alto sitio entre los demonios de la tierra» (93) convertido en un déspota cruel. Su choza está rodeada de picas y cada una lleva clavada una cabeza humana (107-8). Evoca el pasaje de *Erec et Enide* en el que las picas sostienen las cabezas de los caballeros que le han precedido en la aventura.

a Jacques Cartier, descubridor del Canadá. Para F. Wolfzettel, este arquetipo de viaje al Paraíso, se prolonga en el paradigma romántico del viaje a España (2005, 19-20). Este *paradigma* es el que se proyecta también, añadiríamos, al viaje africano del XX.

21 Las mujeres de la entrada del edificio de la firma de su contrato en Bruselas se presentan como Parcas anunciadoras de la muerte: «A menudo, cuando estaba lejos, pensé en aquellas dos, guardando la puerta de las Tinieblas, haciendo punto con lana negra como para un cálido paño mortuorio; la una, introduciendo continuamente a lo desconocido; la otra, escrutando los alegres y estúpidos rostros con ojos viejos e indiferentes. ¡Ave! Vieja tejedora de lana negra. *Morituri te Salutant*» (31). Desempeñan la doble función de anunciar la muerte y llevar a ella.

22 «Me pareció haber penetrado en el tenebroso círculo de algún Infierno. Las cascadas de agua estaban cerca, y un ruido ininterrumpido, uniforme, rápido e impetuoso llenaba con un misterioso sonido la lúgubre quietud de la arboleda en la que no se agitaba ni un hálito ni se movía una sola hoja» (40).

23 Primeramente, nuestro caballero accede a un lugar entre los malos augurios del portero que le anuncia su muerte por entrar. Encuentra «un jardincito rodeado de grandes estacas puntiagudas, redondas y gruesas y por los huecos de las estacas vio a trescientas doncellas»; cuando consigue dar con la puerta en aquel laberinto de estacas, las jóvenes doncellas explicarán el origen de su esclavitud y sometimiento a dos demonios (I. de Riquer, tr., Barcelona, 1988, 116-7).

24 Los malos augurios del portero del *roman*, pronosticando la muerte del caballero y maldiciendo la hora de su llegada (117), tiene su correspondencia en el comportamiento del director de la Estación Central, cruel y demoníaco, que habla «con una sonrisa tan suya, como si fuera una puerta que se abría a una oscuridad de la que él era custodio» (49).

5) También la aventura es presidida por el hechizo de una mujer. En este espacio de horror, de la misma manera que una dama imponía un hechizo o sortilegio que obligaba a un comportamiento salvaje e inhumano, en el relato de Conrad, aparece una mujer salvaje, especie de diosa de las tinieblas, amante salvaje de Kurtz, encarnación del hechizo de la selva y capaz de jugar con las fuerzas de la naturaleza que con su fuerte y firme mirada alza los brazos al cielo: «y al mismo tiempo las rápidas sombras se precipitaron sobre la tierra, pasaron velozmente sobre el río, rodeando el vapor en un abrazo sombrío. Un terrible silencio envolvió la escena» (113).

6) El viaje de Marlow, salvador e iniciático como el medieval, lleva al conocimiento de la propia identidad. De la misma manera que la aventura caballerescas daba nombre y realizaba la personalidad; ahora, Marlow, tras la *aventura* de su viaje, queda transformado por la revelación de lo más profundo de la naturaleza humana que solamente puede expresar con una palabra: «horror». Tras el viaje, tiene una visión nueva de la realidad social y urbana que lo aleja de sus conciudadanos europeos, vulgares y presuntuosos, de los que dice: «Eran intrusos cuyo conocimiento de la vida era para mí una irritante pretensión, por que yo estaba seguro de que era imposible que supieran las cosas que yo sabía» (129).

El relato de Conrad tiene la estructura organizativa de la aventura medieval. Marlow buscando a Kurtz reproduce la *quête* o *búsqueda* de un caballero, de una doncella o dama raptada (o de la misma reina Ginebra como en el *Lancelot*). Como en la narrativa artúrica el viaje es de ida y vuelta. Al narrar el itinerario de forma autobiográfica aparece el libro de viaje. El viaje del autor, Conrad, narrado a través de Marlow, permite situar el relato en la frontera entre novela y libro de viaje como he señalado en otra ocasión:

El viaje contado por el personaje Marlow, enmascara en realidad el viaje del mismo autor. Los estudiosos y editores de la novela han identificado personajes, circunstancias e itinerario de Conrad traspuestos en su narración. La ambigüedad de un viaje vivido transformado en novela hace más sugerente e inquietante la narración. Como libro de viaje informa, presenta, describe y como novela puede recurrir al arte de las imágenes, de las metáforas, de los símbolos para crear una atmósfera sugerente y perturbadora, para pasar de lo *visto* y *descrito* —propio del género de literatura de viaje— a lo *vivido* y *sentido*. De aquí el ambiguo itinerario a que es sometido el lector (F. Carmona, 2006, 147).

En realidad, no hay tal ambigüedad si tenemos en cuenta que el relato de viaje ha asumido la estructura de la aventura novelesca. Tanto es así que el viaje africano conradiano pasa a convertirse en el referente y modelo de los escritores viajeros del siglo XX.

André Gide

En 1925, André Gide lleva a cabo un viaje por las posesiones francesas de África ecuatorial de donde surgió su *Viaje al Congo*²⁵. Está dedicado «a la memoria de Joseph Conrad» cuyo relato

25 *Voyage au Congo*, 1027. Citaré por la traducción española de M. Latorre, Barcelona, 2004.

por el Congo reconoce el autor francés ser la guía escrita que anticipa su propio itinerario²⁶. Es un diario detallado y preciso que recoge su experiencia inmediata del día a día escribiendo un libro de viaje en un sentido estricto; es decir, un *diario de viaje*. Alterna su experiencia con las referencias a sus lecturas que no abandona durante el viaje²⁷. Sus relecturas representan también la presencia de su imaginario literario imprescindible no ajeno a su viaje. Gide busca «la selva primitiva», el espacio mítico de la aventura viajera. Al describir lo extraordinario de los árboles de la selva de M`Baiki con su «base gigantesca» que «parecen los pliegues de un vestido» y «que el árbol ande», añade:

[...] leí que los *parasoliers* sólo crecen en la selva llamada «secundaria», es decir, en la que está situada en el lugar donde existía la gran selva primitiva, una vez devastada por algún incendio más o menos antiguo. Esta selva primitiva es la que me gustaría ver, y esperábamos poder hacerlo más adelante; pero ha sido en vano²⁸.

Aunque no encontramos la abundancia de referencias directas a Conrad que nos promete al principio, el diario de Gide expresa un itinerario similar al de aquél. De la búsqueda del espacio mítico pasa al descubrimiento de una realidad de crueldad y horror. Las descripciones de negros explotados y esclavizados llevan a las de Conrad:

Nos cruzamos con un gran número de porteadores; luego, escoltados por unos guardas armados con látigos de cinco tiras de cuero, una hilera de quince mujeres y dos hombres, atados por el cuello con la misma cuerda (126).

Más adelante tendrá lugar el encuentro con un grupo de prisioneros:

Eran once, con una soga en el cuello, una soga que en realidad no era más que un cordel, que les mantenía unidos entre ellos; su aspecto era tan miserable que, al verles, se nos ha encogido el corazón de piedad. [...] la delgadez de aquellos hombres, su aparente aflicción, no nos parecían muy distintas de las de los habitantes de los poblados por los que pasábamos. Las chozas en las que vivían hacinados de cualquier manera, eran la cosa más miserable que se puede imaginar (158).

26 Señala *El corazón de las tinieblas* como «un libro magnífico, que aún hoy conserva toda su vigencia, como he podido comprobar y que citaré a menudo. Sus descripciones no son exageradas en absoluto, sino que son cruelmente exactas» (18, nota 3).

27 El 21 de julio, su tercer día de travesía, relee a La Fontaine y a Goethe; el 20 de septiembre se refiere a un libro de Cresson que presenta la filosofía de Bergson con la que siente identificarse; el 24 de septiembre relee *El misántropo* de Molière; al día siguiente, inicia la relectura de *El señor de Ballantrae*, que seguirá leyendo el 26 del mismo mes, retomará el 12 de octubre y el 7 de noviembre acabando su lectura el 21 de ese mes. En las anotaciones de este día escribe que cuando el movimiento de su transporte le impide leer, repasa *Las flores del mal*. Sigue con la lectura de *Afinidades* el 23 del mismo mes que continúa el 27 y acaba la primera parte el 13 de diciembre. El 5 de diciembre relee *Romeo y Julieta*, el 14 las *Fábulas* de La Fontaine y a finales del mes *Cinna* e *Ifigenia*. En febrero siguiente inicia la lectura de *Mark Rutherford* y *El segundo Fausto*. No le falta la lectura de reseñas críticas en revistas (8, 13 y 16 de diciembre).

28 Nota 2, p. 78.

Gide no ahorra referencias sobre destrucciones de poblados con matanzas de mujeres y niños (81), crueldades (82-3, 85-6, 91) y abusos con los indígenas (94). Su viaje iniciado «por placer», como el mismo Gide entrecomilla en la primera página de su diario, se va convirtiendo en un viaje transformador y cargado de responsabilidad:

Al aceptar la misión que se me confió, en un primer momento no sabía exactamente a lo que me comprometía, cuál sería mi papel y qué utilidad tendría. Ahora ya lo sé y empiezo a creer que no he venido en vano (88).

Hasta ahora, ¿me paseaba entre paneles de mentiras? Quiero estar al otro lado del decorado y conocer finalmente lo que se oculta, por terrible que sea. Lo que quiero ver son estas cosas «terribles» que sospecho (89).

Gide como Conrad y *con* Conrad descubre el *horror* del colonialismo. La descripción del paisaje va tomando un tono cada vez más oscuro y tenebroso con «bosques de un verde oscuro uniforme, bajo un cielo desesperadamente gris»:

Al amanecer, sólo se extiende sobre un paisaje sombrío, de un verde sin alegría bajo un cielo sin promesas, un paisaje que no parece estar habitado por ningún Dios, ninguna dríada, ningún fauno; un paisaje implacable, sin misterio ni poesía (127).

La noche parece ser el momento apropiado de aquel espacio: «Me siento rodeado por doquier por la extraña inmensidad de la noche» (127). Sobre la danza indígena de un poblado, escribe: «A la luz de la luna, esta oscura ceremonia parece la celebración de no se sabe qué misterio infernal» (137). Sin embargo, la perversión infernal la encuentra en los colonizadores:

¡Qué buena gente! ¡Qué fácil resulta conquistarles! ¡Y qué arte tan diabólico, qué perseverancia en la incomprensión, qué política de odio y mal hacer ha tenido que ejercerse para poder justificar las brutalidades, los castigos y las vejaciones!²⁹

André Gide realizó su viaje enviado por el Ministerio para las Colonias. Su voluntad era hacer un informe objetivo, con datos observados y contrastados, anota testimonios y si han sido comprobados. Pero sabe bien que su mirada no es *virgen* que lleva consigo un *imaginario*:

Mi representación imaginaria de este país era tan viva (quiero decir que lo imaginaba con tanta fuerza) que me temo que, más tarde, esa falsa imagen luche contra el recuerdo, y no sé si me acordaré de Bangui, por ejemplo, como es realmente, o como creía que era al principio.

A pesar de mis esfuerzos, no consigo recrear esta emoción de la sorpresa que añade una extrañeza maravillada al encanto del objeto. La belleza del mundo exterior sigue siendo la misma, pero he perdido la virginidad de la mirada (75).

29 Gide cierra esta frase con una nota citando *El corazón de las tinieblas* (p. 190).

Su imaginario, nutrido de elementos tradicionales anteriores, le llevará a la fascinación por un espacio extraordinario y primitivo, al desengaño de la realidad del proceso colonizador, al carácter iniciático y transformador de su viaje. En fin, el imaginario conradiano, paradójicamente, antes que una manera de subjetivar la realidad es la forma de comprenderla y comunicarla mejor.

L. F. Céline, E. Jünger y G. Greene

En el *Viaje al fin de la noche* (1932) de L. F. Céline, como su título indica, es un viaje también al *corazón de las tinieblas*. *Noche y tinieblas* no dejan de remitir a una similar significación. La presencia de la *oscuridad* como destino de la existencia protagoniza ambas narraciones. Una y otra arrancan también de la experiencia viajera de los autores. El viaje africano, ahora a una colonia francesa, conserva los rasgos señalados del relato de Conrad³⁰. El estilo en Céline incorpora un realismo descarnado que parece parodiar la grandiosidad lírica conradiana, a la vez que nos introduce en el nihilismo existencialista de los años 30.

Encabeza su novela con dos referencias: una canción del siglo XVIII que se inicia con el siguiente verso: «Notre vie est un voyage». En la página siguiente otra del propio autor que a modo de explicación de la anterior dice: «Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force».³¹

No hay viaje sin su *imaginario*, nos viene a decir Céline, y reducirlo a la presentación de “decepciones” y “fatigas” es su negación. Su narración viajera transcurre sobre el modelo conradiano, es decir, es un viaje a la oscuridad (*noche-tinieblas*); premonitorio de la muerte; en el que no falta el *horror* y la transformación propia del viaje iniciático. Mantiene la estructura de la aventura conradiana a la vez que la satiriza. Cuando Bardamu, en una búsqueda similar a la de Marlow, en lo más profundo de la selva espera encontrar a un personaje grandioso a la manera del Kurtz de Conrad; en realidad, encuentra al pícaro de Robinson que no tarda en largarse con el dinero y las mercancías³². Aunque en su función salvadora queda burlado, Bardamu como los personajes conradianos tiene la revelación de «horror» desde el comienzo de su relato³³, para pasar en el trascurso de su relato a la revelación de la muerte: «La verdad es una agonía que nunca se acaba. La verdad de este mundo es la muerte» (159). Más adelante: «Simplemente: me sentía muy cerca de la no existencia» (161); añadirá que «el viaje es la búsqueda de esa nada» (169); y que «la vida es así, un retazo de luz que acaba en la noche» (259). Comparando la existencia con las bolas del juego, señala que somos como ellas que «nunca van a ninguna parte» (265). «La tierra está muerta —me dijo—. Nosotros no somos

30 Cf. F. Carmona, 2006, 147-152.

31 «Viajar es útil, hace trabajar la imaginación. El resto no es más que decepción y fatiga. Nuestro viaje es enteramente imaginario. De ahí su fuerza» (cito por la tr. de Kurtz, Carmen), Barcelona, 1983, 5 y 7.

32 Sobre los personajes Kurtz y Robinson en confrontación con el protagonista de cada relato, cf. C. Chauche, 2002, 129-132. Sobre la especificidad de viaje iniciático de Bardamu, S. Lafont, 1995, 114-115.

33 «¡Estábamos lucidos! Decididamente, bien lo veía, me había embarcado en una cruzada apocalíptica. Uno es virgen del *Horror* como lo es de la voluptuosidad. ¿Cómo hubiera podido concebir tal *horror* al marcharme de la plaza de Clichy?» (Barcelona, 1983, 16, el subrayado es mío).

más que gusanos en su asqueroso y gordo cadáver, tragando continuamente sus tripas y venenos... No tenemos remedio. Estamos podridos al nacer... ¡Esto es todo!» (286).

Céline ha dado una vuelta de tuerca más al *horror* conradiano pero el modelo de aventura viajera de la literatura del siglo XX permanece establecido.

Cuatro años después de la novela de Céline, E. Jünger escribe sus *Juegos africanos* (*Afrikanische Spiele*, 1936)³⁴. El relato es biográfico y se presenta como tal pero el modelo señalado organiza el relato. África se presenta al joven Jünger como el espacio de la aventura extraordinaria:

En cambio, África encarnaba la naturaleza salvaje, virgen e infranqueable y por consiguiente un territorio donde el encuentro con lo extraordinario e inesperado era hartamente probable (26).

Aventura extraordinaria, peligrosa y *leída*: «En primer lugar me aguardaba la aventura peligrosa, que, por todo cuanto había *oído* y *leído*, irrumpiría nada más desembarcar» (27, el subrayado es mío). Se imagina África como un espacio edénico³⁵ y generoso en alimentos: «Sería preferible seguir por mi cuenta el curso escarpado de la costa. Allí se podía vivir del marisco que el cuerno de la abundancia esparce sobre toda la playa» (28). El joven Jünger inicia su aventura africana inscribiéndose en la Legión Extranjera. La oficina de reclutamiento se alza como el castillo medieval que arranca de un núcleo urbano: «Y, sin decir ni una palabra más, comenzó a subir la montaña que se alza en el corazón de la ciudad y que soporta sobre su cima una ciudadela erosionada a lo largo de los siglos» (51).

No faltan las premoniciones y malos augurios antes de subir a la ciudadela³⁶. Como Conrad en Bruselas, Jünger en Marsella encuentra barrios oscuros, callejas serpenteantes «que recuerdan un túnel» (74); pasa por barrios de mala muerte, llega a un castillo medieval erosionado por el tiempo y, tras una puerta oscura, encuentra que «la mayoría andaba de un lado para otro con harapos de paisano. Incluso antes que el ojo captara los detalles de ese desasosiego, tuve el presentimiento de que allí se ocultaba algo ilegal y perverso» (76).

Un oficial, desempeñando, otro vez, el papel de disuadir con malos augurios como en las viejas aventuras caballerescas, intenta evitar en el último momento su alistamiento; le indica que solo se va a encontrar con un mundo de explotación en el que no va a descubrir «las mil maravillas» sino «un hastío mortal» y añade: «Le veo como alguien a punto de esfumarse en un umbral oscuro, y soy la única persona que le grita para avisarle del riesgo» (91). Pero se obstina: «Hacía tiempo que andaba buscando a alguien que me abriera la puerta del infierno» (103). El

34 *Juegos africanos*, trad., E. Ocaña, Barcelona, 2004. Citaré por esta traducción. Dos años antes Michel Leiris publica su *L'Afrique fantôme* (1934) siguiendo la ruta de Gide y Conrad; cf. las consideraciones en este punto de J. Darras, 1987, 10-12.

35 En su primera edición escribía: «Se ha debilitado el ansia de ir a los más remotos confines en pos de una vida auténtica y primordial» (nota de tr. española, pág. 146).

36 Cuando pregunta por la oficina de alistamiento un funcionario, en un aparte, le dice: «-¡No haga usted algo tan descabellado! La Legión es un nido de rateros y vagabundos. Además es usted muy joven; allá abajo, en esas dunas infernales, reventará como un perro» (50). Similar advertencia le hará el oficial de reclutamiento, pero nuestro joven responde como un osado y valiente caballero: «Por supuesto, sus palabras sonaron como música celestial a mis oídos, y respondí con presteza que iba en pos de una vida peligrosa» (52).

oficial médico diagnosticará a nuestro joven escritor la causa de su mal: «Su juventud le hace sobreestimar la realidad de los libros» (90). El fracaso de la aventura viajera del joven Jünger está en la confrontación de su modelo imaginario con una realidad alejada de aquél. Pero a pesar de todo el modelo tradicional se impone en la escritura.

Este imaginario narrativo se mantiene en *Un caso acabado* (*A burnt out case*, 1961) de Graham Greene, el protagonista Querry se refugia en una leprosería de la selva congoleña con el único motivo de la búsqueda de sí mismo («Ningún noble motivo me trajo aquí. Me busco a mí mismo», 174). El viaje iniciático y transformador es el elemento central de la búsqueda de nuestro personaje, su nombre, *Querry*, es significativo. Sin embargo, en una irónica paradoja, el verdadero peligro que lo lleva la muerte es el mundo civilizado allí presente (el periodista, el agente colonial y su mujer, los mismos misioneros...) que malinterpreta su comportamiento haciendo que muera de forma *absurda*. Las palabras del moribundo son: «Absurdo. Esto es absurdo» (248). El *horror* conradiano se transforma en *absurdo* que une la selva y el comportamiento de la sociedad occidental³⁷.

Javier Reverte

Reverte, con *Vagabundo en África* (1998), se reconoce heredero de Conrad y desde el principio de su relato nos dice que viaja «en la estela de Joseph Conrad»³⁸. Julio Peñate ha señalado no ya la influencia sino la estrecha relación de los escritores anteriores con Reverte:

En resumen: lo que reúne a los dos escritores, Green y Gide, es que dado su grado de empatía con la novela conradiana, cada vez que intervienen en el relato revertiano actúan como eslabones suyos, actualizan en cierto modo su presencia, nos la evocan inmediatamente puesto que aparecen en la narración por su compenetración con ella³⁹.

Antes de iniciar su relato, Reverte lo encabeza con la siguiente cita de Bruce Chatwin: «Lo cierto es que somos viajeros literarios». Como he observado con Gide, la referencias literarias explícitas no faltan. Aunque privilegia la famosa novela de Conrad, buen número de escritores viajeros están presentes⁴⁰. El imaginario literario de la *aventura* es algo más que mera ficción literaria. Es la forma de conocer la realidad y de poder comunicarla. J. Peñate, a propósito de una referencia de Reverte a Conrad, señala: «Reverte afirma aquí el valor esencial de la literatura en la memoria histórica, tal vez superior al de la propia historiografía; por ello no extraña la presencia en su obra de la literatura como forma de conocimiento de la realidad» (188).

37 Un interlocutor de Javier Reverte enjuicia de una manera precisa esta novela: «Greene tiene la sutileza suficiente para hacerte reflexionar sobre cosas profundas sin necesidad de hablar demasiado explícitamente de ellas» (Madrid, 2003, 277).

38 Cito por ed. Madrid, 2003, p. 15. Repite la expresión en la última de las tres partes en que divide su narración: «[...] siguiendo la estela de Joseph Conrad, corriente arriba, y rumbo al corazón de las tinieblas» (399, el subrayado es mío).

39 J. Peñate, 2005, 192.

40 J. Reverte se refiere a la narración de Conrad en diecinueve ocasiones, a Graham Green en diez, a Gide en seis, no falta alguna referencia a Céline como a otros escritores contemporáneos. El número de referencias no deja de ser significativo.

Los rasgos conradianos de la aventura viajera, que perviven de la literatura anterior, aparecen en el escritor actual convertidos en categorías antropológicas por la estrecha relación o simbiosis entre experiencia y literatura⁴¹. El río Congo es lugar de paso y obstáculo, a la vez, que lleva a un espacio extraordinario (la selva). El río es augurio de muerte en uno y otro escritor. Un joven marinero llamado Pierre previene a Reverte de los peligros del río (23); lo que recuerda los pasajes del relato de Conrad. Como el escritor polaco y Gide, busca la tierra primordial. Uno de los viajeros que encuentra, le dice: «El Congo es salvaje, está virgen, como en los primeros días de la creación» (243). Más adelante, Reverte comenta de este interlocutor suyo:

Alfred conocía bien África, conocía su Infierno y conocía el Edén, había descendido hasta sus sombras y ascendido hasta sus luces. Por eso había algo parecido a una honda serenidad en su manera de mirar y de hablar (279).

En este breve comentario, Reverte resume los elementos fundamentales de su propio viaje-aventura: Infierno-Edén, tinieblas-luz y el carácter transformador e iniciático de su viaje. El pasaje de extorsión y chantaje a que lo somete un soldado alcohólico (429-445) lo acerca peligrosamente a la barbarie y la cercanía de la muerte. El espacio lo hechiza y fascina. La identificación con el relato de Conrad es tal que utiliza la cita como forma de expresar su propia experiencia:

He entrado en el camarote para protegerme del frío y para que la gente no vea el temor en mi rostro, y leo a Conrad de nuevo: “[...] Sentía con frecuencia aquella inmovilidad misteriosa que me contemplaba”.

Mientras leía, he pensado que tal vez estaba penetrando en el secreto de la gran novela conradiana. [...] Tiritaba pero no de frío, sino a causa de mis sensaciones de temor y las que me producía la lectura del libro: [...]. Leía sin orden, saltando páginas de adelante hacia atrás y también en sentido inverso, leyendo mis propios subrayados de otro tiempo. Y hube de cerrar al fin el libro y salir a cubierta, a pesar del frío, con las últimas palabras del escritor prendidas aún en mi cabeza: “...vivir en medio de lo incomprensible, que también detestas. Y hay en todo ello una fascinación..., la fascinación de lo abominable.” (448).

He sustituido los puntos suspensivos entre corchetes por las citas de Conrad a fin de abreviar la mía. La identificación de Reverte con aquél es tal que la voz de uno sirve para expresar la experiencia del otro. Al final de la tercera parte de su relato que lo presenta —lo que nos recuerda a Gide— en forma de diario, escribe: «Me pregunto si no será el nuestro, el de los hombres, y no la selva, el verdadero corazón de las tinieblas. Eso es lo que sintió Conrad cuando navegó el Congo» (564). Reverte confirma así la identidad de viaje y experiencia con la de Conrad.

41 «Allí aprendí [Reverte se refiere al Río Congo] que es cierto que los símbolos, en ocasiones, se transforman en una realidad abrumadora» (20).

Cuando J. Reverte decide remontar el río Congo, lo hace por *contaminación de lecturas*:

Ahora tenía la certeza, aunque no supiera cómo, de que llegaría al río y lo navegaría. ¿O era sueño, imaginación pura de un cerebro, el mío, demasiado *contaminado de lecturas*? “Esta noción de ser capturados por lo increíble que es la naturaleza misma de los sueños —escribía Conrad en *El corazón de las tinieblas*— ...Vivimos como soñamos” (250, el subrayado es mío).

Al principio de su narración, Reverte, refiriéndose a Conrad afirma que «la imaginación es una forma creativa de ordenar la experiencia» (18). Pero la imaginación reposa en una *memoria*, o al menos, en unas categorías perceptivas que se transmiten culturalmente. Es lo que nos hace captar con una sensibilidad común y expresar con rasgos similares la *aventura* caballeresca, la novelesca y la del libro de viaje.

Gide o Reverte hacen el viaje *con* Conrad, de la misma manera que el viajero medieval, como Cathala de Séverac, lo hacía *con* la Biblia. Como el del siglo XIV, Reverte *iconiza* el espacio. El espacio es inseparable de su tiempo y de su historia. La fascinación que ejerció Asia, y, después de Colón, América, se ha sustituido por África, pero la forma de *mirar* del viajero moderno, de vivir y relatar su aventura de viaje le debe mucho a una herencia que arranca de ocho siglos atrás; es decir, al itinerario de la aventura *cortés*, originado en Chrétien de Troyes, que se mantiene en la literatura caballeresca hasta Cervantes, y se alarga y resurge en el viaje conradiano hasta los escritores viajeros del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Carmona, F., «La descripción, lo maravilloso, lo real y las *Mirabilia descripta* de Jourdain Cathala de Séverac», *Libros de Viaje*. Murcia, 1996, 87-118.
- «El más allá al final del camino. De Chrétien de Troyes y Montalvo a Conrad y Céline», *La aventura de viajar y sus escrituras*, Madrid, 2006.
- «El viaje caballeresco al más allá de don Quijote» en *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia*, Murcia, 2005.
- Céline, L. F., (Kurtz, Carmen, tr.) *Viaje al fin de la noche*, Barcelona, 1983.
- Conrad, J., (A. García e I. Sánchez, trs.), *El corazón de las tinieblas*, Madrid, 1976.
- Champeau, G., «El relato de viaje un género fronterizo», en *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, G. Champeau, ed., Madrid, 2004, 15-31.
- Chauche, C., «Ambigüites coloniales: Conrad et Céline en Afrique», *Imaginaires: revue du Centre de Recherche sur l'imaginaire*, 8 (200), 121-135.
- Darras, J., «Le voyage en Afrique», *Esprit*, 128 (1987), 1-12.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edic. C. Sáenz de Santa María y L. Sáinz de Medrano, Barcelona, 1992.
- Gide, A., (M. Latorre, tr.), *Viaje al Congo*, Barcelona, 2004.
- Guéret-Laferté, M., *Sur les routes de l'Empire Mongol. Ordre rhétorique des relations de voyage au XIII et XIV siècles*, París, 1994.
- Jünger, E., (E. Ocaña, tr.) *Juegos africanos*, Barcelona, 2004.

- Lafont, S., «L'Afrique dans le *Voyage au bout de la nuit*», *Litteratures*, 32 (1995), 105-118.
- Peñate, J., «Camino del viaje hacia la literatura», en J. Peñate, ed, *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, 2004, 13-29.
- «*Vagabundo en África*: Javier Reverte y Joseph Conrad en el corazón de las tinieblas», en J. Peñate, ed, *Leer el viaje. Estudios sobre la obra de Javier Reverte*, Madrid 2005, 175-200.
- Poirion, D., ed, *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes*, París, 1994.
- Popeanga, E., *Viajeros medievales y sus relatos*, Bucarest, 2005.
- Reverte, J., *Vagabundo en África*, Madrid, 2003.
- Rico, F., ed, *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, 1998.
- Riquer, I de, tr., *Chrétien de Troyes. El Caballero del león*, Barcelona, 1988.
- Taylor, B., «Los libros de viajes de de la Edad Media hispánica. Bibliografía y recepción», en *Actas de IV Congresso do Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, 1991, 57-70.
- Wolfzettel, F., «Relato de viaje y estructura mítica», en L. Romero, P. Almarcegui, coords., *Los libros de viaje. Realidad vivida y género literario*, Madrid, 2005.
- Zumthor, P., *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, 1994.