



Algunas cosas que nos enseñan los viajes

Joaquín Rubio Tovar

Universidad de Alcalá de Henares

Leer y viajar

El objetivo de estas páginas es presentar algunos de los temas y problemas que, articulados en asignaturas y seminarios, pretenden abordarse en un máster sobre literatura de viajes. Algunas áreas de trabajo que señalo están relacionadas entre sí y se abordarán en una asignatura o grupo de asignaturas dedicadas a la lectura y discusión de libros de viaje o de relatos y ensayos que están contruidos a partir de un viaje. La selección de los libros es una de las claves de este máster, porque de ella depende una parte importante de los problemas que se plantearán en las diferentes asignaturas. La articulación y organización docente queda reservada para el lugar oportuno. No voy a fatigar ahora con ellas al lector. No desprecio, ni mucho menos, este aspecto. Sé que un proyecto no llega a su fin si no se organiza adecuadamente, del mismo modo que sé que quien articula algo es porque tiene algo que articular. Pero tengo también la certeza que no es éste el lugar para incluir unas tablas con un *descriptor* y los pertinentes objetivos, metodología, bibliografía, créditos y horario de las tutorías.

Es posible que la penúltima reforma de los estudios universitarios tenga alguna consecuencia positiva. Si nos abrimos paso a través de la jerga que inunda los informes sobre los futuros cambios, podremos quizá intuir la posibilidad de sacar a la luz viejos saberes y de organizarlos para que ocupen un lugar en el nuevo diseño. El permanente descubrimiento de la *interdisciplinarietàad*, la exigencia de la *transversalidad* y de que

varias áreas compartan la misma materia, es una invitación a sacar el estudio sobre los viajes del rincón de las historias de la de la cultura, y ponerlo en primer plano.

Para comenzar la descripción del máster, voy a recordar una experiencia desarrollada hace unos años por un grupo de colegas norteamericanos, que organizaron un programa de lecturas titulado *La gran conversación*. Estos profesores diseñaron unas asignaturas en las que se invitaba a los estudiantes a leer un número considerable de libros. No se daban apuntes sobre la vida del autor, el género al que pertenecía el texto, su tradición textual o las interpretaciones psicoanalíticas/marxistas/estructurales/feministas o semióticas que hubiera sufrido. Se leía y luego se hablaba de lo leído. No era una experiencia pequeña de lectura, sino una experiencia intensa y extensa: algunos libros del Antiguo testamento, la *Odisea*, unas obras de Séneca y de Ovidio, las *Confesiones* de San Agustín y las de Rousseau, *Don Quijote* y *Madame Bovary*, los *Ensayos* de Montaigne, la lírica de Shelley y de Keats, la obra de Dostoievsky, y toda la literatura de García Márquez, Yasunari Kawabata y Naguib Mahfuz. Podría seguir. Se intentaba recuperar la tradición del viejo lector, que se echaba al coleteo una masa de lecturas y que luego hablaba de literatura y no de bibliografía. La misión del profesor (o del conjunto de profesores) no era la de aplicar una metodología concreta a una novela, sino la de acompañar en la lectura, y cuando esta lo requiriera, acudir a semiólogos, psicoanalistas o historiadores.

Los profesores confeccionaron un programa que permitía la relación entre las obras, de suerte que podía partirse de *Don Quijote* y seguir con *Tom Jones*, *Tristram Shandy* o *La saga fuga de J. B.*, porque son las propias obras las que, bien leídas, se encargarán de trazar paralelismos y sugerir comparaciones. Se trata de leer, crear lectores, mostrar los procedimientos de la literatura (mi colega Berta Hoffer dice siempre «los trucos») y preparar a los estudiantes para el aluvión teórico y la jerga didáctica que se les avecinaba. Si se crea un estudiante lector, se le inocular un virus saludable que le afectará mientras viva.

No pretendo asustar a ningún futuro estudiante, ni espantar a nadie de un máster que no sé si llegará a constituirse. Pero sí quiero señalar que la idea es siempre empezar por la lectura de unos relatos bien escogidos. Puede resultar sorprendente que inicie estas páginas dedicadas a la literatura de viajes diciendo que habrá que leer literatura de este tipo, pero la idea es no perder tiempo con introducciones, sino introducirse directamente. Habrá en su momento sesiones sobre metodología o información histórica, pero antes de nada, habrá que leer mucha literatura, desde Marco Polo e Ítalo Calvino a Humboldt y Chateaubriand, desde Julio Verne y Stevenson a Daniel Defoe y Melville, desde Göthe y Juan Valera a los libros de caballerías y Cervantes, desde Robert Kaplan y Evelyn Vaugh a Camilo J. Cela y Cunqueiro... Este máster no está concebido para especialistas, esos vegetarianos de la literatura, sino para personas de diferentes disciplinas y carreras, ávidas de leer. Una de las enfermedades (Ortega decía barbarie) de la especialización, es que restringe de una manera brutal el campo de miras. Permite saber mucho de un aspecto, pero deja de lado casi todo. Por su propia naturaleza, el relato de viajes invita a mencionar cualquier cosa, a interesarse por las personas, las catedrales, los pájaros, la historia, las lenguas, los campos, la orilla del mar, las fábricas, los monstruos, y las peripecias que trae consigo el periplo. Se viaja por dinero, por razones religiosas, comerciales, militares, se viaja por viajar. Algunos viajan y jamás escriben una línea de sus experiencias y otros no viajan y hablan de sus viajes ficticios o imposibles, como Jean de Mandeville o Julio Verne. A menudo, el

viajero recalca en sí mismo y nos dice lo que supone viajar para él. Además, casi todo el mundo viaja o ha viajado, sea cual sea su edad, profesión o condición. Esto significa que la experiencia del viaje no es exclusiva de nadie, sino al contrario. Cuando el viaje, sea real o ficticio, adquiere forma literaria (novela, ensayo, cartas, diario) se convierte en un relato que toca infinidad de asuntos y no tiene en cuenta saberes específicos de ninguna disciplina. Algunos colegas consideran que la variedad de temas, intereses y formas literarias en las que se materializa un libro de viajes, su carácter heterogéneo y la imposibilidad de someterlo a categorías y clasificaciones, es una de sus debilidades, pero a mi juicio, es en su variedad donde radica su fortaleza.

No estamos sólo en el ámbito de la literatura. ¿Cómo vamos a desdeñar el relato de un naturalista como Humboldt o de Bernardino de Saint Pierre? ¿Cómo no tener en cuenta los viajes a lugares utópicos? ¿Cómo no considerar que el viaje es uno de los procedimientos que articulan algunos libros de caballería, novelas bizantinas, picarescas o algunas novelas de Julio Verne? Tampoco deberíamos olvidar la carta (*Lettres de voyage* de Theilhard de Chardin), el diario de viaje, las cartas de relación... Y no podemos dejar de lado la música, los grabados, los mapas e ilustraciones, y modestas formas de comunicación, que gozan ahora del interés de quienes estudian otras formas de la cultura escrita, como la tarjeta postal. Lo que quiero decir es que por los libros de viaje se ha interesado e interesa una constelación de investigadores.

El planteamiento es, como se ve, muy amplio, de acuerdo con la naturaleza del objeto de estudio. Se pretende incluir, además, un taller de libros de viajes, y aquí se abre, de nuevo, el abanico. Me refiero a un taller para escribir relatos de viajes, para aprender a usar la información que suministran la historia y la literatura para conocer las ciudades y los pueblos, y me refiero también a la posibilidad de que grandes viajeros y escritores acudan a hablar a los estudiantes de su experiencia en ambas facetas.

Libros de viajes y literatura de viajes

Decía Albert Thibaudet que la *Odisea* era el origen de las novelas de aventuras, porque es el relato de las islas misteriosas, la isla de Calipso y la de los muertos, la de los feacios, y es también la isla del regreso. Su argumento se basa en la historia del héroe o del rey náufrago, ausente de su casa durante muchos años y que, finalmente, recupera su reino y su esposa. Se trata de un tema folklórico que encontraremos en muchas literaturas y en todo el ámbito del Mediterráneo. Ni que decir tiene, que la *Odisea* que conocemos no tuvo esta forma en sus orígenes. La leyenda creció al calor de muchos relatos de marineros y de la tradición de relatos que quizá provengan del ciclo de los Argonautas, pero tras andar de boca en boca por los relatos orales,)Odusseu/ (el *Ulixes* de la tradición latina) se convirtió en uno de los reyes griegos que volvía de Troya¹. Tanto este vasto poema, como la *Ilíada*, no fueron al principio más que simples crónicas. Este hecho muestra un rasgo esencial de la literatura y también de los relatos de viajes. Me refiero a su metamorfosis permanente, a su naturaleza variable, a sus infinitas posibilidades de desarrollo.

A partir de la *Odisea*, el desplazamiento de un héroe por un espacio muy amplio se convierte en modelo que permite contar una historia llena de variados incidentes que

satisfacen el interés de numerosos lectores. Si ya de por sí el viajero vive toda clase de peripecias para alcanzar la meta última -no en vano los episodios están organizados en torno a un único personaje-, no es raro que en sus continuos desplazamientos encuentre a nuevos personajes que narren sus propias peripecias, y que estas alcancen la entidad de novelas cortas. El relato del viaje se convierte en una estructura que hace posible intercalar y engarzar historias².

Como es sabido, los orígenes de la literatura griega no son ajenos al relato del viaje por mar, de donde surge el fabuloso periplo de Ulises, uno de los más leídos e interpretados de la literatura occidental. Pero si el periplo del héroe griego fue largo, mayor ha sido el del libro que narra su viaje. El título del célebre artículo de Pietro Boitani «La sombra de Ulises más allá de 2001», se refiere claramente a la obra de A. C. Clark, *2001: una Odisea del espacio*, y a la película de Stanley Kubrik. El recorrido llega hasta la serie televisiva de *Star Trek*.

Cuando el planeta entero en el que la Humanidad ha nacido ha sido explorado y reducido, en palabras de Leopardi, «*in breve carta*», ¿a dónde podía ir Ulises si no es al silencio del espacio y el tiempo?³

La figura del viajero Ulises y del Mediterráneo reaparecen en Virgilio y en Dante, en la poesía de Paul Celan y en la literatura rusa, japonesa y africana, como en el poeta nigeriano Wole Soyinka y en el Caribe, como es el caso de Derek Walcott. Ulises se ha convertido en un arquetipo del viajero en busca de la identidad humana y del conocimiento, y es una muestra evidente de la capacidad de articular y relacionar historias que tiene el relato del viaje⁴. Vale la pena recordar las palabras de Baquero Goyanes:

el viaje es, pues, un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica: la propia, precisamente, de esas novelas que acabamos de citar, caracterizadas todas ellas (*El Quijote*, *Tom Jones*, *Pickwick*, *Guzmán de Alfarache*) por la presencia del viaje como resorte y eje estructurador de extensos relatos⁵.

El relato de un viaje, en sus múltiples formas y modalidades, está presente en la literatura de todos los tiempos. Hace años tuve la oportunidad de traducir *Cligés*, el segundo de los *romans* de Chrétien de Troyes, fechado por Anthime Fourier en torno al 1176, a partir del estudio de los hechos que tuvieron lugar en Constantinopla y en Alemania entre 1170 y 1176, y que debieron de suscitar un interés extraordinario en la corte de Troyes. Chrétien no evoca la Grecia antigua (el tema de los *romans* de Tebas, de Troya, de Eneas, de Alejandro Magno) sino la contemporánea, el imperio cristiano de Bizancio. No es una novela arturiana, pues los dos héroes, Alejandro y Cligés, son griegos y vienen a la corte del rey Arturo para mostrar su valor. No pertenecen al ciclo

de Tristán e Iseo, por más que la leyenda se transparente en los versos de *Cligés*. Muchos lectores leen el relato de Chrétien como un *roman* de aventuras, en las que el amor cumple un papel esencial. Es una interpretación lógica e inevitable. Pero me gustaría destacar que el maestro champañés hace que sus héroes masculinos evolucionen entre Constantinopla, su patria, y la Bretaña del rey Arturo, es decir, en un viaje que va del este al oeste. El prólogo al *roman* ha sido estudiado y glosado muchas veces, pues contiene información muy importante. Para empezar, se anuncia el desdoblamiento de la narración alrededor de dos héroes, de dos biografías, la de padre e hijo que realizan el viaje *de Grèce an Engleterre*. Estamos además ante dos asuntos capitales: el de la *translatio imperii* y el de la *translatio studii*, es decir el traslado del poder y del saber desde el este al oeste. El desplazamiento en el tiempo coincide con el desplazamiento espacial. Y hemos de referirnos, además, al origen troyano de los francos (que provendrían del troyano *Francion*). Se trata de establecer un vínculo entre ambos mundos. El viaje que se nos pinta en el *roman* no es, pues, un viaje cualquiera, por más que en los años en los que escribió Chrétien (y antes y después también), fuera el viaje de oeste al este el que más predicamento tuviera. La peregrinación a Roma y, sobre todo a Jerusalén, es uno de los desplazamientos más corrientes en la época y aparece también representado a menudo en textos literarios y no literarios.

Esta breve referencia a *Cligès* me permite recordar que el viaje no es sólo la técnica que vertebra este y otros relatos del siglo XII, sino que también es un principio básico de estructuración de la novela de caballerías. Chrétien de Troyes expresó en *Cligés* los conceptos fundamentales para adquirir renombre:

Nadie podría disuadirme, ni con ruego ni con elogios, de ir a tierra extraña, a ver al rey y a sus nobles, cuyas proezas y cortesía son tan famosas y alabadas. ¡Muchos grandes hombres pierden, por su pereza, la gloria que podrían alcanzar si erraran por el mundo! Según me parece, holganza y fama de ningún modo pueden ir juntas. Para conseguir gloria, en nada beneficia al hombre rico que esté todo el día descansando, pues son cosas contrarias y opuestas⁶.

El caballero va siempre en busca de honra a través de sus aventuras, pero estas no se producen en su mismo espacio. No podemos imaginar un caballero estático, porque es andante por esencia. El viaje para conocer y dominar lo desconocido está en los orígenes del género. El protagonista no gana la fama permaneciendo ocioso, sino moviéndose, viviendo aventuras, y este hecho cobra gran importancia en la configuración de la novela. Uno de los procedimientos que sostienen la trama de *Amadís de Gaula*, una de las novelas episódicas más importantes de la literatura española, es el viaje en el que, como dice Juan Manuel Cacho Bleca, siempre encuentra nuevas empresas que le conducen a su punto final, a no tener que viajar, y a no vivir como caballero andante⁷.

Pero el viaje como elemento organizador está presente en otras muchas manifestaciones literarias. Entre las técnicas narrativas para insertar cuentos, la profesora Lacarra recordaba el *ensartado*. Se trata de un procedimiento que consiste en ir encadenando un cuento tras otro, con la particularidad de que posee un único

protagonista. Sklovski⁸ distinguía dos variedades dentro de este conjunto de relatos reunidos por un personaje común: el *ensartado neutro* y el *ensartado activo*. Es muy frecuente que el viaje sea el soporte estructural que permite poner en práctica el ensartado. Recordaba Lacarra que: «desde los comienzos de las literaturas, el viaje fue uno de los recursos más utilizados para ensartar distintos episodios».⁹

En el imaginario de los hombres del medioevo, la peregrinación ocupó un papel de enorme relevancia y el peregrino se convirtió en un *topos* recurrente en la literatura religiosa. El tropo de la vida como viaje aparece a menudo en esta clase de textos, desde los sermones de San Martín de León y las colecciones de milagros a la *Divina Commedia* y la poesía popular. No es de extrañar que un fenómeno tan frecuente como el peregrinaje, tan complejo y variado, y que duró tantos siglos, estuviera presente en la literatura. Por un lado, era un vivero fecundísimo de temas y personajes, de ahí que los peregrinos protagonizaran cantares de gesta, *exempla*, *romans*, milagros (los *Milagros de Berceo* se abren con una introducción alegórica que narra cómo el *romero* llega a un prado), etcétera. El disfraz de peregrino es, a veces, el medio que eligen algunos personajes para ocultar su identidad. En el *Libro de Buen Amor*, doña Cuaresma huye de don Carnal disfrazada de peregrina y escapa por Roncesvalles (estrofa 1202 y siguientes). El culto exagerado a las reliquias y los excesos cometidos en las peregrinaciones están en la base de algunos cuentos de *El Decamerón* de Boccaccio. La secularización o, al menos, el uso de la experiencia del peregrino para fines muy distintos a los religiosos, alcanza su punto máximo en el siglo XV. En este siglo, decía Luis Vázquez de Parga, se inicia un nuevo tipo de peregrino caballeresco para quien la meta piadosa del viaje era un pretexto para recorrer países exóticos, visitar cortes extranjeras y mostrar su habilidad en torneos.

Por otra parte, la peregrinación (digamos, la peregrinación laica), se convirtió en un procedimiento literario que vertebró centenares de narraciones que no siempre tienen que ver con el tema religioso. En los siglos XII y XIII, la vida errante del caballero de los *romans* toma el aspecto de una búsqueda que lo arroja tras la pista incierta de un ser o de un objeto deseado. Encontrar una aventura adecuada implica caminar, y el relato de esta búsqueda trae consigo la progresión por el espacio, la creación de escenarios imaginarios. El itinerario que sigue el caballero es por naturaleza enigmático y el texto no deja de recordárselo al lector. El caballero que «camina sin saber a dónde va», que «no sabe dónde ni en qué tierra camina» es el *leitmotiv* de estas historias. Ignora el lugar al que se dirige, pero registra los lugares que va recorriendo.

La literatura románica, escrita en las modernas lenguas romances, recordaba el profesor Fernando Carmona¹⁰, tiene un origen ligado a la peregrinación. El viaje que transforma a los peregrinos no es ajeno al de los guerreros de la épica, al de los caballeros andantes del *roman courtois* o el amante de la canción trovadoresca. El proceso de acercamiento amoroso que cantan los trovadores se asemeja a una peculiar peregrinación. Entre el poeta enamorado y la dama hay un espacio que debe recorrerse. Uno de los primeros trovadores, Jaufré Rudel (1125-1148), reproduce en su poesía la distancia amorosa y designa su *amor* como *lejano*.

Así pues, tanto si nos referimos a poemas épicos, colecciones de cuentos o novelas de caballerías, el viaje como estructura está en su entraña misma. Cualquier historia de la literatura muestra el paralelismo evolutivo que han experimentado los libros de viaje y la novela desde el siglo XVIII, puesto que unos y otros han mantenido estrechas

relaciones tanto de técnica como de contenido. *Tom Jones* de Henry Fielding está articulada, al igual que *Joseph Andrews*, por el motivo del viaje protagonizado por dos personajes. Esta tendencia llega hasta el *Voyage au bout de la nuit* de Céline o *Herzog* de Saúl Bellow¹¹.

Pero antes de seguir mencionando obras, conviene realizar algún distingo y presentar las cosas con su debida complejidad. La distinción entre *libro de viajes* y *literatura de viajes*, establecida hace ya tiempo, parece, a primera vista, evidente. Por *libro de viajes* entienden algunos críticos aquel conjunto de textos inspirados en un viaje real, o que al menos se afirma como tal, asumido por un narrador que se expresa a menudo en primera persona y que pretende dar cuenta de una experiencia, del contacto con un medio y un mundo que no es aquel del que partió. La *literatura de viajes* pretende más cosas. Numerosas crónicas, novelas y cuentos se articulan a partir de un viaje, y sus lectores, objetivos, e intereses son distintos y más numerosos. No debemos considerar *El Libro de las Maravillas* de Marco Polo lo mismo que los *romans* franceses medievales, por más que éstos narren también el viaje de uno o varios caballeros, ni *Robinson Crusoe* como los relatos de Humboldt. Si consideramos que todos los libros de viajes, desde la *Embajada a Tamorlán* a los textos de Josep Pla, son iguales y lo mismo, entonces no merece la pena echarse a pensar. El interés está, a mi juicio, en la exploración de diferencias y semejanzas, en las contaminaciones entre unos y otros, en la perpetua metamorfosis de los relatos, en el estudio de la mimesis y construcción de la realidad... En una palabra, el interés está en la literatura. Si ya entre los relatos antiguos y medievales se perciben diferencias de propósito e interés, éstas se agigantan con la modernidad, pues los géneros se diversifican, se contaminan y enriquecen y, además, se publica muchísima más literatura que en etapas anteriores.

La distinción antes recordada es útil, pero es insuficiente, porque esconde las dificultades y atractivos que presenta esta literatura para clasificarla en unas categorías, e impide ver las variadas maneras en que se entrecruzan libros de viajes y literatura de ficción. Tampoco da cuenta de cómo se alimentan distintos géneros de la estructura del viaje. Sea como fuere, es un camino que permite plantear la compleja realidad de los libros de viajes como problema y mover a la reflexión¹².

Viajes y literatura de viajes están relacionados, pero no de manera unívoca. Es posible viajar y no poner por escrito la experiencia, pero también es posible escribir un viaje sin haberlo realizado. Es posible hacer las dos actividades, pero no por orden cronológico. Los recuerdos pueden fijarse en la memoria o en impresiones y notas personales, pero el narrador puede servirse de cartas o de un diario. En algunos casos el viajero no es el narrador (como en el de Marco Polo y el novelista francés Rustichello de Pisa), pero también sabemos de quien jamás salió de su biblioteca y escribió docenas de novelas en las que la trama se sustenta en un viaje. Lo que resulta común a esta clase de relatos es que las categorías de tiempo y espacio se imponen de manera más evidente que en los demás géneros.

El universo del género

De la variedad como esencia

Uno de los mayores atractivos de la literatura de viajes es su difícil definición, pues está asociada a formas de discurso y a manifestaciones literarias muy variadas. Se trata de una escritura híbrida y miscelánea que ha desconcertado a los amigos del pensamiento sistemático y que se ha resistido a las clasificaciones. Pero esta dificultad nunca ha hecho decrecer su interés, porque su atractivo para la crítica radica, precisamente, en su naturaleza fronteriza. Uno de los lugares comunes que aparecen en los estudios de esta literatura es la dificultad para considerarla como género literario, y encuadrarla dentro de una categoría. La teoría literaria contemporánea no entiende por género un rígido esquema, un conjunto de reglas, sino un haz de rasgos distintivos y un conjunto de posibilidades, que los escritores consideran aceptables como molde para narrar sus vivencias, plasmar su imaginación, contar una historia. En cada período y en cada lugar los géneros muestran un desarrollo y una recepción peculiar de los lectores.

La modernidad invita a los escritores a buscar, a ensayar con formas que permiten la expresión de un mundo complejo y difícil de aprehender. Quizá esta sea una de las razones de la enorme vitalidad de la literatura de viajes y de los estudios que se le consagran. El viaje permite tratar tantos temas, escribirse desde tantos puntos de vista, perseguir tantas finalidades, redactarse por tantos motivos y servir de estructura a tantos textos, que no debe reducirse a una categoría, pues supondrá falsear su naturaleza. Téngase además en cuenta que los libros de viajes aparecen desde la literatura antigua a la contemporánea, con lo que el campo de trabajo es sencillamente inabarcable. El corpus es tan variado, que incluye desde *diarios* (como el diario de a bordo -Colón, Wallis, Cook, Bouganville-), *cartas* (Vespucci, Saussure), *relaciones de viajes* (*Embajada a Tamorlán* atribuida a González de Clavijo, el libro de Marco Polo, el *anónimo de Carpentras*), *memorias con vocación histórica* (*La conquête de Constantinople* de Villehardouin), *relatos inspirados en un viaje* (*Itinerario de París a Jerusalén* de Chateaubriand, *Viaje sentimental* de Sterne), *viajes imaginarios* (*La vuelta al mundo en ochenta días*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Viaje al centro de la tierra*) y aquellos que se alejan voluntariamente del mundo real (*Historia verdadera* de Luciano de Samósata, *États et empires de la lune et du soleil* de Cyrano de Bergerac), *novelas de viajes*, y podría seguir.

Cartas, relaciones, diarios, memorias: ¿por qué tal variación? Entre otras razones, porque el viaje permite toda clase de anotaciones, de observaciones. El *Viaje a Italia* de Göth es un ejemplo de todo ello. El afán de conocimiento del maestro alemán le lleva a viajar con libros de ciencia: «Llevo conmigo mi Linneo y me he penetrado bien de su terminología». Al llegar a Roveredo escribe: «aquí se encuentra la línea de demarcación de las lenguas. Más arriba las gentes todavía están algo indecisas entre el alemán y el italiano [...]». Pero visita también lugares de poderosa tradición para un centroeuropeo: «Venecia ya no será para mí una nueva palabra, un nombre vacío de sentido, que tan a menudo me ha atormentado, a mí, que soy enemigo mortal de todas las palabras sin sentido». Se interesó por la fauna de la orilla del mar, por el arte, las lenguas, la historia y por sí mismo...¹³

La reflexión sobre si hay un género específico de la literatura de viajes ha recibido diferentes respuestas. En ciertos momentos de la historia no habría tenido sentido formularia, pero el interés por la teoría del siglo XX ha ido rescatando algunas de las propuestas que dieron diferentes autores sobre la naturaleza de este discurso.

Chateaubriand habló del género mixto en el prefacio a su *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de 1811, otros lo han entendido como una vertiente del relato histórico o como fuente de la geografía¹⁴. Hoy día difícilmente puede considerarse un género autónomo, porque la variedad de sus formas compositivas, las diversas finalidades que persigue y el diverso grado de implicación del escritor y sus lectores, ofrecen posibilidades que impiden definir esta clase de literatura en una única dirección. El complejo haz de funciones que encontramos en la literatura de viajes no puede adaptarse a unas marcas formales determinadas sino que, como ha señalado Leonardo Romero: «requiere de formalizaciones transversales que potencien elementos diversos presentes en géneros literarios establecidos por la tradición y en formas creativas de nuevo cuño. El polimorfismo de los textos de viajes depende de estos rasgos sustanciales de su naturaleza, de texto narrativo, pero también depende de sus modalidades y de las finalidades que con él se persiguen»¹⁵.

Hay un hecho evidente: los relatos no son iguales, ni se presentan de la misma manera. A veces, la única semejanza entre ellos es que son textos, pero poco más. No origina el mismo relato aquel viaje que persigue finalidades prácticas inmediatas - recorridos militares, estancias de diplomáticos, observaciones de comerciantes o científicos-, que aquel cuyo objetivo es la búsqueda de lo admirable, ni el que busca la formación de la persona o su transformación interior, o el que expresa un simple *Viaje sin objeto*, como tituló Baroja una de sus novelas de Aviraneta.

El periplo de Ulises, el caminar de los héroes épicos y los caballeros andantes, las fatigas de los conquistadores, los periplos de los héroes del espacio, etc., se expresan de diferente manera. No estamos ante relatos de naturaleza homogénea, sino que se rigen por la mezcla de tonalidades. Encontraremos descripciones estéticas y reflexiones filosóficas, pero también narración de aventuras y anécdotas. Nerval reconocía en su *Viaje a Oriente* que en su relato aparecían cartas mezcladas con fragmentos de diarios y leyendas recogidas al azar. El *Viaje a América* de Chateaubriand incorpora páginas de prosa poética. Mi estilo, decía, sigue el movimiento de mi pensamiento y de mi fortuna. Ningún libro de viajes está exento de este carácter mixto.

Rustichello da Pisa (también Rusticianus o Rusticiano da Pisa) autor de *Meliadus*, (una adaptación de las novelas del Rey Arturo inspirada en *Guiron le Courtois* y el *Tristán en prosa*) fue quien redactó el *Devisement du monde* de Marco Polo, y trató la materia del relato a su modo y manera. La presentación del joven Marco a Kubilai Kan recuerda la de Tristán en la corte del Rey Marco. El kan le confía una misión diplomática y cuando Marco regresa es escuchado con interés, como un caballero que hubiera llegado al final de su búsqueda y probado su condición de tal. Uno de los asuntos sobre los que más han reflexionado los críticos, es el procedimiento seguido para componer el relato. La idea más extendida es que Marco Polo no escribió de su puño y letra el libro en el que narra su viaje y estancia en Asia, sino que lo dictó (o prestó las notas que había tomado) a Rustichello. En los primeros párrafos del capítulo inicial leemos que estando en la cárcel de Génova, tras una batalla contra los genoveses, pensó en poner por escrito sus recuerdos. Confiesa que había anotado en sus tablillas pocas cosas en relación con lo mucho que podía haber escrito tras tantos años de estancia en China y Mongolia, y pidió a micer Rustichello que escribiera «todas esas cosas en buen orden». No sería extraño, sino habitual, que Rustichello suprimiera y añadiera cosas de su cosecha¹⁶. El palacio de Kubilai aparece en la descripción con las paredes forradas de oro y plata, cosa que no consta en ninguna fuente china, pero que

era un tópico en los *romans* occidentales, como bien demostró Olschki en su extraordinaria *Storia letteraria delle scoperte geografiche*¹⁷. La literatura condicionó a los viajeros a la hora de trasladar la realidad al papel. Por otra parte, como veremos después, las técnicas literarias del novelista acercaron el relato a la literatura de ficción. El profesor Lerner ha comparado algún pasaje del capítulo III de *Meliadus* con el capítulo XV del libro de Marco Polo y ha mostrado las semejanzas indudables. Hay repeticiones de preguntas («*Et que voç en diroie?*») que aparecen en ambos textos. El vocabulario es muy semejante e indica que Rustichello utilizó los mismos conceptos para ambas obras y usó los mismos tiempos verbales para situaciones idénticas. El lenguaje y la ejemplar *courtoisie* que muestran Nicolás y Maffeo Polo al presentar a Marco ante el Khan refleja la descripción que leemos muchas veces en el *roman* del autor italiano. Aunque el tono caballeresco se pierde en las partes más geográficas o descriptivas del libro, reaparece en las batallas entre los kanes, que recuerdan a los combates entre los caballeros de Irlanda y Cornualles. Quiero decir con ello que la relación, la contaminación entre novelas de caballerías, relatos de viaje y el mundo real es continua. En las *Sergas de Esplandián*, el nombre de California se otorga a una región de las Indias habitada por Amazonas y cercana al paraíso terrenal. Díaz del Castillo cuenta en su *Historia verídica de la Conquista de la Nueva España* que al llegar a Méjico y ver algunas ciudades construidas en lagos, sus soldados pensaron que estaban viendo lugares descritos en *Amadís*. Entre la novela y los relatos de viaje circularon temas y fórmulas.

La novela picaresca, además de las muchas cosas que es, es también un relato de andar y ver. El género, todo lo evolucionado que se quiera si consideramos el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache* como moldes fundamentales, conoció muchos imitadores. Además de *Moll Flanders* (1722) de Defoe, y de *Gil Blas* (1715-1735) de Lesage, debe recordarse *Jacques le fataliste* (1778) de Denis Diderot. Son muchos los relatos, ya no sólo los de origen picaresco, marcados por la errancia, la permanente referencia a diversos espacios y encuentros con diversos personajes que narran, a su vez, una historia. Muchas de estas novelas dan pie a la sátira. A la cabeza de todas ellas debe recordarse los *Viajes de Gulliver* de Swift. En Lilibut, los vicios y defectos de la sociedad diminuta son ridiculizados por su tamaño y son observados con lupa. Entre los gigantes, los defectos se hacen monstruosos por desmesurados¹⁸.

No estamos tampoco muy lejos de aquellos relatos que proponen un recorrido que expresa la formación de los viajeros a través de un periplo. En muchas novelas, el itinerario espiritual es también un desplazamiento físico: es decir, el personaje se reconoce, se descubre gracias al camino. El viaje es una prueba: la partida y el retomo son piezas esenciales del relato en el que el protagonista aprende qué es el mundo y se descubre a sí mismo. Cándido aprende muchas cosas de sus viajes y muchos personajes de cuentos medievales (como el personaje del cuento L de *El Conde Lucanor*) se descubren a sí mismos en sus peripecias.

El pensamiento occidental siempre ha sido amigo de trazar tipologías y clasificaciones, pero en el terreno de los viajes, ninguna es satisfactoria. La clasificación es posible según la forma que toma el relato, según la precisión documental, según el objetivo de la escritura, según el destinatario o según la época (no es igual el viaje a América de Chateaubriand que el de Barthes o Sartre). Es decir, estamos ante un universo de posibilidades. Es frecuente que el tono del relato no se mantenga uniforme desde que empieza hasta que acaba, porque la experiencia narrada exige la variedad.

Además, esta literatura proteica no debe aislarse de otros géneros, pues mantiene con ellos una comunicación inevitable y fluida, como veremos después.

Pero el intento de clasificar toda esta literatura no es tarea baldía, sino un asunto apasionante para plantearlo en la clase y proponerlo como investigación. A la hora de delimitar un campo de trabajo, el primer paso puede ser estudiar los libros de viajes de un período concreto, para poder trazar después el sistema literario que nos permitirá explicar cómo se relacionan entre sí los textos. No seré yo quien desprecie las clasificaciones, pero confieso que, en ocasiones, su mayor utilidad consiste en mostrar que resulta imposible confinar cada obra en una casilla y que algunas de ellas han de situarse en más de un grupo. Haré unas breves calas.

Para definir el género en la Edad Media, Jean Richard¹⁹ propuso una clasificación que se ha repetido a menudo y que me parece útil. Por un lado las *guías de peregrino* que informaban sobre la duración de las etapas, las precauciones que había que tomar o los santuarios que debían visitarse en el camino (como el *Liber sancti Jacobi*, *De situ terrae sanctae* de Theodosius o el *De locis Sanctis* de Beda). A su lado los relatos de peregrinos. No era obligado que el peregrino tomara la pluma para escribir su piadoso viaje, de ahí que fueran a menudo los hagiógrafos quienes pusieron por escrito la experiencia (La *Peregrinatio sanctae Paulae* de San Jerónimo o el *Hodoeporicon Sancti Willibaldi*). Ahora bien, la *peregrinatio* estuvo contaminada por otras intenciones, porque tomó un sentido especial en la literatura escrita por hagiógrafos irlandeses. La *Peregrinatio sancti Brandani*, es un viaje y también una alegoría. Se refiere Richard en tercer lugar a los relatos que narran las experiencias de cruzadas y las expediciones lejanas. La cruzada es un *iter Hierosolymitanum* y los cruzados unos peregrinos. Otra clase de relatos lo constituyen los de embajadores y misioneros. Aquí incluye desde la *Historia Mongalorum* de Plancarpino (parte de la cual fue incluida por Vicente de Beauvais en su *Speculum historiale*) al relato del franciscano Guillaume de Rubrouck, que partió para evangelizar a los mongoles y que a su regreso dirigió al rey de Francia una narración extraordinaria. A su lado incluye el *Liber peregrinationis* de Ricoldo de Montecroce que comienza por un relato de peregrinaje a Tierra Santa y nos conduce después hasta Mesopotamia y Bagdad, y nos describe las creencias y costumbres de Oriente, así como el relato de Odorico de Pordenone y el de Jourdain Cathala (*Mirabilia descripta*). La aparición del temible Tamerlán invitó a mandarle emisarios, quienes tras la visita redactaron textos de enorme interés, como es el caso de la *Embajada a Tamorlán* castellana. Los relatos de aventureros y exploradores (a cuya cabeza figura el relato de Marco Polo), las guías de mercaderes (como la *Pratica della mercatura* de Francesco Balducci Pegolotti) y los relatos de viajeros imaginarios (entre los que destaca el *Libro de las maravillas del mundo* de Jean de Mandeville, uno de los libros de viajes más leídos e influyentes de toda la literatura de viajes) completan su clasificación.

Pero no debemos aislar estos relatos en una única categoría. El contenido de algunos de ellos pasó a formar parte de enciclopedias, otros libros se consagraron a la descripción de lo maravilloso, otros se escribieron en una biblioteca, con la ayuda de otros textos y otros relatos... La casuística es demasiado compleja, como para establecer distingos muy rígidos. En este sentido, son muy interesantes las reflexiones de Rodríguez Temperley²⁰ acerca de la relación que mantiene el *Libro de las maravillas* con la ciencia tal y como se exponía en las enciclopedias medievales. Las enciclopedias se nutrían, entre otras muchas fuentes, de los relatos de viajes, y mantenían con ellos

una relación de intercambios y préstamos mutuos. Las enciclopedias compilaban y refundían materiales existentes. En líneas generales, los temas se repiten en los libros de viajes pero, al insertarse en un marco que los contiene (y los recontextualiza), nos adentran en una nueva forma de escritura a la vez que indican una transformación en la funcionalidad de la enciclopedia, como explica la investigadora citada. Al hilo de esta transformación es interesante recordar que, en torno a 1320, dejaron de escribirse nuevas enciclopedias, y a medida que fue desapareciendo este género, comenzó el auge de los relatos de viajes, algunos de los cuales incluyeron un compendio geográfico o una descripción del mundo, como en la *Descriptio Orientalium Partium* de Odorico de Pordenone (c. 1330), el *Liber de quibusdam ultramarinis partibus* de Guillermo de Boldensele (1336), el *Libro* de Mandeville y el *Libro del conocimiento* (c. 1360). Se percibe todavía en ellos la huella de las enciclopedias. En cambio, en los textos del siglo XV, como la *Embajada a Tamorlán* o las *Andanças* de Pero Tafur, su influencia fue desapareciendo y no volverá a percibirse hasta algunas crónicas de Indias. Lo que nos interesa es que algunos libros de viaje del siglo XIV retomaron los temas tratados en las enciclopedias, los presentaron de una nueva forma y los insertaron en una prosa de ficción incipiente, de suerte que se convirtieron en una especie de *enciclopedia divulgativa*, que no presentaba la organización del saber característico de las enciclopedias. Frente al discurso *expositivo explicativo*, se constituyó el *narrativo*, característico de los libros de viajes. Es el caso del *Libro de las maravillas* de Jean de Mandeville, que debemos situar en el diálogo con el saber articulado de las enciclopedias y ver en este texto una «incipiente prosa» de ficción, puesto que muestra *otra forma de organizar el saber* diferente al practicado en la época.

No es mi intención seguir presentando, siglo por siglo, las deficiencias de las clasificaciones, pero permítaseme, todavía una cala más. La clasificación tampoco nos ayuda a llegar lejos en el siglo XVIII. En este período, los viajeros que deseaban difundir sus conocimientos adquiridos en los viajes eligieron varios moldes: libros, artículos de periódicos, edición de sus cartas y relatos ficticios, con los que expresaban sus críticas a la sociedad española. Para Salvador Bernabéu²¹, su impacto sobre los ministros reformistas se demuestra al comprobar la presencia de libros de viajes en sus bibliotecas personales. Pocas épocas históricas han concedido a los viajes tanta importancia como la que les asignó el «Siglo de las Luces». No me refiero al mero trasladarse de un sitio a otro, sino a un viajar del que se desprenda algo *útil*, uno de los valores supremos del siglo XVIII. Hay que saber viajar, hay que aprender a viajar, y a ello se dirigen los consejos y observaciones que aparecen en el libro V del *Emilio* de Rousseau. Dice Álvarez de Miranda que el viajar dieciochesco es fundamentalmente: «una vía de conocimiento y un medio para la formación del individuo»²².

Gómez de la Serna estableció una tipología para diferenciar viajes económicos (Bernardo Ward, Guillermo Bowles, Jovellanos), viajes científico-naturalistas (Sarmiento, Cavanilles), viajes artísticos (Ponz, Vargas Ponce, Bosarte, Ortiz), viajes histórico arqueológicos (marqués de Valdeflores, Jaime de Villanueva), viajes literarios con una vertiente sociológica (Flórez, Ponz, Viera y Clavijo, Iriarte, Leandro Fernández de Moratín) o los viajes recogidos en los *Diarios* de Jovellanos²³. Morales Moya consideraba que había que añadir a la lista «el viaje más rigurosamente político»²⁴, y el profesor Olaechea²⁵ proponía completar la relación con «viajes políticos» y «viajes pintorescos». Para Álvarez de Miranda, los problemas vienen a la hora de encajar en un grupo u otro los textos conservados. Podremos clasificar el viaje de Sarmiento entre los viajes científico-naturalistas, pero el benedictino estaba tan atento a las especies

vegetales, como a las inscripciones o a cualesquiera otros monumentos del pasado, y el viaje de Bowles, aunque se centró en asuntos económicos, se planteó como mineralógico, por lo que no se le puede negar su carácter científico-naturalista. El viaje de Ponz es artístico, pero hace también observaciones socioeconómicas y se siente inquieto al comprobar que no había árboles en muchas zonas de España. Existen dificultades para establecer dicotomías claras:

¿Cómo distinguir, además, el viaje artístico del viaje histórico-arqueológico? ¿Y el económico del político? ¿Qué entender por «viaje literario», cuando el de Villanueva se llama así y atiende predominantemente a las iglesias? [...] No hay forma de poner límites a la *curiosidad* de los ilustrados²⁶.

En los viajes de Jovellanos se deja constancia de todo. En ellos aparece la geografía y la geología, la agricultura y la ganadería, las industrias y fábricas, los mercados, las obras de arte, los archivos y sus documentos, el folklore y las costumbres populares.

Al igual que en otras épocas, el viaje se vierte en diferentes moldes, que condicionan de manera definitiva su carácter y que guardan estrecha relación con el propósito del autor y con el destinatario o destinatarios. A menudo adopta la forma de *diario*, combinada con otra que es privativa del género, el *itinerario*, y el relato se articula en torno a ese doble hilo conductor, cronológico y espacial, en el que se insertan descripciones, vivencias, reflexiones y anécdotas. En ocasiones, el relato es de un laconismo enteco y desesperante, pero otras veces se llena de descripciones y detalles de enorme riqueza, como es el caso de los *Diarios* de Jovellanos. En general, el diario de viaje suele presentarse en primera persona, salvo, por ejemplo, en los viajes del padre Enrique Flórez, que nos han llegado a través de las anotaciones de su biógrafo, el padre Francisco Méndez. Una forma muy frecuente que adopta el viaje es la *carta*. Un caso sobresaliente de esta forma son los cinco tomos de las *Cartas familiares* del abate Juan Andrés (1786-1793), que constituyen para Álvarez de Miranda, uno de los más completos y eruditos conjuntos de viajes por la Italia del siglo XVIII. A su lado deben recordarse las cartas del *Viage literario a las iglesias de España* de Jaime Villanueva o las *Cartas del viaje de Asturias* de Jovellanos. No se trata de cartas privadas; el procedimiento epistolar se adopta en ellas como artificio, con el propósito más o menos decidido del autor de que llegaran a un público amplio²⁷.

A menudo, los viajes que se realizaron en el siglo XVIII nacieron como consecuencia de un encargo oficial y esto hizo que adoptaran el molde y el tono de *informe*. Es el caso de *Noticia del viage de España* (Madrid, 1765) de don Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, encargado de realizar un viaje por los archivos de España para recopilar los documentos referentes a la historia civil. Otros relatos que se sustentan en los viajes, no llevan este nombre en el título, como es el caso del *Proyecto económico* del irlandés Bernardo Ward, a quien Fernando VI encomendó un viaje por toda Europa para estudiar los progresos que habían realizado otros países europeos en agricultura, industria y comercio. El título del libro de Guillermo Bowles, otro comisionado por el gobierno, es *Introducción a la historia natural y la geografía física de España* (Madrid, 1775) y es uno de los mejores viajes por España que se escribieron en el siglo XVIII²⁸.

Ciencia, literatura y religión

En los relatos de viaje se mencionan dos clases de conocimientos que tienen que ver con la imagen del mundo y con la idea de la existencia. El primero de los conocimientos lo forman las ciencias de la vida y del espacio (cosmografía, historia natural, geografía y biología) que han crecido en todo momento de la mano de la literatura de viajes. Adam Smith señalaba que el descubrimiento de América y la ruta del cabo de Buena Esperanza eran dos hechos capitales para investigar el origen y la causa de la riqueza de las naciones. Pero tanto si atendemos a los descubridores científicos, como a marinos, a escritores o filósofos, surge por todas partes un Ulises transfigurado en héroe de una modernidad que, como decía Juan Pimentel:

explora las tierras, la razón, el sujeto o la vida. [...] La lectura del libro de la naturaleza, el gran mandato de los nuevos *saggiatores*, provoca que el viaje y su escritura se tomen actividades capitales para una escritura del mundo que quiere ser sólo lectura fidedigna e imparcial de los hechos naturales. Como el telescopio o el microscopio, el viaje se transforma en un gran artefacto para amplificar la vista y los sentidos, el poderoso instrumento para observar y describir hechos singulares, extraños y lejanos, tan invisibles e inéditos como los que aguardaban en el laboratorio, en los cielos o en la materia tras las lentes de aumento²⁹.

Aparentemente, ciencia y literatura son dos formas diferentes de representar la vida y el mundo. Sin embargo son muchos los textos en los que los relatos de viaje y la descripción científica de la realidad van de la mano. El vínculo entre escritura del viaje, creación literaria y conocimiento (ciencia) es muy antiguo. Pensemos en la *Geographiká* de Estrabón, la *Bibliotheca* de Diodoro Sículo, en las obras de Plinio y de Heródoto. Todas nacen de la experiencia de grandes estudiosos que viajaron infatigablemente. Interesa recordar en este punto el segundo de los conocimientos a los que me refería antes. Me refiero a la literatura, que se ha alimentado de imágenes y metáforas de las ciencias naturales y ha tomado de ellas estrategias narrativas, y compartido nociones parecidas para representar la realidad. La novela, la escritura experimental y las relaciones de viaje son productos literarios de la modernidad y se constituyen como tales en el mismo período:

Entre los siglos XVI y XVII los vemos considerarse en las distintas tradiciones nacionales europeas, no por casualidad, al tiempo que vemos forjarse otras señas de identidad del Occidente moderno: la burguesía, la expansión colonial, el primer capitalismo, la revolución científica³⁰.

Juan Pimentel ha demostrado que no es posible comprender ni la génesis ni la interpretación de numerosos textos, como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe o el *Voyage a l'île de France* de Bernardin de Saint-Pierre, sin conocer el ámbito científico en el que surgen. En el universo anglosajón sabemos que la novela compartió con la nueva ciencia y las nuevas teorías del conocimiento la búsqueda de una verdad adquirida mediante la experiencia sensible del mundo³¹. El fundamento de los valores y conquistas de la ciencia moderna es una y otra vez el viaje. Según Juan Pimentel, la lectura del libro de la naturaleza ayudó a que el viaje y su escritura se convirtieran en actividades capitales para una expresión fidedigna e imparcial del mundo, de los hechos naturales. Pensemos en el *Voyage à l'île de France* (1773) de Bernardino de Saint-Pierre, escrito en la época de las grandes exploraciones del océano Pacífico, en el período de los grandes viajes de Wallis, Bouganville, Cook, La Pérouse y Malaspina. Los naturalistas que seguían a Linneo habían comenzado a explorar el mundo y esta tarea fabulosa desembocó en el viaje americano de Humboldt.

La literatura de viajes presenta unos rasgos característicos en la Edad Moderna. Por lo pronto, ya no se asocia con la descripción de lo fabuloso, de las maravillas, de la peregrinación. En esta nueva etapa conoció una suerte de refundación y se disciplinó como género. La representación de la naturaleza en las relaciones de viaje recibió el mismo aliento empirista que la novela y el relato experimental. En estos géneros existe la intención de construir un relato verosímil y de objetivar los fenómenos. Es interesante destacar que tanto Defoe como Richardson o Fielding fueron acusados de escribir de manera excesivamente austera y sencilla, pues adoptaron el mismo estilo de las grandes relaciones de viajes de la época. En efecto, autores como Richardson o Defoe se sirvieron de estrategias narrativas de la nueva ciencia para conseguir la verosimilitud. Me refiero al empleo del tiempo, el tratamiento del espacio, el gusto por los detalles y la minuciosidad, es decir, un conjunto de procedimientos que aproxima su trabajo al de los primeros científicos en el terreno de las ciencias naturales.

Varias obras de Defoe están relacionadas con el mundo de las navegaciones y uno de sus trabajos fue resultado de su propia experiencia como viajero³². No es casual que Defoe escogiera el viaje como trasfondo para su *Robinson* y es probable que lo que le moviera a envolver sus ideas sobre cuestiones religiosas, políticas y educativas en el molde del viaje fuera el relato de la experiencia real del naufrago Alexander Selkirk, que vivió aislado en la isla del archipiélago Juan Fernández a seiscientos kilómetros de la costa de Valparaíso, entre 1704 y 1709. El naufrago fue rescatado cinco años después por Woodes Rogers, quien contó la experiencia de Selkirk en *A Cruising Voyage Round the World* (1712). Otra versión de aquel suceso famoso fue escrita por el también marinero Edward Cooke en un libro titulado *Voyage to the South Sea and Round the World* (1713) y una tercera versión pudo leerse en el periódico *The Englishman*, también en 1713. Defoe conoció, sin duda estos relatos.

Pero no debe explicarse la aparición y enorme éxito de *Robinson Crusoe* (en la que vuelve a transparentarse Ulises) sólo gracias a la historia de la ciencia. Defoe expresó en la novela sus inquietudes sobre la moralidad, las creencias religiosas, la inquisición o el comercio. La presencia de estos temas ha suscitado interpretaciones religiosas. El autor defendió con vehemencia sus puntos de vista en estas materias y acabó sufriendo persecución y cárcel. No es extraño que *Robinson Crusoe* haya sido entendida como una autobiografía espiritual en la línea de *Grace Abounding* (1666). En la novela encontraremos, en efecto, al pecado que cometió el protagonista (desobediencia al

padre, abandono del hogar paterno), alusiones a la Divina Providencia y a los métodos mediante los que Dios nos conduce a la salvación. Otros han visto en la novela el triunfo del esfuerzo humano por superar las limitaciones y crear un sistema de producción cercano al capitalismo. Marthe Robert³³ ha mostrado como la rebeldía de este vagabundo y su interés por el riesgo le sitúa cerca de un abismo que casi lo anula, pero estas actitudes le llevan a una playa sin nombre en la que acabará renaciendo.

La historia de la ciencia, la de la novela, el psicoanálisis..., y los directores de cine y dibujantes de tebeos se han interesado por *Robinson Crusoe*. No está de más insistir en que uno de los fundamentos del relato es un viaje, y que la novela surge en un momento en que proliferaban relaciones y crónicas de viajeros de toda clase. Sin ellos no se termina de entender la novela. En torno a la metáfora del viaje, el naufragio y la supervivencia se desarrolla el tema de la providencia, la huida del hogar, el regreso a la vida.

La pregunta que debemos hacernos es cómo relacionar estos textos, de naturaleza tan diferente. Hablamos de literatura religiosa (tan presente en el relato de Defoe, como ha demostrado Fernando Galván³⁴), de textos científicos y de literatura. En este punto me parece oportuno recordar la noción de sistema literario tal y como la formuló en su momento Claudio Guillén. Un breve ensayo de Roman Jakobson y Yuri Tynyanov (1928) sentó las bases que han permitido la colaboración entre la ahistórica estructura y el desarrollo temporal. En la estela de estos maestros debe reconocerse la influyente formulación de la noción de *sistema* debida a Claudio Guillén en su libro *Literature as system*³⁵. Un sistema existe, decía Guillén, cuando ninguno de los elementos simples que lo componen puede ser comprendido de manera aislada, sin tener en cuenta el conjunto. Por otro lado, nada es menos histórico que aislar los componentes de un vasto tejido y estudiarlos como si no tuvieran relación con otros elementos coetáneos. Descubrir un sistema exige estudiar una fase de la evolución literaria por medio de cortes sincrónicos,

articulando en estructuras equivalentes o jerarquizadas la multiplicidad heterogénea de obras simultáneas; y descubrir así en la literatura de un momento de la historia, un sistema totalizador. El que este sistema (mejor polisistema, en vista de su heterogeneidad precisamente) se abra en el momento del corte sincrónico a una variedad de obras, que pueden ser actuales o inactuales, prematuras o atrasadas, se debe a que el corte revela la coexistencia de curvas temporales distintas³⁶.

A la hora de estudiar un sistema literario hay que tener en cuenta obras contemporáneas y obras pretéritas. En cualquier corte sincrónico que hagamos en el *continuum* coincidirán ciclos temporales cortos, medios y largos, traducciones y obras originales, obras del pasado una y otra vez recuperadas, y obras que respondan a inquietudes presentes. Si pensamos en las razones que llevaron a Chrétien de Troyes a cultivar el *roman* habrá que tener en cuenta distintos elementos interrelacionados. Por un lado, los autores pretéritos traducidos (no olvidemos al traductor de Ovidio), la influencia de las obras contemporáneas (Tristán y la poderosa materia de Bretaña), el género histórico (la forma métrica de los historiadores sirvió de guía a los primeros

romanciers y no debe olvidarse que historiadores, poetas y novelistas coincidieron en más de una corte) el universo de trovadores y *trouvères* que le suministró los temas (el código amoroso de aproximación y conquista de la amada, los efectos de Amor y las consecuencias en los enamorados) y los géneros o subgéneros trovadorescos construidos a partir del debate. Todos afectaron no ya al desarrollo de la obra de Chrétien, sino de todos los *romans*. La conclusión que sacamos es que no es una concepción estática de la obra literaria la que nos permitirá entender el nacimiento y desarrollo de géneros tan proteicos y ricos como el *roman*.

El modo en que se relacionan e integran todos estos componentes permite pensar en un sistema. Los sistemas nos ayudan a entender (y al tiempo construir, pues la historia es siempre construcción) las luchas, las refutaciones, las elecciones y las alternativas de escritores, el público que leía y escuchaba. Los sistemas no son algo cerrado o estático, sino un conjunto de interrelaciones dinámicas. Son espacios productivos y no sólo depósito de obras, porque los sistemas, al surgir, absorben y cambian de naturaleza elementos de la más variada procedencia. No es posible entender por qué razón nace *Robinson Crusoe* si no se tiene en cuenta la literatura científica de la época, tal y como ha demostrado Juan Pimentel, si no consideramos la literatura piadosa, tal y como ha demostrado Fernando Galván, y si no atendemos a los relatos de naufragos que se publicaron en aquellos días. Hay que atender a varias series y estudiar cómo y por qué se relacionan para entender la génesis de un relato tan apasionante. Las posibilidades didácticas y de investigación de este planteamiento son enormes.

Algunas peculiaridades

Los géneros literarios constituyen en cada época una clase de código mediante el que las obras del pasado y las obras nuevas pueden ser recibidas y clasificadas por los lectores. El sistema de los géneros está gobernado por un doble movimiento y que, por un lado, tiende a asegurar una continuidad favoreciendo la comunicación y, por otro, fuerza el cambio, porque una literatura no está viva más que en la medida en que transforma la expectativa de los lectores.

Es difícil determinar un acceso de estudio exclusivo de todos los textos, porque los problemas se superponen y mezclan. Es necesario elegir, todo lo artificialmente que se quiera, ángulos de acceso distintos, pero que no se excluyan unos a los otros. Podemos escoger relatos publicados en un período histórico concreto y trazar su poética, el modo de relación con otras series artísticas, la clase de ilustración que los adorna, su difusión con la imprenta, la influencia en intelectuales y lectores, la recepción de los lectores, el modo en que se representa el mundo, las convenciones retóricas dominantes, etcétera. Lo que es evidente es que esta literatura ofrece un terreno excepcional al profesor por las posibilidades que ofrece para presentar y organizar sus asignaturas. Me detendré ahora brevemente en algunas peculiaridades de estos relatos.

Ver lo que otros han visto antes

La literatura de viajes, decía el profesor Brunel³⁷, es una especie de bola de nieve. Cuando el viajero escribe su relato, lo corriente es que relatos anteriores le sirvan de guía, y el que resulte de su escritura servirá, a su vez, de orientación a otros viajeros. Así las cosas, no es extraño que el estudio de los libros de viajes se convierta en arqueología libresco. Los viajeros leen los textos de los otros. Colón leyó el viaje de Marco Polo y algunas descripciones del mundo, Chateaubriand confesaba haber leído muchos relatos antes de viajar a Tierra Santa y lo mismo puede decirse de La Condamine antes de emprender su viaje al Amazonas y la América hispana. Rousseau recomendaba a su Emilio la lectura de *Robinson Crusoe*. El testimonio de otros viajeros servía de guía, pero también de materia que debía comprobarse. Es el caso de Víctor Berard, que viajaba el Mediterráneo pensando en los lugares habitados por Nausicaa. Se conocen, por ejemplo, las fuentes literarias del *Voyage en Orient* de Nerval. Es frecuente que la selección de los lugares elegidos para una visita dependa de lecturas previas. Como dice Leonardo Romero:

Con la excepción de los libros fundacionales sobre las grandes rutas viajeras, los relatos de viaje se nutren tanto de la experiencia real del viajero como de la escritura de relatos anteriores. El relato personal de un viaje entreverá un «yo he visto» con un «yo he leído», de una forma tan inextricable que, en muchas ocasiones hace muy difícil al lector separar experiencia directa de lo realmente visto³⁸.

La imitación salta de unos textos a otros. Las páginas descriptivas de Florencia que Baroja esbozó en *Ciudades de Italia* (1949) encuentran paralelo con las de Sacha Savarof en *El mundo es así*, del mismo escritor. Y esta secuencia novelesca tiene muchas analogías textuales con el libro de Stendhal, *Rome, Naples et Florence* (1817), que, a su vez, paga tributo al *Itinéraire de Rome* (1829). Este y otros viajeros europeos fueron construyendo durante siglos la caracola intertextual del «iter italicum». No en vano decía el profesor Romero Tobar que una de las reglas de obligado cumplimiento del género literatura de viajes era la intertextualidad y la reescritura³⁹.

Pero el fenómeno se percibe también claramente en otros períodos de la historia. La profesora Rodríguez Temperley⁴⁰ ha mostrado la relación del *Libro de las maravillas* de Mandeville con el género utópico y la cuentística europea, y ha destacado su relación con el saber enciclopédico medieval, como ya señalé antes. Los libros de viajes son un género mixto que incluye gran variedad de discursos. No es difícil comprobar cómo se funden en su interior registros diversos: el piadoso, representado por el itinerario a Tierra Santa, el científico de las descripciones botánicas o astronómicas, el antropológico que gira en torno a las razas y costumbres de pueblos lejanos, el didáctico que impregna ciertos fragmentos del relato, pero también la aventura, la leyenda, las vidas de santos, el hecho histórico y la descripción geográfica. Todo ello hace de la literatura de viajes un mosaico discursivo que destaca dentro de la historia de los géneros. Los libros de viajes medievales son una *encrucijada de textos* donde subyacen fragmentos de textos ajenos que se reconocen como fuentes, citas, alusiones, glosas o parodias. Un mismo relato inserto en textos diferentes no tiene igual significado que en el texto de origen. Esto permite explicar cómo se escriben «cosas nuevas» con «libros viejos», que es una de las características de algunos libros de viajes, sobre todo de

aquellos que recogen viajes imaginarios⁴¹. Esta metamorfosis de los relatos al insertarse en otros de diferente naturaleza es uno de los procesos más fascinantes de la literatura, y los libros de viajes nos ofrecen un camino muy fértil para su estudio.

Expresar lo desconocido

Los viajeros presentan y describen el mundo que recorren en función de su objetivo, las convenciones retóricas exigidas para su clase de escrito y sus capacidades lingüísticas. Olschki ha estudiado en su libro *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, los procedimientos mediante los que los viajeros medievales describían y contaban el mundo que recorrían. Los recursos literarios de estos viajeros no eran mucho más ricos que la de los conquistadores de los siglos XVI y XVII. Alejo Carpentier en *El arpa y la sombra* nos muestra las dificultades de Colón para hablar sobre lo desconocido. El léxico familiar resultaba inadecuado ante las manifestaciones de lo radicalmente nuevo, porque la realidad sobrepasaba el entendimiento⁴². Cuando viajeros y hombres de ciencia del renacimiento impulsaron el conocimiento del mundo, se impuso la obligación de describirlo, nombrarlo, hacerlo concebible, acudiendo a menudo a la comparación con el universo del que se provenía («es como», «se parece a», etcétera).

La necesidad de acercar el nuevo mundo, o un mundo muy diferente a aquel del que se proviene, explica algunos nombres que se dan a los lugares que se descubren y colonizan. No es extraño que se otorgue a la tierra recién encontrada el epíteto de *Nueva*: Nueva Escocia, Nueva España, Nueva York, Nueva Orleans, o, más claramente, Nuevo Mundo. Las tierras recién descubiertas se nombraron a imagen y semejanza de lugares europeos. Emma Martinell⁴³ ha demostrado, con numerosos ejemplos, cómo el acercamiento al mundo americano se hizo, en primer lugar, por comparación y contraste con las realidades españolas y europeas.

Las primeras relaciones del otro mundo (sea Asia para los medievales o América para los conquistadores) no son fruto de escritores profesionales, ni poetas. Marco Polo era un mercader que dejó su relato en manos de un novelista. Colón era un marinero, André Thevet fue un geógrafo, Díaz del Castillo, Hernán Cortés o Jean-François de Galaup de Lapérouse fueron soldados, Oexmelin fue un cirujano. Debe, además, tenerse en cuenta que las convenciones de la retórica obligaban a una clase de discurso que debe conocerse a fondo antes de juzgar supuestas incapacidades lingüísticas. Pupo-Walker decía que lo que distingue los *Naufragios* de Cabeza de Vaca no es la presencia de conceptualizaciones historiográficas o teológicas,

sino más bien un crudo exceso de literalidad, así como el afán por ensayar formulaciones testimoniales que se aproximan notablemente al diario; es decir, una redacción que pretende circunscribirse a la vivencia inmediata pero que irónicamente muchas veces también será la glosa, casi desesperada, del que no alcanza a decir lo que ha conocido⁴⁴.

Pero la conciencia de que no se posee un lenguaje capaz de expresar el mundo es una constante. Todavía en 1773 se quejaba Bernardin de Saint-Pierre en su célebre *Voyage a l'île de France* de las insuficiencias del lenguaje para describir la realidad. El *Voyage* es fruto de su estancia en isla Mauricio durante dos años y medio. La obra está escrita en forma epistolar y en la última carta aparecen unas reflexiones en las que el autor lamenta las carencias de un vocabulario científico y unas formas de representación que deberían desarrollarse. La insuficiencia que delataba Saint-Pierre en las descripciones de los viajeros y naturalistas de su época es de enorme calado, pues hablan de:

la incapacidad de la terminología científica para expresar y representar todo aquello que cae fuera del programa empirista y realista, todo lo que escapa a newtonianos y linneanos, aquello que no pueden transcribir ni reproducir sus sextantes ni cronómetros, sus nomenclaturas binomiales y nichos clasificatorios. Es algo que tiene que ver con el color y la emotividad, con una serie de rasgos propios no sólo de los hechos naturales [...] ⁴⁵.

Es interesante recordar que Humboldt, que realizó su periplo americano acompañado por pocos libros, llevó entre ellos la novelita de *Paul et Virginie* (1788) de Saint-Pierre. Y fue Humboldt quien reformuló la gran escritura del mundo y quien forjó una narrativa de viajes del paisaje donde se reconciliarán lo científico y lo literario, la objetividad y la subjetividad.

Género de creación y género de recepción

Por si fueran pocas las posibilidades de estudio, añadiré una perspectiva más. No debe olvidarse que una cosa es el género de creación y otra el género de recepción de una obra. Por ejemplo, lo que en un momento nace como *relación* que da cuenta a un superior de las peripecias de un viaje a las Indias, cambia de naturaleza y pasa a formar parte de un corpus diferente. Veremos algún caso.

La primera mitad del siglo XVI fue época de grandes navegaciones. Algunos navegantes y soldados dejaron consignadas sus experiencias en unos textos que los lectores actuales llamamos *Décadas*, *Cartas de relación*, *Diarios de viaje*, *Historia natural*, etcétera. Los autores escribieron sus textos buscando fines diferentes, de ahí que de su trabajo se desprenda una rica variedad de discursos. Algunas de estas obras, tan diferentes, se reagruparon en colecciones como *Navigazioni e Viaggi*, editada por Giovanni Bautista Ramusio en Venecia en 1556. El primer tomo está dedicado a las navegaciones a África, India y Asia sudoriental, el segundo a relatos como el de Marco Polo o Antonio Zeno, y el tercero se consagró a las navegaciones al Nuevo Mundo. Algunas de las obras que Ramusio recopiló o mandó traducir para su tercer volumen habían tenido ya un recorrido editorial, mientras que otras sólo nos han llegado a través de esta compilación. Es indiscutible que muchos de estos textos, fueran antes

publicados o no, reciben un nuevo significado al ser traducidos e insertados en una serie concebida como colección de relatos de viaje. Téngase en cuenta que las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería, las *Cartas de relación* de Cortés, la *Relación* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, las expediciones en busca del Reino de las siete ciudades, de la Cíbola y la *Historia Natural de las Indias* de Fernández de Oviedo se publicaban por primera vez en 1556 bajo el título de «relatos de viaje», y el hecho tenía lugar bajo los auspicios de un humanista y geógrafo del *Cinquecento*⁴⁶. La historia de la literatura nos ha enseñado que no hay textos al margen del soporte necesario para su lectura, ni es posible comprender un escrito sin conocer el modo por el que llega al lector; por eso es muy relevante que obras que nacieron con determinada finalidad hayan terminado por inscribirse en una serie, en un formato, en un *libro* que no escribieron ellos. Lo he expresado antes de otra manera: una cosa es el género de creación y otra el género de recepción⁴⁷.

En su primera configuración, el texto de Cabeza de Vaca estuvo muy condicionado por los preceptos retóricos que guiaban la preparación de las *relaciones* y conserva, en parte, su estirpe epistolar que nos remite a las cartas reales. Durante las primeras décadas de la conquista de Indias, los funcionarios recibían instrucciones precisas en las que se indicaba lo que debían informar a la Corona y cómo debían hacerlo. Pero el estrecho formato de la primitiva *relación* de Cabeza de Vaca no tardó en sufrir alteraciones. Las descripciones confirman un proceso amplificador que va más allá del simple inventario exigido. No fue un caso aislado, sino una tendencia que puede verse en varios relatos, como demuestra por ejemplo, la obra de Bernal Díaz. Para el profesor Pupo-Walker, al diversificar sus objetivos, la relación novomundista no sólo desbordó las entecas relaciones pedidas por los funcionarios del Consejo de Indias, sino que superó también el programa narrativo de la crónica medieval, así como las codificaciones de la historiografía clásica que tantas veces sirvió de modelo a las narraciones que escribieron cronistas del Nuevo Mundo:

los *Naufragios*, al igual que otras narraciones de tema americano, aparecen como una entidad discursiva que resiste todo intento de clasificación simplista. La manifiesta urdimbre híbrida del texto contribuía, sin sospecharlo, a la consagración de una tipología novedosa del discurso histórico; tipología señalada desde entonces, por una flexibilidad expositiva que tiene su razón de ser en la interdependencia de sus variadísimos componentes y en la frecuente dinámica autobiográfica de los textos⁴⁸.

El tiempo y las temporalidades

El tratamiento del tiempo es siempre una tarea fructífera. No es sólo un elemento articulador del relato, que instala en la conciencia del viajero una dimensión trascendente. A menudo, el viajero se siente, tanto al iniciar su periplo, como en su transcurso, en una temporalidad que no es la del sedentario. Encontramos esta percepción en algunos relatos de peregrinos medievales. La travesía del desierto o del

océano instala en la conciencia del viajero una imagen distinta del paso de los días y de las noches. Esta vivencia, así como su relación con el tiempo del lugar de origen y regreso, es compleja y muy rica. Hay dos percepciones distintas del tiempo, la del viaje y la del relato. Pero todavía se cruzan más temporalidades. La carta, por ejemplo, sirve como jalón temporal o espacial que se escribe en un momento concreto y que sirve para unir, pero la carta posee también el tiempo de la recepción, que no es el del viajero. Hablamos de tiempo, de espacio, de formas, de espacio literario. Una de las grandes aportaciones del formalismo ruso fue recalcar que cuando la realidad entra en la literatura, se convierte en literatura y no debemos identificar, sin más, el espacio real con el literario. No es lo mismo la China que recorrió Marco Polo, que la que se revela en el texto, ni es igual la que se narra en las cartas de los jesuitas que la que recorrieron ellos. El espacio literario no es el de la realidad. Tampoco coinciden el narrador con el viajero, y el tiempo (el *tempo*) en la literatura es una dimensión muy diferente y mucho más compleja que el llamado tiempo real. Pero, indiscutiblemente, hablamos de tiempo y de espacio, tanto en las novelas articuladas en forma de viaje como en los libros de viajes, y en este punto merece la pena recordar la propuesta de Mijail Bajtin, que superó los planteamientos formalistas y sentó unas bases novedosas sobre la reflexión literaria.

Bajtin comenzó su estudio «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» recordando que la literatura había asimilado al hombre histórico real, así como las nociones del tiempo y del espacio. Para comprender ese proceso, acuñó el término *cronotopo*, que se refiere a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. La palabra proviene de las ciencias matemáticas y permite expresar el carácter indisoluble del espacio y del tiempo. En la literatura el tiempo se comprime, se hace visible y el espacio se intensifica y forma parte del argumento: «los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y las uniones de esos elementos constituye la característica del *cronotopo* artístico»⁴⁹. El *cronotopo* tiene una importancia esencial para el estudio de los géneros. En el *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, el tiempo se reparte en una serie de fragmentos-aventuras. La simultaneidad y su ausencia, así como el juego con la lejanía y la cercanía, son esenciales en su organización. El universo dantesco, se mueve en un mundo vertical, en el que todas las cosas son simultáneas. Todo lo que está separado en la tierra por el tiempo, se reúne en el mundo eterno en la simultaneidad. Ya no existen el antes ni el después; todo debe ser comparado al mismo tiempo o, como dice Bajtin, el mundo entero debe ser visto como simultáneo. Pero sucede que las personas que habitan ese mundo temporal soportan el peso de la historia, las huellas de su época. En la *Commedia* de Dante hay una convivencia extraña entre el tiempo histórico y la eternidad. En la obra de Rabelais, en cambio, el sentido del espacio-tiempo actúa de otra manera. Para Bajtin, las sorprendentes dimensiones espacio temporales de la novela de Rabelais se contraponen a la verticalidad medieval. El autor francés debe eliminar las jerarquizaciones y categorías del otro mundo para poder componer su relato.

El *cronotopo* determina la unidad artística de la obra literaria y ayuda a entender la relación de la literatura con la realidad. El teórico ruso se refiere a varios *cronotopos* entre los que me interesa el del camino, «el mismo punto temporal y espacial», en el que coinciden representantes de todas las edades, regiones, nacionalidades y estratos sociales. En el camino se encuentran personajes que están separados por la jerarquía y se entrecruzan el tiempo y el espacio de las diferentes vidas y sus destinos. En palabras de Bajtin:

Ese es el punto de entrelazamiento y el lugar de consumación de los acontecimientos. El tiempo parece aquí verterse en el espacio y correr por él (formando caminos); de ahí la rica metamorfosis del camino: el 'camino de la vida', 'empezar un nuevo camino', el 'camino de la historia', etc.; la metaforización del camino es variada y tiene múltiples niveles; pero el núcleo principal es el 'transcurso del tiempo'⁵⁰.

El camino no es sólo uno de los ejes de los libros de viajes sino de incontables relatos. Todos recordamos relatos de viaje de una pareja de jóvenes, en cuyo periplo desembocan historias de otras parejas. Estas nuevas figuras comparten el mismo tiempo y espacio de los héroes al coincidir con ellos en el camino. Recuérdese el papel que cumple en el *Satiricon* de Petronio, en los *romans* medievales, en los que tantos caballeros salen a los caminos, en las novelas picarescas, y no olvidemos que Don Quijote se encontró en su deambular con representantes de toda la sociedad barroca. Sale Simplicissimus al camino, sale Gil Blas, y ¿cómo entender sin el camino *Los años de peregrinación de Wilhelm Meister*? Pero no es sólo el camino, piénsese también en la *venta* de las novelas de Cervantes, en el *salón* de Stendhal y Balzac, en la *corte* del rey Arturo, donde se producen encuentros, se crean nudos argumentales, se cumplen desenlaces y surgen diálogos. Y piénsese en la *pequeña ciudad provinciana*, tan utilizada en la novela de Flaubert, «el lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana». Los *cronotopos* son, pues, *centros* donde se organizan los principales acontecimientos de la novela», donde se enlazan y desenlazan los nudos de la trama.

Las posibilidades de análisis que ofrece la teoría de la literatura son muy fértiles. Genette⁵¹ estableció la distinción entre *fiction* y *diction* para clasificar las obras literarias en dos grandes gaispos: aquellas que son constitutivamente literarias por su tema imaginario y las que sólo entran en el campo de la literatura por la presencia de artificios formales. La estabilidad y consideración de estas últimas como *género literario* depende de cada etapa histórica. Pienso en los libros de memorias, los ensayos, la autobiografía, los diarios, las cartas y, desde luego, los libros de viajes. La naturaleza fronteriza de estos textos propició que fueran desatendidos durante mucho tiempo por la crítica, que se decantó por los estudios de la ficción o de la lírica. Muchos de estos textos de *no-ficción* proponen a sus lectores un pacto de lectura, de suerte que son ellos los que incluyen o no estas obras en el marco de la literatura. Entre *ficción* y *dicción* median diferencias temáticas, formales y pragmáticas⁵².

La teoría literaria contemporánea y, en particular, los estudios sobre la naturaleza de la ficción, han ofrecido nuevas perspectivas para investigar la relación entre literatura y realidad⁵³. Tradicionalmente se ha definido la ficción como un lenguaje cuyas proposiciones no tienen la pretensión de *verdad* en el mundo real. Pero esta idea ya no debe sostenerse. Hay obras *fictivas* que se basan en observaciones o experiencias verídicas, mientras que obras que pretenden describir la verdad fielmente pueden fundamentarse en informaciones falsas. Muchos textos *no literarios* tienen propiedades llamadas *literarias*. No hay un criterio absoluto y universal que determine lo literario frente a lo que no lo es. El teórico Benjamin Harshaw (Hrushovski) ha propuesto juzgar el valor de verdad de las proposiciones antes mencionadas a partir de lo que él llama

Campos de referencia. En primer lugar los *Campos de Referencia Internos* o *CRI*, formados por una red de referentes interrelacionados: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, etc., (responsables de la llamada *unicidad* de la obra) a los que diferencia de los *Campos de Referencia Externos*. Si los textos literarios constituyeran solamente *Campos de Referencia Internos*, separados del mundo, podríamos limitar nuestro análisis a su estudio. Pero esta no es toda la historia. Las obras literarias no son 'mundos fictivos' puros y sus textos no están compuestos solamente de proposiciones 'Activas' o de un lenguaje 'Activo' puro. Los significados dentro de los textos literarios no sólo se relacionan con estos *campos internos*, sino también con los externos. Por *Campos de Referencia Externa* entenderemos el mundo real, el tiempo, el espacio, la Historia u otros textos. Según Harshaw, los textos literarios se sirven de estos marcos de referencia exteriores, que van desde el mundo 'real', a lo que los semiólogos rusos llamaban 'sistemas de modelización secundaria', es decir, creencias, ideologías, religión. Hay muchos textos (no sólo casos fronterizos o excepcionales) en los que la evidencia interna que lleva a establecer un texto como 'fictivo' debe completarse, necesariamente, con indicadores externos. Las obras de ficción mantienen una relación inevitable con el mundo externo. Harshaw señala que estas obras de ficción se leen:

como 'modelos' de determinadas percepciones del mundo externo; en cierto sentido, la visión que Gibbon muestra de Roma o de la Historia es muy semejante a las imágenes de Europa y de la Historia que ofrecen Stendhal o Tolstoi⁵⁴.

En principio, los *Campos de referencia internos* se construyen como un plano separado del mundo real, pero literatura y mundo, presentan intersecciones en diversos puntos y comparten referentes. Un escritor o un viajero *traen* el río Jarama, el cementerio judío de Praga, la gran muralla china o la ciudad de Dubrovnik desde el mundo a su texto. Uno y otro comparten la misma referencia. Es indiscutible que en el llamado mundo real y en el texto encontraremos información de naturaleza distinta, pero el lector sabe que la literatura y la realidad se tocan en algún punto. Harshaw menciona los libros de viaje como un ejemplo de este fenómeno.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

