

## Para una crítica de la categoría «literatura de viajes»

ANTONIO REGALES SERNA

### 1.—Introducción.

La literatura de viajes ha gozado siempre de tanto favor de público como de menosprecio por parte de la crítica académica, sea cual fuere la orientación de ésta<sup>1</sup>. Si bien es cierto que algunas obras maestras del género cuentan con una abundante bibliografía, no lo es menos que falta un análisis sistemático del propio concepto de «literatura de viajes», al menos con el rigor que demanda la *teoría* literaria del presente. Se habla mucho en los grandes congresos sobre la necesidad de liberarnos de la «prisión babilónica de la crítica literaria», de reflexionar sobre los conceptos heredados —por humildes e inofensivos que nos parezcan—, como única vía metódica para *triturar* y *reconstruir* la categoría más problemática y de mayor trascendencia: la de la propia *literatura*. Pero pocas veces se ha sabido apreciar el papel de la literatura de viajes y de otros subgéneros fronterizos o híbridos en ese ambicioso proyecto. La literatura de viajes, en general, ha sido más o menos preterida en los últimos tiempos, incluso en los glosarios de términos literarios o en los estudios de *subliteratura*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Con todo, el campo es ya inabarcable. Los siguientes estudios, junto con otros que citamos en el texto, son una parte mínima de lo que existe en realidad: A. F. Prévost, *Histoire générale des voyages*, 20 vols., 1746 y sigs.; E. Widenmann y W. Hauff (eds.), *Reise- und Länderbeschreibungen*, 1835 y sigs.; V. Hantzsch, *Deutsche Reisende des 16. Jb.*, Leipzig, 1895; J. Brech, *Heine und die jungdeutsche Reiseliteratur*, München, 1922; D. Joly, *Note pour un essai de bibliographie historique universelle des voyages littéraires, artistiques, etc.*, París, 1925; B. Dcerk, *Reiseroman und —novelle in Deutschland*, Münster, 1925; W. Rehm, *Der Reiseroman*, 1928; W. D. Robson-Scott, *German Travellers in England, 1440-1800*, Oxford, 1930; E. G. Cox, *A reference Guide to the Literature of Travel*, 2 vols., Seattle, 1948 y sigs. H. J. Lepszy, *Die Reiseberichte des Mittelalters und der Reformation*, Hamburg, 1953; C. V. Bock, *Deutsche erfahren Holland, 1725-1925*, den Haag, 1956; L. Schudt, *Italienreise im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien, s. a.; H. J. Possin, *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, 1971.

<sup>2</sup> Cf., ex. gr., V. Lange y H. G. Roloff (eds.), *Dichtung - Sprache - Gesellschaft. Akten des IV. Internationalen Germanistenkongresses 1970 in Princeton*, Frankfurt a. M., 1971; y M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, New York, etc., 1971. Lo mismo vale para el *Diccionario* de F. Lázaro y para tantas obras que el estudioso de la literatura suele tener al alcance de la mano.

Las humildes consideraciones que siguen, por venir de quien vienen, no podían pretender «llenar una laguna» o «resolver un problema», sino, a lo sumo, poner sobre el tapete un pequeño muestrario de las propias ignorancias. También aceptamos la objeción de intentar abarcar demasiado en poco espacio. Pero, en cualquier caso, parece más cómplice el silencio. Preferimos meditar ahora, aunque sea de forma tan torpe como escueta, sobre sombras que nos rodean y que forman parte de nuestra conciencia colectiva, antes que recrearnos en claridades adjetivas. Es demasiado fácil sucumbir al uso, al desafuero hoy tan común, consistente en estudiar un aspecto inesencial de una obra secundaria de un autor de tercera fila. Cuando los especialistas más solventes hablan de la formidable crisis de la teoría literaria, sólo equiparable en nuestro siglo a la de la matemática o a la de la antropología cultural; cuando nos invitan a replantearnos los pilares del tambaleante edificio (el objeto de estudio, los métodos, la periodización de la literatura y tantas otras cosas fundamentales), algunos de nosotros andamos buscando aún partidas de nacimiento por las sacristías u otras cosas de similar «trascendencia» para la evaluación de la *obra de arte*. En este sentido, hemos querido hilvanar estas meditaciones al hilo de las obras que conocemos mejor, que no son precisamente las de la literatura española, dejando al juicio del lector la aplicabilidad o no de estas reflexiones a otras obras que están en la mente de todos.

## 2.—Sobre la miseria de la literatura y de sus especies.

Aunque nadie que sea intelectualmente honesto sabe con exactitud si la *Odisea*, los *Cuadros de viaje* de Heine o los relatos de Meister Dietz pertenecen al mismo género literario, ni por dónde discurre la frontera entre la literatura y el saber «mundano» o el científico-categorial, ni cómo se puede distinguir de forma *operatoria* la buena y la mala literatura, los profesores de esta disciplina no gustamos de problematizar más nuestra ya problemática especialidad. ¿Cómo íbamos a aceptar, aunque sólo fuera por «cortesía dialéctica»<sup>3</sup>, que la *literatura* pudiese encerrar una *contradictio in terminis*? Es comprensible que contemplemos con recelo la mera posibilidad de que pudiéramos estar siendo especialistas en *fantasmas* —o en *fantasías*— o, para decirlo con una terminología más al uso, en saberes *preteóricos*. Es sin duda más gratificante la política del *laissez faire*, la de «explicar» lo oscuro por medio de lo más oscuro, dando por sentada la claridad de la oscuridad

<sup>3</sup> Esta estrategia argumentativa consiste en aceptar por hipótesis el propio planteamiento del adversario para rebatirlo "desde dentro".

total; preferimos poblar el universo literario de infinitas subclasificaciones a replantearnos los cimientos del castillo de naipes. Es como aquel personaje que buscaba en una habitación oscura un gato negro inexistente y decía haberlo encontrado (la historia no nos cuenta si los alumnos podían aprobar sin repetir en los exámenes tan profundas enseñanzas)<sup>4</sup>. Entre nosotros hay también quien dice que el gato negro de la literatura no existe o incluso no puede existir; otros afirman que existe, pero que habría que acabar con él; muchos sostienen que simplemente está escondido; bastantes suponen que sólo existe su cadáver; los más dan por sentado que lo han encontrado y se dedican a otras cosas más útiles (por ejemplo, a clasificarlo y a subclasificarlo o a adivinar las encontradas pasiones que se ocultan tras sus ojos inescrutables). No es necesario dar nombres y apellidos. Basta con recordar, v. gr., que los críticos más radicales de la literatura son, consciente o inconscientemente, los grandes maestros de la teoría literaria —entre otros, nuestro admirado F. Lázaro Carreter—, y no ya, como pudiera pensar algún profesor bisoño, los mecanicistas del *diamat* o los neopositivistas cejjuntos de las recientes hornadas. Por nuestra parte, no comulgamos enteramente con este duelo que reina en la república de la literatura desde que Heine pronunciara la gran palabra: *el arte ha muerto*<sup>5</sup>. ¿Cómo iba a morir la *teoría literaria* antes de nacer?

Sembrada la duda en la inconsciencia, enunciaremos crudamente algunos temas relevantes para la gran pregunta de las próximas generaciones: *¿qué es la literatura?*

La respuesta más inmediata es la etimológica: *litteratura* significaba en latín «escritura alfabética, alfabeto; clase de lectura, gramática, obras escritas»<sup>6</sup>. Es una respuesta de hondo contenido, que podemos reinterpretar así: el concepto de «literatura» se aplica a casi todo, por lo que no explica casi nada; es un concepto típicamente *ideológico*<sup>7</sup>; en lo posible, hay que redu-

<sup>4</sup> Remedamos ligeramente un chiste de J. Huxley, que hemos oído contar, en otro contexto, a G. Bueno.

<sup>5</sup> Menos compartimos aún formulaciones más nihilistas, como el *All is pretty* de Andy Warhol. Vid. J. Hermand, "Pop oder die These vom Ende der Kunst", en M. Durzak (ed.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, 1971, pp. 285-299.

<sup>6</sup> Fr. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 21 edic., Berlín, 1975, sub "Literatur". Otras definiciones griegas, latinas, etc. se estudian en A. Regales, op. cit. en n. 13.

<sup>7</sup> Aquí y en varios otros puntos relativos a la literatura tenemos una importante deuda con G. Bueno. Las distintas obras filosóficas de este pensador singular proporcionan utensilios para emprender algunas de las tareas a que aludimos en el texto, aunque tan ingente labor ha de quedar para personas más capaces. A ellas, a sus apuntes de clase, etc. nos remitimos para conceptos como "substancia" y "esencia", "Edad Moderna" o "cógito cartesiano". Expresamente ha hablado de literatura en F. Lázaro (ed.), *Literatura y educación*, Madrid, 1974, pp. 249-259, y en *Juan Canas*, n.º 1, Oviedo 1977.

cirlo a otras categorías —como las de la alquimia a las de la química— o incluso prescindir de él.

Resumamos algunas de las razones:

En primer lugar, carecemos de un procedimiento riguroso para definir el propio campo de estudio de la literatura. ¿Cuándo serán *literatura* las cartas, las memorias, las homilias, las crónicas o los relatos de viajes? ¿Será *literatura* el testamento político de un gobernante por el mero hecho de conseguir el primer premio en un concurso de cuentos? ¿Y qué sucede con esos relatos de viajes pretéritos en los que la geografía parece tornarse literatura, la literatura guía de viajes, y la guía de viajes cualquier otra cosa? Por ventura, nunca falta algún experto para decirnos a partir de cuántos centímetros acaban las orejas de los gatos que no existen, y empiezan las de los tigres que deseáramos encontrar. Lo malo es que sus criterios parecen, en principio, tan romos como espadas de madera. Los «signos poéticos», el metro y la rima, etc. no son razón necesaria ni suficiente para que un texto sea literario o deje de serlo: nadie discutirá que hay incontables obras literarias que carecen de signos poéticos, de metro, etc., y, a la inversa, que muchos textos no literarios —desde los tratados sánscritos al Catecismo zaragozano— están escritos en verso<sup>8</sup>. El recurso genérico a la «estadística», de que tanto gustan los que la desconocen, tampoco resuelve mucho las cosas. Primerò, no es por criterios estadísticos por lo que decimos que un ave forma parte del objeto de estudio de la ornitología; y lo mismo sucede incluso en el caso de los electrones y la mecánica cuántica, con independencia de que el comportamiento de las partículas elementales se rija ya por criterios estadísticos. Segundo, no está de más recordar, por un lado, que cuando los elementos tienden a infinito su frecuencia tiende a cero, y, por otro, que la teoría literaria o la lingüística apoyadas en el ordenador electrónico están aún bastante lejos de proporcionar criterios estadísticos o no estadísticos que nos permitan discriminar algorítmicamente, o siquiera con un cierto rigor, un número significativo de textos literarios y no literarios.

La *función* tampoco sirve para deslindar puntualmente los productos artísticos de los que no lo son, y este supuesto criterio se difumina aún más cuando hollamos los géneros y subgéneros literarios. Aunque estuviésemos todos de acuerdo en que la literatura *sirve para* una serie de cosas (como,

<sup>8</sup> Como señalaba Tynianov, "una carta a un amigo de Derjavin es un hecho de la vida social; pero, en la época de Karamzin y de Pushkin, esa misma carta amistosa es un hecho literario" (en A. Sánchez, ed., *Estética y Marxismo*, México, 1970, p. 403). En el mismo sentido, F. Lázaro suele decir que una carta banal puede aparecer como literaria cuando la imprenta la rescata del olvido.

v. gr., para construir una conciencia nacional, para hacer o evitar la revolución, para satisfacer las necesidades de ocio, para apaciguar o enardecer las pasiones o para resolver los conflictos entre las diferentes instancias del yo), esa función sería tan específica de la literatura como de la música, el deporte o quizá la política.

Por último, de poco sirven definiciones ostensivas como la de que «la literatura es lo que está en los libros de literatura». Con ellas, no sólo incurrimos en una petición de principio, sino que dejamos al capricho del editor la legitimidad que cuestionamos al crítico. Sería interesante estudiar por qué razones se incluyen en los manuales de literatura o en las colecciones de «obras literarias» determinados textos que pertenecen claramente a otros campos del saber (a la historia de la lengua, a la teología, etc.). Es más que anecdótico, por ejemplo, que los departamentos de literatura alemana tengan en sus bibliotecas colecciones de glosas, de fórmulas bautismales, de textos jurídicos medievales, etc., pero no los documentos de la conferencia episcopal o el código civil, una situación de hecho que está dando pie a importantes reflexiones teóricas sobre la organización de la especialidad.

En segundo término, resulta sorprendente que se apele al *subjetivismo* para evaluar las creaciones artísticas. La obra sería «buena» o «mala», en última instancia, «a gusto del consumidor». Es como si cualquiera pudiese decidir «según su buen criterio» cuando una frase o una fórmula química está «bien» o «mal» formada. Lo menos que se puede decir de quienes defienden esta actitud —que son más y más ilustres de lo que parece a primera vista— es que, si son coherentes, deberían abandonar la universidad, pues en esta institución, como heredera de la Academia platónica, no cabe suponer un campo de estudios que carezca de criterios *objetivos* y de procedimientos *intersubjetivos* para llegar a ellos. Otra cosa es que, como sucede en la teoría literaria, no hayan sido explicitados *aún* suficientemente. Utilizando una imagen de G. Bueno<sup>9</sup>, la propia existencia del crítico de literatura, con independencia de que ejerza mejor o peor su oficio, supone su creencia en criterios objetivos; al igual que sucede en los catadores de vinos, lo único que ocurre es que las variables de la «degustación» son tan complejas, que no es aún posible —quizá porque no se ha considerado tan rentable como los viajes espaciales— identificarlas con ayuda de una máquina. El capricho subjetivista sería entonces un mal uso de la crítica, no su forma canónica.

Pero dejemos por un momento la *literatura* y adentrémonos en sus *géneros* y *subgéneros*. ¿Tocaremos tierra más firme?

---

<sup>9</sup> Vid. la última referencia de la n. 7.

Dos problemas principales nos salen aquí al paso: 1) ¿Son los géneros literarios *históricos* o *suprahistóricos*?; 2) ¿Son meras etiquetas convencionales o responden a realidades profundas?

Respecto a la primera cuestión, el «empirismo idealista» propende a menospreciar la peculiaridad de la obra en beneficio de las fuentes. *Nihil sub sole novum* podría ser su lema<sup>10</sup>. La objeción es clara: aparte de que suponer que todas las formas están dadas *ab ovo* es ya demasiado suponer, ¿por qué brotan con mayor profusión en unas épocas que en otras? Las proposiciones, sin embargo, no han de medirse sólo por lo que enuncian en abstracto, sino en función de aquellas otras que tratan de refutar. En este sentido, es razonable una insistencia en las fuentes cuando se trata de corregir una fase de ditirambos a la creación *ex nihilo*, aunque, desde luego, ello no justifica el caer en el extremo opuesto. Dicho con un ejemplo, «la vida es sueño» es una imagen muy antigua (aparece, v. gr., en las *Mil y una noches*); pero, que sepamos, nadie ha pretendido esclarecer con la doctrina de la supra-historicidad el sentido específico de la obra de Calderón, ni por qué reaparece la imagen con tanta fuerza precisamente en el Barroco. Lo mismo sucede en la literatura de viajes: las ideas estéticas, los géneros, las técnicas o los argumentos cambian al compás de la historia. Y al cambiar el esquema de la comunicación literaria, la obra deja de ser *ella misma*. Una obra de viajes medieval *ya no es ella misma cuando es difundida por televisión*. Y al contrario: un relato sigue siendo *él mismo si*, a pesar de cambiarle un pasaje por otro (pongamos, uno «literario» por otro «geográfico»), *sigue cumpliendo la misma función en el esquema comunicativo*. Dicho más formalmente: las formas literarias —y entre ellas la literatura de viajes— son *esencias* históricamente dadas, no *sustancias* intemporales; o, si se prefiere, *invariantes de esquemas lógicos de transformaciones*, con las propiedades que cualquiera puede leer en un manual de lógica formal.

En cuanto a la cuestión de si los géneros tienen una base ontológica o si son meras convenciones de los profesores de literatura, nos inclinamos aquí por la primera parte de la alternativa. Primero, porque los géneros dejan de ser así un *continuum*, una «cuestión de nombres», donde no se sabe bien dónde empieza una forma y dónde acaba otra, para convertirse en una unidad contradictoria de continuidades y discontinuidades. Segundo, porque, según los datos literarios y lingüísticos de que disponemos, la hipótesis de la base ontológica parece más fundamentada que la hipótesis convencionalista. Tercero, porque quien cree que los géneros *están ahí*, con

<sup>10</sup> Pensamos en Curtius, E. Wellek, Conrady, etc. Un buen resumen aparece en Fr. Gaede, *Humanismus - Barock - Aufklärung*, Bern/München, 1971, 4.ª parte.

una base ontológica, aunque se equivoque como Cristóbal Colón<sup>11</sup>, tendrá un mayor acicate para descubrirlos y sin duda obtendrá mejores resultados heurísticos. El convencionalismo tiende a borrar las diferencias esenciales. Decir que un subgénero literario tiene *la misma forma* en la literatura española contemporánea que en la literatura greco-latina es como decir que un estadio de fútbol y un circo de la Antigüedad son una misma cosa porque tienen forma elíptica. Cuando se desconectan las formas de su contexto (de la sociedad esclavista, de los códigos y los valores, de los receptores, etc.), caemos de lleno en la «ideología del supermercado», donde la obra maestra y el *kitsch*, convertidos en puras mercancías, se agolpan en los mismos estantes.

El convencionalismo es también más paralizante y engañoso cuando se trata de periodizar la literatura. «Barroco», «Rococó» o «Expresionismo» responden indudablemente a diferencias objetivas, aunque son más oscuras y superficiales que las que existen entre la literatura de la sociedad esclavista, de la feudal y de la moderna, que se corresponden con las grandes fases del desarrollo socioeconómico. En cualquier caso, hace falta aún mucha investigación sobre las subdivisiones de los grandes períodos de la literatura, sobre las obras, sobre los gustos del público, etc., antes de pronunciarnos sobre el temple de muchos conceptos heredados. Cierta crítica ha abusado mucho también de los criterios socioeconómicos y políticos, en particular al estudiar ciertas novelas de viajes. Con Gramsci, su correligionario, se les podría recordar que «dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico-social, pero uno de ellos puede ser un artista y el otro un simple adulator. Agotar la cuestión limitándose a describir lo que ambos representan o expresan socialmente (...) significa no desflorar ni siquiera el problema artístico»<sup>12</sup>.

### 3.—La «literatura de viajes».

#### 3.1. Definiciones.

La lírica, la épica (incluyendo la novela) y la dramática pasan por ser categorías bastante sólidas y perfiladas. En otros lugares, y por razones que no vamos a repetir aquí, creemos haber demostrado que esa pretendida so-

<sup>11</sup> P. K. Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Minnesota, 1970 (trad. esp., Barcelona, 1974), no carece de razón cuando insiste en que en la mayoría de los grandes descubrimientos científicos se parte de supuestos claramente *erróneos*.

<sup>12</sup> En A. Sánchez (ed.), *ibid.*

lidez hace agua por todas partes<sup>13</sup>. Ya G. Bueno, predicando en el desierto, llamaba la atención sobre la heterogeneidad esencial de la «literatura». Tras una perspicaz argumentación —más fácil de ignorar que de entender o de refutar—, el filósofo ovetense sugería que sólo las buenas novelas pertenecen a la literatura, en tanto que la poesía y el teatro (y *a fortiori* la ópera) tienen componentes centrales «extraliterarios» (la música en la poesía, los actores y el escenario en el teatro, etc.)<sup>14</sup>. Sea como fuere, en subgéneros «híbridos» como la literatura de viajes reina aún mayor confusión. Caben criterios de definición temáticos y argumentales, biográficos, sociológicos, histórico-culturales... También otros menos socorridos, aunque quizá más relevantes, sobre los que volveremos al final.

La cuestión es la siguiente: ¿deslindan esos criterios la literatura de viajes de otros conceptos supraordinados, subordinados o adyacentes? ¿Y el componente literario del científico-categorial? Del amplio abanico de posibles soluciones, mencionaremos sólo las siguientes:

a) Ignorar el concepto de «literatura de viajes» en la teoría literaria y remitirlo a la esfera privada del crítico. Pero «ignorar» no sólo significa «no explicar», sino conceder a lo inexplicado una bula frente a la razón académica. Lo «ignorado» resulta a la postre doblemente activo y peligroso.

b) Demostrar la imposibilidad del propio concepto. De lograrse en los distintos géneros y subgéneros, la literatura empezaría a parecerse a una *teología sin Dios*.

c) Replantearse el concepto de «literatura de viajes» desde un marco teórico más adecuado.

Este último camino es el más fatigoso, aunque también el único viable para quienes tengan consciencia de la profundidad de la crisis y voluntad de colaborar en la noble tarea de superarla.

Como un análisis detallado de lo que se ha entendido por «literatura de viajes» desbordaría los cortos límites de este trabajo, seleccionaremos sólo las variedades que gozan de mayor aceptación. En cualquier caso, la visión *fenomenológica* ha de dejar paso a la destrucción y a la reconstrucción de los conceptos, es decir: a su *crítica*. Y aquí el horizonte está doblemente lejano.

En principio, la «literatura de viajes» está emparentada, más o menos estrechamente, con la «subliteratura», la «novela de aventuras» y «de aven-

<sup>13</sup> V. gr. en A. Regales, "Literatur und Literaturwissenschaft - Kleine Geschichte einer grossen Illusion", en *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Basel, 1980, vol. 8, 3, pp. 212-217.

<sup>14</sup> Vid. las dos últimas referencias de la n. 7.



tureros», la «novela estudiantil», las «robinsonadas», la «novela picaresca», el «reportaje», los «conjuros para el viaje», etc., sin olvidar, por otro lado, la épica, las memorias o la propia geografía. Los autores remiten de unas nociones a otras sin que resulten claros los límites o los vínculos entre ellas.

Pasemos revista a los conceptos cardinales.

### *Descripciones o relaciones de viajes.*

La literatura de viajes es definida casi siempre por criterios argumentales: «narración, en forma de libro, de un viaje, particularmente a países extraños», dice un diccionario<sup>15</sup>, resumiendo bien la *communis opinio*. Uno de los principales problemas, sin embargo, es que hay pocos «relatos de viajes» puros. O, si se prefiere, que no hay ninguno. La *Historia del Sr. William Lovell*, de Tieck<sup>16</sup>, es en cierto modo una novela epistolar, pedagógica, social, moral, antisentimental, de crisis, de viajes... Clasificar esa obra como «literatura de viajes» porque existan tales viajes en el argumento es no decir nada. A no ser que ese criterio se correlacione con otros: con criterios de extensión (al modo de la «novela corta» o «larga»), de técnica, de estilo o de función. De viajes también tratan las guías turísticas, sin que por ello las incluyamos en estos subgéneros. El dividir la obra, el defender, v. gr., que *William Lovell* es un *reiseroman* (una novela de viajes) en sus cinco primeros libros y un *bundesroman* (una novela popular alemana del siglo XVIII que anticipa la novela policiaca actual) en los libros restantes, supone estar operado oscuramente con el concepto que tratamos de sintetizar<sup>17</sup>. Como vemos, la pretensión de prescindir por completo de los conceptos de «literatura», «literatura de viajes», etc., es vana, porque reaparecen de algún modo en los conceptos que los suplantán. Pero en este paradójico vaivén entre el análisis y la síntesis avanza el conocimiento.

Otros autores acercan la literatura de viajes a las ciencias: «Al campo de la *geografía* pertenecen las descripciones de viajes (*reisebeschreibungen*), que ciertamente limitan a veces con lo novelesco», nos enseña el benemérito Ehrismann<sup>18</sup>. El fin genuino de estas obras sería dar a conocer las propias vivencias del autor y servir de ayuda a otros viajeros. Pero, ¿no es esto

<sup>15</sup> G. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh, etc., 1975, sub "Reisebeschreibung".

<sup>16</sup> Interesante aquí es M. Tahlmann, *Die Romantik des Trivialen*. München, 1970.

<sup>17</sup> Si no lo entendemos mal, esta es la postura —ingenua— de M. Thalmann, op. cit., p. 100.

<sup>18</sup> G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, 4 vols., München, 1974, p. 521 y sigs. En la misma línea, el *Oxford English Dictionary* define *travels* como "account of occurrences and observations of a journey into foreign parts".

precisamente lo que hacen algunas *guías de viajes*? ¿O será la literatura de viajes una especie de geografía en bello estilo?

Pudiera ser que la categoría que nos ocupa fuese superflua estructuralmente, pero es claro que *existe por algo*, que tiene alguna razón histórica de existencia. No podemos remontarnos aquí, v. gr., a la Biblia, algunos de cuyos libros están muy próximos a la literatura de viajes, aunque sí resulta obligado recalcar en la literatura medieval.

### *Conjuros para el viaje.*

Los *reisesegen* o «conjuros para el viaje» son un testimonio indirecto de los viajes en la época del alemán antiguo. Aunque aparecen también en España y otros muchos lugares, su importancia relativa en el conjunto de los primeros textos conservados en las lenguas romances es mucho menor. Las conexiones con la Biblia parecen claras, a pesar de lo fragmentario de los textos. Los conjuros no son, evidentemente, textos «geográficos» ni «de viajes». Cualquier acercamiento nos parece especioso, pero fútil. La duda está en si hay que asignarlos preferentemente a la historia de la magia y de la religión o a la de la literatura. Por la forma, pertenecen a la literatura; por el contenido y por la finalidad, a la esfera mágica o religiosa. Los términos *reisesegen*, *haussegen*, etc. (conjuros *para el viaje*, *para proteger la casa*, etc.) no pueden confundirnos: son meras apoyaturas mnemotécnicas basadas en la finalidad buscada. La comparación de magnitudes casi inconmensurables, con todo, no deja de arrojar alguna luz. Sirva esta mínima ilustración: los conjuros de viajes y las guías turísticas *no narran* viajes; sólo *se refieren a* ellos. La diferencia entre ambos se centra, primero, en el abismo entre la literatura de finalidad mágica o religiosa y la que busca una divulgación geográfica, histórica, artística, etc.; segundo, en los términos que configuran el campo: hombre → divinidad → efecto deseado (mágico o religioso), frente a: hombre → hombre → efecto deseado (información, aprovechamiento del ocio); consecuentemente, obtenemos *enormes diferencias formales*. Más se parecen estos conjuros, v. gr., a la plegaria, aunque —fuera de algunos textos especialmente oscuros— tampoco dejan de distinguirse por algunos rasgos característicos: como nadie ignora, la esfera de la magia y la de la religión son esencialmente distintas (como lo son, en otro sentido, la religión germánica y la cristiana, aunque algunos conjuros paganos hayan llegado hasta nosotros sólo «re Cristianizados»); el incremento del rito, de las acciones no verbales, es manifiesto en los textos más tardíos, lo que, unido al propio incremento del componente narrativo, supone una progresiva pérdida de fe en la fórmula mágica; todo ello se

refleja claramente en la *forma* y en la *técnica* de los textos. El paso del verso a la prosa es también, como enseña el psicoanálisis de la literatura, un indicio de creciente libertad. Por último, lo dicho para las guías de viajes sirve para las descripciones «literarias» de los mismos, si bien ambas se diferencian por la intención, por el género y por la forma. Las líneas se vuelven más borrosas cuando nos remontamos a la Edad Media y a la Antigüedad, lo que viene a corroborar que estas categorías son esencialmente *modernus* y que resultan más o menos problemáticas cuando las extrapolamos a otros períodos.

«*Spell*» y *cantar de gesta*.

Ehrismann (1974), I, p. 61, insiste en que el *spell* hace referencia al fondo, no a la forma. Estamos cada vez más cerca de la novela. Pero, ¿sería legítimo hablar de literatura de viajes *en verso*? Sería tan equívoco como hablar de novelas en verso. A nuestro juicio, hemos dado con una distinción esencial. No es que haya una incompatibilidad metafísica; sólo razones históricas: la novela y la literatura de viajes, que son eminentemente *modernas*, están escritas así, y no de otro modo, por razones sociológicas, psicológicas, literarias, etc., que sólo conocemos a grandes rasgos. Ahora bien, cuando los cantares se prosifican e insertan en los textos históricos, como sucede con algunas narraciones latinas en la Edad Media, ¿no podemos hablar ya de «literatura de viajes» en sentido estricto? Sin duda hemos dado un gran paso. Pero, al igual que en el paso de los *presocráticos* a Sócrates, hace falta superar un *corte* histórico fundamental.

Con el *Lancelot* en prosa de la primera mitad del siglo XIII estamos más cerca aún de la novela. ¿Será más característico de ésta el contenido épico caballeresco-cortesano o el hecho de que aparezca en prosa? Si suponemos lo segundo, hay que convenir que carecemos de literatura de viajes en la época caballeresco-cortesana de la literatura alemana, pues en prosa sólo nos queda el *Lucidarius*, la *Crónica universal sajona*, la versión bajofrancona del *Bestiaire d'amour*, y poco más. La situación no parece esencialmente distinta en las otras literaturas europeas. Más interesante sería analizar lo que tienen de epopeya y de novela obras más tardías, como la versión bajoalemana en prosa (hacia 1400) de Girart de Rousillon, el *Willehalm* en prosa del siglo XV, o, sobre todo, el *Fortunatus* (de hacia 1480), que es una mezcla de experiencias viajeras y narraciones cortas, con un contenido claramente burgués, *moderno*.

La épica muestra un indiscutible parentesco con la literatura de viajes y con la novela. La terminología es significativamente ambigua, sobre todo

en la Edad Media. Ehrismann (1974), II, 2, p. 99, habla indistintamente de *El cantar de Troya* (*Das Lied von Troja*) y la *Novela de Troya* (*Troja-roman*) al referirse a la obra de Benoît de Sainte More. Desde el punto de vista argumental, encontramos en ella (v. 23.127-23.356), o en el *Cantar de Alejandro* (v. 4.762-7.278), descripciones de tierras remotas y de sus habitantes, que son los criterios definitorios tradicionales del género y que ya aparecían, v. gr., en la Odisea. ¿Cuál es la diferencia? Primero, que la epopeya griega y la medieval no tienen el mismo marco de referencia: los autores, los destinatarios, las ideas, los ropajes, la intención son tan distintos como corresponde a la sociedad esclavista y a la feudal; vemos aquí también que las formas artísticas trascienden los sistemas sociales, sin por ello dejar de ser *históricas*. En segundo lugar, la novela se diferencia de la épica, ante todo, en que está en prosa, en que lo fantástico y mitológico se torna «real» y «humano», y en que el *yo* del protagonista es un *yo moderno*.

Si esto es cierto, a autores como Ulrich von Lichtenstein, con su *Viaje de Venus* y su *Viaje de Arturo*, hay que asignarles un papel esencial en la evolución de la epopeya, en la medida que tradujeron lo mitológico, *la realidad de épocas pretéritas, a la nueva realidad*. Lo mismo al *Cantar de Alejandro*, en tanto que engarza de un modo específico el factor aventuresco del viaje y el biográfico, un rasgo que perdura en la literatura de viajes contemporánea. El último eslabón que seleccionamos entre la epopeya y la novela es *Herzog Ernst*, sobre todo una de sus versiones en prosa que suele pasar por novela, en la que apreciamos esos componentes geográficos, etnográficos, etc., que acompañan a los relatos de viajes.

Volviendo al principio: ¿es la novela, según la brillante fórmula de Fielding, una «epopeya cómica en prosa»?<sup>19</sup> ¿Es el desarrollo de un género o un género nuevo? En el primer supuesto, ¿cuál es el sentido del *corte estructural* entre ambos géneros? Volvemos a estar ante un esquema de transformaciones, en el sentido lógico. Para explicitar las operaciones y los invariantes hay que atender a una combinación de factores como los siguientes: la «conversión al realismo del espíritu épico» (en la línea de Hegel); el paso del lenguaje oral al escrito (de la recitación a la imprenta, diríamos); la conversión del *yo feudal*, absorbido en instancias totalizadoras —el Estado feudal, etc.— en un *yo moderno*, entregado a la tiránica libertad del mercado, una distinción que tiene su correlato en la epopeya colectiva, por un lado, y en la novela autobiográfica (picaresca, etc.), por el otro. Y, dominándolo todo, como siempre, la técnica y el estilo.

<sup>19</sup> Cf. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, 1957.

### *Novela picaresca.*

La novela picaresca, como es bien sabido<sup>20</sup>, está muy emparentada con la de viajes, como indica ya el título de esa novela pionera —descontando las españolas— que es *El viajero afortunado* de Th. Nasher. Las diferencias generales son conocidas (la novela picaresca suele ser más realista, el hambre es un factor fundamental, el protagonista suele mudar de caracteres...), si bien esos criterios resultan «blandos» en las obras concretas (hay relatos de viajes con escenas crudas, con protagonistas famélicos, y así sucesivamente).

### *Robinsonadas*

Aunque las robinsonadas tienen precedentes anteriores a la Edad Moderna<sup>21</sup>, son un subgénero típicamente moderno. El que lleguen hasta nuestros días (en G. Hauptmann, en el reportaje o en la subliteratura) es una consecuencia de su modernidad. En el fondo, estamos aún en esa regresión del *código* cartesiano hasta las verdades «claras y distintas» —hasta la desnudez robinsoniana respecto de los ropajes de la civilización, hasta el diálogo del alma consigo misma—, para reconstruir ese mundo a que nos ha entregado el desamparo de la libertad conquistada. La sociedad que sucede a la medieval engendra robinsones, mónadas sin venturas, condenadas a extender implorantes sus brazos en el vacío. En la Edad Moderna las geografías se pueblan de islas, reales o imaginarias, como en nuestros días se pueblan los cielos de naves de extraterrestres (es decir, de terrestres que se sienten extraños en su planeta, no tanto en la tundra o en el desierto como en la sociedad industrial). Las ideas asociadas a las islas son muy variadas (Brunner, 1967), pero destaca lo que la isla tiene de frontera frente al mundo y lo que tiene de Utopía, de intento de liberación frente a ese *aislamiento*; y destaca también el número de islas, el número de yoes entregados a los designios inescrutables del Mercado.

### *Novela de aventuras*

Según la idea más común —que se recoge, v. gr., en Brockhaus (1966)—, la novela de aventuras se limita esencialmente a los siglos XVI y XVII, en que se divide en novela picaresca, de aventureros, de viajes, de bandidos y

<sup>20</sup> H. Rausse, *Zur Geschichte des spanischen Schelmenroman in Deutschland*, 1908; R. Diederichs, *Struktur des Schelmischen im modernen deutschen Roman*, 1971; W. Seifert, "Die pikareske Tradition im deutschen Roman der Gegenwart", en M. Durzak (ed.), op. cit., pp. 192-210. Huelga citar la bibliografía de común dominio.

<sup>21</sup> El libro 6.º del *Simplicísimo*, por ejemplo, contiene anticipos del *Robinson* de Defoe.

robinsonadas. Los límites entre estas cinco especies son ya lo suficientemente confusos como para incluir además en la clasificación lo que son antecedentes o derivaciones del género<sup>22</sup>. Entre los antecedentes, las novelas de aventuras de la Antigüedad combinaban las hazañas de personajes imaginarios con las aventuras amorosas, por lo que enlazan más directamente con la épica cortesana y con la lírica juglaresca; por lo que hace a las derivaciones, no nos referimos tanto a autores como J. Conrad o J. Schaffner, como a las «novelas del oeste» o de «ciencia ficción» actuales. A veces, los títulos han inducido a error. El anónimo *Robinsón brandeburgués* (1794) no es una robinsonada, sino una novela de aventuras con intrigas amorosas; la primera traducción al alemán de *Den vermakelyken Avanturier* (*El donoso aventurero*) de Heinsius, el modelo de la «novela de aventureros»<sup>23</sup>, resulta ya de título equívoco: *El Robinsón neerlandés*. No basta con decir que las novelas de aventureros<sup>24</sup>, a diferencia de las de aventuras, narran «historias de aventureros que se convierten casi siempre en ciudadanos respetables» (Brockhaus, 1966)<sup>25</sup>. Como no cabe meter en el mismo saco las novelas de bandidos que son subliteratura y *Los bandidos* de Schiller. Incluso desde el punto de vista temático, destacar la idea de justicia del protagonista es demasiado poco: habría que comparar, v. gr., el yo de Schiller, el yo que se rebela retóricamente contra las estructuras, y el yo de Heine, el yo que pretende cambiarlas.

### Reportaje

El reportaje, para no seguir con esta relación interminable, parece la forma contemporánea de la literatura de viajes. En el diccionario de Wahrig leemos: «Relato verídico, descripción gráfica de un testigo presencial sobre un acontecimiento, en prensa, cine, radio». ¿No cabe la ficción, la fábula? ¿En qué se distingue, pongamos por caso, del relato sobre historia contemporánea? Careciendo de estudios minuciosos, es inútil arriesgar una respuesta.

<sup>22</sup> Incluso una editorial tan especializada en el tema y tan cuidadosa como Minerva (Francfort) titula un catálogo "Robinsonadas, novelas de aventureros y estudiantiles", y mezcla en otros, v. gr., la "novela de intriga", la "novela satírica" y las "formas derivadas de la novela histórico-cortesana".

<sup>23</sup> B. Mildebrath, *Die deutschen "Aventuriers" des 18. Jahrhunderts*, Würzburg, 1907.

<sup>24</sup> Entre los creadores destacan L. Wächter, C. H. Spiess, K. G. Kramer, C. A. Vulpius, etc. Como introducción, vid. M. Thalman, op. cit., y C. Murphy, *Banditry, chivalry and terror in German fiction 1790 to 1830*, Chicago, 1936.

<sup>25</sup> *Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bd.*, Wiesbaden, 1966, sub "Aventurierroman".

En resumen, la clasificación *argumental* es muy insuficiente. Con este tipo de criterios no es posible deslindar teórica ni prácticamente las 15 ó 20 clases de relatos próximos a los de viajes.

### 3.2. Viajes reales y de ficción.

Aunque parezca extraño, se ha olvidado demasiadas veces que sin un estudio de los viajes no podemos entender la literatura que lleva ese nombre. Cumple conocer el ubérrimo catálogo de los viajes en la historia —incluyendo a Xavier de Mestre, que, al igual que aquel personaje de *Eloísa está debajo de un almendro*, «viaja» sin salir de su habitación—<sup>26</sup>, a fin de no extrapolar nuestras ideas actuales.

Herodoto o Pausanias son viajeros que mezclan impresiones personales con relatos oídos o leídos. Con el tiempo, lo fantástico va dejando paso, por un lado, a lo «cosmográfico» o «histórico», y, por otro, a la literatura de viajes. Entre los autores de relatos medievales hay bastantes viajeros, junto a algún sedentario como Ekkehard, que recoge sus temas «de la boca del pueblo, de viajeros, de la conversación en el monasterio y, además, de un viejo guerrero de Carlomagno» (Ehrismann, 1974, I, p. 94). Algunos viajeros árabes y budistas habían escrito relatos de gran belleza y valor cultural, también para el conocimiento de Oriente en Europa. Este factor oriental es importante en numerosas obras de la época<sup>27</sup>. La idea de Asia que prevaleció fue, sin embargo, la de Marco Polo. Los libros de viajes de Schiltberger, H. Tucher o E. Gross —el *Tratado geográfico* de este último lleva un título engañoso— nos pintan los intereses que animaban a los peregrinos, cruzados, comerciantes y hombres de letras en su esforzado caminar. Las expediciones de Carpini y Rubruck inician esos relatos más ceñidos a la realidad que consideramos propios de la Edad Moderna. En ese acercamiento a la realidad concuerdan los mejores críticos. Las discrepancias surgen a la hora de buscar las razones. Y sin razones no hay ciencia literaria. A veces, los motivos que se aducen son convincentes (se nos remite, v. gr., a la descripción que hace Pigafetta de la vuelta al mundo de Magallanes o a *Os Lusíadas*; se pondera, con justicia, la importancia de la imprenta...) <sup>28</sup>, pero derivan de otros más profundos a los que no se alude.

<sup>26</sup> Cf. Pichols y A. M. Rousseau, *La littérature comparée*, París, 1967, p. 49 y sigs.

<sup>27</sup> En el *Ruodlieb*, *Alexanderlied*, *Herzog Ernst*, etc. Vid. también H. Feilke, *Felix Fabris Evagatorium über seine Reise*, Bern/Frankfurt, 1976, un excelente libro sobre ese autor y ese tipo de literatura en la Edad Media tardía, así como J. Brummack, *Die Darstellung des Orients in den deutschen Alexandergeschichten des Mittelalters*, Berlín, 1966.

<sup>28</sup> Cf. la enciclopedia *dtv*, vol. 15, p. 123; *Brockhaus*, op. cit., vol. 15, p. 615, etc.

Pasaremos revista a los viajes modernos, centrándonos en el período quizá más significativo: el que va desde la paz de Westfalia a la subida al trono de Federico II (1648-1740) <sup>29</sup>.

En primer lugar, las *guerras* se dejan sentir en los viajes y en la literatura. Los libros de caballería ironizan contra el espíritu guerrero, pero lo refuerzan. También en la paz perdura ese espíritu: en los honores de los militares, en los vivos colores de los navíos de guerra. El toro negro de la realidad embiste la filigrana barroca de luces incontables.

Después, las *peregrinaciones*. Los lugares sagrados se multiplican con los siglos. Se peregrina incluso a la tumba de artistas como Hans Sachs. Se dice que la peregrinación se va tornando *profana*; pero no es así: lo profano siempre había sido consustancial a lo sagrado. También en la Edad Media —como señalara Huizinga— se va al santuario por una mezcla de motivaciones sagradas y profanas (el regreso en las noches oscuras, por ejemplo, permitía ciertas «libertades»).

Entre los viajeros *por mor de los negocios* descuellan personajes como Johann Joachim Becher, émulo de Mefistófeles o del último Fausto; fundadores de industrias, bancos y Utopías; magos del dinero que fluye sempiterno y que deja a los campos yermos y a los hombres en la indigencia.

Los viajeros que buscan *fortuna* o simplemente *pervivencia* son legión. La manufactura atrae el excedente de mano de obra de un campo abandonado por la nobleza. El pícaro se enrola en el ejército o busca trabajo en la urbe. Si no lo consigue, se embarca. Los talleres artesanos y las nuevas industrias acogen sólo a parte de la mano de obra. El resto deambula por las calles, especialmente abigarradas en las ciudades portuarias. Por la literatura de viajes sabemos que la vida era, si cabe, más dura en la mar que en tierra firme. Meister Dietz, por ejemplo, nos describe la pesca de la ballena, una de las actividades comerciales más importantes de la época. A las veleidades de los vientos o de los hielos a la deriva se añaden las de los capitanes, que escatiman el rancho y obligan a las tripulaciones a «excesivos rezos», so pena de graves castigos. El autor nos cuenta cómo «ningún ser humano puede hacer sus necesidades en cubierta, a no ser que esté muy enfermo, sino que tiene que salir fuera, al borde del navío, y sujetarse con una mano los pantalones y asirse con la otra a una amarra, aunque el barco se tambalee, a toda vela, de allá para acá» <sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Usamos, entre otros, los textos de P. Lahnstein, *Das Leben im Barock. Zeugnisse und Berichte 1640 bis 1740*, Stuttgart, etc., 1974, procurando no quedarnos en la corteza.

<sup>30</sup> En Lahnstein, op. cit., p. 239; vid. también p. 259 y sgs.



América es una realidad que supera la imaginación. En las principales ciudades, los palacios y las iglesias se confunden con los teatros, las plazas de toros o las tabernas; los grandes clérigos y comerciantes, con los marinos y los indígenas. Goethe ha sabido plasmar en toda su profundidad artística esta América que es huida utópica de las contradicciones del primer capitalismo.

Entre los viajes «laborales» merecen especial recuerdo los de los filibusteros. La función del pirata va cambiando en literatura al compás de los siglos: ora es la amenaza del Estado moderno, ora su brazo armado; ya un vehículo para otras ideas —como Ricca y Usbek para Montesquieu—, ya un protagonista en toda su complejidad real. Exquemelin, en la medida en que era hacedero en el siglo XVII, nos pinta al filibustero con la ecuanimidad de quien ha vivido muchos años junto a él. Por un lado, celebra que el botín se reparta con notable justicia: una parte convenida para el armador, el capitán y el cirujano; 600 piezas de ocho reales o 6 esclavos para quien haya perdido el brazo derecho; 100 monedas o 1 esclavo si se trata de un ojo o un dedo, y así sucesivamente. Por otro lado, sin embargo, se espanta de unas crueldades sin cuento, que la crítica especializada considera más que verosímiles<sup>31</sup>. En cualquier caso, lo esencial del pirata no es extraño a la sociedad: está en ella misma. El yo moderno tiene que huir de esa sociedad, bien por medio de la acción ciega del Fausto o por los viajes, bien por el repliegue interior del silencio y de la literatura.

En la antípoda del exiliado —ese viajero en contra de su voluntad que ha jugado tan importante papel en la literatura— suele colocarse al noble o gran burgués que viaja «por el gusto de viajar», completando de paso su formación en varios países europeos (en especial, en Italia, Francia y España). La mitificación de la falta de finalidad *práctica* esconde, sin embargo, una gran practicidad: la perpetuación de la función dirigente. Los jóvenes nobles no realizan su *tour de cavalier* por puro ocio, sino para perpetuar una ociosidad amenazada. La presencia creciente de jóvenes burgueses corrobora el ascenso de esta clase social, ascenso que cristalizará en la Revolución Francesa, en Goethe o en Kant. En los tiempos modernos hay que estar al corriente de las ciencias y las técnicas, de la geografía, de la filosofía y de la literatura; todo ello, puesto al servicio de unos ropajes y un *savoir faire* que son el signo externo de la prepotencia histórica de clase, a la vez imitada y socavada por una burguesía que se está haciendo con las riendas del poder económico<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> *In extenso*, Lahnstein, op. cit., p. 259 y sgs.

<sup>32</sup> Vid. el formidable H. Althaus, *Aesthetik, Oekonomie und Gesellschaft*, Bern, 1971.

El viaje a los *baños*, por último, es el capítulo más importante del reencuentro con la naturaleza en la Edad Moderna. Los asiduos de esta forma de escapismo pertenecían también a las clases adineradas. Lahnstein (1974), p. 223, nos da puntual relación del equipaje del conde de Hohenlohe-Oehringen: harina, guisantes, 1 barril de coles fermentadas, 40 libras de tocino, 4 jamones, 11 lenguas de buey ahumadas, frutos secos, sal, 218 libras de manteca de cendo, 80 de mantequilla, 1.500 huevos; además, «a quintales», carne de ternera y venados, e incluso cangrejos...; también 13 cubas de vino, sin contar el que se compró en el camino; y avena para 17 caballos, camas, mantelerías, tapices, cortinas adamascadas y sillones; abundante vestuario (8 sombreros sólo para el conde), 132 velas de cera, 730 bujías de sebo, y jabón.

Coryate (1611)<sup>33</sup> es, en varios respectos, un libro de viajes paradigmático. Allí podemos ver algunos de los incontables peligros y penalidades que esperan al caminante: los lobos, el frío, los accidentes orográficos, los bandideros, los precios, la mala señalización de los caminos, la diversidad de lenguas y de costumbres, etc. Pero también apreciamos cómo el viajero no se recrea en esos peligros, sino que nos los describe como un componente más de la andadura: como las ciudades que se alzan ante los ríos, como los tinglados de los puertos o como las lápidas en latín de las catedrales.

### 3.3. *Hombre moderno y literatura de viajes.*

¿Cómo reducir esa multiplicidad de viajes a un denominador común? Careciendo de un análisis riguroso de la mayoría de las obras de viajes, tarea que apenas si se está emprendiendo sistemáticamente en la actualidad, sólo podemos sugerir aquí un esbozo de las causas históricas profundas que condicionan el género en la Edad Moderna.

El gran fetiche del viajero es el de la burguesía en ascenso: *el dinero*. Las pedrerías, los damascos, la fama son epifanías del mismo dios. Pero la caracterización social del escritor está subordinada a otras perspectivas de raíces más hondas.

Más provechoso consideramos asociar los viajes con el *escapismo*, aunque tampoco se reduzcan a él<sup>34</sup>.

Como hito esclavista elegiríamos las *Eglogas* de Virgilio<sup>35</sup>. La huida al campo significa huida de la urbe, de una sociedad determinada. Pero esa

<sup>33</sup> Th. Coryate, *Coryats Crudities*, 1616.

<sup>34</sup> En otro sentido, diferente del que seguimos aquí, W. Strodthoff, *Stefan George. Zivilisationskritik und Eskapismus*, Berlín, 1976.

<sup>35</sup> Vid. H. Althaus, op. cit.; J. Strelka, *Die gelenkten Museen*, Wien, etc., 1971, p. 15; y W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlín, 1975.

huida tiene también otro sentido: favorece la propaganda de Augusto, que trata de desviar a las fuerzas «incómodas» hacia un pasado «esplendoroso» y hacia una naturaleza «beatífica», es decir: lejos de la conflictiva realidad presente. La *pax augustea* neutraliza así la carga positiva del escapismo por medio de la naturaleza. «Escapismo» es, por tanto, un concepto que ha de ser especificado en cada caso concreto. Unas veces predominará el factor psicológico o biográfico; otras, el componente de clase; en ocasiones, será «progresista»; en otras, «conservador». Pero el trasfondo general sigue siendo la huida de una forma de sociedad determinada.

Como hito de la sociedad medieval tardía nos inclinaríamos por *La nave de los necios*, de Sebantián Brant<sup>36</sup>. Es una obra que no suele ser considerada como literatura de viajes, aunque tiene algunos componentes de ella. El viaje de la barca de los necios significaría, en última instancia, el viaje de la sociedad feudal hacia ese puerto entre brumas que es la Edad Moderna. El viajero no es aún el yo con plena consciencia de sus virtualidades —el yo del *habeas corpus*, el yo trascendental como medida de todas las cosas—, sino un yo aún *súbdito* que se desdibuja en el todo de la tripulación: es todavía el yo dominado —y, por ende, cobijado— por el señor feudal, como representante en la tierra del Señor de los Cielos. Ya no es el navío enteramente medieval, conducido por la mano firme del capitán a través del Valle de Lágrimas, hasta el Puerto de la Luz. En el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna resultan problemáticos el punto de partida, el de llegada y la propia travesía. El marco feudal ha sido rebasado por las fuerzas productivas, por lo que resulta problemático.

Como hito de la sociedad moderna nos decidiríamos por la huida de Goethe a Italia<sup>37</sup>. En este camino de la simbología histórica profunda de los viajes, nos sirve como faro que ilumina también nuestra actualidad. En el fondo, Goethe y la burguesía en ascenso huyen del mundo fáustico que ellos mismos han alumbrado: huyen de la mina, de la fábrica, de la burocracia, aunque también de la vaciedad de palacio (de la filosofía esclerotizada, de las convenciones sociales, de la moda, de los juegos de sociedad, del arte de la correspondencia, del acolchamiento de los muros, de la fantasmagoría de las fuentes y los espejos). Italia significa, por contraposición al «mundo nórdico», el «Mundo de la Luz», el intento utópico de superar las contradicciones del presente por medio de la racionalidad, de la libertad

<sup>36</sup> Fr. Gaede, op. cit., ofrece un buen resumen y útiles referencias bibliográficas.

<sup>37</sup> H. Althaus, op. cit., así como H. D. Dahnke y Th. Höhle (eds.), *Geschichte der deutschen Literatur*, vol. 7, Berlín, 1978, proporcionan abundantísimo material para el análisis. Vid. también el *Journal of English and Germanic Philology*, 48, 1949, pp. 445-468.

y del arte de la Grecia clásica. El viaje es en Goethe, no sólo escapismo en la geografía, sino crisis personal y crisis de la conciencia de clase. Goethe huye a la Utopía, pero para regresar a la realidad de Weimar. Como hombre genuinamente *moderno*, escribe en una carta: «El estudio del cuerpo humano me ocupa ahora por completo».

Estos son los principales parámetros definitorios de la Edad Moderna, del marco de la literatura de viaje, que hemos venido usando más o menos implícitamente:

Primero, la *extensión de los ejes geográficos*. El contacto con otros pueblos y culturas, derivado de los viajes a Oriente y América, pasa a formar parte de la conciencia del yo moderno. El horizonte ya no está constreñido a una ciudad, a una región, a un país o al propio mundo de la cristiandad.

Segundo, el *desarrollo científico-técnico*. Sin inventos como la brújula, el péndulo, el telescopio, etc., no hubieran sido posibles los grandes viajes ni, por tanto, su plasmación artística. Sin un avance en los modos de producción, el astrolabio no hubiera dado paso al sextante marino y al teodolito; sin la imprenta, no se habría producido ese *feedback* entre el viajero y el público lector que conforma el género y le da tan gran popularidad. El reloj que De Vick instaló en 1360 en la torre del Palacio Real de París, con su tren de engranajes, volante de escape, etc., resulta significativo para una burguesía que mide su tiempo *en oro*. El canto del gallo no genera plusvalía en el mercado.

El tercer parámetro de la Edad Moderna se puede resumir con el *cógito cartesiano*. La reducción del mundo heredado al cógito no es un *divertimento*. Tiene hondas raíces históricas. Sólo cuando el *yo corpóreo* cobra plena vigencia puede hablarse en rigor de *hombre moderno*; y sólo cobra plena vigencia cuando se produce el tránsito de la sociedad esclavista y la feudal a la sociedad moderna. El *habeas corpus* (1679) es el correlato jurídico del cógito cartesiano o de la peculiar técnica realista del *Simplicísimo* y de tantos relatos de viajes modernos.

#### 4.—*Conclusión.*

Recapitularemos, a título de conclusión provisional, algunos criterios que nos servirán en un futuro más o menos lejano para definir y clasificar la literatura de viajes.

Los criterios temáticos y argumentales son, como hemos visto, necesarios, aunque inconcluyentes. Estos son los principales:

Primero, la literatura de viajes es esencialmente heterogénea: en ella confluyen descripciones de países, de gentes, de costumbres, de situaciones, etc., en proporciones muy diversas.

Segundo, por el peso específico de las aventuras y por la función que cumple, este género cae preferentemente dentro del campo de la *subliteratura*, y, como tal, se presta más al análisis sociológico que al análisis literario genuino. Es claro, sin embargo, que las dotes literarias de algunos viajeros han producido obras de excepcional calidad.

Tercero, la intención última es *realista*: censura de vicios y alabanza de virtudes( más en el plano social que en el psicológico-individual).

Los criterios relativos al fondo habrán de combinarse con otros referidos a la forma y a la técnica, que son, en principio, los que mejor pueden decidir en el futuro sobre el temple de categorías como la que nos ocupa. Defenderíamos aquí la tesis de que sólo un análisis lingüístico y literario *formal* de las obras de viajes podrán resolver la cuestión de si nos encontramos ante una verdadera categoría literaria o ante un *fantasma*, más o menos afortunado, de la crítica «preteórica».

A nuestro juicio, habría que empezar por un análisis electrónico de los textos, para seguir con el citado análisis formal (o formalizado, en los puntos que sea posible). Como explicar el sentido y el alcance de estas palabras es más propio de una monografía que de un artículo como éste, nos contentaremos con una mínima ilustración.

Uno de los pocos estudios realmente iluminadores con que contamos en el análisis automático de la literatura de viajes es Piirainen (1972)<sup>38</sup>. Por desgracia, al disponer de pocos estudios semejantes, el análisis que hace de un relato de H. U. Krafft, publicado en 1616, resulta difícil de valorar. Tanto Piirainen como otros expertos que trabajan con el ordenador son muy prudentes al extrapolar las estructuras lingüísticas a las estilísticas, y los resultados de las obras procesadas a las no procesadas. Hay que empezar distinguiendo lo que el gremio de los críticos llama «literatura de viajes», «subliteratura», «lenguaje de una época», etc. —que para el autor «no significa captación objetiva alguna» del fenómeno— y la objetivación que sea posible conseguir en algunos campos particulares de la ciencia literaria desde un análisis lingüístico y estilístico formal. Por provisionales que sean los resultados, los análisis cuantitativos y cualitativos en el plano prosódico, sintáctico, léxico, etc., apuntan hacia una significativa aproximación al habla

<sup>38</sup> I. T. Piirainen, "Quantitative Vorgehensweisen in der automatischen Analyse der älteren deutschen Trivialliteratur", en H. Schanze (ed.), *Literatur und Datenverarbeitung*, Tübingen, 1972.

común. Si la tendencia se confirmase en otras obras, la conclusión más coherente sería no considerarlas *literarias* —al menos desde este criterio fundamental. Dicho más en general, sería aplicable aquí esa aguda sugerencia de G. Bueno de que *la mala literatura no es siquiera literatura* (sería algo así como lo que es la *ciencia ficción* respecto de la verdadera *ciencia*, sea ésta o no ciencia verdadera). Sin ir tan lejos en las predicciones, sí cabe subrayar que en la obra de Krafft aparecen algunas características formales que evidencian la falta de una intención primariamente literaria (por ejemplo, el hecho de que ciertas palabras de baja frecuencia se agolpen en determinadas páginas). El orden de los elementos es aquí «cronológico» y «aislante», y falta la típica «totalización» desde la esfera literaria.

Una vez realizado ese análisis automático, habría que pasar a otros estilísticos, hermenéuticos, etc. Veámoslo, muy esquemáticamente, con un ejemplo.

A primera vista, los *Cuadros de viaje* de Heine parecen tener el mismo orden «cronológico» y «aislante» que la obra de Krafft, aunque la calidad literaria sea diametralmente opuesta. ¿Qué criterio es éste, que parece retirar y conceder credenciales literarias a capricho? Para deshacer el entuerto habría que profundizar más en análisis como el que se apunta en Grossklaus (1973)<sup>39</sup>. Pero también aquí está casi todo por hacer. El nivel *técnico* de los *Cuadros de viaje*, las innovaciones sobre el esquema heredado, el cálculo de los distintos pasos en la generación del texto, la eficiencia semántica y tantos otros factores no dependen sólo del movimiento inmanente de las artes, sino también del progreso socioeconómico. Estamos ante un autor que llama a Londres «la Babilonia capitalista»<sup>40</sup>. Aquí confluyen la perspectiva histórica, la computacional, la estilística, etc., que venimos utilizando. En contra de la primera impresión, los cuadros de Heine encierran el orden punamente *externo* (cronológico) de las cartas en una estructura y una intención genuinamente *literarias*. El juego con el esquema de la fábula, el entrecruzamiento de planos, la técnica y el estilo en su conjunto están al servicio de ese propósito. La impresión primera de que los subconjuntos resultan autónomos —otra vez, como los yotes en el mercado— no se anula, sino que se complementa. Si estos relatos de Heine se sienten hoy como *vivos*,

<sup>39</sup> G. Grossklaus, *Textstruktur und Textgeschichte. Die "Reisebilder" Heinrich Heines*, Frankfurt, 1973.

<sup>40</sup> La modernidad de Heine se aprecia mejor, también en el tema del escapismo, tras leer a Fr. Spicker, *Deutsche Wanderer—, Vagabunden— und Vagantenlyrik in den Jahren 1910 bis 1933*, Berlín, 1976.

es, en buena medida, porque su lenguaje no está fosilizado y porque sentimos su intento de quebrar las normas tiránicas de los géneros (v. gr. en beneficio de la emancipación de las partes, al igual que en el Expresionismo) como constitutivo de nuestra propia conciencia histórica y literaria.

