

PRELIMINAR

«El cazador habría sido el primero en “contar una historia”, porque era el único que se hallaba en condiciones de leer, en los rastros mudos (cuando no imperceptibles) dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos» (Ginzburg, 2008, p. 144).

Estas palabras del historiador Carlo Ginzburg se refieren al primitivo origen, presumiblemente cinegético, del paradigma indicial. ¿Qué es eso del paradigma indicial? Puede traducirse como un acercamiento al discurso, y al posicionamiento del individuo en el espacio (póngase estos elementos en el orden que quieran), centrado en los pequeños indicios, en los aparentemente nimios detalles que marcan su experiencia. El cazador-narrador, capaz de construir y transmitir una historia gracias a su habilidad baquiana, nos permite preguntarnos por la naturaleza de este proceso de lectura y trasmisión.

¿Es el narrador cinegético definido por el acto predatorio de la caza o por el desplazamiento y el reconocimiento del espacio, por su conciencia espacial? La naturaleza nómada del narrador permite afirmar que, en la secuencia lógica de la construcción del relato, el *movimiento* es el gran demiurgo. El punto del que nacen las historias se mueve con ellas. O mejor, las historias nacen porque el punto del que nacen se tiene que mover con ellas.

Es importante insistir en este dinamismo esencial tanto del acto como del agente creativo. El movimiento, el viaje o el desplazamiento son tan relevantes para la literatura como puedan serlo el amor, las bibliotecas, los buenos personajes secundarios, la tinta, las comas, la rima, la imprenta, los formatos digitales o los mismos lectores. Entre otras razones porque ese dinamismo subraya el papel que la narración tiene en el ámbito de lo social y lo colectivo. La metáfora es obvia. Del mismo modo que viajan los personajes ficticios o reales, viajan las palabras. No cabe entender la literatura como un montón de ca-

racteres arrugados en la papelera —material o virtual— de un poeta primerizo para un disfrute solipsista. Se escribe con el propósito de interactuar con los demás, habiten estos lugares familiares o desconocidos en tiempos pasados, presentes o futuros. Por supuesto, este tipo de relación limita de alguna manera la libertad de quien escribe. Sin necesidad de hablar de la muerte del autor el mencionado dinamismo hace que la palabra escrita, en su trayecto hacia el receptor, se libere del punto de origen. Su destino queda a merced de los lectores, quienes pueden (o no) llevarla a buen puerto. Para que su proyecto funcione a la perfección siempre se necesita de la complicidad o la participación de la otra parte, de quien recibe. Para fracasar necesita de su ignorancia o incapacidad hermenéutica. Si bien la labor del autor es sacar a la plaza del mundo un mensaje determinado, la del lector es el recibirlo para poder, por medio de su conocimiento del contexto, descifrar el texto. O por lo menos no corromperlo en demasía.

Adicionalmente, es necesario tener en cuenta que el conocimiento del mundo depende del posicionamiento físico en el mismo. Nadie está exento de una corporeidad móvil. Una perspectiva en constante movimiento y cambio. Una realidad que se nutre de múltiples estímulos que proporciona el espacio. Esta capacidad de movimiento repercute en el enriquecimiento de la habilidad interpretativa. No se puede negar que la facultad de crítica y lectura está íntimamente relacionada con el espacio que habitamos o visitamos, con la percepción de este y con los hábitos de circulación de los individuos que lo pueblan. Hay algo en nuestra relación con las letras que depende de nuestra relación con los demás, relaciones que se multiplican y enriquecen conforme se amplía el campo de acción.

Henri Lefebvre, en un trabajo sobre la producción del espacio social, señalaba que «Exponer quiere decir someter a examen, es decir, a la crítica» (1974, p. 219). Lo mismo que les pasa a los individuos o a la arquitectura, les pasa a los libros. Esta crítica se da porque algo queda expuesto a ojos (potencialmente) de todos, ojos que deben estar abiertos para poder llevar a cabo la crítica. Paradójicamente, el narrador primigenio de Ginzburg no funcionaba exactamente de esta manera, ya que su acto comunicativo-expositivo necesita de la incapacidad del receptor para someter a examen esa información (irrepetible e indicia-ria, no positivista). Sería un acto caracterizado por la creación de una red epistemológica a través de un caudal cognoscitivo unidireccional. En el caso del cazador, el examen —del espacio, no del discurso—,

impone el acto expositivo y la formulación del mensaje. La génesis del relato queda definida por su condición de flujo de información adscrita a los preceptos de la economía grupal. Es el baquiano-narrador quien hace partícipe a la comunidad del conjunto de saberes relativos al espacio: *produce en el espacio*, en tanto que desarrolla su labor económica y *produce el espacio social*, en tanto su mensaje sirve para configurar los hitos y cartografías del proceso económico, producto de su actividad práctica y de su proyección poética (su actividad narrativa). Y si bien así fue en el origen, en los siglos XVI y XVII se constituyen sociedades muy avanzadas, con tradiciones literarias de fuerte arraigo, con una economía cuasi mundializada y con unas redes de distribución de textos literarios de largo alcance. Son los tiempos del diálogo, del intercambio, del choque, de las conquistas, de la innovación, de los grandes viajes y de la popularización de todo tipo de desplazamientos de corto, medio y largo alcance. Estos intercambios no son ahora solo flujos de naturaleza unidireccional o dirigida, sino fenómenos de naturaleza bidireccional o multidireccional. Autores, libros, personajes y lectores —unos más y otros menos—, en mayor o menor medida, van a extenderse reticularmente por todo el globo. Y ahora los lectores sí están preparados para interpretar esas palabras, esos signos, esos indicios. También lo están para descifrar esta riqueza y absorberla. La lectura exige un esfuerzo cognoscitivo por parte del lector, dispuesto, él también, a embarcarse en una odisea literaria.

La analogía entre la lectura y el desplazamiento parece clara. Algo que resulta intuitivo desde la infancia y las primeras lecturas. Leer es viajar, aprender, imaginar, crear...

Leer es crear y caminar es crear. Con referencia a los clásicos contemporáneos quizás el mejor reflejo de este ciclo es *La historia interminable* de Michael Ende. La lectura es, pues, un viaje en toda regla. Del mismo modo que gracias al desplazamiento físico podemos ver, oler, sentir y conocer nuevos escenarios, gracias a la proyección imaginativa y las habilidades cognitivas de nuestro cerebro se pueden experimentar sensaciones muy similares sin moverse del sillón. A veces, como en *Las ciudades invisibles*, la lectura (o la escucha) es la única manera posible de visitar esos extraños lugares de los que habla el Marco Polo de Italo Calvino. Por eso escucha con tanto interés el Kan las palabras del viajero veneciano. Pero también es clara la analogía entre escritura y desplazamiento. Hay una partida, un proceso y un destino. Una transformación y una transferencia. Podemos entender ambos fenómenos

como procesos autótrofos, que se alimentan de su propio desarrollo. O en el ámbito de lo literario, quizás sea más preciso decir, como Machado, que no hay propiamente camino: se hace camino al andar. Pero el viaje literario es heterótrofo en cuanto necesita del espacio (ficcional, en lo que a este libro ocupa) para su desarrollo. Generalmente se necesita de un destino que ordene la trama, independientemente de que sea la ventura la que lleve al viajero a un lugar desconocido, como en las historias de naufragos en las que la isla remota se convierte, mientras dure el libro, el centro de nuestro universo. Todo viaje sigue una estrella del Norte, una meta. Todo libro tiene un final.

El viaje se convierte, pues, en una herramienta básica, ya que permite crear narrativas que construyen ese espacio social-lector al transmitir conocimientos subordinados al principio de legibilidad (más o menos complejo, no importa), facilitando una funcionalidad discursiva que articula e integra a la comunidad lectora. El viaje literario y las referencias al espacio permiten entender y encuadrar la historia en parámetros decodificables. No importa que Stevenson no conociera él mismo la isla de Norman u otras parecidas, esas islas de las cuales le hablaba en su infancia un tío marinero suyo. Como lector era capaz de entender ese espacio, de hacerlo suyo, hasta el punto de replicarlo como escritor y continuar la cadena de transmisión de historias y relatos. Y esta cadena de transmisión de impresiones e imágenes nacidas del viaje, a menudo lejano, apela a los apetitos del lector más (o menos) aventurero. Tanto en lo relacionado a sus gustos, como a sus miedos. En lo relacionado con sus esperanzas o sus resistencias. En todo lo relacionado con su percepción de nuevos elementos.

El Siglo de Oro español, periodo al cual no se le conoce así por capricho o por puro chovinismo, es una etapa de profusa riqueza en esta transmisión de historias. Principalmente por su calidad y por su variedad. Y en gran parte de estas historias el viaje es un elemento, tanto formal como poético-simbólico, indispensable en el desarrollo de las tramas. Evidentemente, esto no es exclusivo ni original de la literatura áurea. Toda vez que se alcanzan ciertas cotas de refinamiento —tómese como referencia la tradición homérica—, sigue existiendo la natural inclinación, la tendencia intuitiva, de articular el relato en torno a la sucesión de ciertos hitos espaciales, ya que la voz literaria es ineludiblemente proyectada desde el lugar de enunciación de quien formula ese discurso, lugar de enunciación que revela un acto narrativo que no puede sustraerse de su carácter humano (existencial),

independientemente de las posibles polifonías discursivas (no importa que nos refiramos al sujeto empírico, al locutor o al enunciador). Esto supone que el acto literario está directamente relacionado con la percepción del sujeto en y del espacio circundante. El conocimiento del explorador y viajero experto, y el impulso de contar su historia a los integrantes de su tribu o clan, se transmuta en una nueva forma de transmisión epistemológica, aunque en ambos casos uno narra lo que el otro, en principio, desconoce. La diferencia es que en el Siglo de Oro el lector tiene —al menos en una parte sustancial—, las herramientas necesarias para discernir esas historias, para entenderlas dentro de los parámetros de verosimilitud o para replicarlas si así le interesa.

La formulación de un relato a través de los hitos espaciales es algo fácilmente asumido por el sujeto partícipe de las exigencias e instintos de la psique colectiva. Es algo transversal a toda forma literaria producida *en* y productora *de* encuentros, choques o contactos devenidos de la emigración, la colonización, la conquista, el descubrimiento, la guerra, la transformación social, el dominio, el nacionalismo, la huida, la resistencia, la existencia nómada, la peregrinación, la fingida peregrinación, el miedo, la lectura y cualquier otra forma de viaje. Todos son materiales fecundos para la creación literaria. Aunque sea por su abundancia y omnipresencia. Porque viajar viajamos todos. Unos más, otros menos. Largas o cortas distancias. Física o mentalmente. Literal o figurativamente. Geográfica o diacrónicamente. Eso sí, nadie viaja más rápido que el tiempo. Se mira al pasado en busca de una guía que encamine hacia el futuro. Las razones se advierten, por ejemplo, en *El Criticón*, donde el poema homérico sirve de mapa en el camino a la inmortalidad de Andrenio y Critilo. La literatura se convierte, literalmente, en un mapa. Los textos recibidos contienen las claves para leer lo que vendrá, que en términos de metáfora espacial se convierte en un laberinto, un camino que no se sabe adónde lleva.

Teniendo en cuenta esta omnipresencia del viaje literario en la literatura aurisecular, este libro tiene como objetivo reflexionar principalmente sobre una pregunta bastante sencilla y de pocas pretensiones: ¿cuáles son las diversas representaciones (y qué valor tienen) del viaje como motivo literario en la literatura áurea? Si bien la pregunta es sencilla, las dimensiones de la respuesta resultan muy complejas e inabarcables, lo que excusa las limitaciones de las presentes páginas, modesta cala en ese amplio océano. Quede esta limitación advertida y reconocida, que el lector interesado podrá subsanar acudiendo a los

estudios recogidos en la bibliografía, como los de Alburquerque y Carrizo Rueda entre otros.

A lo largo de cuatro capítulos se intentan explorar los valores simbólico, pedagógico y alegórico de los desplazamientos, así como su relación con el contexto histórico y literario de la época. En primer lugar, se puede observar una organización formal y estructural en torno al espacio y al viaje que facilita la narración de una historia a la vez que la inserta en un contexto cuya descripción es capaz de adquirir sentidos múltiples: costumbristas, verosimilizadores, simbólicos, etc. Esto abre el abanico de posibilidades estéticas y funcionales de uno u otro texto. Es evidente que el paradigma del viaje implica un diseño que admite sustentar un relato de una manera relativamente sencilla —casi siempre lineal—, pero no menos interesante ni menos proteica en cuanto a sus peculiaridades correspondientes a los diversos géneros novelísticos del Siglo de Oro. Los textos que me atañen —pertenecientes a la picaresca, la novela de aventuras a la bizantina y la novela alegórica— dialogan con las nociones de linealidad y circularidad, siendo una de las premisas de mi análisis el grado en que se desvían del modelo clásico del héroe y el sentido circular de su viaje. Y es que todos ellos se apoyan en la noción preexistente del héroe clásico.

Para acotar de manera práctica los materiales que uso, ordenaré mis observaciones según un eje que va desde la novela de tono realista (la picaresca) hasta la alegórica, tipificada fundamentalmente en *El Criticón*. No puedo abordar en esta ocasión otros modelos de relatos, más o menos verídicos y descriptivos como pueden ser las crónicas americanas o asiáticas, los itinerarios, textos geográficos, diarios de a bordo, etc. No pretendo un análisis exhaustivo de tipo formalista ni mucho menos. No me interesa definir todos los distintos tipos de viaje y sus subcategorías ni nada por el estilo. Sería muy pretencioso por mi parte acometer cual Quijote una empresa tan trabajosa y de semejante dimensión.

En esta oportunidad, los principales niveles que propongo se justifican por su novedad o importancia para la situación social de los siglos XVI–XVII. Por ejemplo, excluyo de este corpus el *itinerarium* de peregrinos, a pesar de estar todavía muy vigente en la época, ya que es deudo de unas formas medievales que no caracterizan a la etapa a la que me refiero, aunque haya que conceder a este género su importancia en la génesis de una narrativa del viaje. Tómese, si se quiere, como referencia la peregrinación de Egeria en el siglo IV. En este

caso el ordenamiento del relato se configura en torno a cartografías directamente prestadas de las Escrituras. La experiencia personal y la retórica descriptiva queda limitada a la asociación de ese espacio con el evento o pasaje que la peregrina toma del imaginario religioso. La experiencia del yo queda atenuada en su posicionamiento vital en una cartografía espiritual, que es asunto que no me atañe particularmente en este proyecto. Asimismo, dejo a un lado *El Quijote*, por ameritar un estudio propio e independiente, dada su importancia en la historia de la literatura universal y teniendo en cuenta la importancia de las salidas del hidalgo en la creación de esta novela de aventuras (entretenidas y formativas, pero aventuras al fin y al cabo).

Los modelos que observo en el estudio presente empiezan por la picaresca, quizás porque sea la novela picaresca la que mejor define las mudanzas del periodo. En un primer capítulo comentaré ciertos aspectos del *Lazarillo de Tormes* y sus continuaciones. Esta obra sirve como representante máximo de un tipo de viaje novelesco de tintes realistas, algo que permitirá acceder al análisis del espacio desde una perspectiva mucho más apegada a la tierra que lo que se puede hacer con géneros más «elevados», como la novela alegórica. Algunos de los aspectos que caracterizan al tratamiento del espacio en el *Lazarillo* son la falta de énfasis en la descripción de los espacios, la importancia de los espacios públicos a la hora de mostrar las desgracias del personaje y la importancia de las ciudades como ámbito propio del pícaro, así como su relación con las políticas excluyentes de la época que amenazaban a mendigos, vagabundos y otros especímenes marginales y marginados. El pícaro se curte —y se somete— en una geografía hostil, sobre todo si consideramos el lado más conservador del género, en cuanto que se puede entender como un instrumento de denuncia, no tanto de la sociedad, los poderosos, el sistema, etc., como de la baja moral de los propios pícaros. Es decir, desde cierta perspectiva, la novela picaresca puede entenderse como un aparato de control social a través del ejemplo de conducta negativo que representa el pícaro¹.

¹ Puntualiza con claridad este valor ejemplarizante Alonso de Barros en el elogio del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que aparece al frente de la primera parte: «De cuyo debido y ejemplar castigo se infiere, con términos categóricos y fuertes y con argumento de contrarios, el premio y bien afortunados sucesos que se le seguirán al que ocupado justamente tuviere en su modo de vivir cierto fin y determinado, y fuere opuesto y antípoda de la figura inconsistente deste discurso; en el cual, por su admirable disposición y observancia en

Es el desplazamiento el aspecto fundamental que sostiene su modo de vida, dado que le resulta imposible asentarse en una comunidad ordenada, salvo mediante la admisión de su infamia y aceptación de la propia calidad marginal (solución permitida por los nichos de corrupción social en el caso de Lázaro de Tormes) o el arrepentimiento (Guzmán). Para tipos irredimibles como don Pablos solo la fuga interminable, con el proyecto de pasar a otro continente, representa una posibilidad que intuimos igualmente fracasada. Recuérdense el final de la novela quevediana:

determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fue me peor, como vuestra merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres (*Buscón*, p. 226).

En el caso de Lázaro, el adulterado matrimonio supone el final de su vagabundeo picaresco. Se le hace posible el asentamiento en un lugar en el que se le permite sobrevivir a cambio de la indignidad que, de todos modos, había marcado toda su vida, dando, pues, fin a la novela.

De manera sucinta, este primer capítulo atiende también a las continuaciones del *Lazarillo*, la de 1555 y la de Juan de Luna. La primera introduce motivos alegóricos y fantásticos. Se trata de una novela de inspiración lucianesca, en la que el pícaro se convierte en atún y experimenta increíbles aventuras. La segunda intenta rectificar esto y devolver a Lázaro al cauce del género picaresco, con enfoques más realistas, aunque explorando en mayor medida modalidades de lo grotesco —rasgo, por otra parte, común en este género—.

Dada la importancia que, creo, tiene la picaresca en el desarrollo de la novela europea, continúo en el segundo capítulo por esta senda,

lo verosímil de la historia, el autor ha conseguido felicísimamente el nombre y oficio de historiador, y el de pintor en los lejos y sombras con que ha disfrazado sus documentos, y los avisos tan necesarios para la vida política y para la moral filosofía» (*Guzmán de Alfarache*, p. 98). El propio Mateo Alemán advierte al discreto lector sobre «el celo de aprovechar que tuve, haciendo algún virtuosos efecto» (*Guzmán de Alfarache*, p. 93). El desenlace del Guzmán, rescatando al pícaro para la vida social a través de la delación de los galeotes que proyectan la fuga, muestra bien este componente de «orden social» del que hablo.

explorando el viaje más largo, complejo y variado de todo este género narrativo: el protagonizado por Estebanillo González.

La mayor amplitud geográfica de la trama habla de la madurez de un tipo, el pícaro, agente ahora de dinámicas de desplazamiento que —a diferencia del pobre Lazarillo— no siempre resultan ajenas al poder de las instituciones. Estebanillo viajará por las cortes europeas, asomándose a los espacios del poder, integrándose de modo peculiar en su faceta de bufón, modificando radicalmente la cartografía picaresca precedente.

El tercer capítulo establece, aunque sea mínimamente, con humanos que se transforman en animales, alguna línea de contacto con el fantástico Lazarillo lucianesco. Se centra en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, novela a la que, como es conocido, se le ha dado a menudo una lectura principalmente alegórica. Si este fuera el caso, podría suponer un puente de enlace entre la visión de la novela realista y la pura alegoría del *Criticón* que se analizará más tarde. Aunque he de reconocer que no es el elemento alegórico, ni mucho menos, lo que sostiene mayormente mi lectura. Aquí se considera al texto cervantino esencialmente como una novela de aventuras al servicio del entretenimiento (lo que no es en absoluto cosa trivial), abierta a elementos fantásticos e incluso transformaciones. Si en la continuación del *Lazarillo* aparece el hombre-atún, en el *Persiles* asoma el hombre-lobo. Como veremos, la obra de Cervantes, inscrita tradicionalmente en el género de novela bizantina, adopta la estructura del viaje clásico a la vez que introduce ciertas innovaciones que se pueden rastrear en las numerosas metanarraciones sobre viajes, presentes en el texto. La riqueza es enorme y vale la pena analizarla.

En último lugar se estudia el viaje en *El Criticón*, novela alegórica de dimensiones enciclopédicas, resumen de toda la historia y de todos los saberes, sustentada en las metáforas de la vida como camino, laberinto y teatro. El viaje sirve como estrategia para la enseñanza de una serie de virtudes que Gracián considera indispensables para asegurar una vida prudentemente protegida del caos y la necedad en este mundo. Todo ello para lograr la eternidad en el más allá. El ser humano, simbolizado en la dualidad de los dos protagonistas de la novela, se enfrenta a un mundo difícil de descifrar. Se enfrenta constantemente a puertas cerradas que necesitan de claves para ser abiertas, a obstáculos y pendientes, vicios y tentaciones. Del mismo modo que la *Odisea* es el texto escogido por los protagonistas para

navegar por su mundo alegórico y literario, *El Criticón* aspira a ser un manual de vida. Un mapa con el cual conducirnos rectamente por nuestro paso en este mundo.