

ASPECTOS FORMALES DE LA SÁTIRA I,5 Y LA INDAGACIÓN DE UNA POÉTICA DE LOS RELATOS DE VIAJE

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA*

El interés por los relatos de viajes se ha incrementado notablemente en los últimos años y ha generado innumerables trabajos, los cuales abarcan desde la investigación erudita hasta la tarea de divulgación. Pero esta nutrida actividad se ha visto afectada desde un principio por una serie de escollos y tropiezos que provienen, precisamente, del mismo objeto de estudio. Ocurre que todo aquel que se acerca a uno de estos textos, pronto percibe que está internándose en una naturaleza polifónica donde se conjugan lo documental con lo literario, la biografía con la historia, lo imaginado con lo experimentado. Tarde o temprano surgen, entonces, las preguntas: ¿Puedo considerarlo un relato de viajes propiamente dicho? ¿Qué es lo que lo diferencia de tantos textos en los cuales el viaje aparece como tema, motivo o símbolo, desde la *Odisea* hasta la última aventura galáctica? ¿Existen realmente características propias que justifiquen postular un género aparte? Y no hay manuales clásicos o modernos que proporcionen respuestas. Es así como encontramos, en casi todos los trabajos, declaraciones acerca de los interrogantes que quedan abiertos y de la imperiosa necesidad de investigar sistemáticamente el problema de la poética del género.

Es esta indagación por tanto la que estoy llevando a cabo, y he desarrollado hasta el momento una serie de propuestas cuya aplicación me ha resultado sumamente satisfactoria para el análisis de libros de viajes medievales¹. Asimismo, he comprobado su rentabilidad al utilizarlas en textos de épocas posteriores, como por ejemplo, *Tristes*

* CONICET - UCA

¹ Cf. CARRIZO RUEDA, S., "Hacia una poética de los libros de viajes medievales. A propósito de Pero Tafur", *Incipit*, vol. XIII, en prensa. Me ocupo extensamente de los problemas que en este trabajo he enunciado de modo sintético.

trópicos de Levi-Strauss o *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela². Y ahora, en un tercer paso, también he podido constatar que resultan válidas para un estudio desde el punto de vista formal, de una obra clásica como la *Sátira* I,5. Por tales razones, este trabajo no entrará en ningún aspecto de la obra de Horacio perteneciente al campo de la filología latina, sino que tratará exclusivamente de principios de análisis propios de la teoría del discurso.

Las dificultades para acceder a una caracterización del género, mencionadas al principio, según he comprobado provienen de que la narratología, pese a sus extraordinarios avances en este siglo, descuidó durante bastante tiempo un aspecto fundamental del relato. Se trata de la descripción. El estudio de las funciones y de las *dramatis personae* absorbía todos los esfuerzos y cuando algunos autores reparaban en ella, la consideraban como subordinada a la actividad narrativa³. Dentro de este marco teórico, los libros de viajes quedaron marginados de todo estudio formal porque, como pronto veremos, sólo es posible realizarlo si se reconocen las funciones reguladoras de la descripción en algunos tipos de discurso.

La consecuencia ha sido que hasta hoy mismo, muchos autores no encuentran otras herramientas que los contenidos para caracterizar al género, lo cual inevitablemente los conduce a resultados que a ellos mismos no satisfacen, cuando comprueban que los criterios válidos para unos textos no lo son para otros. Únicamente desde las estructuras y los principios generales de la interpretación textual pueden elaborarse propuestas que superen todo aspecto individual o transitorio e ingresen convincentemente en el nivel de la teoría.

La búsqueda de tales fundamentos formales me llevó por fin a las propuestas de algunas posturas renovadoras sobre la funcionalidad de la descripción, que por fin han logrado sacar a la luz todas las potencialidades de su carácter específico⁴.

² Algunas conclusiones al respecto, aparecen en el mencionado trabajo de *Incipit*.

³ Cf. por ejemplo, el estudio ya clásico de HAMON, PH., "Qu'est-ce une description?", *Poétique*, 12 (1972).

⁴ Me he basado principalmente en LIBORIO, M.A., "Problèmes théoriques de la description", *Annali Ist. Orientale di Napoli, Studi Niderlandesi-Studi nordici*, XXI (1978) pp. 315-33; y en DORRA, R., "La actividad descriptiva de la narración", en GARRIDO GALLARDO, M.A., ed., *Teoría semiótica*, vol. I. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985-1986, pp. 509-16.

Las premisas básicas son las siguientes:

- a. Narración y descripción constituyen dos "especies" de género común y la responsabilidad en el desarrollo de un relato puede recaer indistintamente en una u otra, pues esto depende del tipo de discurso.
- b. Para comprender cuándo cabe esta primacía a la descripción, debemos partir del hecho de que el verbo no sólo informa sobre una actividad sino que también la describe. Y esta propiedad es la que permite presentar las acciones como partes de un espectáculo destinado a la observación, y otorgar así a un relato una función predominantemente descriptiva.
- c. Surgen entonces discursos en los que el desarrollo hacia un desenlace y el desenlace mismo son mucho menos importantes que los elementos que van configurando distintas "escenas", y el relato se constituye, por tanto, en "imagen"⁵.
- d. Desembocamos de este modo, en uno de los rasgos que caracterizan a un relato de viajes propiamente dicho, en el cual revisten el mismo valor las descripciones de las aventuras vividas por los viajeros que las de los edificios, los sitios naturales, las curiosidades, etc., pues todos los elementos están subordinados a la construcción de un "espectáculo" que es el que ofrecen el mundo recorrido y las andanzas surgidas de tal recorrido. No es éste el caso de la *Odisea*, de la novela bizantina o de cualquiera de aquellos relatos que se desarrollan a lo largo de viajes, pero en los cuales los procesos de mejoramiento y empeoramiento propios de las peripecias existenciales empujan continuamente al receptor hacia la averiguación del desenlace. En estos casos sí, la descripción, aunque aparezca con frecuencia y cumpla funciones importantes, siempre se comporta como *ancilla narrationis*.

Basándome en estas premisas he elaborado la primera parte de una definición que propongo para los relatos de viajes propiamente dichos que es la siguiente:

⁵ Como ejemplos característicos, podemos citar las novelas que son un pretexto para registrar cuadros de costumbres o el prodigio plástico del *Polifemo* de Góngora.

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final que es la presentación del relato como un espectáculo ideal, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos hasta las mismas acciones de los viajeros.

Puede apreciarse ahora, que el *Viaje a Brindisi* ofrece un ilustrativo ejemplo de este tipo de discurso. Horacio va enhebrando una serie de informaciones, entre las cuales no encontramos ninguna marca que otorgue más valor a cualquiera de sus experiencias que a los datos sobre qué gente frecuentaba el foro Apio, el aspecto risible del pretor Aufidio Lusco, el pueblo *quod uersu dicere non est* donde se vende el agua pero el pan es bueno y barato o la superstición de los habitantes de Egantia⁶. Pequeños sucesos personales o no y referencias a lugares y personas se van sumando en la constitución de un friso que no despierta en ningún momento la intriga acerca de posibles desenlaces. Cada punto del relato tiene valor en sí mismo ya se trate del croar de las ranas o de la enfermedad ocular que contrae el viajero, y no hay entre ninguno de ellos una relación de consecuencia que haga avanzar el relato en uno u otro sentido. Lo importante es cómo cada uno de estos puntos del relato va conformando una red de cualificaciones que atañe a los lugares recorridos y a lo que ocurrió en cada uno de ellos.

Si ahora por ejemplo, comparamos el breve relato horaciano con la extensa *Embajada a Tamorlán*, la cual cuenta el viaje que los enviados de Enrique III de Castilla realizaron en 1403 al corazón de Persia, encontramos exactamente la misma estructura. Las peripecias de los viajeros, mucho más graves por cierto -porque para algunos terminaron con la muerte- también se suman a otras informaciones como la descripción de Constantinopla o las de las costumbres de los mongoles, sin que ninguna marca las privilegie o sin que creen un suspenso que empuje al receptor a avanzar. El itinerario con sus lugares y con los sucesos en él ocurridos es el verdadero protagonista y es a través de lo descriptivo como se textualiza.

⁶ Cf. S. I 5, 3-4; 34-36; 86-90 y 97-100.

Veamos el segundo gran problema que plantea este tipo de texto. Se trata de la inescindible conjunción entre lo informativo y aspectos propios de las obras de ficción. La dificultad para aceptar esta naturaleza bifronte ha hecho que, durante mucho tiempo, relatos de estructura muy similar hayan sido considerados como completamente diferentes. El mecanismo ha sido -y aún es- el siguiente. Los textos como la citada *Embajada a Tamorlán* o el *Libro de las maravillas* de Marco Polo, que presentan informaciones documentales verificables y cuyo estilo realmente adolece de bastantes fallas, han sido clasificados como testimonios de la realidad. Se ha incidido poco o nada en sus aspectos literarios y han sido estudiados, sobre todo, por historiadores, geógrafos, antropólogos, etc.. En el otro extremo, las obras como la *Sátira* I,5, cuyas informaciones poco dicen a los estudiosos de otra ciencia que no sea la filología, y que además se destacan por valores estéticos muy superiores a los otros, son analizados en sus relaciones con los diversos códigos de obras consagradas como literarias. Pero la identidad de los recursos que configuran tanto a unos como a otros discursos y en la cual reside un carácter peculiar y distintivo que permite incluirlos en un mismo género, ha sido hasta ahora pasada por alto.

Estos recursos conjugan lo informativo -más allá de que sea un documento objetivo y "útil" o no- con procesos propios de la literaridad -independientemente del valor estético que éstos alcancen-, en una interacción dinámica y permanente. El problema de la objetividad o veracidad de las informaciones no importa para un análisis formal, lo que cuenta es que el autor haya tomado los recaudos para que **aparezcan como si fueran objetivas**. Y en cuanto a los procesos de literaturización, puede comprobarse que hay algunos que están siempre presentes, pues es a través de ellos que se elaboran estos presuntos informes.

Uno de los más importantes es el de la "isotopía". En estas sumas de descripciones de sucesos, personajes y objetos, si bien no existen marcas que estén en función de procesos de mejoramiento o empeoramiento que desemboquen en un desenlace, sí hay otras que configuran campos semánticos. Es necesario observar los elementos seleccionados para cada una de las descripciones pues hay que tener en cuenta que cualquier entidad posee una profusión indefinida de atributos y el proceso descriptivo la reduce a una serie cerrada de cualidades. El rastreo de los elementos seleccionados para cada una de las descripciones nos revela la repetición de determinados haces de rasgos semánticos y es desde el examen de éstos que podemos acceder a interpretaciones de discursos de este tipo.

Por ejemplo, en el caso de las *Andanzas...* de Pero Tafur, una especie de largo "diario" de viaje de un hidalgo del siglo XV, he podido, aplicando este método, captar su estructuración alrededor de núcleos que insisten sobre las tensiones entre la mentalidad caballeresca y la ascendente burguesía. Respecto a la *Sátira* I,5, mi conclusión es que la isotopía dominante es la de los placeres de la amistad. El autor no sólo los celebra explícitamente en determinado momento⁷ sino que están continuamente presentes, aun a través de mínimas sugerencias, como por ejemplo cuando comenta de una comida "*Prorsus iucunde cenam producimus illam*"⁸. E incluso, a mi juicio, si no la amistad, por lo menos los sentimientos de una momentánea camaradería se manifiestan en los versos "*Absentem ut cantat amicam/ multa prolutus uappa nauta atque uiator/ certatim*,"⁹. Las referencias a los sucesos y lugares constituyen -en el lenguaje de Ricoeur- lo "episódico" o sucesión abierta y potencialmente infinita, mientras que las isotopías generan lo "configurante" o proposición de una teleología interna.

A partir de las isotopías podemos comprender además, otra peculiaridad de este tipo de discurso. El "espectáculo" propuesto por los relatos de viaje parece carecer de picos de clímax, porque al no orientar las peripecias hacia una conclusión no ofrece esas situaciones de "riesgo narrativo" en las que la tensión proviene de las distintas posibilidades de desenlace. Sin embargo la tensión está presente. Lo que ocurre es que ésta surge del tipo de relación que se establece entre un discurso predominantemente descriptivo y su receptor. Determinados puntos del relato hacen que en lugar de avanzar en pos de la averiguación del desenlace, el receptor por el contrario se detenga para reflexionar, para gozar o entregarse a algún sentimiento. Y es entre las isotopías precisamente, que podemos encontrar estos peculiares picos de clímax.

En los relatos de viajes, como consecuencia de su faz intencionadamente informativa, estos puntos de tensión aluden a inquietudes latentes en la sociedad receptora. Las informaciones que proveen están en directa relación con ellas y ocurre que siempre hay, por supuesto, inquietudes más relevantes que otras. Y es alrededor de éstas que se construyen las isotopías. En textos como el de Marco Polo o el de Tafur, estas preocupaciones entran en el terreno de lo pragmático -las relaciones con Oriente,

⁷ Cf. S. I 5, 43-44.

⁸ Cf. S. I 5, 70.

⁹ Cf. S. I 5, 15-17.

el nuevo papel de la burguesía, etc.-. No es, indudablemente, el caso del *Viaje a Brindisi*; sin embargo, lo que sí aparece es un tipo de "preocupación espiritual" podríamos decir, que es todo lo relativo a la amistad. A mi juicio también podemos entonces aplicar al texto horaciano la segunda parte de la definición que he propuesto:

La configuración del material se estructura alrededor de núcleos de clímax que, en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización que está situado en el contexto de los receptores, y que son distintas inquietudes de la sociedad de la cual surgen.

Veamos otro aspecto importante. El relato de un viaje obliga al narrador a que incluya en el texto otros relatos. Se trata de sucesos que le ocurrieron o que le fueron referidos. Esto da lugar en los libros de la Edad Media a una densa red de interpolaciones que llegan a confundir y a agobiar al lector de hoy. Pero ocurre que la condensada estructura de la sátira también los admite. Aunque abarcan poquísimos versos, no están ausentes y efectúan, del mismo modo que las largas historias de los viajeros medievales, cortes narrativos con sus desarrollos y desenlaces. Véanse como ejemplos de los micro-relatos que presenta el poema horaciano, el incendio en las cocinas o la frustrada aventura del viajero con una criada que no era por cierto como la buena Maritornes, que jamás dejó a un huésped esperándola¹⁰.

Hemos revisado sintéticamente, cinco características formales de un relato de viajes propiamente dicho: la función descriptiva del discurso, la naturaleza bifronte que manifiesta fines informativos a través de procesos de literaturización, la presencia de isotopías que determinan el nivel configuracional, picos de clímax -constituidos por algunas de estas isotopías- que se sitúan en el contexto de la sociedad receptora y la inclusión de relatos dentro del relato. Algunos otros universos de discurso poseen una o más de estas características formales¹¹. Pero es la conjunción necesaria de las cinco lo que define básicamente los relatos de viajes. Desde elaboraciones teóricas como ésta que propongo, es posible en primer término identificarlos, diferenciarlos y analizarlos. Pero la perspectiva formal también permite integrar a la serie otros textos que tradicio-

¹⁰ Cf. S. I 5, 71-76 y 82-85.

¹¹ Pensemos por ejemplo, en los textos citados en la nota 5.

nalmente se han considerado ajenos a ella. A mi entender, este caso lo ilustra convincentemente la *Sátira* I,5. Sus relaciones con el libro de Marco Polo o con el *Lazarillo* de Concolorcorvo o con los relatos de los viajeros románticos, resultan impensables si partimos de los contenidos, de la elaboración estilística o de un estudio de fuentes. Sin embargo, desde una consideración de las estructuras, me atrevo a afirmar que a sus muchos méritos, el poema horaciano suma el de constituir uno de los más completos y acabados modelos de relato de viaje.

A mi juicio, el proceso que subyace es el siguiente. Es verdad que muchos viajeros se basaron en los relatos de otros para dar forma a los propios. A veces lo revela el análisis textual y también están quienes lo manifiestan abiertamente. En la Edad Media, en particular, la consecuencia es que hay evidentes rasgos comunes como por ejemplo, la descripción de ciudades basadas en el modelo retórico del *laudibus urbium*. Pero más allá de aspectos que, como éste, pertenecen a un momento histórico determinado, lo cierto es que las características mismas de un viaje, cuando adquieren un valor protagónico -quiero decir, cuando el interés del relato está puesto en el "espectáculo" de un mundo visto y experimentado- estas características, digo, son las que producen los rasgos formales básicos que hemos observado. Es por ello que se repiten en diversos momentos y latitudes, sin necesidad de que existan influencias directas o indirectas.

Del análisis del *Viaje a Brindisi* surge mi convencimiento de que Horacio caló hondamente en lo que significa la experiencia de querer narrar un viaje por todo lo que representa el viaje en sí mismo. Y como en tantos otros casos, acertó con la forma más apropiada. No interesa que su obra no haya influido a lo largo de la historia de la literatura específicamente como relato de viaje. Lo importante es que después de 2.000 años nos revela una forma que ilumina el estudio de la peculiar poética de este género. El ejemplo de Horacio nos permite también afirmar que no es, como se lo ha considerado muchas veces, ni un género inferior ni propio de autores menores.