

CUADERNOS LITERARIOS

Año V número 8 2009
www.ucss.edu.pe



cuadernos de viaje

Wladimir Kryszinski, Paola Mildonian, Estuardo Núñez, Raúl Porras Barrenechea,
Susanna Regazzoni, Sylvie André, Biagio D'Angelo, Gloria Carneiro do Amaral, Izabel
Margato, Maria Aparecida Junqueira, Juliana Loyola, Fernando Rodríguez Mansilla,

Sic notus Ulixes? por Julio Picasso Muñoz

ENTREVISTA a Paul Firbas



Fondo
Editorial
UCSS

CUADERNOS LITERARIOS



cuadernos de viaje



Universidad Católica
Sedes Sapientiae



Fondo
Editorial
UCSS

CUADERNOS LITERARIOS

Año V número 8 2009

CUADERNOS DE VIAJE

DIRECTOR

Biagio D'Angelo

COMITÉ EDITORIAL

Martha Canfield

(Università di Firenze)

Wladimir Krynski

(Université de Montréal)

Maria Aparecida Junqueira

(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Maria Luiza Berwanger da Silva

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marli Fantini Scarpelli

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Benjamin Abdala

(Universidade de São Paulo)

Lisa Block de Behar

(Universidad de la República-Montevideo)

Sophia McClennen

(Pennsylvania State University)

Javier Roberto González

(Universidad Católica Argentina)

Guadalupe Arbona

(Universidad Complutense de Madrid)

Maria do Rosário Lupi Bello

(Universidade Aberta-Lisboa)

Martha Barriga Tello

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

© 2009 Fondo Editorial de la
Universidad Católica Sedes Sapientiae

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n.,

Urb. Constelaciones y Sol de Oro.

Los Olivos, Lima (Perú).

Teléfonos: (51-1) 533-5744/533-6234/ anexo 240

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: www.ucss.edu.pe/fondo/fondo.htm

REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS

Eder Peña Valenzuela

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N.º 2003-1546

ISSN 1811-8283

DISEÑO DE CUBIERTA E INTERIORES

Daniel A. Ramos Romero

IMAGEN DE CUBIERTA

Performances, Maria Luiza Guarnieri Atik

DIBUJOS DE INTERIORES

Nicolás Chávez Prado

Reservados todos los derechos

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra

sin permiso escrito de la Universidad Católica Sedes

Sapientiae

índice

DICTANDO

Literatura de viaje: una poética de la alteridad	9
--	---

TANTEOS

Discurso de viajes y sentido de la alteridad	17
--	----

Wladimir Kryszinski

Tierra, territorio y paisaje: las instancias de la investigación, los tiempos de la aventura y el espacio de la historia	43
---	----

Paola Mildonian

Alejandro de Humboldt. El viaje memorable por el Perú	63
---	----

Estuardo Núñez Hague

El Oriente de Jorge Luis Borges	73
---------------------------------	----

Susanna Regazzoni

Viajes por el Pacífico y viaje interior en el siglo XIX	83
---	----

Sylvie André

<i>Mongólia</i> , de Bernardo Carvalho. Viajar es un poco escribir, un poco morir	97
---	----

Biagio D'Angelo

Desdoblamientos de un viaje de Roger Bastide en Brasil	111
<i>Gloria Carneiro do Amaral</i>	
José Cardoso Pires, cronista de Lisboa	121
<i>Izabel Margato</i>	
Galáxias haroldianas: el viaje como libro y el libro como viaje	135
<i>Maria Aparecida Junqueira</i>	
El tema del viaje en la literatura infantil	147
<i>Juliana Loyola</i>	
APROXIMACIONES	
Sic notus Ulixes?	157
<i>Julio Picasso</i>	
DECODIFICANDO	
Expediciones, naufragios y confines: los textos de viajes en el periodo colonial	
Entrevista a Paul Firbas	169
<i>Fernando Rodríguez Mansilla</i>	

MUNDO RARO

Un olvidado viajero y precursor romántico cuzqueño: don José Manuel Valdez y Palacios

Presentación

Jorge Puccinelli

177

Raúl Porras Barrenechea

SIGNOS

Para aprender a viajar dentro del propio país: *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade 193

Sandra Luvizutto

El viaje como proceso de re-visitación histórica: *Las naves*, de Antonio Lobo Antunes 199

Fabrizio Vieira

Máscaras y mitos. Estrategias para la literatura contemporánea: *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*, de Lélia Duarte 205

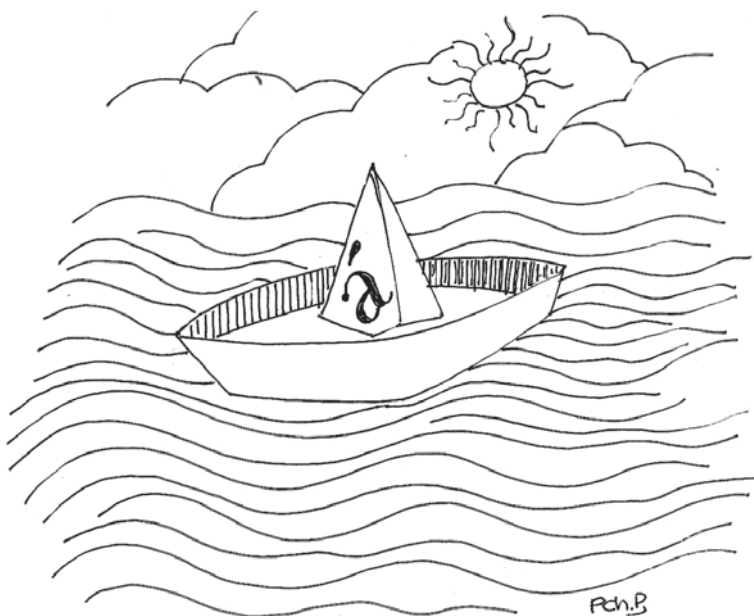
Biagio D'Angelo

Un corrido silencioso: *El corrido de Dante*, de Eduardo González Viaña 209

Marcos Moscoso

IDENTIDADES

217



dictando **DICTANDO**



Il n'est pas de «littérature comparée», à proprement parler, sans qu'intervienne une quelconque relation avec l'étranger. Voyager au-delà des frontières nationales est donc déjà un acte comparatiste. Montaigne l'avait bien compris, qui se souvenait de sa Gascogne en Italie. Et ce que Dorothy Carrington a appelé «the traveller's eye», c'est d'abord le regard sur l'autre qui permet de se retrouver soi. Le voyageur est comparatiste, et le comparatiste est un voyageur.¹

La literatura y el viaje nacen juntos como «experiencia» comparatista. El hibridismo de la literatura de viaje reformula la definición tradicional de literatura como ficción o como simple artificio. Los textos de viaje son, de hecho, responsables por transgredir las convenciones y las fronteras de lo literario, es decir, de una idea canónica y rígida del género literario. Para Pierre Brunel, en la citación que abre nuestras páginas, la literatura comparada, en su paradigma clásico, tiene su punto culminante justamente en la relación con la experiencia auténtica o ficticia del viaje.

Un género fronterizo como el relato de viaje levanta un conjunto de cuestionamientos sobre la poética literaria que no se limita a ser exclusivamente una problematización sobre el género mismo. Por lo contrario, su hibridismo amplía las fronteras imaginadas de la ficción literaria. En el relato tradicional de viaje, el narrador describe no tanto una «historia», cuanto una historia «aparentemente verdadera» que, en la mayoría de los casos, habría

¹ « No existe literatura comparada, a bien decir, sin que intervenga una cualquier relación con lo extranjero. Viajar más allá de las fronteras nacionales es, por lo tanto, ya una actividad comparatista. Montaigne lo había bien comprendido, cuando se recordaba de su Gascuña en Italia. Y lo que Dorothy Carrington ha llamado el *ojo del viajero* es, antes que nada, la mirada sobre el otro que permite reencontrar a sí mismo. El viajero es un comparatista, y el comparatista es un viajero». BRUNEL, Pierre. (1986) « Préface ». *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985) recueillis par François Moureau. Paris-Genève: Champion-Slatkine, pp. 5-11.

vivido en primera persona. El lector abandona, así, el criterio ficcional o la elección de lectura de *mentiras* para mudar de reacción: él cree en el autor gracias a un «pacto literario», evidenciado, años atrás, por Philippe Lejeune. La seducción proviene de un proceso de identificación entre el lector y el yo textual que se dirige al lector desconocido, ignoto. El viaje constituye una ocasión para que lectores y viajeros reflexionen sobre sus propias identidades.

La literatura de viaje, como cualquier otra forma que se fija en el juego liminar entre ficción y realidad, como, por ejemplo, la autobiografía o el diario, inflama la discusión sobre si todo lo que se presenta como *littera*, ficción, *story*, pueda efectivamente excluir la “intrusión” de lo real, y en qué grado la *mimesis* participa de la ambigüedad de la escritura odepórica. Actualmente, escribir sobre el viaje no se reduce a la descripción de exploraciones, de conquista y observación relacionada a ciertos lugares. Hoy nos parece que el concepto de escritura, vinculado al de literatura de viaje, va más allá. Maria Alzira Seixo propone pensar en la escritura de viaje como configuración discursiva que interroga, en los tiempos actuales, los aspectos culturales y políticos de post-colonialismo, especialmente el nomadismo, los acontecimientos migratorios, las nuevas configuraciones históricas.²

Los *Cuadernos Literarios* que aquí el lector encontrará son auténticos «Cuadernos de viaje», como hemos intitulado este nuevo número de la revista, donde la teoría se une a la pasión para la práctica de la literatura de viaje. La publicación se abre con un ensayo de Wladimir Kryszinski, en el que el comparatista canadiense plantea la problemática de la alteridad enmarcada en la literatura de viajes. El viaje es considerado no solo como acercamiento etnográfico al «otro» sino también como un operador cognitivo para la generación de conocimientos. El repaso de autores como Joseph Conrad (*El corazón de las tinieblas*), Italo Calvino (*Las ciudades invisibles*) llegando a Walter Abish (*África alfabética*) permite descubrir en el viaje el juego de relaciones interhumanas y sus múltiples formas dentro de la construcción narrativa.

Del otro lado del mundo, de un Océano Pacífico que, si está lejos geográficamente, se sitúa en una significativa y emblemática proximidad, Sylvie André realiza un acercamiento a las obras *El matrimonio de Loti* de Pierre Loti y *Typee* de Hermann Melville para entender el proceso del viaje interior. Sirviéndose de la Polinesia como ambiente y espacio, la estudiosa

² Véase SEIXO, Maria Alzira, org. (2000) *Travel Writing and Cultural Memory. Ecriture du Voyage et Mémoire Culturelle*. Amsterdam: Rodopi.

francesa, radicada hace años en Tahití, rescata en estas obras la búsqueda (o el goce) de sí mismo en lugares exóticos donde la simbología (como la de la figura materna) revela una travesía de la conciencia que los autores intentaron recorrer en búsqueda de lo original del ser humano. Pasando de viaje interior a viaje como alegoría de la existencia, Juliana Loyola nos guía a través de dos relatos de la literatura infantil: *Piel de asno* y la brasileña *Su alteza, la Divina*, para darnos a conocer la naturaleza profunda del viaje en los cuentos infantiles. El Oriente como artificio en la formulación de una poética, como elemento fantástico o como un instrumento filosófico dentro de la literatura de Borges es lo que presenta Susanna Regazzoni en su propuesta. El Borges viajero (en un periplo sobre todo literario) es el que traduce aquella región exótica y misteriosa en elemento reubicado y renovado; de esta forma el autor argentino convierte a Oriente en agente problematizador (contracanonico) frente al Occidente contemporáneo. Isabel Margato nos presenta un estudio del libro *Lisboa, Livro de Bordo. Voces, olhares, memorações* del destacado autor portugués José Cardoso Pires. El escritor recupera el viaje en el sentido de una forma discursiva específica: *narrar la ciudad* (en este caso el puerto de Lisboa). Se revela así una narración que se transforma en un viaje-experiencia guiada por un genial Cardoso narrador, un cronista que descubre al lector su ciudad-amiga cuyos elementos urbanos son devueltos por la mirada intimista del cronista que en realidad —como destaca Margato— es un narrador en su real actividad de habitante, ya que «habitar es narrar». Gloria Carneiro do Amaral hace un recorrido por la trayectoria del profesor francés Roger Bastide, recordado por sus «imágenes del nordeste». La autora se centra en las líneas fundamentales del trabajo antropológico y filosófico de Bastide: su profundo interés por la cultura brasileña, que lo llevó a recorrer las zonas más recónditas de Brasil. El lenguaje poético de Haroldo de Campos transforma la figura alegórica del viaje en una peregrinación infinita, creadora y trans creadora. *Galaxias*, poema-prosa del poeta concretista, estudiado en este ensayo por Maria Aparecida Junqueira, es un territorio sin límites en el tiempo para el lector-viajante, que puede transitar por lo clásico, lo moderno y lo contemporáneo. La construcción de un mundo mediante los elementos que hacen del viaje un espacio privilegiado de *tránsito*, es decir, de un conjunto tripartido de tiempo, de espacio y de la imaginación del viajante, es la propuesta del ensayo de Paola Mildonian. El viaje, según la autora, sea cual sea el móvil que lo origine, «es siempre un desafío hermenéutico y una errancia entre los signos». Escribir el viaje es un ejercicio que da sentido a la memoria. Es, además, un ejercicio transgresor que cuestiona constantemente la naturaleza ficcional de la literatura y le da un carácter de ficción a lo real. En ese sentido, *Mongolia*, de Bernardo

Carvalho, representa como libro «la tensión entre lo imaginario y lo vivenciado», tal como lo demuestra Biagio D'Angelo.

No podía faltar en esta edición una muestra del aporte de Estuardo Núñez, uno de los mayores estudiosos peruanos del viaje y sus registros. Núñez expone detalladamente la actividad de un viajante-constructor, o mejor dicho redescubridor, cuya actividad científica traspasó sus límites: Humboldt, como señala el autor, hace que América deje de ser una fantasía poética y se convierta en un tópico concreto de los viajeros románticos.

Jorge Puccinelli rescata, en esta edición, el estudio realizado por Raúl Porras Barrenechea sobre el viajero que llamó «precursor romántico». Se trata de don José Manuel Valdez y Palacios, quien en 1843 se internó por los ríos de la selva y realizó un casi fantástico viaje desde el Cuzco hasta el Belém do Grão Pará. Sus impresiones fueron recogidas en una edición —única— titulada *Viagem da cidade do Cuzco a de Belem no Grão Pará pelos rios Vilcamayu, Ucayaly e Amazonas*.

Asimismo, este número cuenta con un inteligente y erudito aporte del reconocido académico Julio Picasso. El especialista en estudios clásicos examina la representación del viaje de Ulises en un pasaje de la *Comedia* de Dante y la contrapone a las interpretaciones que el mismo pasaje despertó en la mentalidad romántica.

Las páginas se completan con una entrevista a Paul Firbas, realizada por Fernando Rodríguez Mansilla, en la que se aclara el panorama sobre una literatura de viajes en Hispanoamérica colonial, tanto en sus temas, sus espacios principales como en sus autores.

Finalmente, la sección dedicada a las reseñas presenta algunos ensayos que pueden ayudar a nuevos planteamientos sobre estas figuraciones del viaje que nuestra edición ha querido cuestionar. Se trata de tres textos paradigmáticos y distintos entre ellos como *El turista aprendiz*, de Mário de Andrade; *Las naves*, de Antonio Lobo Antunes y *El corrido de Dante*, del peruano Eduardo González Viaña. El trabajo ensayístico de *Las máscaras de Perséfone*, que recolecta varios artículos dedicados al tropo de la muerte como pulsión alegórica del texto literario, organizado por Lélia Parreira Duarte concluye, en gran estilo, nuestras reseñas. Esperamos que la lectura de estas páginas confirme y refuerce las palabras de la cineasta de origen vietnamita Trinh Minh Ha: «To travel consists in operating a profoundly unsettling inversion of one's identity: I become me via another. Depending on who is looking, the exotic is the other, or it is me». El viaje desconcierta, desestabiliza y hace temblar la identidad de cada sujeto. Nos mudamos en nosotros mismos a través de otro(s). «Lo exótico es el otro, o soy yo».



tanteos **TANTEOS**



Discurso de viajes y sentido de la alteridad*

Wladimir Kryszinski

Es posible que la relación con los demás, hoy, que puede ser una relación psicológica, social, etc. tenga un poco de esa dimensión transitiva, transversal, vectorial; a rigor, que más no haga que circundar el deseo de los demás, en relación con los demás. Es posible una relación fuerte con los demás, con un deseo propio, un descubrimiento del otro, del afecto, de todo lo que podría constituir pasiones, con una cierta intensidad. Y también se puede imaginar el otro como lugar de la desposesión, pura y simple. Esto significa que el otro existe, pero es destinado para ser cruzado, en cierto modo, se puede vivir en el deseo del otro, sino también en el exilio en otra dimensión, de fondo holográfico. Es casi un holograma en ese momento, que usted puede pasar.

Jean Baudrillard (1994: 91-92)

* Esta versión en español corresponde al texto presentado en francés en el Coloquio «Christian Metz et la théorie du cinéma». Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Francia, 29 de junio de 1989. Versiones anteriores de este texto fueron presentadas en ambas lenguas. La traducción pertenece a Vaniery P. Amorim (N. del E.).

Entre el discurso y la narración: el viaje como un operador cognitivo

1

«Narrativa de viajes», «relato de viaje», «crónica de viaje», «viaje de *x* al país *y*», todos estos títulos y nombres a través de los siglos se refieren a una exuberancia textual, según el hecho de que el movimiento formó el mundo y la humanidad. El viaje también modeló la cultura, y, en algunos casos, como Portugal, fue la propia sociedad que la formó. El viaje es consubstancial a la historia, la mitología y la literatura. Siempre renovable, frente a un lugar variable por excelencia, el viaje ofrece la literatura una de sus principales materias primas.

De Homero a Elias Canetti,¹ a través de Mendes Pinto, Swift, Sterne, Diderot, Chateaubriand, Almeida Garrett, Melville, Joyce, Michel Butor, Henri Michaux, Darcy Ribeiro² y Allen Ginsberg,³ el viaje mantiene el progreso del discurso literario. El viaje determina los informes y las formas simbólicas que están entre el viajante-narrador, el espacio y el tiempo. Estos relatos y formas son sostenidos por un discurso que introduce su subjetividad en la objetividad de la realidad, de lo histórico, social y político.

En el ámbito heterogéneo de los hechos literarios, sería tentador proponer una tipología de las narraciones de viaje, ¿pasar en el bisturí el genológico o genealógico? Esta vasta literatura que cubre una amplia variedad de formas y estructuras. Mi objetivo será diferente. Me gustaría mostrar cómo el viaje —como tema invariable— está pasando por una serie de avatares discursivos, cómo se complejifica como discurso en la perspectiva de

¹ Véase *Die Stimmen von Marrakesch*. Nos referimos aquí a la edición en portugués, especialmente para el capítulo «Visita a Mellah», en la que el narrador relata: «[Yo] tenía la impresión de que no había realmente logrado el objetivo de mi viaje. No más quería salir ya había estado aquí cientos de años, pero se olvidaría. Ahora reencontraría la plaza. En este sentido, ofrecían a la densidad y el calor de la vida que ha sentido siempre dentro de mí. Yo era la plaza donde yo estaba. Creo que todavía yo he sido» (Canetti 1987: 55).

² En Darcy Ribeiro (1976), en la cuarta de cubierta de esta versión, se indica que se trata de una novela en la que el autor retoma el tema del viaje iniciático en las aviezas. Darcy Ribeiro «pone a entender la manera en que directamente la voz de los indios de la Amazonía, el grito de una civilización que está agonizante porque no está en condiciones de adaptarse a las normas tecnológicas de nuestra sociedad. [...] Isaías parte en el seminario en Roma. Obsesionado por la memoria de su pueblo, roído de duda, pide para ver su familia antes de ser ordenado sacerdote. No más volverá a la vida con los blancos y convertíase de nuevo Ava, con sujeción a los requisitos atavistas y se tornará jefe de su tribu».

³ Ginsberg en *Journaux indiens* representa un viaje a la vez real y onírico, y es un notable *pot-pourri* (véase La opinión de Yves Le Pellee, que lo dijo en la portada cuatro).

una confrontación de las múltiples alteridades y, además, exponer cuántos en el espacio de la modernidad se convierten en operadores cognitivos que producen sin cesar un efecto estimulante en sujetos de enunciación en la búsqueda de saber. Lo que me interesa especialmente es cómo los discursos de los viajes generan la estructura tripartita de la literatura definida por Roland Barthes como *mathesis*, *mímesis* y *semiosis*, es decir, como saber, representación y significado (Barthes 1978: 17).

Las *discursividades* y la narrativa que se organizan en torno del viaje parecen poner en práctica las intuiciones y los locales de las críticas de Roland Barthes sobre estos tres elementos, los que constituirían la literatura. A través de las narrativas de viajes, se pueden observar, de hecho, que la literatura moviliza un saber que «no es nunca ni entero ni último»; la literatura según Barthes «no dice que sabe algo, pero sabe de algo» (Barthes 1978:18-19).

2

El conocimiento de los «narradores-viajantes» participa «en el mecanismo de reflexividad infinita: a través de la escritura, el conocimiento refleja incesantemente a respecto del saber, de acuerdo con el discurso que ya no es epistemológico, más dramático» (Barthes 1978: 19). Sí, pues el viaje es un operador cognitivo, lo es mientras la dialéctica es el símbolo de intercambio semántico entre la topología de desplazamiento y la multiplicación de los signos que el viajante-narrador produce para superar las alteridades con que se enfrenta. El viaje opera recursivamente de algún modo como un operador de la cognición, y eso en la medida en que el narrador, que está constantemente en una posición exotópica,⁴ es decir, fuera con relación al objeto de su mirada, para expresar su curiosidad y su deseo de empatía y, al mismo tiempo, desenrollar su acto representativo, mimético, para situar el sentido. Esto no puede materializarse a menos que en la forma de un intercambio de una reciprocidad de signos entre lo extraño y lo que es familiar.⁵ Este intercambio lleva a menudo a poner el *otro* en una ficción a un precio de los estereotipos que contienen la sensación en los esbozos narrativos y discursivos recibidos por la comunidad de lectores a los que pertenece el viajante-narrador.

⁴ Véase Bajtín (1997: 6). En el prólogo, Tzvetan Todorov aborda principalmente el «tema de la relación entre el creador y la creación de seres en este, o, como dijo Bajtín, entre el autor y el héroe». Todorov caracteriza así: «En términos generales, es decir, que una vida es un sentimiento, y con un ingrediente que hace posible la construcción de la estética, sólo es vista desde el exterior, en su conjunto. Deben estar plenamente incluidos en horizonte de alguna persona, y para el personaje, ese alguien más es, por supuesto, el autor: es lo que Bakhtin llama a la “exotopía” de este último».

⁵ Véase en especial Le Clézio 1975.

Tantos viajes narrativizados, tematizados y problematizados demuestran que el conocimiento está limitado por las limitaciones subjetivas y espacio-temporales de una comunicación específica. Esto contrasta con el narrador-observador-analista y el espacio experimentado por la mirada, así como los desafíos de las alteridades determinan el umbral y el punto de llegada del conocimiento. Esta situación de comunicación produce el efecto del sentido que el viajante-narrador debe hacer frente a la tensión entre la experiencia metaorgánica del espacio extranjero y de las características intrínsecas de ese espacio, que no se puede penetrar sólo aproximadamente.

3

Es especialmente importante ver que en la modernidad, que lleva de Cervantes a Canetti, Michaux o Le Clézio, por ejemplo, el viaje verticalizase de alguna manera y el espacio se convierta *noológicamente* por la internalización y por *mitopoesis* en los ojos del narrador poeta o el poeta-narrador, sino también en la conciencia reflexiva de la etnografía. Los universos étnicos y psicológicos mantienen siempre una cuota del hermetismo: jamás será posible conocerlos por completo. La alteridad es fundamentalmente irreconocible. El viaje aparece como la revelación tangible de exotopías que afronta la reciprocidad de la mirada que se ve y se está viendo. Por lo tanto, el viaje sólo puede dramatizar y problematizar esta no permeabilidad de los mundos representados. El *otro* es tan *otro* que el *yo* jamás podría conocerlo.

En el umbral de nuestra modernidad, este caso límite de la alteridad es investigado narrativamente por Joseph Conrad en *Heart of Darkness* (El corazón de las tinieblas). Este texto, capital por la temática particular de un viaje particular a los confines del África negro, levanta las cuestiones más importantes del siglo xx sobre la identidad y la alteridad, en vista de la oposición entre el mundo imperialista de los occidentales y el mundo colonizado de los salvajes, relegados a la condición de alteridad desdeñable, irreconocible y desconocida, puesta entre paréntesis, si no rechazada por el mundo occidental. Los ecos de Conrad de la narración maiéutica son audibles no sólo en el *Diario* de Bronislaw Malinowski, sino también en *L'Afrique fantasma* (África fantasma), de Michel Leiris, y en *Tristes Tropiques* (Tristes trópicos), de Claude Lévi-Strauss. La obra poética y los viajes paradójicos de Henri Michaux son un contrapunto absolutamente fascinante a estos viajes-interrogaciones, de estas problematizaciones de la alteridad.

El exotopia, que es el lugar del mirar sobre la alteridad, es una posición cognitiva que permite conocer al *otro*, al menos exteriormente, a través de los invariantes de la humanidad, tales como la religión, la lengua, el amor, el comportamiento de cuerpo y la proxémica. Esta dialéctica relativiza lo familiar, mientras cuestiona el extranjero. El viaje centrado en un objetivo es superior a lo cotidiano. Ella conduce al otro lado. Vería en Calvino o Le Clézio este esfuerzo ejemplar que pretende el conocimiento del *otro* a través de la sorpresa de su espacio.

Tenemos que ver, sin embargo, que en el espacio discursivo de los viajes, nuestra modernidad todavía alberga discursos, tales como el de Michel Butor, de Jean Baudrillard y Walter Abish.

4

Si Baudrillard en *Amérique* (América) extiende la tradición de los viajes filosóficos, analíticos y críticos; Butor, en *Mobile* (Móvil), y Abish, en *Alphabetical Africa* (África alfabética), domestican la complejidad e «intraducibilidad» del espacio extranjero por un abordaje combinatorio. La alteridad es vista como una entidad integrada. Es «modalizada» por un saber ocular, es también antropológica y mítica, a veces estadística, comprende incluso en grandes textos, sobre todo en Butor, Calvino y Abish, que llevan la cuestión de la identidad y la alteridad a otro nivel del espacio cosmológico, que confraterniza con todos, sin distinción. Abish alfabéticamente investiga el espacio africano, a punto de hacer de ella una combinatoria disciplina catalogada; mientras que Butor representa los Estados Unidos a través de un gran recorte, construcción a la similitud de los móviles de Calder, lo que representa la omnipresencia de lo visible y lo tecnológico.

Así viendo, el sentido de la alteridad está proveído con nuevos signos. Parece que en el siglo xx, el viaje desempeñó hasta el final su papel del operador cognitivo. El mosaico semántico de los signos distribuyó miradas e intencionalidades delante de la situación comunicación arquetípica del narrador-viajante, como la definió el yo narrante, el espacio recorrido e investigado, el otro puesto como la ignorancia fundamental o como un teatro que describe la diferencia. Sería ilusorio pensar que toda la literatura de viajes de la modernidad se basa en esos supuestos. Sin embargo, las posiciones respectivas de Conrad, Malinowski, Leiris (*L'Afrique fantasma*), Michaux (*Voyage en Grande Garabagne* [Viajes por el Gran Garabagne]), en *Ailleurs* (En otro sitio), de Lévi-Strauss (*Tristes Tropiques*), de Darcy Ribeiro (*Maira*) y Le Clézio (*Voyages de l'Autre Côté* [Viajes en el otro lado]) crean, al que parece ser, un paradigma

en el que la alteridad es una problematización máxima que pasa por la experiencia ocular del *otro* y que destaca la distancia etnográfica y la no comunicabilidad.

La mirada del escritor y del etnógrafo se percibe en la encrucijada de un saber siempre parcial, de un espacio intransitable cuando el proyecto del Occidente moderno se deshace, el de la emancipación de la humanidad, claro en el siglo de las luces. Es preciso entonces repensar las incertidumbres de algunos discursos de viaje, así como determinados sentidos de la alteridad. Este es el precio que sí accede a una mejor y más completa comprensión del siglo. Este entendimiento es a través de la valoración de la tensión fundadora de la moderna literatura entre la disposición de conocer y la complejidad del saber.

Paradigmas paralelos y concurrentes: subjetividad y alteridades etnográficas

1

En su análisis de *Les Indes noires* (Las Indias negras), de Julio Verne, Michel Serres define el viaje de la siguiente manera:

Cada viaje está indexado con una leyenda de tres entradas. Es un desplazamiento en el espacio, guiado, como hemos visto, en el plano vertical u horizontal del avión: ruta de apropiación de la tierra, visita, exploración, giro. Se trata de una investigación científica, que lentamente se extiende por el currículum enciclopédico: es la razón por la que el viajante es (o va acompañado o precedido por) un ingeniero o un científico, geólogo, etc. El objetivo es encontrar el lugar donde un problema se resuelva por sí mismo, encontrar el lugar donde el conocimiento está presente. (Serres 1986: 292)

Esta definición se aplica a los discursos de viajes aquí propuestos, conforme se encuentra esa misma dinámica cognitiva en ellos, que marca las relaciones entre el desplazamiento y lo que Michel Serres llama cierto conocimiento presente. Será visto como diferentes paradigmas de los discursos de viajes que estructuran a la narrativa, al espacio y al conocimiento. Desde el comienzo del siglo, la inscripción relacional del sentido aparece

como decisiva. Ella juega, no sin dificultad, como una imposición ontológica entre la visión generada por el desplazamiento, los signos de la alteridad incaptable o ambigua y las conjeturas del sentido. El vector de este juego varía en función de las circunstancias de cada viaje, pero el desplazamiento y la observación orientada persisten como un símbolo de la recreación y la explicación fundamental del mundo. En la cara de la alteridad, los viajeros no pueden presumir el saber y marcar las muchas divisiones que separan a sus propios modelos a ser o de pensar de aquéllos que ellos ladean, que se proponen aprovechar. El constante juego de la identidad y la alteridad sustenta la producción del sentido elaborado por el viaje.

El corazón de las tinieblas puede ser considerado como una de las primeras entradas del discurso moderno de la separación entre las identidades propias de un Occidente capitalista, burgués, imperialista y, por otra parte, británico, y un África salvaje, irreconocible y como un conjunto de signos que el hombre blanco se esfuerza en vano para interpretar y comprender. En la novela de Conrad, el viaje está cargado de un simbolismo cósmico fundamentalmente negativo que Conrad estudiará sistemáticamente en un texto lleno de ambigüedades.

Interpretado por diferentes rejas de la lectura, *El corazón de las tinieblas* pertenece a la categoría de textos cuyo significado es de gran versatilidad hermenéutica. Prácticamente inagotable, este texto adquiere una relevancia semántica y una densidad interpretativa que varía según el punto de vista crítico adoptado. Sin embargo, lo que parece esencial en *El corazón de las tinieblas* (visto no sólo como una descripción de un viaje, sino también como una tematización y una problematización de un viaje-aventura) es que la novela, que juega con la dramaturgia del enigma en su centro, pone en alguna hipótesis las premisas morales de la descolonización. Está ahí, puesta en el comienzo de la novela, una advertencia, una explicación que es la importancia de una perspectiva ética y que va a mantener implícitamente la narrativa de Marlow:

La conquista de la tierra, que la mayoría de las veces significa tomarla de aquél que consideremos que tengan un color ligeramente diferente o narices ligeramente más achatadas que los nuestros, no es una cosa hermosa cuando nosotros miramos muy de cerca. Que redime es sólo la idea. Una idea detrás de esto, no un falso sentimental, sino una idea, una creencia abnegada en la idea [...] algo que puede levantarse y doblarse adelante de ella y ofrecerle un sacrificio. (Conrad 1984: 16)

Conrad introduce una duda epistemológica en la escritura romántica y victoriana de los viajes realizados principalmente en el África central por los escritores británicos. Esta «escritura de viajes» (*travel writing*) se basa en principios estéticos e ideológicos identificados por Mary Louise Pratt en su libro *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (Los ojos del imperio: los relatos de viajes y transculturación). Como base y como punto de partida para su análisis del texto de Richard Burton que lleva el título de *Lake Regions of Central Africa* (Regiones de los lagos de África central) y publicado en 1860. Pratt identifica tres principios fundamentales: la estetización del paisaje (*the landscape is estheticized*), la densidad semántica (*density of meaning*) y la relación de dominio entre quien ve y lo que es visto (*the relation of mastery predicated between the seer and the seen*) (1999: 343-344). Estos tres principios actúan como medios de comunicación estética de la ideología victoriana de descubrimiento a través de un tropo recurrente que Pratt llama el «rey de todo lo que veo» (*the monarch-of-all-I-survey-scene*) (1999: 345, 346, 348 y 350). Este tropo persiste en el siglo xx, incluso entre escritores como Alberto Moravia. Por Pratt se puede establecer el funcionamiento ideológico de los tres principios de la siguiente manera: la estética embellece el paisaje y lo hace con carácter retroactivo, una obra de arte va reduciendo exclusivamente al placer estético. El valor cognitivo de la descripción es considerablemente relativizado.

Además, el paisaje se representa como extremadamente rico en términos materiales y semánticos. Pero esta «densidad semántica» es un artifice para engañar porque, en realidad, ella constantemente se refiere a la cultura del viajante. En este caso, la riqueza semántica del paisaje exterior, tal como lo describe Burton, es una referencia explícita y constante a Inglaterra. La relación de dominio entre lo que usted ve y lo que es visto implica que Burton es, al mismo tiempo, espectador, pintor y juez de lo que se ve. Pratt (1999: 345) señala que el tropo del «rey de todo lo que veo» asume «una explícita interacción entre la estética y la ideología, en lo que podría llamarse una retórica de la presencia», que proyecta sobre el espacio la identidad del viajante-escritor. Evidentemente, en esta perspectiva, el problema de la alteridad, que sería un equivalente dialéctico de la identidad del viajante-escritor, no puede ser tan radical para sí mismo, como él plantea para Conrad en *El corazón de las tinieblas*.

2

Un escrito de viaje que transgrede los tres principios propios de la retórica de presencia y que se distancia del tropo del «rey de todo lo que veo» destruiría la ideología victoriana del descubrimiento. Conrad es, sin duda, un escritor que rompe con la escritura del viaje victoriano.

El corazón de las tinieblas tiene el valor de un texto transgresivo que, al menos en el espacio literario inglés, perturba el orden establecido del escrito de viaje. En la novela de Conrad, el viaje es informado por uno de los dos narradores que participan estructuralmente y axiológicamente en la narrativa. El primer narrador inicia al lector en la situación de la narrativa del marco: en Londres, algunos empleados de una compañía naviera (director, abogado y contador) se reúnen para escuchar la narración de Marlow. Lo que Marlow anuncia es precisamente la muy subjetiva descripción de un viaje a través del río Congo, en la que participó como capitán. La descripción se organiza en relación a los avances en el continente negro, que es visto por un barco que tiene circunstanciales turistas, peregrinos, gente que realiza viajes profesionales, así como negros. Este viaje, originalmente concebido como una empresa trivial, se convierte en un descenso a los infiernos para ser narrado con una notable intensidad simbólica y alegórica.

La novela de Conrad, sobre todo, revela la diversidad del espacio que amenaza y subvierte el orden de la escritura del viaje como la caracteriza, basándose en las respectivas críticas de Pratt. Por medio de su texto, Conrad pone en juego la división en espacios y subespacios del mundo diversificado que contiene identidades incompatibles, una impenetrabilidad del *otro*, una no adhesión de los blancos a los valores de los negros. Estas separaciones espaciales requieren una discusión entre la identidad del mismo y la diferencia del *otro*. Estas separaciones espaciales son portadoras de posibles conflictos y parecen presidir el discurso de Conrad. Ellas son perceptibles en la dramaturgia discursiva del enigma que presupone una búsqueda de la convicción condenada al fracaso.

En *El corazón de las tinieblas*, el discurso de viaje se convirtió en una revelación y en el cuestionamiento implícito de la alteridad que está ahí, intensa, violenta e indiferente, pero sobre todo inalcanzable en la forma de cuerpos negros y apariciones humanas. Estas apariciones fantasmagóricas dislocan las certezas de la identidad del sujeto narrante. Conrad pone en escena la superestructura ideológica del capitalismo imperialista y rapaz, frente al juego de fantasmas. En esta alegorización negativa del espacio misterioso, enigmático y adverso, la alteridad se opone como fascinación y horror.

Los términos recurrentes, tales como «corazón de las tinieblas» (*heart of the darkness*), «tinieblas del corazón» (*darkness of heart*), «naturaleza salvaje o selva» (*wildness*), «oscuridad y negritud» (*blackness*), resumen la perspectiva narrativa y la visión del mundo. Conrad pone en el centro de la búsqueda cognitiva de la narrativa un personaje poco claro, ambiguo y fascinante, uno nombrado Kurtz. Conrad parece querer interrogar el potencial de una

fraternidad entre negros y blancos, pero la ambivalencia del personaje es tal que escapa a una clara representación de lo que realmente es. Es una alegoría trunca, una encarnación del diablo y de las fuerzas oscuras que, en última instancia, asustan al narrador Marlow.

Para la ironía y la acumulación de rasgos contradictorios en el límite tolerable, Marlow es la persona que Kurtz señala como un retrato de un aventurero y místico, un charlatán y «catador del absoluto», un charlatán mágico venerado por hordas de negros, pero que pacta con lo desconocido. Es importante ver que es precisamente Kurtz que, por su comportamiento y su misión para Sudán, encarna la conciencia y la culpabilidad de los europeos. Él es aquél que toda Europa contribuyó a elaborar: «Toda Europa ha contribuido a la realización de Kurtz, y de a pocos supe que de la forma más adecuada, la Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes le encomendó la elaboración de un informe para su futura orientación» (Conrad 1984: 80).

La presencia invisible de Kurtz, pero elocuente, y su reunión con Marlow, no han resultado en la adquisición de conocimientos por el narrador. Por el contrario, así como el continente negro, como la naturaleza salvaje que Kurtz pertenece a la oscuridad y el horror, y el narrador lo enfrenta como resultado de sus experiencias africanas:

Yo me volveré a la selva, y no al señor Kurtz, que me ha de admitir que era el mismo que está enterrado. Y por un momento me pareció como si yo fuera enterrado en una inmensa tumba de secretos que no pueden ser dichos. Me sentí un peso insoportable oprimiéndome el pecho, el olor de la tierra mojada, la presencia invisible de la corrupción victoriosa, la impenetrable oscuridad de una noche [...]

Ansiaba por enfrentar solo aquella sombra y hasta ahora no lo sé porque he tenido muchos celos de compartir con cualquiera el negro peculiar de aquella experiencia. (Conrad 1984: 101, 104)

En el fondo de una disforia general, la novela de Conrad señala una alteridad entendida como una diferencia, e incluso como una absoluta sorpresa, por lo que el escritor debe encontrar un sentido. Esto sólo puede ser relacional. Entre la identidad del narrador y la aparición de cuerpos negros en la naturaleza salvaje y el corazón de las tinieblas, la alteridad sería un puente para conectar a los seres humanos en el espacio interrelacional. Es impresionante ver que la aparición de los cuerpos negros confina con una experiencia de los límites de cual el acceso parece interdicto.

El viaje es una experiencia ante todo ocular. Aunque son evidentes las reacciones negativas, como aquella vez en la que el narrador es dominado por las reacciones de ansiedad y la fascinación. El viaje sólo puede asumir un saber relativo a los hechos potenciales, cuyo ahondamiento podría ser un postulado ético del narrador que coincide con la conciencia moral de Conrad. La cuestión del sentido de la alteridad elaborado por el viaje se convierte entonces en el sentido de un juego relacional de las fuerzas temáticas y semánticas cuya eficacia social y humana podría ser en otro ámbito sociocultural, que la novela de Conrad no se aventura a caracterizar. Conrad se convierte, simbólica y dialécticamente, en un precursor del trabajo de campo etnográfico; lo que demuestra al mismo tiempo que la incursión en los espacios donde evolucionan otras alteridades no sólo es un problema antropológico o etnográfico, sino también político.

3

Bronislaw Malinowski, el etnógrafo quien inventa y practica el trabajo de campo, no sólo ve en Conrad como su ideal de éxito profesional fuera de las fronteras de su patria y a un ejemplo de complejidad intelectual y psicológica, sino también la realización de un ficticio proceso digno de ser observado y practicado por un etnógrafo en la medida en que no puede tener las herramientas para dominar la complejidad de los *otros*. El *Diario* de Malinowski es, entre otras cosas, una presentación sistemática de informes del viaje a las islas Trobriand. Este *Diario* ocupa un lugar especial en el *corpus* científico de Malinowski. Él se sitúa en una época difícil en la vida del gran antropólogo, que deja Polonia en 1910 para iniciar estudios de etnología en Londres. Escrito principalmente en polaco con un gran número de frases en otros idiomas, especialmente inglés, alemán, español, griego y latín, además de lenguas vernáculas. El *Diario* no era destinado para publicación, sin embargo, por iniciativa de su esposa, fue publicado en 1967, traducido del polaco, bajo el título *A Diary in the Strict Sense of the term* (Un diario en el sentido estricto del término). El tiempo cubierto por el *Diario* es de septiembre de 1914 a agosto de 1915, y de octubre de 1917 a julio de 1918, correspondientes a las misiones que Malinowski realizó en Australia, Nueva Guinea y en especial en los archipiélagos del sureste de Melanesia (región de Massim, archipiélago de las islas Trobriand).

Si el *Diario* causó un escándalo, fue porque en él se ve al autor viajante-escritor, al futuro gran etnólogo, al regreso de los problemas psicológicos, instintos sexuales, enfermedades, así como al cuerpo debilitado del escritor. En suma, la experiencia subjetiva de Malinowski, que se describe con precisión, refleja y muestra, como observa Remo Gaidieri (1985), lo que hay «de “impuro” en el viaje etnográfico».

Sorprende ver que la mayoría de los críticos y comentaristas del *Diario* de Malinowski establecen paralelismos entre este texto y *El corazón de las tinieblas* de Conrad. El comentario más elaborado de los dos casos límites fue realizado por James Clifford en su libro *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Desafíos de la cultura: la etnografía, la literatura y el arte del siglo xx) publicado en 1988. Clifford ve en la obra de Conrad la realización de lo que él llama «la subjetividad etnográfica». Él la define como sigue: «La “subjetividad etnográfica” se construye a partir de la observación participante en un mundo de “artefactos culturales” vinculados [...] a una nueva concepción de la lenguaje —o más bien, lenguas— mientras los sistemas discretos de los signos» (Clifford 1988: 94-95).

La subjetividad etnográfica sería esta actitud creativa y participante, propia de determinados escritores o etnólogos en los cuales la verdad se relativiza considerablemente; ella se convierte en el resultado de diversas ficciones de diferentes lenguas y diferentes discursos en una perspectiva *relacional* en que, sin embargo, una lengua y un discurso ordenado que van a dominar, representar y traducir a otras lenguas u otros discursos (Clifford 1988: 112). Al respecto del segundo narrador de *El corazón de las tinieblas*, Clifford señala que «escrupulosamente yuxtapone diferentes verdades». ⁶ Su subjetividad trabaja contra el reconocimiento de una verdad única, recta y ortodoxa. En resumen, la «subjetividad etnográfica» sería una especie de polifonía bakhtiniana englobada por una voz y puesta en la boca de un narrador. Clifford formula esta cuestión en términos ligeramente diferentes:

Marlow, inicialmente, «odia la mentira», pero aprende a mentir, o, comunicarse en el interior de la ficción colectiva y parcial de la vida cultural. Cuenta historias limitadas. El segundo narrador salva, compara estas verdades escenificadas, e (irónicamente) cree en ellas. La voz del narrador «más exterior» de Conrad es una voz de estabilización cuyas palabras no están orientadas para que sospechen de ellas. (Clifford 1988: 99)

4

El comentario y el paralelo que Clifford establece entre las dos obras, así como entre los autores, nos permite reanudar el problema de la alteridad en sus relaciones con los discursos de viajes. Si, como señala Clifford, *El corazón de las tinieblas* es un «paradigma de la subjetividad etnográfica»

⁶ «Truthfully juxtaposes different truths» (Clifford 1988: 99).

(1988: 100), así como en él se incluye *Un diario en el sentido estricto del término*, podemos adelantar hipotéticamente que la subjetividad etnográfica corresponde al lado del *otro* lo que puede ser llamado una alteridad etnográfica. Ella es también una construcción de una relación y presupone aquel juego de ficción y signos que el viajante-observador-escritor emprende necesariamente para estabilizar sus relaciones con el *otro*. Este último es una construcción, un producto del viajante-escritor. Si el viaje es un operador cognitivo, él cataliza los procesos discursivos de construcción de la alteridad etnográfica, el fondo esencial sin el cual ninguna narrativa de viajes y, sobre todo, ninguno de los discursos de viaje de nuestra modernidad serían posibles.

El acercamiento entre el discurso literario de viaje y el viaje etnográfico nos permite avanzar en la idea de que entre los dos se establece una complementariedad funcional que muestra la polidimensionalidad del problema del *otro* y de la alteridad. Esta simetría se refiere al hecho de que el escritor de viajes o el viajante-escritor es necesariamente un etnógrafo, así como el etnógrafo no puede estar exento de ser un escritor. Los casos de Conrad y Malinowski son los mejores ejemplos de este estado de cosas. Tanto *El corazón de las tinieblas* como *Un diario en el sentido estricto del término* son textos escandalosos, por su carácter híbrido que asumen la doble función de papeles. El problema de los significados de la alteridad se pone de manera más específica, en la medida que ni el *otro* ni la alteridad puede ser absolutizados. Antes, por el escrito de viaje, puede verse claramente que, como la identidad, que es una estructura polipredicativa, la alteridad se define como un solo y único predicado. La hipótesis de la alteridad etnográfica muestra que ella es ante todo una *fictionalización* del *otro*, una *relativización* de su absoluto subjetivo como diferencia. Yo diría que esta *alterización* es una «etnografización», o sea, un realce de su diferencia, no sólo subjetiva, sino también social y antropológica, en el sentido de que está vinculada a la identidad colectiva del grupo social al que pertenece y por la cual se forja.

5

Los modos de funcionamiento de la alteridad etnográfica son similares a algunas de las recientes problematizaciones como las de Jean Baudrillard o Marc Guillaume. Estas problematizaciones situadas en la alteridad en las construcciones discursivas que, en primer lugar, reducen el *otro* a un *otro*, expresando la «alteridad radical». Estamos aquí en el área de «figuras de la alteridad». Baudrillard y Guillaume abordan la compleja cuestión de la alteridad en una perspectiva innovadora, marcando especialmente el sentido y la función de la «alteridad radical». Su teoría servirá como una herramienta crítica para ilustrar las diferentes formas de la alteridad

en los discursos de viaje. Lo que es claramente colocado en *Les figures de l'altérité* (Las figuras de la alteridad) —de Baudrillard y Guillaume— es la distinción entre el *otro* como *un otro* y la alteridad radical. Guillaume sitúa este problema como sigue: «En todo otro hay un otro —lo que no es yo, lo que es diferente de mí, pero puedo entender, y asimilar— y hay también una alteridad radical, imposible de asimilar, incomprensible e incluso impensable» (Baudrillard 1994: 10).

Las sociedades occidentales homogeneizaron lo que era radicalmente heterogéneo, lo que es una verdadera rareza, a saber, la alteridad. Guillaume estima que a través de «ficción mixta [...] es algo que se construye a partir de un real y que el siguiente es dosificado con un cierto grado de imaginación, de ficción» (Baudrillard 1994: 49). Podemos confirmar esta posición del problema refiriéndonos a ciertos discursos de viaje. Pongamos en primer lugar los discursos que tratan de asimilar y entender al *otro* en el punto en que se convierte en una entidad existencial y social domesticada, domada y conocible. En algunos discursos de viaje con frecuencia ocurre que el *otro* y la alteridad están representados a partir de la experiencia del ocular transcrita por la narrativa de manera superficial, a menudo mediante el uso de estereotipos y generalizaciones lleno de sintetizadores.

Así como Almeida Garrett ve a Laura, la mujer que es este *otro*, en la que el viajante-narrador establece una estricta descripción ocular:

Laura no era alta o baja; era fuerte sin ser gorda, y delicada sin delgadez. Los ojos de un color avellana, puros, aterciopelados, grandes, vivos, llenos de majestad cuando *irabanse*; de tal dulzura cuando se ablandaban, que es difícil decir cuándo eran más bellos. El cabello, casi del mismo color, tenía lo más, un reflejo de oro, tambaleante, que resplandecía en el sol, o más bien, brillaba; pero el espacio no era siempre, ni en todas las posiciones de la cabeza: cabeza pequeña, el modelo de más clásico de las antiguas estatuas, como en un regazo de inmensa nobleza, que vivía en armonía con la perfección de las líneas de los hombros.

La cintura, corta y estrecha, pero sin exageración, se veía que era así por naturaleza sin la menor *contrafección* de arte. El pie no era exiguo como nuestra fabulosa Península, tenía proporción como la Venus de Medici. (Garrett 1954: 295-296)

La descripción de los árabes por Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (Itinerario de París a Jerusalén), que ha sorprendido por las opiniones y sentencias extrapolantes:

Los árabes, en todas las partes donde vi en Judea, Egipto e incluso en Barbaria, me parecían antes de alta, más que de baja estatura. Su paso es alto. Ellos son bien hechos y delgados. Tienen cabeza ovalada, la frente alta arqueada, la nariz aguileña, grandes ojos en forma de almendras, los ojos húmedos y singularmente dulces. Nada anunciaría en ellos el salvaje, si llevase siempre la boca cerrada, pero que llega a hablar, se oye una lengua ruidosa y de firme aspiración, y se ven largos dientes de blancura deslumbrante, como de chacales y onzas: diferentes de los salvajes de América, cuya ferocidad se encuentra en el ojo, y la expresión humana, en la boca. (Chateaubriand: 301-302)

En *Un barbare en Asie* (Un bárbaro en Asia), Henri Michaux, de la misma manera, no escapa a los estereotipos o generalizaciones injustas: «El árabe, violento en su lengua eructada, el árabe duro y fanático, el turco conquistador y cruel son también personas con nauseabundos perfumes, jalea de rosas y *loukoum*»⁷ (Michaux 1967: 39).

Estos ejemplos indican la intención simplista y generalizante de los viajeros-narradores. En sus discursos, el *otro* aparece no como individuo sino como un actor colectivo y, por lo tanto, naturalmente reducible a otras personas. El personaje de Laura, descrito por Almeida Garrett, pertenece a la categoría de la mujer excepcionalmente hermosa, tan hermosa como la Venus de Medici. Los árabes de Chateaubriand son salvajes, a pesar de su noble apariencia. Es su lenguaje «ruidoso y muy aspirado» que los hace salvaje. Para H. Michaux, los árabes, que son violentos por su «lenguaje eructado», y los turcos, que son conquistadores y crueles, son repugnantes por sus «nauseabundos perfumes» e infantiles a causa de que consumen «jalea de rosas y *loukoum*».

La ficción mixta y la construcción de la alteridad radical

1

La formación de la alteridad radical es a través de la divulgación y del realzamiento de ciertos rasgos significativos o ciertos comportamientos, individuales o colectivos, que, intencionadamente y por el deseo de captar la verdadera diferencia, escapan de los estereotipos.

⁷ Confite oriental hecho de una masa aromatizada llena de azúcar refinada (N. T. de la versión en portugués).

Son irreductibles a ese comercio fácil de escritos de viaje, como hemos visto desde *el otro* y *otro*. Comercio que incluye ideológicamente todas las diferencias disminuyéndolas en los estereotipos y, por tanto, asimilando a el *otro* y *un otro*. En algunos discursos en los que el viaje es muy problematizado, vemos el intento de complejizar la cuestión de la identidad y de la alteridad. Son las ficciones mixtas que demuestran mejor la complejidad de la alteridad radical. A diferencia del proceso de homogeneización, las ficciones mixtas mezclan el real y el imaginario en un gesto etnográfico destinado a hacer emerger la alteridad radical.

La expresión de la alteridad radical, que es también una alteridad etnográfica en el sentido que la definimos, se puede anclar en el testimonio etnográfico. Esto se puede apreciar en *África fantasma*, de Michel Leiris. El sacrificio de los pollos es completamente descrito el 4 de octubre de 1932.

La distribución de los pollos: después de cada tres saludos, que recibe el volátil de Malkam Ayyahou, diciendo «*djeba*» (ofrenda), le da y, a continuación, ella baila con el bate en la mano y el pollo en la cabeza. La danza colectiva. Salida para un punto diferente del jardín, elegido como el lugar de sacrificio. Los adeptos se quejan de *raki*⁸; Griaule manda buscarlo.

Trance de Malkam Ayyahou, que se oculta detrás de Chamma. Es Wassan Galla. En su *foukkara*, esto *zar* declarado, entre otras cosas, «Comedor de Enqo-Bahri» Enqo Bahri saluda Malkam Ayyahou, después de su trance. Luego, llevando el carnero entre sus piernas, como si estuviera a caballo encima de él, lo presenta a Malkam Ayyahou. Este, sentado, toma el carnero por los cuernos y lo expone a una fumigación de incienso. Ella acostada a seguir por la tierra pone su pie derecho sobre su cabeza, que deseando una derrocada semejante a los enemigos de la Enqo Bahri. (Leiris 1981: 409)

La naturaleza mixta de esta descripción reside en el hecho de que la escritura de Leiris es, en primer lugar y ante todo, un periódico. El escritor-etnógrafo que también le agrega el ritual, los gestos, la proxémica y la narrativa, introduciendo palabras de la lengua vernácula.

El ojo etnográfico de Claude Lévi-Strauss, en *Tristes trópicos*, se vuelve también hacia esto, y quizás sobre todo por las multitudes que viven en las grandes ciudades de la India. La

⁸ Licor del Oriente con gusto a anís (N.T. de la versión en portugués).

alteridad radical de los indios (naturales de la India) será aprendida en la escala de las enormes multitudes que participan de manera sufrida de la vida de las «zonas», porque, como Lévi-Strauss menciona: «Las grandes ciudades de la India son una zona», y continúa:

Pero lo que nos da vergüenza como un fetiche, que consideramos como una lepra, aquí es el hecho de que la ciudad sea reducida a su más simple expresión: la aglomeración de personas cuya única razón de ser es la de acumular millones, cualesquiera que sean las condiciones reales. La suciedad, desorden, promiscuidad, aglomeramiento, ruinas, casillas, barro, suciedad, estado de ánimo, heces, orina, pus, secreciones, purulencias: todo lo que de la vida da contra la vida urbana, en la defensa parece estar mejor organizada, todo lo que odiamos, en contra de la que nos protegemos a un precio tan alto, todos estos derivados de la cohabitación, aquí no son nunca un límite. Por el contrario, forman el entorno natural que la ciudad necesita para prosperar. Para cada individuo, la calle, callejón o acceso directo es de lo único que dispone, en los que descansa, duerme y donde saca sus alimentos de la basura pegajosa. Lejos de rechazar eso, ésta adquiere una especie de estado de familia por el simple hecho de haber sido expulsada, defecada, pisada y tratada por tantos hombres. (Lévi-Strauss 1955: 113)

En la extensión de la tradición filosófica de viaje, Lévi-Strauss define un marco y construye un discurso, cuya poesía se caracteriza por la fusión de elementos dispares. En su ficción mixta, el narrador-viajante combina factores sociológicos (el estudio del hecho urbano), etnológicos (comportamiento colectivo de las personas «naturalmente» miserables), y comparativos (la oposición entre «nosotros», el Occidente próspero y sabio, y el Oriente de los otros, los indios, pobres y aglomerados por el sacar la comida directamente de la «basura pegajosa»). Esta identidad colectiva de la condición pseudoexistencial de estas personas de la India y la miseria que tiene su sede en los residuos de todo tipo, también revela la alteridad radical. Esta diferencia es intrasladable para un occidental.

Cabe destacar que la enumeración adquiere en este discurso un estatuto particular, la verdadera diferencia. Todos los objetos y gestos repugnantes parecen pertenecer únicamente a los lugares privados en la India. Sin duda, podría situarse en Nápoles, Río de Janeiro, en barrios

o favelas en América Latina. Sin embargo, la enumeración reúne elementos irrepetibles, propios de los lugares en la India, como las heces, la promiscuidad, el aglomeramiento y las purulencias.

2

En algunos discursos, la manipulación textual y discursiva da al viaje una función de operador cognitiva, problematizándola al espacio. Desde Kant, sabemos que el espacio no es un concepto empírico. Se define por el discurso del observador desde el lugar de observación. Viajando se conoce por sus propios ojos un espacio supuestamente objetivo. En realidad, esta fórmula podría tomar otra forma en los textos con una fuerte dosis de discontinuidades de los recortes, de la fragmentación y de los montajes.

Viajar es conocer el espacio a través de los ojos del texto. Ésta parece ser la ficción mixta en *Le città invisibili* (Las ciudades invisibles), de Italo Calvino; *Mobile*, de Michel Butor, y en *África alfabética*, por Walter Abish. Estos libros son la síntesis de uno o varios viajes. A ejemplo de la metáfora «tramada» (*filée*) de los surrealistas, estos viajantes-escritores ofrecen viajes textualmente tramados. Textualmente discontinuos, fragmentados y totalmente montados. Sus discursos de viajes son entonces metadiscursivos en la medida en que la escritura estaba allí para mirar a sí misma, y el viaje tiene un estatuto particular espacio-temporal. El viaje trabaja allí como texto, siempre abierto y potencialmente infinito, un nuevo paso en esa posición de los discursos de los tres narradores-manipuladores. No hay registro de las impresiones del viaje. Hay, sí, viajes textuales que se refieren a recuerdos comprendidos en la categoría mental e intelectual, similares a la memoria, al deseo y la mirada. El viaje es esta substancia rica, siempre *in statu nascendi*, determinada-indeterminada, este iceberg, cuya parte sugirió Calvino, Butor y Abish, que se empeñaron en mostrar.

En esta configuración de las ficciones mixtas, las relaciones con la alteridad se estructuran de manera particular: por una negociación constante del sentido, por una colocación intencional de los signos relacionales, cuya presencia genera los sentidos de la alteridad etnográfica, mientras proceden la composición dinámica de sus ficciones mixtas. Es a este precio, por lo tanto, que ellos producen la radicalización de las alteridades en el ir y venir de la *mimesis*, de la *mathesis* y de la *semiosis*.

3

En *Las ciudades invisibles*, de Calvino, el gran viajante Marco Polo cuenta sus viajes al emperador de los tártaros. Las narrativas de Marco Polo, a través del emisario del emperador, se refieren a una serie de ciudades. El narrador deslumbra al emperador, aunque él no cree en todo lo que Marco Polo cuenta. El vértigo de estas narraciones discontinuas produce un efecto de hechizo en los lectores. Todas las ciudades narradas tienen nombres femeninos, todas ellas son extrañas, desconocidas e invisibles en los mapas. Ellas evolucionan en el discurso y son de difícil interpretación. Probablemente existen en la memoria, en el sueño y el deseo. Refiriéndose constantemente no sólo a la memoria y la imaginación y a las imágenes memoriales, sino también para el discurso de Marco Polo. El desfile de las ciudades invisibles desemboca en la metrópoli moderna e infernal, donde Calvino sugiere buscar islotes, que no sean del infierno. La aparición ficticia, así como el establecimiento de los rasgos de las ciudades invisibles las escribe en un campo de una forma simbólica y global de la humanidad.

La mezcla de ficciones de Calvino se obtienen adjuntando elementos descriptivos discursivos, casi etnográficos, que significan la singularidad de cada ciudad. Las ciudades, precisamente a causa de su extrañeza señalan para el pueblo, las alteridades. Son alteridades utópicas, tal como se definen en su relación con el sueño, con el deseo, con los proyectos de vida y en relación al espacio de fuertes connotaciones simbólicas y alegóricas. Con respecto al propio narrador y al destinatario de las narrativas, estas ciudades abrigan a los *otros*, las alteridades anónimas, masas mudas en las que no es permitido hablar. Su silencio no descarta que sean signos para expresar su apego al espacio y la vida. El sentido de las alteridades en cuestión sería algo así como la figura de la utopía perdida para siempre, viva en el deseo más allá del infierno urbano moderno: «Todas las cosas que veo ganan sentido en un espacio de la mente que reina en la misma calma que existe aquí, el mismo gris, el mismo silencio recorrido por el susurro de las hojas» (Calvino 2003: 99).

Calvino produce, en *Las ciudades invisibles*, una especie de cosmogonía urbana total. Los seres humanos que la habitan se comportan de manera tan extraña como lo insólito de lo que cada ciudad está hecha. Sus alteridades son implícita e irónicamente fijas. «Éstas son las ciudades invisibles cuya visibilidad nuestro», parece querer decir Calvino. Y sus habitantes, similares a nosotros, viven en una utopía que les podríamos envidiar.

Estamos en el infierno de la ciudad moderna y de la aldea global porque perdemos nuestra utopía. Podríamos haber sido como ellos, felices o infelices, pero en un espacio diferente de las ciudades invisibles, que figuran en sentido ambiguo y tan rico como la condición humana.

4

• Cuál es la radicalización de la alteridad de América? El viaje de Michel Butor a través de cincuenta estados nos habla de qué sistemáticamente, pero indirectamente. *Mobile* es el enorme montaje de un enorme espacio que no deja de cambiar. En el espacio de unas pocas páginas del libro, pasa de un estado a otro, donde es bienvenido. Debido a que la palabra *bienvenue* (bienvenido) es el principal *embreante* del texto. «Bienvenue au Texas», «Bienvenue au Tennessee», «Bienvenue en Oklahoma» y así sucesivamente.

Butor crea un fascinante *patchwork* en que puede ser vista una imagen de los Estados Unidos rica en hechos, gestos, costumbres y en las palabras con la mezcla de signos onomásticos, ya sea con nombres históricos o apelativos comunes, citas de documentos históricos, crónicas, fragmentos de recortes de artículos (en los periódicos de América), fragmentos de textos literarios o fracciones de los diálogos. Se trata de un viaje casi fantástico, textualmente homologado por los efectos del montaje, de la fragmentación del avance en el tiempo y del espacio. La ficción de Butor es mixta por los elementos que indicamos. Ella se afirma como el discurso de un viaje que cruza todo un continente con naturalidad y, con él, una serie de contingencias y requisitos verbales, gestuales y visuales. La estructura del texto representa la casualidad de los encuentros y lo que el narrador principal del montaje escucha y registra, lo que ve y entiende, lo que introduce al texto después de una selección semiótica de la masa de los documentos compilados.

En este montaje de espacios seccionados en cincuenta estados, los estadounidenses aparecen como un pueblo feliz, dueño de un vasto territorio con una historia corta, pero gloriosa, que condujo directamente a la democracia. Los ciudadanos son a menudo personas de otros países. Participan del *melting pot*, cuyo sentimiento es también proveniente del texto. Pero los estadounidenses son también los indios, autóctonos, que comprenden un mosaico de distintas razas. El multilingüismo del país está fuertemente resaltado por Butor. A menudo, él elige los títulos de periódicos en diferentes lenguas para representar la estratificación poliétnica de los EE. UU. El viaje de Butor es no sólo moderno y modernista,

sino también etnográfico e histórico. Por eso, esta versatilidad requiere una alteridad radical. Ella es correlativa a la identidad de América, cuyos elementos tienen su punto de partida en el «sueño americano». Y más allá de la convergencia, ese sueño se realza en el texto por la exaltación y la expresión de inmenso espacio, pero al mismo tiempo Butor introduce elementos negativos en su montaje: el racismo, la violencia y los vergonzosos episodios en la historia, como la caza de brujas. Podría decirse que la alteridad estadounidense es ideológicamente homogénea y pragmáticamente funcional. Pero vista de más cerca, la alteridad radical que se puede ver desde *Mobile* es desequilibrada. Ella es la heredera de peso de la historia llena de acontecimientos con sus consecuencias. Por lo tanto, es escindida, llena de susceptibilidad, pero quizá ésta deriva de un hecho subrayado por uno de los hechos conductores de *Mobile*:

Lo que tenía de amedrentador este continente no eran sólo sus lianas envenenadas...

Sus robles envenenados, zumaques venenosos, ponzoñosas serpientes, flechas de indios envenenadas...

Lo que tenía de amedrentador, antes de cualquier experiencia, era la existencia misma de este continente, salida de más allá del horizonte, exactamente donde no debería haber sido. (Butor 1962: 105-107)

5

La «novela» *África alfabética*, de Walter Abish, no es contable. A pesar de que hay eventos y hechos narrados y narrativos es un proyecto que expone metadiscursivamente el conjunto de *África* en lengua inglesa en su totalidad, simulando todo el alfabeto. El autor explica todo lo que es africano a la cronología de las letras, de la A a la Z, y de la Z a la A. Por ello, forma conjuntos de palabras, de sintagmas, de términos relevantes para el conocimiento de África, no sólo en inglés, sino también en varias lenguas africanas. En resumen, están sujetos a la saturación de África por el lenguaje ordenado alfabéticamente. Lo que es fascinante en *África alfabética* es el vértigo de la repetición que se traduce en monotonía, la «monotonía» de África, tema agotado hasta el extremo. Por lo tanto, el metanarrador desencadena factores desde la letra S, que prevé, entre otras cosas, la siguiente secuencia:

Los mismos esclavos, mismo sueño, misma enfermedad del sueño, misma masacre, misma fumarada, misma superficie lisa, misma obscenidad, mismas serpientes, mismas fotos, mismo escarnio, mismo escenario social, mismos estudios, mismo sistema solar, mismos soldados, mismo SOS, misma investigación, mismo espacio, mismas chispas, mismas lanzas, mismo espíritu, mismo esfínter, mismas espirales, mismas arañas, mismos espectáculos teatrales, mismos desfiles, mismas declaraciones [...] misma mierda, misma represión, misma supremacía, mismos excedentes, mismos ambientes, mismo recargo, misma supervivencia, mismos sospechosos, mismo suspenso, mismas golondrinas suajilis, mismos cisnes, mismos cambios, mismos exámenes, mismos suazis bronceados [...] mismos juramentos, mismos símbolos a la moda, misma esgrima, mismas sílabas, mismos silogismos, misma simbiosis, misma simetría [...] mismas sorpresas.⁹ (Abish 1974: 101, la traducción es nuestra)

Al hacer la lectura de Abish, uno se queda impresionado por la riqueza del catálogo de las cosas de África. La ruta del alfabeto en ambas direcciones se encierra durante la siguiente observación: «otra África, otro alfabeto» (ídem: 152). Esta manipulación del texto produce un efecto de monotonía y de repetitividad existenciales. Podría tenerse la impresión de que se trata de recuerdos ordenados de un turista desencantado que no volverá a África después de catalogadas sus impresiones de viaje.

La cuestión de la alteridad radical reside en el nivel de percepción del pueblo de África por un escritor y viajante cosmopolita. Y esa percepción es muy lúdica, ella cae en broma verbal a la que ofrece Abish. Manipulando sus conocimientos de África, éste construye un *mobile* que va en todas direcciones, pero sistemático y concéntricamente, al igual que los pétalos de una rosa. *África alfabética* es una simulación del descubrimiento del continente africano. Ella tiene éxito y, como tal, representa la forma de los átomos que constituyen el gran edificio de África. La alteridad de África forma parte de esa red textual. Esto significa la diferencia como un conjunto ordenado de las partes con el fin de construir la ficción de una guía turística o de una enciclopedia de África.

⁹ «[...] same slaves same sleep same sleeping sickness same slaughter same smoke same smooth surface same smut same snapshots same sneers same social scenes same studies same solar system same soldiers same SOS same searching same space same sparks same spears same spirit same spincter same spiral same spiders same staged shows same standstills same statements [...] same shit same suppressions same supremacy same surplus same surroundings same surtax same survivors same suspects same suspense same Swahili swallows same swans same swaps same swarms same swarthy Suazis [...] same sworn statements same swinging symbols same swordplay same syllables same syllogismos same symbiosis same symmetry [...] same surprises [...]» .

Conclusión

El problema que abordamos se define como representaciones discursivas de viajes y de sentidos de la alteridad. Concluimos que, en estas representaciones, la mimesis requiere una manipulación de los distintos saberes que vienen, más concretamente, en la construcción de la subjetividad y alteridades etnográficas. Éstas se basan en procesos discursivos variables, pero sobre todo mixtas. El sentido de la alteridad se deducirá de las construcciones narrativas y discursivas complejas y polivalentes que expresan el *otro* y los *otros* en las diferentes modalidades de su participación en una comunidad humana, y frente a los *otros*. La alteridad es así pensada como correlación de la identidad en una relación interhumana.

En los textos en discusión, desde Conrad hasta Abish, se distingue como la posición de los narradores, así como sus operaciones discursivas y textuales, determinan el sentido de la alteridad puesta en un juego relacional. La semiosis es a su vez determinada por la dinámica de la inagotable triple relación: narrador-viajante, espacio, y alteridad. El viaje en la alteridad moderna presenta pares múltiples y funcionales en la medida en que es, en primer lugar y ante todo, un operador cognitivo y generador de conocimientos diversos y de metadiscursos.

BIBLIOGRAFÍA

ABISH, Walter

1974 *Alphabetical Africa*. Nueva York: A New Directions Book.

BARTHES, Roland

1978 *Leçon*. París: Seuil.

BAJTIN, Mijail

1997 *Estética de la creación verbal*. Traducción de Maria Galvão Ermantina G. Pereira. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes.

BAUDRILLARD, Jean y Marc GUILLAUME

1994 *Les figures de l'Altérité*. París: Descartes & Cia.

BUTOR, Michel

1962 *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*. París: Gallimard.

CALVINO, Ítalo

2003 *Las ciudades invisibles*. Río de Janeiro: Editora Globo.

CANETTI, Elias

1987 *Las voces de Marrakech*. Traducción de Marijane Lisboa. Porto Alegre: L&PM.

CLIFFORD, James

1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Massachusetts/Londres: Harvard University Press.

CONRAD, Joseph

1984 [1902] *El corazón de las tinieblas*. Traducción de Marcos Santarrita. 2.^a ed. São Paulo: Brasiliense (tít. original: *Heart of Darkness*. Londres: Penguin Books).

DARCY RIBEIRO, Maira

1980 *Río de Janeiro: Brasil Civilização, 1976.* Traducción del portugués por A. Raillard. París: Gallimard.

GARRETT, Almeida

1954 *Viagens na minha terra.* Lisboa: Librería Sá da Costa.

GINSBERG, Allen

1977 *Journaux indiens.* Traducción de P. Mikriammos. París: Christian Bourgeois, UGE.

GUIDIERI, Remo

1985 *Journal d'ethnologue.* París: Seuil.

LEIRIS, Michel

1981 *L'Afrique fantôme.* París: Gallimard.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1955 *Tristes tropiques.* París: Plon.

1957 *Tristes trópicos.* Traducción de Wilson Martins. São Paulo: Anhembi.

LE CLÉZIO, J.M.G.

1975 *Voyages de l'autre cote.* París: Gallimard.

MICHAUX, Henri

1967 *Un barbare en Asie.* París: Gallimard.

PRATT, Mary Louise

1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* Londres/Nueva York. Routledge.

1999 *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação.* Traducción de Hernani Jézio Gutierre Bonfim. Bauru, SP: Edusei.

SEIXO, Maria Alzira (org.)

1997 *A viagem na literatura*. Lisboa: Europa-América Publicações, pp.235-263.

SERRES, Michel

1986 «Un Voyage au bout de la nuit». *Critique*, N.º 263, abril. París.

Tierra, territorio y paisaje:

**las instancias de la investigación,
los tiempos de la aventura y el espacio de la historia***

Paola Mildonian

Intentar abordar las múltiples posibilidades de definición de los términos de tierra, territorio y paisaje, que se encuentran en la encrucijada de varias disciplinas como la física, geografía, geopolítica, historia, antropología, sociología, literatura y artes figurativas sería, sin duda, un acto pretencioso. En esta investigación nos propusimos una tarea más modesta: seguir, entonces, estas nociones en algunas relaciones de viajes, mirando a ciertas funciones y construcciones del imaginario.

La densidad semántica de términos como *tierra*, *territorio* y *paisaje* —que son el producto del esfuerzo efectuado por la imaginación humana y por la contextualización de los escritos a lo largo de los siglos— conoce fuertes contradicciones y se ubica en estratigrafías culturales irregulares y disjuntas. Se trata de sujetos abstractos que se definen por objetos concretos diferentes, de nociones que proponen puntos de encuentro entre el espacio y el tiempo, la geografía y la historia, lo local y lo global; en los cuales nuestra imaginación intenta fijar, en un proyecto durable, las experiencias de los viajes, dándose cuenta inmediatamente del carácter transitorio, evanescente o todavía irreal que ciertas formas de la realidad pueden revestir en el tiempo.

* El presente ensayo ha sido publicado de forma extensa en MILDONIAN, Paola. «Terre, territoire, paysage: les instances de la recherche, les temps de l'aventure, l'espace de l'histoire». En SEIXO M.A. y G. ABREU, org. (1998) *Les récits de voyage: Typologie, historicité*. Lisboa: Cosmos, pp. 259-277. Agradecemos a la profesora María Alzira Seixo, encargada de la edición, la autorización que nos ha conferido. Traducción del francés de Biagio D'Angelo.

Eric Leed observa que el viaje, emblema de cada carácter transitorio y de cada movimiento, ha sido a menudo interpretado como «un terreno de metáforas de proveniencia global, un jardín de símbolos, en el que se expresan todas las especies de transiciones y de transformaciones» (Leed 1991: 3-ss.). Sin embargo, no es la tematización del viaje lo que más nos interesa aquí, ni el hecho de que se haya convertido en una metáfora de la vida o de la muerte, del conocimiento o de la evasión, de la iniciación o de la condenación; sino, más bien, la capacidad que el viaje ha poseído para transformar el estatuto de la literatura, otorgándole una consciencia nueva e inquieta de sus tareas y de sus medios en la lectura, en la interpretación y en la construcción fantasmática del mundo.

Acto impuesto o de elección autónoma y voluntaria de Ghilgamesh y Ulises al turista moderno, el viaje es siempre un desafío hermenéutico y una errancia entre los signos. La imaginación «viajera» atraviesa rápidamente el mundo que está a su alrededor y que está en perpetuo cambio. Al mismo tiempo, ella se *construye* con la más grande concentración posible. *Journey, trip* y *travel*: he aquí algunos términos que añaden a la movilidad y a la velocidad del dios del viaje, Hermes-Mercurio, las pruebas interminables del más telúrico entre los dioses, Hefesto-Vulcano. Me refiero a la segunda lección americana de Ítalo Calvino, siendo consciente que estoy forzando el texto, pues Calvino no hace alusión a los viajes, sino a la escritura; es el trabajo del escritor que «debe tomar en cuenta las temporalidades diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano: un mensaje de la inmediatez obtenido a fuerza de pacientes y minuciosas combinaciones» (Calvino 1988: 52-ss.).

Pero tierra, territorio y paisaje aluden también a los dos tipos de conocimiento, a los cuales Calvino se refiere en su lección siguiente. «El primero, que se mueve en el espacio de una racionalidad desnudada de cuerpos, dotada de campos vectoriales, de formas abstractas, de proyecciones geométricas; el otro que se mueve en un espacio lleno de objetos vividos, aunque la lengua natural, que se misura tanto a la una, cuanto a la otra, está obligada a reconocerse en un caso como sobreabundante y redundante y en la otra como insuficiente» (Calvino 1988: 71).

Desde el inicio del siglo xvi, la escritura de los viajes ya no es la transcripción rápida de notas tomadas como memoria, sino que ha pasado a confiar a la literatura un proyecto sistemático y, al mismo tiempo, conflictivo, que atraviesa de manera transversal los discursos de las ciencias diferentes y del conocimiento. El discurso y el recorrido se encuentran y se mezclan y, visto el choque que producen la percepción de lo nuevo y el cambio permanente del horizonte de los conocimientos, una sombra se explaya sobre el estatuto tradicional de

la mimesis, habiéndose vuelto imposible, de improviso, la homología entre los mundos descritos y los sistemas de descripción. Es probable que el papel desmitificador de la literatura moderna, que consiste en delimitar, de manera fructífera, la «inexactitud» necesaria de las lenguas naturales en la puesta en evidencia de la separación entre aquello que se dice y aquello de lo que se quiere hablar, haya comenzado en el momento en el que la literatura se ha revelado insuficiente para trasladar de forma adecuada el discurso de la experiencia del viaje. Sin embargo, paralelamente, la polisemia y la densidad propia de términos como tierra, territorio y paisaje —que han evolucionado entre los siglos XVI y XVIII— en el momento del encuentro conflictivo entre la geografía y la historia —entre el conocimiento sensible y el conocimiento inteligible— redefinen nuevas metáforas y nuevas mitologías que confían a la literatura y al arte el destino de las cosas incumplidas e insuficientes, las expectativas y las decepciones que guían las experiencias y los conocimientos del hombre moderno.

Para ilustrar un número reducido de aspectos de esta hipótesis, citaremos algunos ejemplos, sin pretender trazar un desarrollo histórico completo. El primer ejemplo proviene de una historia que me concierne, pues es relativa a la interpretación veneciana (próxima, también, a la portuguesa) de las nociones de tierra, de territorio y de paisaje, consumada en los inicios del siglo XVI.

«Nuevas islas, nuevos mares, nuevos pueblos, y también, un nuevo cielo y nuevas estrellas» (Carvalho 1947: 42), exclama el matemático y astrónomo Pedro Nunes en su *Tratado da Sphaera* (1537).

Las tres primeras décadas del siglo XVI presentan una estrecha colaboración entre las ciencias y los viajes de descubrimiento. En España la crónica gigantesca del Descubrimiento, fue encargada por los Reyes Católicos al humanista italiano Pedro Mártir de Anglería¹ para que sirviera de memoria monumental de la conquista. La confrontación pragmática y experimental entre la experiencia inmediata de las relaciones de viajes, las hipótesis y los progresos de la ciencia oficial y la interpretación literaria de estos acontecimientos es —sin duda— un punto de contacto entre la interpretación portuguesa de los descubrimientos y la interpretación italiana y más particularmente veneciana.

¹ Para más bibliografía sobre este problema, ver mis estudios «Socrate nelle Indie Occidentali. Considerazioni in margine alle “De orbe Novo Decades” di Pietro Martire d’Anghiera». En *Studi di letteratura ispano-americana*, 15 (1983), pp. 7-29. Consultar también *La conquista dello spazio americano nelle prime raccolte venete in L’impatto della scoperta dell’America nella cultura veneziana*, ed. de A. Caracciolo Aricò (1990). Roma: Bulzoni.

Y es por eso que en Portugal ciertas elaboraciones científicas complejas como la del *Tratado da Sphaera* pueden traducirse muy bien en las prescripciones e informaciones de los *Roteiros* (Albuquerque 1983) de D. João de Castro, o del *Esmeraldo de Situ Orbis* de Duarte Pacheco Pereira, como también en la cosmología poética de *Los Lusíadas*.

Al carácter único y maravilloso del Descubrimiento («La mayor cosa») y a la mitología política de la reconquista, los venecianos y los portugueses oponen —desde el inicio— una visión progresiva que integra el oriente y el occidente, el Viejo Continente y las tierras recientemente descubiertas, y todo eso al interno de una discusión global que comprende los conocimientos geográficos y astronómicos, la técnica de la navegación y las rutas comerciales, los equilibrios políticos y las proyecciones económicas; se revoluciona el saber antiguo bajo la influencia de Erasmo y el impulso humanista, pero —al mismo tiempo— se abre de forma extraordinaria a la cultura nueva de aquéllos que, como Leonardo, se autodefinen como los «hombres sin letras», colocando las bases de la nueva ciencia experimental y de las nuevas formas de palabra y escritura. Es a través de estos «hombres sin letras», que el humanismo se disloca, a partir de la segunda mitad del siglo xv, hacia una concepción menos triunfal, tal vez dramática, hacia una antropología atenta sobre todo a la vida, como lo había profetizado Nicolás de Cusa.

Desde el inicio del siglo xvi, aunque excluidos de la explotación económica y de la exploración activa del Nuevo Mundo, los venecianos no renuncian a la discusión científica, económica y política sobre los datos del Descubrimiento. Los viajes les interesan sobre todo por las repercusiones que pueden tener sobre el conjunto de las rutas comerciales y, en particular, sobre las hazañas de aquéllos que ellos consideran (desde la segunda mitad del siglo xv) los rivales más peligrosos, es decir, los portugueses.² Diplomáticos y embajadores, entre los cuales algunos parecen estar bien implicados en el espionaje de las rutas marítimas, envían desde España y Portugal — junto a despachos que quedan protegidos por el secreto de estado— algunas cartas de interés científico o exotista, que son rápidamente publicadas y divulgadas. Nacen así extraños fenómenos: mientras que en España la primera Década de la obra de Pedro Mártir será publicada 18 años después de su redacción, por razones de secreto exigido por los Reyes Católicos; la traducción clandestina, hecha por el veneciano Anzolo Trevisan en 1501, tendrá, a partir de 1504, varias ediciones y nuevas elaboraciones.

² Ver a este propósito AMBROSINI 1982.

Pero hay más, después del descubrimiento de América, en el medio veneciano, tiene lugar un fenómeno particular: se asiste a la aparición de antologías de viajes que buscan trazar a través de documentos de naturaleza diferente —diarios de viaje, relaciones de viajes, relaciones científicas, despachos diplomáticos o cartas familiares— la visión global de las navegaciones portuguesas y españolas.

Se produce un fenómeno parecido en Alemania donde las grandes casas comerciales del norte, los Welser, los Völklin, los Fugger, y más tarde los Gossenprot, los Höchstetter de Augsburg, los Imhof y los Hirschvogel de Nuremberg, reaccionan inmediatamente a la revolución que provocan los portugueses con sus nuevas rutas comerciales e intentan dividirse los privilegios. Las informaciones sobre los viajes de los portugueses forman el eje Augsbourg-Nuremberg, y aquí se forman también algunas colecciones extraordinarias de viajes³ gracias también al papel de intermediario jugado por algunos viajeros-humanistas como Valentín Fernández de Moravia, al que los soberanos portugueses habían encargado negociar con los mercaderes alemanes (Krása 1986: 20).

Antes de la gran colección de las *Navigaciones y viajes* de Giovanni Battista Ramusio,⁴ son publicadas en Venecia, entre 1501 y 1536, algunas colecciones menores muy interesantes por los criterios de elección y de comparación que introducen. La más amplia de estas antologías es *Paesi novamente ritrovati* (países recientemente descubiertos) de Fracanzio de Montalboddo; publicada en Vicenza en 1507,⁵ evidencia, en sus seis libros, el conjunto de los descubrimientos portugueses y españoles hasta el año 1501, basándose en diferentes documentos.

La visión lusocéntrica (una visión atenta e inquieta, y al mismo tiempo triunfalista) se evidencia en la estructura misma de la antología que consagra cuatro de sus seis libros a las navegaciones de los portugueses; éstas comenzaron con las navegaciones africanas al Senegal y Gambia (efectuadas bajo las órdenes del Infante Don Enrique, por el veneciano Alvise Ca' da Mosto y el portugués Pedro da Sintra).

³ Como el *Codex Monacensis Hispanicus* 27, que pertenecía al humanista Konrad Peutinger de Augsburg y el *Codex Bratislavenensis* Lyc. 515/8, publicado hoy por Krása, Polišenský y Ratkoš.

⁴ Giovanni Battista Ramusio escribió *Navigazioni et Viaggi*, los tres volúmenes fueron publicados en Venecia por el editor Giunti. El primer volumen está consagrado a África (1550) y el tercero al Nuevo Mundo (1553); el segundo volumen, que era consagrado a Asia y que había sido mutilado en el incendio de la casa editora, fue publicado póstumamente en 1559.

⁵ *Paesi novamente ritrovati et Mondo Novo da Alberico Vesputio florentino intitolato*: en la última página: «Stampato in Vicentia con la impensa de Magistro Henrico Vicentino et diligente cura et industria de Zanmaria suo fiol nel MCCCCCVII. a .III. de Novembre». Nuestras citas se refieren a la edición de 1517 de la Biblioteca Marciana de Venecia (*Rari Veneti* 644).

Los venecianos, como los portugueses (sus rivales envidiados y admirados), se interesan sobre todo en la definición geográfica de la superficie de la tierra; ellos conciben un mundo de extensiones marinas que unen las islas y los continentes y se detienen en la descripción de los perfiles de las costas, mostrando un interés menor por los territorios, aunque como en el caso de las relaciones de los viajeros en Oriente, de Marco Polo a Josafat Barbaro (Ramusio 1980), algunos de estos documentos recogidos atestiguan la apertura extraordinaria de los venecianos hacia lo que es extranjero y diferente. A mediados del siglo xv, durante su viaje, Alvise Ca' da Mosto no deja de relatar el punto de vista de los negros sobre los blancos ni en justificar su desconfianza. Él acepta sin dificultades tanto la desnudez como la negritud de los habitantes de Las Canarias. Por el hecho que ellos tienen la costumbre de pintarse la piel, él observa que los colores y los diseños tienen, para ellos, la función de nuestros vestidos (Verrier 1994: 43), pero nos relata también que los gambianos rehúsan tratar con los blancos temiendo que se trate de antropófagos (Verrier 1994: 103), o también, que en el mercado, le habían frotado la piel con la saliva para ver si él perdería su color blanco, Ca' da Mosto está siempre dispuesto a reconocer y a vivir su diferencia, y en él (como lo han puesto en evidencia M. Mollat du Jourdin y Frédérique Verrier) la investigación de la información geográfica y comercial se vuelve una auténtica pasión etnográfica. De hecho, también las cartas de los diplomáticos y de los embajadores que se centran en los problemas de la política y de la economía del Extremo Oriente se liberan, con frecuencia, a las observaciones exotistas.

Sin embargo, hay novedades interesantes también desde el punto de vista de la composición: la exigencia de una visión lo más completa posible incita, en efecto, a Ca' da Mosto a añadir —a sus dos relaciones de viajes de 1455 y de 1456— una relación sobre las navegaciones de Pedro de Sintra efectuadas en 1460, que él mismo redacta sobre las bases de las anotaciones tomadas por un amigo portugués que había participado en ellas. De esta manera, él propone ya el criterio de la antología que guiará —cincuenta años más tarde, la colección más amplia de los *Paesi*— un criterio que prevé el papel de intermediario jugado por el compilador, su punto de vista etnográfico, geográfico y político, y también su participación en el plano humano, su curiosidad, entusiasmo estético y sobre todo el sentido que él atribuye a la experiencia del viaje.

Es significativo que los *Paesi* posean, como punto de partida, las relaciones de Ca' da Mosto y que inauguran, no sólo de manera cronológica, el relato de cincuenta años de navegaciones de portugueses y españoles a través de los océanos, sino también una nueva

forma de relación. Se trata de una escritura que se sirve de los diarios de viaje y que puede, ciertamente, recordar, por su vivacidad, *Il Milione*, pero que, a diferencia del *Milione*, relaciona periodos de breve duración. Una experiencia que no comprende una vida entera y entonces no engloba todos los sueños, todos los entusiasmos, las maravillas y los espejismos de toda una juventud. Ésta parece, en efecto, escrita en esta forma de urgencia que alía la incertidumbre del viaje con lo vivido en la nueva experiencia. En la antología de los *Paesi*, no se produce, por lo tanto, una ruptura clara entre las cartas diplomáticas, familiares y científicas (como la de Vespucio), y las relaciones como las de Ca' da Mosto porque todas ellas quieren comunicar una experiencia que —bajo formas diferentes que han sido objeto de numerosas discusiones— revestirá el sentido de la experiencia geográfica moderna.

Sin embargo, falta una visión política tanto de la penetración, explotación y repartición territorial, como la que emerge de los escritos de Bernal Díaz del Castillo, de Hernán Cortés y de los relatos españoles de la conquista del Perú.

Los venecianos, al igual que los portugueses en sus *Roteiros*, raciocinan en términos de escalas y costas, y recogen todas las informaciones posibles para completar el trazado global de las tierras descubiertas. Su visión geográfica es extraordinariamente plana, por lo menos hasta la circunnavegación de Magallanes, que marca una inversión de la tendencia en las coordenadas espaciales y una etapa importante en la investigación. La empresa de Magallanes había coronado los esfuerzos de la imaginación científica de los venecianos; se daba forma a la cosmografía que ellos habían tenido como objetivo, en sus antologías de documentos de viajes y en sus hipótesis y proyectos geográficos.

Un nuevo orden cosmológico este-oeste reemplaza, por lo tanto, el eje vertical nortesur de las navegaciones a través de los océanos del siglo xv. El desplazamiento horizontal que había sido, hasta aquel momento, reservado solamente a los viajes por tierra hacia Oriente, se aceleraba ahora en el sentido contrario y a través de los tres océanos, circundaba y unificaba el globo terráqueo en la sucesión de las estaciones y de los husos horarios.

Después de esta hazaña, dos nuevas vías se abrieron para la construcción del imaginario: una, científica, y la otra, literaria. Como si los venecianos sintieran —cada vez más— la necesidad de afirmar, por un lado, su superioridad científica y, por el otro, la prioridad en la interpretación y la difusión, en todos los niveles, de los descubrimientos.

En 1536, un autor anónimo, que publicó y escribió el prefacio al *Viaggio degli Spagniuoli* (una pequeña antología dedicada a la empresa de Magallanes y compuesta por la

relación de Pigafetta y por la carta de Maximiliano Transilvano),⁶ ponía en notoria evidencia el sentido de la circunnavegación: «Esta hazaña que en su grandeza y por la proeza de su tripulación y por el conocimiento que daría a la humanidad [...] era superior a todos los demás viajes de la antigüedad» siempre habría encontrado la plena confirmación de su verdad; los resultados de las exploraciones de Diego de Almagro, de los dos Pizarro y de Hernán Cortés, que habían seguido los mismos itinerarios, domaban así la certidumbre.

Pero, al mismo tiempo, él necesitaba declarar la unicidad de sus informaciones al precio de una mentira enorme y, sabiéndose protegido de las eventuales protestas de Pedro Mártir, que había muerto diez años antes, él difundía la falsa noticia de que la quinta Década de su obra se había perdido en el «saco de Roma».

Dos años antes de la impresión del *Viaggio degli Spagniuoli* se había publicado en Venecia otra antología americana, bajo la dirección de Giovanni Battista Ramusio, el futuro autor de la gran colección de *Navigaciones y viajes*. La edición ramusiana de 1534 era un homenaje a la obra de uno de sus grandes amigos, que había fallecido cinco años antes, Andrea Navagero. Gracias a su conocimiento del latín y del español, Navagero había sido el traductor original y el autor de las síntesis de dos obras fundamentales para el conocimiento del Mundo Nuevo: las *Tres primeras décadas* de Pedro Mártir y la *General y natural Historia de las Indias* de Oviedo.⁷

Gentilhombre humanista no sin originalidad, amigo de Ramusio con el cual compartía su curiosidad por la geografía y su pasión por la botánica, que ambos exaltaban en los bellos jardines de su propiedad situados en las islas de la laguna y en las colinas de la región veneciana, Navagero no era novicio en el arte de las relaciones de viajes. Embajador en España entre 1525 y 1528, había escrito una amplia relación de su viaje en cinco cartas, dirigidas a su amigo Ramusio y en un *Itinerario*⁸ (1563). En estos escritos él ya había

⁶ *Il Viaggio fatto da li Spagniuoli a torno a 'l mondo. Con grazia per anni XIII, MDXXXVI*, sin lugar de edición y sin el nombre del editor (probablemente Zoppino). En ZORZI, Alessandro. *Raccolta Alberico*, II, (Bibl. Nat. de Florence, Magl. XIII, 234), f. 180rss.

⁷ Por la bibliografía relativa a este problema, véase mi estudio *La conquista dello spazio americano*, cit., pp. 123. N.º 24.

⁸ Andrea NAVAGERO, *Il viaggio fatto in Spagna, et in Francia, dal Magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell' Illustrissimo Senato Veneto, alla Cesarea Maestà di Carlo V. Con la descrittione particolare delli luochi, et costumi delli popoli di quelle Provincie*. En *Vinegia appresso Domenico Farri*, 1563. Esta obra se conoce bajo el título convencional de *Itinerario* (Cfr. G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI, *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1980; C. GRIGGIO, "Andrea Navagero el "Itinerario". En *Spagna (1524-1528)*". En *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro: da Dante al Manzoni*, a cura di B.M. Da Rif e C.

abordado, con el gusto de un humanista, la descripción de ciudades y paisajes extranjeros: fascinado por la belleza de la naturaleza y del arte, por la pluralidad de las culturas todavía vivas, a pesar de las voluntades políticas y de los abusos religiosos, Navagero habla de los catalanes, aragoneses, vascos, moros y de algunos indígenas americanos que encuentra en Sevilla, «de buen humor» e «hijos de grandes maestros de su tierra», con el mismo entusiasmo describe los usos y costumbres de ellos, sin nunca decaer en juicios de valor.

Se percibe solamente una cierta irritación frente al poder exorbitante del clero de Toledo, una ironía divertida hacia la arrogancia de los españoles que «compensan la pobreza con su soberbia o, como dicen, con su fantasía» (Navagero: f. 10rv), o también, su preocupación humana frente a la explotación de los indígenas de las Américas.

La descripción del territorio es —ante todo— la de la tierra, en su acepción de suelo fructuoso y productivo, riqueza para el cuerpo y el espíritu. Las páginas consagradas a Andalucía son absolutamente memorables: se habla de Granada, la más bella de las ciudades españolas, de la que describe, entusiasmado, los jardines, las aguas, los palacios, y no duda en expresar cuánto siente el hecho de estar allí sólo de tránsito. Describe también la melancolía que le inspira el hecho de no poder vivir allá «en la calma y la tranquilidad, dedicándose al estudio y a los placeres que convienen a un hombre de bien, sin desear nada más» (Navagero: f. 20rv). Pero justamente en lo que podría parecer un *locus amoenus*, algunas casas moriscas en ruina le recuerdan bruscamente la historia presente, la precariedad de la condición a la cual están destinadas las civilizaciones que admira y las tierras que se han transformado en teatro de conflictos entre los intereses opuestos de vencedores y vencidos.

«Ahora hay muchas casas en ruinas y jardines en mal estado [...]. Los españoles, no sólo en esta tierra de Granada, sino también en el resto de España, no son muy industriosos. No cultivan ni trabajan con placer la tierra; se dedican a otras cosas y prefieren ir a la guerra y a las Indias para enriquecerse» (Navagero: f. 25rv).

La lógica totalizadora del imperio ha asociado definitivamente el porvenir del Viejo Mundo al porvenir de las tierras recientemente descubiertas; la tierra se está transformando, y de manera peligrosa, en territorio-suelo, desnudada de la vida de la naturaleza y de las huellas seculares de los hombres. Y en el momento en que completa su descripción de los

Griggio, Firenze, Leo Olschki, 1991, pp.153-178; D. PEROCCO, “Uno storico mancato, un viaggiatore involontario: il caso di Andrea Navagero”, in *Forma e Parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, a cura di D.J. Dutsche, P.M.Grazzini, B.R. Lowton, L. Sanguineti White, Roma, Bulzoni, 1992, pp.327-339.

usos y costumbres de los moros de Granada, Navagero presente el acercamiento de la fecha de los cuarenta años, dispuesta por la Inquisición como una ruina definitiva, como el último acto de una degradación que la política de España no intenta evitar (Navagero: f. 26rv).

La reducción del territorio a un artefacto y la del suelo a un simple soporte «el suelo vacío, el suelo puro, el suelo independiente de su presencia viva de animales, plantas, árboles, seres humanos. [...] el suelo, como gran tejido rígido donde los Estados se habían recortado sus dominios» para retomar los términos de Lucien Febvre (1949: 67), es reconocida como una realidad amenazadora y limitante en la historia de los imperios, muchos siglos antes de ser teorizada por la geopolítica que servía a los intereses del *Lebensraum* (el «espacio vital» promovido por el nacional-socialismo en la Alemania de Hitler).

La hegemonía austro-española es una dura realidad contra la cual Venecia debe luchar —como contra los turcos— y la alianza sellada entre el papado y el imperio es un peligro amenazador. Es por ello que el viaje verdadero realizado por Europa no aprovecha la libertad del viaje imaginario, leído, interpretado y revivido en la página. A veces el placer del conocimiento prefiere el viaje ficticio, y los mundos lejanos y desconocidos que se extienden más allá del océano.

En su libre traducción novelesca de las tres primeras *Décadas* de Pedro Mártir, Navagero no rehusa hacer amplias descripciones e incluye episodios ausentes en el texto original, que se trate de escenas interpoladas de la navegación de Colón en el *Libro Primo*, primer núcleo de un mito ficcionalizado, o de la pequeña *novella* exotista que, en el contexto de un paisaje lujurioso de frente a una mesa ricamente preparada, en el fondo de un erotismo sutil, todo alusivo —siempre anunciado y nunca revelado— que satisface los placeres de los sentidos y la curiosidad intelectual, nos relata el encuentro entre la princesa Anacaona y el gobernador Bartolomé Colón. Y aunque el *Summario* evolucione hacia un espejismo exótico que se apoya en la consciencia de su compromiso literario, nos quedamos impresionados por la extrema libertad con la cual Andrea Navagero, que nunca había visto la América, representa los paisajes del *Summario*, reconociéndose como el primer lector de una experiencia incomparable; pero no sería justo pensar que los detalles de sus sabias ampliaciones exotistas sean fruto puramente de su imaginación. El *Summario*, que se propone ser un resumen de las *Décadas* de Pedro Mártir, es también la síntesis de numerosas lecturas recogidas y comparadas en el espacio de treinta años por lectores diferentes, de Anzolo Trevisan a Alessandro Zorzi.

Y hay que mirar los esfuerzos sorprendentes de Alessandro Zorzi, en su colección *Alberico*, para obtener una confirmación de estos detalles de la vida material, de estas

gastronomías llenas de fantasías, de plantas y animales que hacen la lectura del *Summario* rica y fascinante.

La colección *Alberico* del Fondo Magliabechi de la Biblioteca Nacional de Florencia es el testimonio más extraordinario de las nuevas vías que se abrieron a la construcción del imaginario científico de los venecianos después de la empresa de Magallanes. La colección se compone de cuatro volúmenes de materiales manuscritos e impresos, que no han obtenido nunca una publicación unitaria y definitiva, y que se parecen a los documentos de viajes que se extienden a los cuatro continentes. No sólo se trata de la más vasta compilación antes de la obra de Ramusio (podría también representar la fase de preparación de su trabajo), no sólo ofrece en algunos casos una documentación única, sino que —como se ha quedado en un estadio preparatorio— se pueden encontrar todos los rasgos de operación de elección, clasificación, comparación y comentario que guían la actividad del coleccionista. Las hojas de los cuatro volúmenes, que son con frecuencia extraídas de otros volúmenes como el de los *Paesi*, abundan en diseños, repertorios y anotaciones que ocupan también los márgenes, y que constituyen una presencia masiva sobre todo en el segundo volumen, dedicado a los documentos americanos, y más discreta en los demás.

No se puede escapar a la impresión que todo lo que se relata en las páginas es, de una cierta forma, inadecuado al plano de referencias y que hay una gran diferencia entre el relato y el esfuerzo de imaginación de este lector privilegiado que es el compilador, que intenta captar su objeto lo más cerca posible; un esfuerzo y una desproporción que dilatan y empujan el espacio de la página hacia la zona vacía y precaria de los márgenes. En esta zona franca, un nuevo texto se produce lentamente, más irregular e intermitente, pero —al mismo tiempo— más exigente, pues se ofrece a la lectura y la interpretación con la única condición de que se logre integrar los esbozos de paisajes nunca vistos, de animales extraños y raros, de plantas exóticas, de herramientas de cocina, de armas, de objetos de arte, con las perspectivas de aldeas, detalles corográficos y sus leyendas: altimetrías, planimetrías, nombres de lugares, listas de objetos y de productos, taxonomías que se acompañan, finalmente, de pasajes subrayados y de tratos de plumas verticales que definen los párrafos y atraviesan la página, brindándonos el orden de esta lectura, sus pausas, sus meditaciones y admiraciones.

El ojo, la mano y el espíritu del intérprete son presencias concretas, garantes del libre movimiento de su fantasía, que puede pasar del juego abstracto de un punteado riguroso e ilustrado por la anotación *insulae molte* ('islas numerosas') e *insulae infinitae* ('islas infinitas'), a los grandes esbozos cartográficos que se extienden en muchas páginas y

que ligan los perfiles trazados por los nuevos itinerarios a los territorios ya conocidos en una visión geográfica lo más completa posible. En el centro y al lado de estos grandes esbozos se aprietan los cálculos, las discusiones cosmográficas y las hipótesis astronómicas.

Estas recopilaciones confirman las observaciones de Lestringant: durante el Renacimiento, la corografía y la cartografía se completan. La corografía «limita su campo idealmente a lo que el ojo de un espectador atento puede abrazar en el instante» (Lestringant: 10); la escritura es asumida por el diseño y se puede decir, con Lestringant y Svetlana Alpers, que «cuando el término de descripción es utilizado por los geógrafos del Renacimiento, éste diseña menos el comentario y la subtitulación textual de la carta que las imágenes trazadas o inscritas en el plano de algo escrito [...]. La corografía es en este caso una caligrafía, pues ella requiere que, al compás del geómetra se alíen el pincel y la pluma del artista» (Lestringant: 11).

Entonces, no hay que maravillarse con que la experiencia de los viajes se haya abierto a nuevos horizontes de la imaginación artística y literaria, y que los cinco sentidos, vigilantes del hombre del Renacimiento hayan sabido captar —tanto del viaje verdadero como del viaje imaginario— los elementos de un paisaje que pueda satisfacerlo y guiarlo hacia un conocimiento diferente del conocimiento científico.

El encuentro conflictivo, que se operaba entre la geografía y la historia, exigía que los inventarios espaciales de las descripciones de viajes (que la historiografía del siglo xvi reservaba a los países y a los pueblos situados en una alteridad negada a la historia) fuesen destinados tanto a las ficciones literarias, como a las descripciones científicas políticamente programadas. De Oviedo a Acosta, los enviados del imperio, veedores o religiosos, llegaron a las Indias Occidentales pertrechados de cuestionarios que les imponen una relación del territorio procedente de una racionalidad infalible. Las relaciones deben seguir, en este caso, ciertas reglas impuestas, pero las maravillas de lo real acaban por superar las cuestiones y las expectativas de la ciencia.

Oviedo, entusiasta y conmovido por los valles lujuriantes, las montañas inaccesibles, los lagos, ríos, manantiales, y la gran variedad de árboles y animales expresa su admiración hacia esta tierra condescendiente ya «no como madrastra, sino más como verdadera madre» (Fernández de Oviedo 1959: 8).

Acosta queda impresionado por la grandiosidad de los ríos (el Amazonas) y de los lagos (el Titicaca) y estudia con estupor y, también, con minucia los fenómenos telúricos, los volcanes, los manantiales de agua caliente y fría, además de los terremotos (Acosta 1954: 40-44).

Antes de la aparición de lo pintoresco y del arte de pintar las vistas, características del siglo XVIII, el paisaje americano afirma su autonomía en estos escritos y se vuelve un modelo para los paisajes europeos.

Los análisis globales del ambiente natural llegarán más tarde con los relatos de los exploradores del siglo XVIII y de la primera mitad del siglo XIX. Pero, tal vez, los viajes de A. Von Humboldt y la empresa totalizadora, no tanto por su carácter indudablemente inconcluso como por su fusión entre tierra, territorio y paisaje, entre definición científica, reflexión filosófica, escritura y representación en *Kosmos* (1845-1858), no serían concebibles sin las expectativas creadas por los lectores: de hecho Humboldt afirma varias veces que el viaje es una experiencia suspendida entre la premonición y la memoria: «El viajero disfruta de antemano la primera vista de la constelación de la Cruz del Sur y de las nubes de Magallanes que circundan el Polo Sur por completo —de las nieves del Chimborazo y de la columna de humo que sale del volcán de Quito— del primer matorral de helecho y del Océano Pacífico; los días en los que tales deseos son satisfechos hacen las épocas de la vida» (Stafford 1984: 400).

En los escritos hispano-americanos de la segunda mitad del siglo XVI, el paisaje no es ya un telón de fondo, sino el contraplano de lo que el hombre no es, el lugar de la alteridad de la naturaleza como dominante no humana; el paisaje pasa del estadio de *parergon* al de *ergon* (Stafford 1984: 8); lugar de *energeia*, de fuerzas en movimiento, y de *enargeia*, de evidencias claras, esta naturaleza se hace protagonista de su propio drama; ella es, ciertamente, portadora de las actitudes de simpatía y de armonía del Renacimiento, pero al mismo tiempo, de los rasgos de una costumbre experimental, de una observación que sabe encontrar sus propias verificaciones en la descripción coreográfica y en el diseño. Así, mientras que país y paisaje son todavía confusos en la lengua (Liaroutzos 1988: 28), el viaje comienza a revestir, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, un valor enciclopédico y unas funciones epistemológicas más complejas.

Al lado de la tierra constituida por los continentes recientemente descubiertos, los mares y los océanos en vía de exploración, al lado de la tierra como suelo agrícola, y teatro de guerras y de civilizaciones, de la tierra amenazada por la territorialización política, se afirma, entonces, la tierra como lugar del cambio por excelencia, como lugar del viaje absoluto.

La mayoría de los viajes del siglo XV, como las peregrinaciones de la Edad Media, estaban rigurosamente condicionados por un destino (Richard 1981).

Muy a menudo, los viajes ignoraban el paisaje y el territorio: los viajes señalaban las etapas y, a lo largo del recorrido, designaban los elementos de mayor prestigio, como una

montaña, un río, una iglesia, un monasterio, un edificio o un monumento, o también un sitio dotado de una leyenda particular. En Francia, hasta el siglo xvi, la verdadera descripción era todavía reservada a otros campos, como a la poesía, a la pintura, y no al viaje. Además, como lo señala Normand Doiron: «El estilo *naïf* del que protestan los viajeros proviene directamente de la concepción pretenciosa de una *historia nuda*» (Doiron 1988: 87).

No hay, entonces, que maravillarse si Montaigne no está atento al paisaje. Aunque, en él, esta exclusión pueda nacer de una motivación diferente. Lector de relaciones de viajes y amante de los viajes, él reconoce en el viaje, contra todas las opiniones de los antiguos, *in primis* Séneca, una actividad fecunda por el conocimiento, y fecunda en sí, independientemente de su objetivo, del punto de llegada. El viaje es el signo de una enfermedad fructuosa; el *animus instabilis* no es indigno del sabio, a pesar de un celeberrimo tópico estoico. *Oscilar/branler* significa ‘dejarse llevar por la naturaleza’ «de acuerdo con su conmovedora infinitud interior» (Friedrich 1968: 269). « Le monde n’est qu’une brenloire pérenne. Toutes choses y branlent sans cesse : La terre, les rochers du Caucase, les pyramides d’Égypte et du branle public et du leur. La constance même n’est autre chose qu’un branle plus languissant » (Montaigne 1973: 44). La geografía y la historia participan de la misma movilidad. El viaje es todo: no se viaja en vista de lo mejor, sino de lo diferente. « Oui, je le confesse, je ne vois rien, seulement en songe et par souhait, où je me puisse tenir. La seule variété me paie et la possession de la diversité » (Montaigne 1973: 262). Cada desviación intelectual o práctica es justificada en vista del enriquecimiento que sabe ofrecer la diversidad.

El territorio de Francia se disuelve durante los viajes de Montaigne, para luego recomponerse cuando sus deberes políticos y administrativos lo llaman de vuelta a su tierra. Pero eso no altera la elección de lo provisorio que caracteriza su vida y que es sellada por su deseo de una muerte sin retorno, en tierra extranjera: «plutôt à cheval que dans una lit, hors de ma maison et éloigné des miens » (Montaigne 1973: 250).

Este aspecto provisorio es el signo manifiesto que el hombre del Renacimiento posee una visión plural, pero en nada triunfalista, de su conocimiento. Además, el viaje nunca es la metáfora de este carácter provisorio, sino el lugar concreto donde la metáfora se hace fructuosa. Si Montaigne recusa el viaje por mar, es sólo porque éste no le daría la libertad de los *tours* y *détours* del viaje por tierra, y no en razón de un antiguo prejuicio (Hesíodo, Virgilio y Horacio).

El siglo siguiente —que exigirá códigos muy marcados por el viaje— verá en el viaje y en la historia las dos fuentes complementarias de la experiencia humana, expresará —en

el arte francés de viajar— los principios de un método que parece sintetizar las experiencias del Renacimiento, proponiéndose como la superación de tales experiencias. Por lo tanto, «la estrada, la vía que para reconstruir la unidad del mundo, hará el *tour*, unirá las partes más desconocidas y más lejanas. El viaje clásico es una religión de la estrada. La carta es un icono al cual toda la cultura clásica dedicará un culto verdadero. Pues el *mapamundi* representa la imagen reencontrada de la unidad del mundo. El viajero clásico mira a transformar el espacio pulverizado del Renacimiento, compuesto por islas dispersas y de singularidades, en un mundo nuevamente entero» (Doiron 1988: 90).

El arte de viajar del siglo xvii, que decreta el final del vagabundeo y de la errancia en nombre de códigos establecidos, proyecta el viaje en una dimensión extraliteraria y especulativa. La metáfora de la vía del conocimiento se transforma, en Descartes, en un verdadero método de reflexión y da nombre a su obra (del greco *meta* y *hodos* ‘camino, vía, estrada’) (Doiron 1988: 73). Paralelamente el carácter ontológico que el paisaje revestirá abandonando definitivamente las reglas del *ekfrasis* deberá, luego, confrontarse tanto con la heterogeneidad, la porosidad y la fluidez de la materia como con la armonía (o la desarmonía) preestablecida del mundo. El camino que conduce de Leibniz y de George Berkeley (Stafford 1984: 195) a Cézanne es tan rápido que nuestra imaginación histórica no nos permite recorrerlo.

El Renacimiento puede parecernos hoy mucho más digno de curiosidad y de investigaciones, por la incertidumbre, el riesgo y la movilidad a los que estaban expuestos toda existencia y todo conocimiento. El viaje, entonces, no estaba todavía revestido de la categoría de la necesidad y, por lo tanto, de una fuerza sagrada; el viaje no era todavía la metáfora privilegiada de un colonialismo triunfalista, ni de las filosofías catastrofistas del exilio y del fracaso, y tampoco de las filosofías existencialistas que, en la aparente aceptación de la incertidumbre esconden los estremecimientos de los abismos que se extienden bajo la superficie marina dividida y frágil del « *Gai savoir* ».

Y desde el instante en el que la metáfora del viajero, como la del náufrago, tan bien ilustrada por Blumenberg (1994), corren el riesgo de caer en la circularidad de la tautología, el viajero regresa, en la literatura de estos veinte últimos años, a sus recorridos concretos. De hecho, ¿qué sentido puede revestir, para el hombre que ha conquistado el cielo, luego el espacio, la marginalidad de la tierra? ¿Y el estrechamiento de la tierra no es, tal vez, sólo una imagen peligrosa de la información, concebida para sugerir una hegemonía que no existe, sino en la lógica de los desequilibrios económicos y políticos que han transformado

la tierra y el universo en una acumulación de territorios indistintos? El escritor puede, a este punto, dar nuevamente consistencia a la balsa del naufragio, transformándolo en una *Jangada de pedra* (Saramago 1986) o imaginar una deriva de los continentes que nos permita reconquistar la consciencia de la movilidad y de la variedad o puede tomar su mochila y recorrer nuevamente el mundo a condición de tener una escritura que sepa reproducir la *Anatomía de la inquietud* (Chatwin 1996) que caracteriza la vida de la tierra, sin considerar el *yo* ni como actor ni como espectador.

Es también posible que, en esta investigación, el escritor descubra que la materia de la tierra se ha transformado en otra cosa, y que él no puede ni debe proporcionar nuevas formas para expresarlo. En la historia contemporánea ya no se permanece a la espera que ella se manifieste y que aparezca en toda su claridad en la palabra, a la manera del físico que espera el resultado de un experimento realizado en el acelerador de partículas.

Trazar un nuevo *Atlas occidental* (Del Giudice 1985) significará, entonces, superar las nociones de tierra, de territorio y de paisaje, sin borrar la historia. Eso significará que no hay más lugar en la literatura ni en la crítica para las homologaciones; que el viaje exige una nueva confianza en los objetos que nos rodean y, al mismo tiempo, requiere una consciencia inquieta de los nombres que los indiquen.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, José de

1954 *Historia Natural y Moral de las Indias*. Madrid: Atlas.

ALBUQUERQUE, Luís de

1983 *Ciencia e experiencia nos descubrimentos portugueses*. Lisboa: ICALP.

AMBROSINI, Federica

1982 *Paesi e mari ignoti. America e colonialismo europeo nella cultura veneziana (secoli XVI-XVII)*. Venecia: Deputazione Editrice.

BLUMENBERG, Hans

1994 *Naufage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*. Traducción de L. Cassagnau. París: l'Arche.

CALVINO, Italo

1988 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milán: Garzanti.

CHATWIN, Bruce

1996 *Anatomia dell'irrequietezza*. Milano: Feltrinelli. (*Anatomy of Restlessness*. UK: Jonathan Cape, 1997).

Del GIUDICE, Daniele

1985 *Atlante occidentale*. Turin: Einaudi.

DOIRON, Normand

1988 « L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique », En : *Poétique*, pp. 83-108.

1995 *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*. Sainte-Foy-París: Les Presses de l'Université de Laval-Klincksieck.

ELLIOTT, John H.

1970 *The Old World and the New 1492-1650*. Cambridge University Press.

FEBVRE, Lucien

1949 *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*. Paris: Albin Michel.

FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo

1959 *Historia General y Natural de las Indias*. Madrid: Atlas.

FRIEDRICH, Hugo

1968 *Montaigne*. Paris: Gallimard.

KRÁSA, Miloslav, Josef POLIŠENSKÝ, y Peter RATKOŠ, (ed.)

1986 « European Expansion 1494-1519: The Voyages of Discovery ». En *The Bratislava Manuscript Lvc. 515/8 (codex Bratislavensis)*. Prague: Charles University.

LEED, Eric

1991 *The Mind of the Traveler: from Gilgamesh to Global Tourism*. Nueva York: Harper Collins Publishers-BasicBooks.

LESTRINGANT, Frank

1988 « Chorographie et paysage à la Renaissance » En *Le Paysage à la Renaissance*. Fribourg: Éditions Universitaires de Fribourg, Suisse.

LIAROUTZOS, Chantal

1988 « L'appréhension du paysage dans «Le Guide des chemins de France» ». En *Le Paysage à la Renaissance* Ed. Yves Giraud. Fribourg: Eds. Universitaires, pp. 27-34.

MILDONIAN, Paola

1998 « Terre, territoire, paysage: les instances de la recherche, les temps de l'aventure, l'espace de l'histoire ». En SEIXO M.A. y G. ABREU (org.) *Les récits de voyage: Typologie, historicité*. Lisboa: Cosmos, pp. 259-277.

MONTAIGNE

1973 *Essais III*. Paris: Gallimard Folio.

RICHARD, J.

1981 *Les récits de voyages et de pèlerinages*. Prepols-Turnhot: Universidad Católica de Louvain.

RAMUSIO, Giovanni Battista

1980 *Navigazioni e Viaggi III*. Turin: Einaudi.

SARAMAGO, José

1986 *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.

STAFFORD, Barbara Maria

1984 *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the illustrated Travel Account, 1760-1840*. MIT Press, Cambridge Mass.

VERRIER, Frédérique (ed.)

1994 *Voyages en Afrique noire d'Alvise Ca' da Mosto (1455 et 1456.)* Paris: Editions Chandeigne-Unesco.

Alejandro de Humboldt

El viaje memorable por el Perú*

Estuardo Núñez Hague

I

Lo acompañaban su colaborador, el botánico francés Aimé Bonpland, el pintor ecuatoriano Hipólito Ruiz y su amigo de Quito, el joven Carlos Montúfar. Viniendo de Loja, ingresó a lomo de mula por Lucarque y Ayabaca para continuar a Chulucanas, Huancabamba y San Felipe. Seguía casi la misma ruta que La Condamine 50 años atrás. Su propósito era acercarse a Jaén y de allí llegar al río Marañón. En efecto, por Jaén alcanzó el 15 de agosto la ribera del Marañón a la altura de Tomependa, situada en la confluencia de ese río con el Chinchipe, donde permaneció una quincena. Tuvo allí la perfecta visión de la selva peruana. Como el tiempo lo apremiaba, inició el regreso a la zona andina para alcanzar Cajamarca, después de haberse detenido en Montán y Hualgayoc. El 19 de septiembre, dejando Cajamarca, tramontó la divisora de los Andes y descendió hacia la vertiente occidental por la Magdalena y Contumazá. Desde el Alto de Huangamarca tuvo Humboldt, a 100 km de distancia, la primera y espléndida visión del Mar del Sur, que todavía no había tenido ante sus ojos, no obstante, haber atravesado los actuales territorios de Colombia y Ecuador. Desde este punto enfiló al valle

* Agradecemos a don Estuardo Núñez Hague por la gentileza de concedernos el permiso para presentar este escrito, que fue publicado en Libros y Artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional, N.º 4, abril 2003, Lima, pp. 16-20.

de Chicama, por Cascas y Chala, para alcanzar Trujillo el 23 de septiembre. Visita allí ruinas extraordinarias que despiertan su admiración y pueblos vecinos con prósperos cultivos. El 7 de octubre continúa el viaje a Lima, a través de interminables arenales, utilizando el transporte por literas, montadas sobre mulas, usual desde muchos años atrás. El viaje rompe su monotonía sólo en los valles como Virú y Santa, cuyo río cruza en balsa. El 12 de octubre arriba a Chimbote, entonces denominado Ferrol, donde recibe la primera noticia del guano de las islas, experiencia que vuelve a tener en Huaura y el Callao. La siguiente escala de importancia fue Huambacho, en la margen del río Samanco. Luego llega a Casma, Huarmey, Barranca y Huaura (el 19 de octubre). El 20 se detiene en las Salinas de Huacho, y al día siguiente pasa por Chancay y finalmente ingresa a Lima, por la Portada de Guía, el 23 de octubre en la noche.

En dos meses de estadía en Lima de actividad infatigable: observaciones astronómicas, meteorológicas, pesquisas bibliográficas, lecturas en las bibliotecas de Unanue y Urquiza, del padre Diego Cisneros y el barón de Nordenflycht (quien tenía su laboratorio en la Alameda de los Descalzos), visitas al padre Girbal, al matemático José Gregorio Paredes, a los botánicos Tafalla y Manzanilla (entonces residentes en Lima), al protomédico Aguirre y al regente Arredondo, y a tantos más que pudieran allegarle datos o referencias para sus trabajos. Atiende su correspondencia, la cual pone al día después de meses de interrupción. Despacha colecciones del Mercurio Peruano destinadas al poeta Goethe, su amigo. Mide la temperatura del mar en el Callao y comprueba la calidad de las rocas graníticas entre el Morro Solar de Chorrillos y la isla de San Lorenzo. Finalmente, observa el paso de Mercurio delante del disco solar el 9 de noviembre, a lo cual agrega múltiples observaciones de toda índole, producidas entre noviembre y diciembre de 1802. Zarpó del Callao rumbo a Guayaquil en la tarde del 24 de diciembre de 1802.

Ningún fenómeno natural o humano ni ninguna rama del saber escaparon a su penetrante don de observación. Sus apuntes de viaje abarcan todos los conocimientos; desde la botánica, zoología, geología, geografía, etnografía y arqueología hasta la economía, industria, minería y la situación social y política, las lenguas aborígenes y la historia antigua del Perú.

II

Su sentido de universalidad puede advertirse tanto en la profundidad de sus indagaciones sobre la realidad observada y vivida como en la extensión de su visión, que no se limitó a un solo país sino que abarcó continentes y el universo entero, de lo cual es testimonio

la obra en que resume su concepción del mundo titulada *Kosmos*, una de las últimas que escribió en las postrimerías de su intensa vida.

Es significativo que la mayor parte de la ingente obra legada por Humboldt a la posteridad sea dedicada a las diferentes zonas de América que recorrió en su memorable y único viaje de 1799 a 1804. Cuando hizo esto en otros terrenos y otras materias queda muy por debajo de su obra dedicada a América. Contribuyó a su buen éxito la época propicia en que realizó el viaje, o sea, los años que precedieron a las campañas de la emancipación americana. Estaba en forma el espíritu de los hombres para recibir nuevos planteamientos científicos, así como las ciencias empezaban también la recepción de nuevas ideas en el campo político y filosófico. Le tocó vivir en una época de profunda crisis y transformaciones, tanto en Europa como en América. Allí campeaba la expansión napoleónica en todo su vigor. Aquí se preparaban los primeros estallidos revolucionarios, a ejemplo de la democracia norteamericana.

Encabalgada en esos años cruciales, su labor científica consiste en desconocer el velo sobre la naturaleza americana, apenas hallada por los misioneros en siglos precedentes. Se ha dicho, por lo tanto, que Humboldt es el descubridor científico de América y que «hizo más por ella que todos los conquistadores». Esta frase, atribuida a Bolívar, se tiñe de la intolerancia ideológica del liberalismo del siglo XIX, que se volcaba en un antiespañolismo indiscriminado. Más para explicar a Humboldt no es preciso denigrar los aportes de la ciencia española con relación a América ni las virtudes innegables de la colonización hispánica ni el mérito del gobierno español al brindar al propio Humboldt las facilidades requeridas para realizar sus recorridos e investigaciones en las colonias de España. Contrasta este generoso apoyo, que él reconoció siempre como excelente, con las oposiciones que encontró en el territorio portugués al otro lado del Orinoco o con las limitaciones y restricciones que pacientemente sufrió y lamentó en su viaje al Asia central, de parte del despótico gobierno ruso de Alejandro I. Por lo demás, a lo largo de su obra americanista, Humboldt rindió tributo de admiración por las expresiones del espíritu español volcadas sobre América, citando profusamente a Cieza de León, a Garcilaso de la Vega, al jesuita Acosta, al cronista Gómara, a viajeros como Azara, Juan y Ulloa, a los botánicos Ruiz y Pavón, a los científicos como Mutis y Clavijo, y a otros hispanoamericanos en quienes atisba el genio de investigadores como Caldas, Hipólito Unanue, y Andrés del Río. Aparte de México, país al que dedicó un volumen de especial significación, su *Ensayo político sobre el reino de Nueva España*, además de Cuba, país al que brindó un estudio similar, y de

Venezuela, a la que gracia con su monumental *Viaje a las regiones equinoxiales del Nuevo Continente*, en cinco volúmenes, casi en su integridad el resto de los países por él recorridos (Colombia, Ecuador y Perú) no llegaron a merecer, por circunstancias del destino, un relato de viaje especificado. No obstante, dentro de la ingente obra de Humboldt se encuentran dispersos múltiples trabajos relacionados con estos países menos favorecidos, y con ellos y con datos diseminados entre los números de sus observaciones meteorológicas, altimétricas, botánicas, geológicas y oceanografías se puede reconstruir su derrotero y realizar el balance de su estupenda empresa científica.

En lo que se refiere al Perú, podemos precisar su aporte fundamental en la determinación científica de lugares geográficos; sus observaciones astronómicas complementarias a esa labor geográfica; sus estudios meteorológicos (antes sólo empíricamente formuladas, básicos sobre todo para establecer la verdadera naturaleza del clima de la costa peruana); sus observaciones geológicas y volcánicas que dan luz nueva sobre la estructura de la cadena andina de la costa sudamericana del Pacífico; sus recolecciones botánicas que ofrecen nuevos aspectos, antes ignorados, de la calidad de la flora sudamericana; sus observaciones sobre animales típicos como la llama y la vicuña, el perro aborígen de estas regiones, y el cóndor y el flamenco; así como la determinación científica del valor práctico de los yacimientos del guano en la costa y en las islas del litoral del Perú, y sobre el cultivo de la quina; el planteamiento de los estudios oceanográficos con proyecciones para la navegación y la explotación de la fauna marina, y, finalmente, sus observaciones y consejos sobre la mejor administración política y económica de esas regiones de la América Meridional, abandonadas por la administración española y su esperanza de que esos errores serían enmendados por los hombres del país (los criollos, cuya inteligencia e inquietud es lo primero en reconocer plenamente, y en quienes deposita su esperanza de que un día, alcanzada la autonomía, puedan emprender una obra magna de organizar definitivamente estos territorios para hacer la felicidad de sus habitantes y alcanzar el puesto que la América merece en el concierto de los pueblos civilizados, prósperos y libres).

América constituye para Humboldt la razón de su vida y su destino. El nuevo continente embarga su inquietud desde sus años juveniles. Su maestro Joaquín Enrique Campe despertaba en él prematuramente el interés por estas regiones y alimentaba su fantasía. Campe había escrito una Historia de América y había traducido al alemán el *Robinson Crusoe* de Defoe. Más tarde, a la novelística convencional de Defoe, se agregarán los relatos de Jorge Forster sobre sus viajes por un sector de América hacia los Mares del Sur,

en compañía de Cook, y las narraciones de La Condamine y Bougainville. A través de las creaciones de Rousseau y Bernardino de Saint Pierre, debía también en el «utopismo» de la época de la ilustración, cuya primera inspiración se sustentaba en relatos sobre el Nuevo Mundo a partir del siglo xvi.

III

Llegada la madurez, Humboldt enfoca ya a la América como una realidad concreta, como un campo de investigación y de experiencia humana. Realiza su viaje y escribe en el resto de su vida el producto del caudal enorme de sus observaciones y estudios. Y finalmente, en la vejez laboriosa y activa, recordando siempre su inolvidable vivencia americana, creó una legión de discípulos que vinieron a América a continuar, en diferentes campos, su mensaje científico. No se cansa Humboldt, pese a lo recargado de sus ocupaciones, de dar instrucciones y consejos a los nuevos investigadores de cosas americanas. Sucedió esto con Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz, Hipólito Unanue, Carlos Scherzer y Hermann Burneister, Alcides D'Orbigny, Louis Agassiz y Adolfo Bandelier (a quienes ayudó a establecerse en América del Norte para que más tarde viajaran por América meridional). Sucedió así también con Schomburgk (viajero en la Guayana), a más de uno incitó (indirectamente a través de sus libros) la curiosidad americanista de Carlos Darwin, William Prescott, Eduardo Seler, John Lloyd Stephens en Yucarán, y George Squier en Perú.

Toda la influencia personal y política adquirida en sus últimos años, la empeñaba en favorecer el trabajo de esos discípulos continuadores de su obra. Soñaba con la creación de un gran establecimiento científico en México al lado de sus discípulos, en donde pudiera orientar toda esa portentosa actividad científica que planeaba. Con el léxico de su gran amigo y admirador Goethe podría afirmarse que América fue en Humboldt verdad y poesía, una obsesión vital que se armonizaba la observación y deducción o inducción metódica de la realidad tangible y por él conocida de primera mano, con el idealismo de un ensueño por realizar, en una América que fuera el asiento de la esperanza de la humanidad.

El puesto de Humboldt en la cultura peruana es significativo. Podría decirse que cierra una etapa y que abre, con genial intuición, otra. Los alemanes, además de los españoles, están presentes en América, ya desde antes de la conquista del Perú, en los ajetreos previos a esta empresa trascendental. Se encuentran en las negociaciones para la conquista de América, en la preparación de contratos con Carlos V destinados a la explotación y

colonización de Tierra Firme (Venezuela) en 1530, además fijan zonas de penetración y expansión que comprenden el Perú (antes de que surgieran sobre el tapete de la historia Pizarro y Almagro). Luego, concurren alemanes al acto mismo de la conquista, confundidos con los soldados españoles conquistadores. Afirmada la colonia, en el xvii, algún alemán viene mezclado con las huestes de corsarios holandeses y escribe su propia relación. Éste es el marino Adolfo Decker de Estrasburgo, que había participado en la expedición de L'Hermite, y que fue testigo presencial de su descalabro frente al Callao. A fines del mismo siglo, y también en el xviii, empiezan a asomarse por estas costas de la América Meridional los primeros viajeros científicos. Se adelantaron los españoles, los franceses Feuillée, Frezier y La Condamine y algo los ingleses; pero no desmerecen en su fruición por lo exótico y lo desconocido los viajeros de origen germánico, como el bohemio Tadeo Haenke o el austríaco Helms.

Por un lado, en las bravías selvas amazónicas o en las punas inclementes se hacen útiles al desarrollo cultural del país, los clérigos misioneros tudescos, entre los que destacan: los padres Samuel Fritz, Franz Xavier Veigl, Heinrich Richter, Juan Rehr (muchos más en el Amazonas) y los padres también jesuitas Wolfgang Bayer y Francisco Eder en las inhóspitas regiones del Collao y Moxos, todos geógrafos, lingüistas y hasta larvados antropólogos. Este es el cuadro somero de los viajeros alemanes que antecedieron a Humboldt en la América Meridional. Ellos se limitaron a trazar el bosquejo del recorrido, a observar científicamente y a estar atentos de los usos y costumbres de los habitantes. Los grandes viajeros anteriores españoles y franceses habían participado de este fragmentario interés por el hombre de estas regiones, más que por el paisaje. Por otro lado, los grandes viajeros marinos ingleses, como Drake, Hawkins, Dampier, Anson y Cook, con excepción del último, agregaban a ese interés una consigna política de penetración y examen de condiciones sociales y económicas que viene a caracterizar al viajero anglosajón. De todos modos, unos y otros habían excitado la imaginación de los europeos (y, sin duda, la del propio Humboldt) y alimentaron la fantasía de los poetas y escritores del siglo xviii e inicios del xix coincidentes en ese rasgo común en los comienzos del Romanticismo.

Decíamos que Humboldt cerró esa etapa y, en la aurora del siglo xix, abrió las compuertas de una nueva era en la observación de la realidad americana. Sin perder su fuerza ideal, sin despojarse de su intuición poética ni de su sentido universal de la vida, Humboldt empieza a usar un método más positivo, una observación más sistemática de los fenómenos concretos. Lo sugestionan los acontecimientos reales, la verdadera condición

del hombre, la realidad antes que la leyenda, la observación científica antes que la fantasía o el hecho imaginario. Humboldt es el más completo de los viajeros venidos hasta ese momento.

Su observación es metódica y exacta gracias al empleo de métodos de viaje, asegura que sus resultados estarán exentos de empirismo o improvisación. Pero los hechos físicos deben ser confrontados con los espirituales. Le preocupan a Humboldt el hombre de estas regiones y las sociedades que ha formado. La observación del fenómeno natural va conjugando con el estudio del fenómeno social. Su ideología liberal, fortalecida al calor de los ideales de la Revolución Francesa y de la política europea de su época (desde aquella tarde espléndida en que presenció en París el juramento del Campo de Marte, en compañía de su amigo Jorge Forster) lo hacía pronunciarse con repugnancia ante la observación, en varias partes de América, de la explotación del hombre por el hombre, y ofrecer su juicio contrario a la esclavitud en cualquiera de sus formas. Esa inquietud social lo llevó a pronosticar, sin arrestos de ideólogo político, un movimiento de autonomía, que en corto plazo había de producirse, por acción de los inquietos criollos y mestizos, en diversas regiones de América, desde México hasta el sur. A su vez estimuló con sus estudios y su ejemplar amor por la naturaleza de América, el sentimiento nacionalista en muchos «pro hombres» de la independencia, entre los cuales ocupaba un lugar preeminente en su predilección personal Simón Bolívar.

IV

De modo que si en lo científico la obra de Humboldt significa una total revelación de un mundo ignorado, al que por primera vez se aplica una investigación sistemática; en lo social importa la magna obra de despertar la conciencia de los americanos, en su espíritu y en su naturaleza, que incluye la explotación cabal de sus ingentes riquezas naturales intocadas.

Su mensaje humano se nutre de generosas ofrendas: el desinterés científico, pues carece de consigna política, de propósito de penetración, de interés por explotar riquezas para sí o para los suyos, de total entrega a la causa de la ciencia que no tiene fronteras y que sólo responde a ideales elevados. Multitud de viajeros anteriores, y aún contemporáneos y posteriores, provenientes de otros lugares de Europa, vinieron a América para estudiar planes de colonización o de explotación comercial, y acaso eran vigías o avanzadas de una

política expansionista. Humboldt vino sin atadura política alguna, confiado en sus propios recursos económicos, y consta que perdió en la empresa americana, que abarcó casi toda su vida posterior, su fortuna personal y que para no mendigar tuvo que volverse cortesano en sus últimos tiempos. En su desprendimiento y abandono de todo cálculo de provecho material, Humboldt es ejemplar. Y lo es también cuando demuestra su capacidad de sacrificio personal, al poner en peligro su vida repetidas veces en esta empresa de atravesar regiones nunca halladas por el hombre o cuando descarta de su obra todo propósito personal de encumbramiento y comparte generosamente con sus colaboradores —durante el viaje y después en Europa— las glorias de los resultados de sus estudios, demostrando así, al par que su grandeza de espíritu, la suprema verdad de que no hay obra positiva de ciencia moderna que excluya la colaboración y el trabajo en equipo. El sabio solitario no puede ya desde la época de Humboldt ofrecer obra de validez universal. La totalidad de los fenómenos de la naturaleza y del hombre en cuyo estudio se aplicó Humboldt, requirió —a partir de él y por su iniciativa— la acción coordinada de muchos especialistas y la concertación de voluntades puestas al servicio del interés de la ciencia moderna.

Su lección sirve no tanto para que en lo sucesivo se imite su inquietud universal y totalitaria, cuanto para iniciar los estudios especializados que su genio señala a las nuevas promociones de científicos. Por eso, es que sus discípulos cercanos o lejanos, y la legión de viajeros científicos alemanes que vinieron en los años sucesivos del siglo XIX y XX se caracterizan más y más por ser los especialistas de una determinada materia científica o cultural. Claro que han perdido el atractivo de la universalidad que adornaba a Humboldt, y que carecen acaso de la sugestión integral de su tarea (nutrida de naturaleza, vida y espíritu) empeñada en las más diversas direcciones. En cambio, han ofrendado los más preciados frutos en la investigación de las más variadas materias: en él hallamos a Tschudi y Middendorf en la lingüística antigua, Uhle en arqueología, Weberbauer en la botánica, Borchers en los escalamientos de montañas, Schweigger en la oceanografía, Sievers y Troll en la geografía científica, Steinmann y Petersen en la geología, Cunow y Trimborn en la historia, por mencionar figuras ejemplares. Nos obligaría a una enumeración fatigosa lo que hicieron sus discípulos en los demás países hispanoamericanos. La ciencia moderna ha engrandecido portentosamente, gracias a los especialistas, su campo de trabajo y sus proyecciones en beneficio de los hombres. Pero el espíritu humano vuelve en nuestros días a una aspiración de retorno hacia esa gran síntesis de los conocimientos adquiridos y tratará en un próximo futuro de recomponer ese cuadro de la totalidad del saber, de alcanzar esa

cósmica visión del mundo a que aspira Humboldt en sus últimos días, acrecentada con el caudal inmenso, fragmentario y atomizado que en más de un siglo transcurrido desde su muerte ha adquirido el conocimiento humano.

V

Faltaría, sin embargo, reparar en un aspecto inadvertido seguramente para el propio Humboldt, en que la proyección de su obra rebosa el ámbito de la investigación científica naturalista o geográfica, y que emana de él como una refracción cultural invalorable. Indirectamente, influye la obra de Humboldt sobre los grandes creadores artistas y literatos del siglo XIX, promoviendo en los países hispanoamericanos el interés por una creación sustentada en el embrujo de la naturaleza de este continente. El paisaje y el hombre americano empiezan a constituir la preocupación de los escritos del romanticismo naciente, y se produce una sintonía entre Humboldt, producto de la generación del *Sturm und Drang*, de la Ilustración y de los autores de poesía y de prosa (que ensayan desde comienzos del siglo XIX una expresión literaria de contenido americano). Humboldt señala el tópico de la naturaleza romántica en sus grandes descripciones de fenómenos naturales y en la caracterización del personaje típico de estas latitudes. Descubre América para los ojos de los artistas americanos. Con ello eclipsa ese falso clasicismo que se había generado en la época virreinal. Antes que él, Chateaubriand y Bernardino de St. Pierre, muy leídos y asimilados por Humboldt, habían contribuido a ese descubrimiento de América para el arte, pero Humboldt precisa y fija más concretamente, con menos fantasía y euforia —aunque con más cabalidad— el paisaje de América para los americanos y también para los europeos. Desde entonces ya no será América la «utopía» de los escritores europeos del XVIII, sino la inspiración objetiva de los románticos.

Humboldt hace que América deje de ser una mera fantasía de los poetas y se convierta en un tópico concreto de los viajeros románticos, que aquí expansionan su espíritu curioso. Sus lecturas de Campe, Forster, Cook y de otros viajeros del siglo precedente habían hecho superar —en su espíritu— el aliento imaginativo y fantasioso de Rousseau, Saint-Pierre, Voltaire y Marmontel. Para destruir el continente de la utopía, Humboldt creó el continente de la esperanza. Nuevos ojos adquirieron los europeos para observar la vida americana como refugio de la fatiga de vivir y del dolor del mundo que aquejaba a los europeos de su época.

Aquí, en América, esperaba a los europeos una naturaleza y un mundo en toda su frescura y en el esplendor de sus fuerzas nativas (al margen de las formas marchitas del Nuevo Mundo antiguo). Aquí podía ya refugiarse el espíritu de los nuevos hombres europeos volcados hacia el futuro. Aquí podía realizarse la esperanza en una humanidad mejor. Tratando del influjo de Humboldt sobre el proceso literario y cultural americano. Se ha escrito, con acierto, que el propio Humboldt, con el don lírico que embelleció su obra, forma en Hispanoamérica escuela de prosistas. Es el primero en despertar el entusiasmo por la valoración cabal de la naturaleza americana. Pero su paisaje no era simplemente el cuadro exacto que veía en la naturaleza. Sus dotes de poeta perfilaban los contornos, trazaban los relieves y adornaban románticamente los rasgos naturales. Ello no lo habían hecho nunca los viajeros que lo precedieron ni muchos los subsiguientes. Constituían sus descripciones y dibujos una mimesis interpretativa. Por algo sus obras más populares se titulan «cuadros» y «vistas». Resume en ellas la mirada del hombre que ama lo que ve y no simplemente que transcribe fríamente, que no sólo reproduce la naturaleza, sino que establece la armonía de la naturaleza con los seres animados que la pueblan. La suya no es solamente la mirada que analiza, sino además la mirada que —llena de sensibilidad— traduce con amor y con goce.

Hemos demostrado en otras páginas que Unanue, gran amigo de Humboldt y su contemporáneo de semejante estructura espiritual, era ya en los finales del siglo XVIII un precursor del Romanticismo en sus escritos de juventud. Humboldt afirma la misma tónica con toda su autoridad de sabiduría y con el respaldo de sus afanes científicos. Humboldt no sólo contribuye a descubrir un sentimiento en la naturaleza americana, sino que va más allá; esto es, que desflora un motivo nuevo y romántico en la belleza natural y en el habitante típico —en el indio— adentrado en su espléndida tradición y en su angustia de hombre auroral. Debemos, por eso, reconocer en Humboldt la calidad de gonfalonero en el proceso de creación de una literatura propiamente americana, cuyo surgimiento y desarrollo es símbolo de una venidera nueva concepción de mundo y de una naciente cultura americana.

El Oriente de Jorge Luis Borges*

Susanna Regazzoni

El viaje

Jorge Luis Borges, poco amante del nomadismo, con las excepciones de dos viajes a Europa realizados en juventud con la familia, y de algunos viajes de trabajo, hasta alcanzar la fama, es decir, ya superados los sesenta años, transcurre una vida provincial, sedentaria, tranquila y monótona en la periferia de Buenos Aires.

Su existencia estuvo esencialmente dedicada a los libros, en recintos rituales como la sagrada biblioteca del padre en la infancia y la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que dirigió ya anciano y ciego (cf. Rodríguez Monegal 1987).

Sólo después de 1971, Borges empieza a viajar, muchas veces acompañado por María Kodama —estudiante, secretaria, compañera y, después, esposa— por Estados Unidos (que ya conocía), Escocia e Inglaterra. En particular le impactó el viaje en globo en los Estados Unidos, seguido del viaje a Japón, los dos determinantes para el conocimiento de la cultura de lugar. María Kodama, de origen japonés, contribuirá también a su mayor aproximación a la literatura japonesa (cf. Casio 1988, Romero Sosa 1999).

Uno de los últimos libros publicados del autor se titula, significativamente, *Atlas* (1984) y, a través de imágenes, poesía y breves textos, cuenta los viajes realizados. En el

* Traducción de María Luisa Vásquez Castañeda.

prólogo se lee: «María Kodama y yo hemos compartido con alegría y con asombro el hallazgo de sonidos, de idiomas, de crepúsculos, de ciudades, de jardines y de personas, siempre distintas y únicas. Estas páginas querrían ser monumentos de esa larga aventura que prosigue» (cf. De Toro 2000: 35-45).

El viaje literario

La biografía literaria del autor es más interesante y aventurera de lo que se pueda imaginar. Y el Oriente, en sus variantes geográficas y temporales, es parte integrante. Borges viaja gracias a la lectura (cf. Rodríguez Monegal 1987: 68; Salas 1994: 36); un viaje a través del macrocosmos de la biblioteca y el microcosmos de la enciclopedia, pero realizado también a través de la memoria, ya que, a partir de 1955, el escritor ya no está en condiciones de leer.

Es notorio que una de las primeras lecturas de Borges fue *Las mil y una noches*, en la traducción inglesa de Robert Burton, texto descubierto en la biblioteca paterna que leyó en secreto —en la época era considerado obsceno— que marca la fantasía del joven: muchos años después, en 1936, él escribirá el artículo «Los traductores de las 1001 noches» (en *Prosa completa*, 1980), en el que discute el mérito de las diversas traducciones (Burton, Layne, y Payne) de la colección. Ésta ha sido también la obra preferida del padre de Borges, Jorge Guillermo, que había tratado de imitarla, pero fracasó. Para el hijo, el cuento breve constitutivo de *Las mil y una noches* se convierte en el modelo perfecto, inalcanzable porque era un género censurado por la autoridad paterna y en el que el padre había fallado. Quizá por esto Jorge Luis Borges se acerca tarde a la narrativa breve, y se empeña bastante —seis años— en escribir su primera colección, *Hombre de la esquina rosada* (1935), que es parte de *Historia universal de la infamia* (en *Prosa completa*, 1980).

Otro elemento que contribuye a la presencia oriental en la obra del escritor es la composición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) —en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo— en la cual se evidencian vastos componentes de historia oriental, empezando con un cuento japonés, que abre la serie, *Sennin* de Ryunosuke Akutagawa (1892-1927). En 1957, con Marguerita Guerrero, compila el *Manual de zoología fantástica*, que saldrá ampliado con el título *El libro de los seres imaginarios* (1967). Es significativo el espacio asignado al mundo asiático a través de la descripción de una

serie de animales autóctonos. Además, con Alicia Jurado, escribe *Qué es el budismo* (1976), tema, este último, renovado en numerosas entrevistas; entre éstas, la más notable es aquella al cuidado de Osvaldo Ferrari, *Diálogos últimos*, donde hay un capítulo titulado «Sobre la personalidad y el Buda» (cf. Ferrari 1987).

La fascinación de la cábala, en fin, animará numerosos cuentos, expresión y momento máximo del pensamiento oriental.

Latinoamérica y Oriente

Antes de proceder a un examen más detallado de la vida de Borges, es útil reflexionar brevemente sobre la relación existente entre Oriente y América Latina, originariamente individuada como la tierra del gran Khan. El proyecto de Cristóbal Colón, como se sabe, era el de descubrir Cipango: el mítico imperio descrito por Marco Polo, y no un nuevo continente.

El mismo indígena considerado como «otro», diverso, se transforma a veces en el cruel caníbal, a veces en el buen salvaje, y responde a los modelos míticos o utópicos: a este propósito es todavía útil el estudio de Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre* (*La conquista de América. La cuestión del otro*, 1982).

Existe, pues, un vínculo entre Hispanoamérica y Oriente evidenciado ya en las crónicas del descubrimiento y de la conquista, donde el imaginario utópico se aplicaba a la realidad de nuevos paisajes. Las tierras conocidas en el pasado y olvidadas con el pasar del tiempo, se vuelven a descubrir. Un Nuevo Mundo, por lo tanto, tan intenso como metáfora de la utopía, que según el pensamiento renacentista es también metáfora de Oriente.

Nacida como tierra del este, América Latina es originariamente englobada y representada a través de símbolos orientales, comenzando con el nombre: *Las Indias*. Y es sorprendente, pero verdadero, que los orientales (chinos, japoneses, árabes, etcétera) son hoy un componente importante de la población de aquel continente.

Oriente y Borges

El Oriente de Jorge Luis Borges va por encima de los temas ya mencionados. Tras los múltiples títulos que se puedan adscribir al argumento los más conocidos son «El

inmortal», «La busca de Averroes», «El Zahir», «Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto» (*El Aleph*), «El sendero de los jardines que se bifurcan», «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius», «Funes el memorioso» (*Ficciones*, 1949) (en *Prosa completa* 1980). De particular interés es «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius» donde Uqbar es un país no documentado, ubicado en una región indeterminada, de confines muy vagos, en Asia Menor, probablemente alrededor de la actual Armenia. En cambio, Uqbar es un topónimo inventado, tierra de nadie, y situarlo en Armenia significa darle credibilidad, hacer que se convierta en algo real. El Oriente-Uqbar es un elemento descentrado y desterritorializado.

En este cuento hay otras temáticas de tipo más o menos orientales. Emerge prepotente el elemento estructural de la narrativa enunciado en la introducción de *Historia universal de la infamia*, uno de sus primeros libros en prosa, publicado en 1935, en el que escribe:

Los doctores del gran vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es el libro. Patíbulo y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar. El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo; ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores. (Borges 1975: 10-11)

Más que una elección ideológica, el elemento oriental para el escritor argentino es un artificio que contribuye a la formación de su poética. Lejos de ser considerado como otra cultura, el Oriente es un instrumento para poner en cuestión, para socavar las certezas, para problematizar la fuerte metafísica occidental de sus mitos logocéntricos y nacionalistas.

En este sentido, es interesante el tantas veces citado *Orientalismo* (1999), de Edward Said, que presenta una reestructuración del orientalismo, entendido como modo para ponerse en relación con el Oriente a través de la puesta en discusión de los valores occidentales. Antes del estudio de Said, el Oriente se concibe esencialmente como objeto exótico, extraño, maravilloso, fuera de nuestra cultura y de nuestra experiencia. El Occidente, en efecto, ha tenido siempre necesidad del «otro» para definirse, para establecer los cánones de su civilización.

Borges implementa un mecanismo similar al de Said: lee el Oriente, lo desterritorializa y lo ubica en otros lugares, reconstruyéndolo. Aunque el escritor vive en Buenos Aires

—ciudad ambigua situada en la periferia, pero con una centralidad— él presenta un mecanismo de lectura deconstruccionista que tiene como resultado desterritorializar la escritura.

Lo que interesa al escritor argentino es la crítica de Occidente. Esto viene implícitamente, o mejor dicho, metafóricamente, a través de historias extraídas de las culturas orientales —árabe, china, japonesa y armenia— que insinúan una duda sobre las representaciones de nuestro universo.

Paralelamente, el escritor argentino produce una literatura que ha sido definida de las «orillas», una estética de los márgenes, en la cual él reúne y contemporáneamente deconstruye, en el acto de lectura, la literatura argentina y la extranjera, en donde lleva el centro a la periferia, y viceversa. En este mecanismo, el término Oriente es entendido como instrumento para una «desterritorialización y una reterritorialización rizomática de la literatura».¹

Cuando se habla de «orientalismo», en Borges, se habla de una mirada-lectura, no fascinado por el exotismo del otro, ni hegemónico: el Oriente no reside en lo que es extraño y maravilloso, se trata de ocupar un territorio desconocido, de habitarlo, como la página de escribir. Es el encuentro con una idea diversa, fascinante, recuperada y reinventada por el escritor: es un modo de escapar del canon, de la norma, de dejarse invadir por el territorio desconocido. Borges está lejos del viejo concepto de Orientalismo, en este caso parece más bien acercarse a la propuesta de nuestra contemporaneidad. Es importante recordar las muchas veces en que él se ha definido más como lector que como escritor; superando, de todas maneras, los límites que circunscriben esta noción para contribuir a la invención de un nuevo acto semiótico que indique la equivalencia a las acciones de leer y de escribir.

Su visión del universo es la de un caos incomprensible, en el cual el hombre se debate sin posibilidad de un orden que pueda adaptarse a su naturaleza.

Es venturoso pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es venturoso pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna —siquiera de modo infinitesimal— no se parezca un poco más que otra [...] admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter

¹ A este propósito son importantes los estudios de Beatriz Sarlo (1995), *Borges un escritor en las orillas* (Buenos Aires: Verso); Rafael Olea Franco (1993), *El otro Borges. El primer Borges*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica); Alfonso de Toro (2001), «La “literatura menor”, concepción borgiana del “Oriente” y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges» (*Iberoromanía*, N.º 35, pp. 68-110).

alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Lo hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón. El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ese nuestro caso? Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (Borges 1957: 136)

También el complejo fenómeno cultural del taoísmo no quedó indiferente al escritor. Él mismo dice que quedó fascinado desde joven: «Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino» (Borges 1997: 396).

Entre las temáticas más frecuentes de Borges está la esencia onírica de la realidad y la paradoja que de ella proviene. A este respecto, es interesante el artículo de Antonio Fernández Ferrer «Cercanía de una milenaria intertextualidad», presentado en el Congreso Internacional «El siglo de Borges. Literatura-ciencia-filosofía» (Venecia, 1999), donde se han examinado todas las ocasiones en las cuales el libro de Zhuang Zi está citado, reescrito, transcrito, reinventado en la antología, en la recopilación, en el *Manual de zoología*, en el *Libro de los seres imaginarios (dragón)*, en «La discípula» (*Cuentos breves e imaginarios*), escritos con Adolfo Bioy Casares; en el ensayo *Nueva refutación del tiempo*, de 1974; en la poesía «Signos» (*La moneda de hierro*, 1976).

Hasta la última conferencia, Borges insistirá sobre la indeterminación de los confines entre realidad y sueño, concepto que también de la filosofía oriental sugiere y que él interpreta en la paradoja que de ella proviene: «No sabemos si la realidad es real o fantástica. No sabemos si el universo pertenece al género realista o fantástico. Posiblemente, todo el mundo es un sueño, toda la historia es un sueño. Ese sueño puede no ser soñado por nadie. Es un sueño que se sueña. La historia es parte de ese sueño y yo, en este momento, soy parte del sueño de cada uno de ustedes, por lo que puedo decir que el sueño de ustedes es un poco trivial» (Borges 1995: 171-175).

Desde el momento que, en el principio rector del sueño, se juegan las resonancias orientales, la representación espacio-tiempo se libera del principio causa-efecto. En más ocasiones, Borges explica que la inspiración de sus escritos le proviene del sueño.

A este propósito es útil citar a Romano Mádera, el cual, en su intervención «Pensando col sogno» («Pensando con el sueño»), subraya el nuevo rol del sueño en la sociedad contemporánea. Mádera, delineando el pensamiento jungiano, repite que a través del sueño se producen significados autónomos.

Hay que liberar los grandes descubrimientos de Freud de su jaula etnocéntrica, nacionalista y científico-centrista. Estos tres aspectos están íntimamente conectados. [...] en el curso del tiempo, paralelamente al decaer las presunciones del etnocentrismo, del racionalismo científico, del patriarcalismo —y estas presunciones decae en el transcurrir del siglo XX, porque los países del centro de la economía— mundo capitalista han debido llegar a un acuerdo con el pedido de emancipación y de la libertad de los pueblos colonizados y de las mujeres —se debilita también aquel reduccionismo que pretende consignar sueños y visiones, mitos y ritos, poesía y mística, al territorio todavía no regenerado, habitado, por lo tanto, o del fantasma o de la fuga provisional y consolatoria, un territorio todavía no perteneciente a la dura pero verdadera sobriedad de la civilización. (Mádera 1998: 11-16)

Borges, como narrador, considera que la imaginación simbólica, en la cual está inmerso, sin ser consciente, se encuentra en el origen de la cultura, y que el pensamiento sería una articulación tardía. A partir de esta consideración, traduce nuevas visiones en forma de relato que se puedan compartir.

El Oriente de Jorge Luis Borges, además de ser un elemento fantástico y un instrumento filosófico para eliminar la identidad individual, es también un fruto textual de viajes literarios, una adquisición de segundo o tercer grado, transversal a los géneros mismos. De hecho, esto desemboca en varias instituciones literarias, pasa indistintamente de los libros de ensayos a la poesía o a la prosa, leídos en traducciones, adoptando una escritura descentralizada, con el fin de crear una nueva forma de lectura, de escritura, y haciendo emerger, de este modo, a una literatura diversa, móvil, siempre activa, nómada y antiautoritaria.

Estos son los instrumentos que el escritor prefiere adoptar para «inclinarse» artísticamente, sin ideología, a la metafísica de occidente.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis

- 1957 *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
1975 *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza.
1980 «“Los traductores de las 1001 noches”, Historia de la eternidad». En *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera.
1984 *Atlas*. Colaboración de María Kodama. Barcelona: Lumen.
1995 «La última conferencia de Borges». *Cuadernos Hispanoamericanos*, N.º 539-540, pp. 171-175.
1997 *Jorge Luis Borges. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

BORGES, Jorge Luis y Margarita GUERRERO

- 1967 *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires: Kier.

BORGES, Jorge Luis y Alicia JURADO

- 1975 *¿Qué es el budismo?* Buenos Aires: Columbia.

BORGES, Jorge Luis; Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO

- 1940 *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Emecé.

CASIO, Guillermo

- 1988 *Borges en Japón. Japón en Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

FERRARI, Osvaldo

- 1987 *Diálogos últimos*. Buenos Aires: Sudamericana.

MÁDERA, Romano

- 1998 «Pensando col sogno». En AA. VV. *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII convegno AISPI*. Roma: Bulzoni, pp. 11-16.

- ROMERO SOSA, Carlos María
1999 «Borges y el haiku». *Proa*, N.º 42, julio-agosto, pp. 75-78, referida a la colección *La cifra*.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir
1987 *Borges, una biografía literaria*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- SAID, Edward
1999 *Orientalismo*. Milán: Feltrinelli.
- SALAS, Horacio
1994 *Borges. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta Argentina.
- TODOROV, Tzvetan
1982 *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. París: Seuil.
- TORO, Alfonso de
2000 «El viaje a través de los signos». En TORO, Alfonso de y Susanna REGAZZONI (eds.). *El siglo de Borges*. Fráncfort: Vervuert- Iberoamericana, pp. 35-45.

Viajes por el Pacífico y viaje interior en el siglo XIX*

Sylvie André

Qué puede ser más diferente a priori que *El matrimonio de Loti*, publicado en 1880, y *Typee* que dio a conocer a Hermann Melville a partir de 1846? Los únicos elementos de semejanza entre ambos autores son, sin duda, su pertenencia a la comunidad de marinos, tema de las dos obras: la Polinesia que se convertirá en la Polinesia francesa, así como su juventud cuando la descubrieron.

De todas formas, las mismas semejanzas son muy relativas: uno es oficial de la marina nacional, con sus tradiciones y la conciencia de su misión; el otro se ha embarcado en un ballenero, una embarcación que no se preocupa demasiado de las leyes marítimas. Uno desembarca en Papeete, donde la influencia de Occidente es ya irreversible; mientras que el otro vive en una de las tribus más salvajes de las Marquesas para escapar de la vida a bordo. Uno es producto de una sociedad en la que los hombres de letras se complacen con llamarse decadentes, escritores a la búsqueda de sensaciones nuevas y complejas; el otro, tiene la conciencia de participar en el nacimiento de una literatura nacional y, por tanto, de actualizar y forjar los valores de una nueva sociedad, casi una nueva humanidad.

¿Qué podría aproximar el universo impresionista de Pierre Loti en el *Matrimonio* a las descripciones en las que la virtud reside en principio mucho más en la musicalidad de la lengua que en la precisión, con su intriga convencional, demasiado remilgada para tener algún parecido con la verdad, del relato de aventuras a duras penas novelado por

* Traducción del francés de Fernando Rodríguez Mansilla.

Melville? En defensa de Pierre Loti, diremos que su objetivo no es el examen objetivo, sino justamente la pintura de una atmósfera indefinible y extraña, que un estudio preciso no podría ofrecer. «Nos cansamos de buscar, de coger, de explicar [...] fuerza inútil. Si algo se escapa y queda sin comprenderse [...] // He escrito sobre Tahití muchas páginas; hay allí detalles hasta sobre las más pequeñas plantas, hasta sobre la fisonomía del musgo. // Ya que se lee todo ello con la mejor voluntad del mundo. Eh, bueno, entonces, ¿se entiende? Seguramente que no [...]» (Loti 1991: 88).

De cualquier modo, se ha acusado a Pierre Loti —en especial lo ha hecho Víctor Segalen— de haber confundido la pintura de su corazón con la pintura de las realidades que tenía frente a sus ojos. El egocentrismo decadente, melancólico y refinado hace aparecer —en contraste— la escritura y el relato de Melville casi «neutros», fotografías que señalan, por su técnica precisa, no tanto la ausencia de juicio racional o de interpretación filosófica (se ha destacado las posturas a lo Rousseau de Melville), sino la discreción de las notas afectivas, personales y originales.

Por su diferencia, estas dos obras pueden dar la ocasión de formular, con mayor rigor, cuestiones fundamentales sobre la naturaleza del relato exótico. ¿Y si el viaje ha sido ante todo una búsqueda espiritual, un viaje interior? ¿Hacia cuál de estos objetivos orienta la especificidad de los lugares encontrados? Estas obras ponen a prueba entonces mi intento de hacer evidentes los motivos invariables de un género literario polinesio en el siglo XIX. En efecto, estos libros podrían, a priori, esquematizar de forma muy general los dos polos extremos de la obra exótica: la búsqueda de sí mismo o más exactamente —para Loti— el goce de sí mismo; la búsqueda del «otro», en el caso de Melville. Pero ¿no sería preferible considerar toda experiencia humana como un campo de fuerzas creado por la tensión de dos polos, más que como una oposición irreductible?

Estableceremos la siguiente hipótesis: el exilio exótico, sea cual sea el deseo afirmado «de encontrar “lo nuevo”» como reza la célebre fórmula de Baudelaire, y lo que suponga el éxito o el fracaso de esta empresa, provocaba inevitablemente, sin que la voluntad del viajero sea por nada la apertura incontrolable del abismo interior, una inmersión necesaria, fatal, previa a toda renovación, una búsqueda en la que el elemento consciente podía estar casi ausente, un viaje en el que la escritura debía conservar las huellas bajo las cuales el camino pudiera ser reconocido. El psicoanálisis, como una de las claves para la crítica literaria, puede aclarar de forma útil este formidable trabajo *de sí mismo* antes que *sobre sí mismo*, que es una de las dimensiones esenciales del viaje.

Distingamos para empezar el viaje propiamente dicho de su objetivo o de su fin. Más que cualquier otra forma de viaje, la navegación marina es vivida por Loti y Melville como una exacerbación de la sumisión a la ley, la experiencia de una comunidad confinada dentro de límites estrictos, bajo el mando de una sola persona. Si Loti parece saborear las condiciones ascéticas, si parece encontrar una restricción más bien benéfica, que sabe se encuentra estrictamente limitada en el tiempo y que ejerce una parte del poder, Melville, por su parte, la enfrenta con impaciencia y denuncia violentamente los excesos tanto como las arbitrariedades. Pierre Loti juega a asumir la función patriarcal, Melville no cesa de huir de ella. Sin embargo, para los dos, el oasis terrestre es un alivio, una manera de olvidarse de la ley, de hecho mucho más fácilmente, pues la ley en vigor es diferente, a tal punto que ellos pueden momentáneamente confundirse sobre su ausencia, y encuentran material para alimentar su rechazo y su rebeldía. El oasis aligera el peso del «súper yo», y otorga una embriagadora sensación de desorientación y al mismo tiempo puede, en una situación objetiva de dominación occidental, dar una sensación de impunidad. Desorientación que puede ser una aspiración hacia el fantasma y la proyección, que puede hacer surgir las restricciones más arcaicas de la *psique*; pero también llama a luchar contra los fantasmas, a reinventarse en la reconsideración de los hechos y en el enfrentamiento de las fuerzas oscuras: así *Typee* y el *Matrimonio de Loti* desarrollan apropiadamente el tema del segundo bautismo. La regresión arcaica es la condición previa del nuevo nacimiento. Vistos de esa manera, los hechos narrados en *Typee* no podrían ser un simple «fuera de lugar», sino que se convierten en elemento fundador. El relato de la aventura Polinesia es la fuente de *Mardi* y de *Moby Dick* y puede sin duda revelar las bases de la visión melviliana. De igual forma, el *Matrimonio de Loti*, segundo libro del escritor, publicado después de *Aziyadé*, establece con carácter duradero el canon exótico de Loti: amores desdichados e intensos con jovencitas infantiles que no podemos comprender. Estamos comprometidos a recuperar las huellas de esta regresión psíquica reveladora en Loti y en Melville. Es evidente que la marca es sencilla de ubicar en el primero; pero si la hipótesis de partida es correcta, estas imágenes raras, metáforas o las elecciones de la pluma del segundo deben estar llenas de enseñanzas.

Antes de abordar las dos obras en detalle, vamos a retomar aquí algunos presupuestos de la temática de la isla, de manera más específica de la isla Polinesia, para resaltar cómo favorece la reactivación de las estructuras psíquicas arcaicas. A menudo se ha insistido acerca del lazo casi obligatorio que une a la isla con la utopía: de la misteriosa Taprobane a la isla industriosa de Robinson Crusoe. La isla es, efectivamente, a priori un lugar aparte por

excelencia. Cercada y protegida por el inmenso océano, sin contacto con nuestra propia realidad, es un nuevo mundo, donde todo puede ser reinventado. Su aislamiento, en el momento en que se requieren teorías evolucionistas, la ha hecho un lugar original o lo más parecido a la sociedad primitiva y, como tal, punto de partida para las reflexiones sobre los fundamentos de la sociedad humana. Este aspecto de la temática de la isla basta para explicar la dimensión fantasmal, sin necesariamente recurrir a la imagen fetal y reveladora: la isla es un lugar primordial, nacida del líquido vital. De hecho, conviene tener en mente que el hombre alimenta sus reflexiones en torno a las proposiciones de su imaginación, y, evidentemente, ésta adquiere su materia más desatendida en las fuentes más arcaicas del mundo de la *psique*. En estas condiciones, ¿cómo asombrarse de que frente a la isla resurjan las pulsiones primarias, así como las primeras determinaciones construidas a partir de la pareja inicial? Pero la isla edénica tiene un reverso, el rostro sombrío del paraíso, del que se habla curiosamente poco, y es la muerte: el aislamiento es una prisión, prisión del olvido y de lo atemporal, muerte del mundo.

La isla de la Polinesia ofrece una suerte de imagen superlativa de la isla original. El lugar del cuerpo y la concepción de las relaciones sexuales son tales que el estremecimiento psíquico vencido por lo occidental es inmenso, en la medida del movimiento inverso que provocó la evangelización de las poblaciones polinesias, si bien denunciadas en las *Desmemorias* de Victor Segalen. El principio del placer recupera en Polinesia satisfacciones inmediatas reprimidas luego del paraíso perdido de la infancia: sensación de desnudez, la alimentación sana, goce del agua y de la vegetación, delicias olfativas y visuales, facilidad inocente del placer amoroso. Por otro lado, los viajeros se maravillan del hecho de que la vieja maldición de la Biblia, que condena al hombre al trabajo cuando se le expulsa del paraíso, no tiene aquí visos de realidad. Todo está, por ende, reunido para que la isla de la Polinesia sea la ocasión —no únicamente como podríamos creer— de abandonarse a sí misma, sino de la oportunidad de revivir las angustiantes introspecciones de las que está alejada, con más o menos fortuna, la personalidad actual. Percibida como el lugar anterior a la vida conciente, anterior a la ley y al pecado, la isla ya no se encuentra para el occidental en la otra orilla, aquella donde la visión nos lleva más allá de la *ley*, sino que recuerda que la *ley* está para situar esa orilla de la vida definitivamente indemne. Solos, quizás, los salvajes taipis viven en un paraíso que la ignorancia de la culpa les hace desconocer.

Para emprender el estudio más detallado de estas obras, provoca, como he dicho, evidenciar el afloramiento de aquella aventura interior que escapa largamente a la experiencia

conciente, pero a partir de la cual se puede establecer un postulado de toda aventura exótica. Podría utilizar una frase del epílogo de Gilles Deleuze a la edición francesa de *Bartleby*: «Todo el siglo XIX será atravesado por esa búsqueda del nombre sin nombre, regicida y parricida, Ulises de los tiempos modernos (“soy nadie”): el hombre abrumado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero del cual podemos esperar que surja el Hombre del porvenir o un nuevo mundo» (Deleuze *apud* Melville 1993: 180). El desvanecimiento del padre, que la experiencia individual dota de una carga fantasmal intensa, se lee, de esa forma, en torno a la sociedad en su conjunto: la ejecución del rey por los franceses, la declaración de la independencia hecha por los estadounidenses, son los hechos que los dejan huérfanos y le dan campo libre a su imaginación. Sin duda, habría que recordar brevemente que el padre de Melville tenía grandes dificultades financieras antes de morir (en ese tiempo Melville tenía trece años), y que el padre de Pierre Loti estaba en una condición social inferior a la de su madre y que uno de sus recuerdos de infancia más penosos fue la visita que hizo a su padre en prisión, luego de que fuera acusado de estafa. El clima social y el clima familiar se unen para debilitar la imagen paterna. ¿Sorprende así que las islas paradisíacas, por las razones ya mencionadas, tengan tan poco espacio para la autoridad masculina? En el *Matrimonio de Loti* los tahitianos están en poco número. El marido de la reina Pomaré no es sino un bello espécimen reproductor que ha destacado en su función y no desempeña más que ese papel en la corte. El padre de Rarahu muere sin que ella se digne a llorarle: «Este anciano frío no hace mucho más que dejarla crecer [...]; su cuerpo espantoso que estaba allí no le inspiraba más que un inmenso horror» (Loti 1991: 115). Tamatoa, otra figura viril relativamente desarrollada en el relato, es el hijo de la reina Pomaré y el padre de la joven y patética princesa heredera que murió de tisis, con desesperación de su abuela. Tamatoa es confinado en el palacio materno, ya que es víctima de una crisis de locura sanguinaria; Loti pasará junto a él una noche llena de angustias. Un día el príncipe se escapará para cometer una serie de horribles asesinatos, por los cuales Loti parece tener una especie de fascinación. Lejos del universo femenino, los tahitianos representan una amenaza imprevisible, una intrusión brutal y sin perspectiva.

En los taipis vistos por Melville, la figura paterna es también muy despreciada. Marheyo, con quien Tommo (Tom) está alojado, no es sino un viejo decrepito y senil, de actividades tan diversas que están aparentemente desprovistas de utilidad. A pesar de ser un médico que fue próspero, Marheyo es inofensivo. Es por cierto gracias a su bondad y a su debilidad en el cerebro que Tom podrá finalmente irse del valle. En el Ti, la casa comunal de

los hombres, viven permanentemente un grupo de ancianos, cuya actividad se reduce a que se crea que están ya muertos. Su retrato trae un asco casi odioso: «Su piel tenía un horrible aspecto de escamas [...], su cuero colgaba en algunas partes en grandes pliegues [...]. Esos seres repugnantes parecían enteramente privados del uso de sus miembros inferiores. Ellos no pusieron la más mínima atención en nosotros [...], sumidos en un vago estupor» (Melville 1984: 137). Mehevi, el protector amigo de Tommo no se revelará como marido, padre y rey, sino muy tardíamente en el relato (cáps. xxv y xxvi) y aun así sus funciones son muy matizadas por el narrador. Mehevi no recibe ningún tratamiento especial de respeto, tampoco escapa de la costumbre taipi de la poliandría, que vuelve la filiación paterna muy misteriosa: «Sin embargo, Mehevi no era el único a la que la señorita Moonooni reservaba su sonrisas; el joven de quince años, que vivía permanentemente en la misma casa que ella, estaba sin duda dentro de sus favoritos. Yo vi algunas veces al jefe y a él poniéndose de acuerdo» (Melville 1984: 265). Cabe señalar que sus revelaciones sobre el rey están precedidas de un curioso capítulo, al final del cual Kory Kory, el sirviente de Tom, se ensaña con un Tiki, bajo la mirada horripilada del último, que ve en ello una profanación y concluye en una decadencia moral y religiosa de los taipis. Las figuras paternas de poder, cualquiera sea su forma, son entonces demolidas o transformadas para ser más aceptables.

Paralelamente a este debilitamiento, contemplamos —de forma muy evidente— en Pierre Loti, más fantasmal en Melville, una invasión del campo de la *psique* por una imagen materna en la cual el poder fascina y asusta. El poder social es, en el *Matrimonio de Loti*, un poder femenino. Pomaré, como la «cabeza imperiosa y dura», se rodea de una pompa real y se nos presenta siempre como una guardiana fiel a las tradiciones, como la pastora inquieta de un ganado amenazado por la presencia europea. En torno a ella se organiza la vida de la capital y es ella también quien decidirá el casamiento polinesio de Loti y Rarahu. En las Islas Marquesas, reina también una mujer que lucha contra los mismos problemas que Pomaré. La imagen más obsesiva y sin duda más fuerte en el *Matrimonio de Loti* es definitivamente la de las mujeres reunidas e inmóviles que parecen guardar un secreto en torno al cual el héroe indaga en vano. En la narración se pasa de la evocación del «encanto indefinible» (Loti 1991: 55), del cortejo de mujeres de Pomaré en la penumbra de una tarde tropical, a la del de las mujeres de la reina Vaékéhu que «te miran venir con una expresión de salvaje ironía» (Loti 1991: 109).

De regreso de California, Loti es víctima de una impresión penosa que se concreta con el encuentro nocturno con las hijas de la reina: «Una tristeza inquieta, sin causa conocida, me

penetra poco a poco en medio de este silencio inesperado; se diría que este país está muerto» (Loti 1991: 176). Finalmente, la narración se cierra con una «confusa visión de la noche». Natuaea magnífica baja a los infiernos, a la luz de «un gran sol muerto» en el que el círculo de madres muertas vela el joven fantasma de Rarahu: «Ella parecen estar allá luego desde hace un tiempo indefinido [...] sus largas cabelleras las cubren casi por entero, ellas estaban inmóviles; sus ojos estaban cerrados, pero, a través de sus párpados transparentes, distinguía sus pupilas fijas en mí [...]» (Loti 1991: 229). Personificaciones del remordimiento, ellas parecen velar por aquél que las ha abandonado, pero que volverá algún día. Diosa tutelar, Pomaré gobierna un reino en el que tiempo ha sido abolido, un reino en el que persiste la inocencia. Cada vez que el héroe tiene la conciencia del hecho que se fija en el infinito del goce, se trata de un morir para el mundo o, de cierta manera, morir para sí: él escogerá entonces huir después de haber saboreado plenamente el espejismo paradisíaco: «Yo soñaba que podía tener un encanto soberano para ir a vivir con ella como con una pequeña esposa, en un distrito medio perdido, en una de las islas más lejanas y más ignoradas de los dominios de Pomaré —para ser olvidado de todos y muerto para el mundo—; para conservar allá a la que amo (Rarahu), singular y salvaje, con todo lo que hay en ella de frescura e ignorancia» (Loti 1991: 125). ¿No es toda la vida de Loti, ese incesante ir y venir entre diversas estancias, donde él da vida a sus fantasmas y a sus sueños, y la dura disciplina a bordo cuando él viste un uniforme paterno prestado, un ir y venir en el que el *yo* a la vez se pierde y se reconoce en sus múltiples facetas? La escala polinésica está en el origen de esta concepción de la existencia que será siempre una parte importante para la recreación de los espejismos de la infancia; ella está también en el origen del descubrimiento de esa sabiduría sin memoria que asimila la atracción por el universo materno a la atracción por la muerte. En efecto, tanto como el amor, la muerte es el tema mayor y obsesivo del *Matrimonio de Loti*: muerte de Rarahu y de numerosos personajes, defunción de la cultura y de la raza polinesia, apariencia sin vida de los cuerpos adormecidos, presencia obsesiva de los cementerios maoríes, precariedad de la vida humana frente a la perennidad geológica de las islas.

En *Typee*, de Hermann Melville, la figura materna no aparece muy directamente o bien es insignificante, como Tinoa, la mujer de Merheyo, en la cual la actividad incesante de hormiga acaba por dar una impresión de vanidad y vacuidad. Se hace notar la interesante evocación de la reina de las Islas Sandwich, la «monstruosa Jézabel» que no soporta ningún atentado contra su poder: «La vieja reina madre gigante, Kaahumanu [...] había acostumbrado, durante algunos de sus terribles accesos de cólera, coger a un hombre de talla normal que

la había ofendido y romperle la columna vertebral sobre sus rodillas» (Melville 1984: 260). ¡Esta imagen está tan lejos de los tópicos habituales! El tema maternal resurge de manera bien evidente con la preocupación constante por la alimentación, la obsesión caníbal.

Así, es la madre misma, al inicio del texto, la naturaleza insular entera, que pese a su obstinado vigor no consiente garantizar la subsistencia de los dos marinos. Ellos sufren todas las ansias del hambre, pero serán vistos por los autóctonos como unos «caníbales blancos» (Melville 1984: 103), lo cual resalta el rendimiento de este tema con la relación alimentaria de la madre y del niño, el estadio oral del momento en que salen los dientes, como lo definía Freud. El miedo a ser devorado, vinculado a las contracciones debidas al hambre y al sueño es suscitado por el fantasma de una madre terrible que quiere comerse a su hijo, el cual siente paralelamente el deseo de devorar el seno materno. Recordemos también a este propósito la escena altamente simbólica de la representación del lechón asado que provoca una profunda repulsión en el personaje: «¡Es un niño asado, por el alma del capitán Cook! [...] Con estas palabras, tuve la brusca impresión de haberme tragado toda una dosis de emético y agua tibia [...]. Pero decidí tener el corazón limpio, con todo lo que me tuviera que costar» (Melville 1984: 139).

El canibalismo real de los taipis parece tener el poder de expulsar la *psique* del personaje principal hacia las zonas oscuras de una historia arcaica. Esto explica, sin duda, las diferencias de apreciación que se pueden hallar en la obra, de la explicación más razonablemente etnológica (cf. Melville 1984: 286) a la fobia más visceral que en el imaginario europeo vincula la ausencia de tabú caníbal con la ausencia de ley moral, la animalidad y la satisfacción de los instintos más bajos y más inmediatos (ibíd.). Sea lo que sea —para Melville, como para Loti— el poder tutelar femenino es siempre mortífero, amenaza de fusión y, por tanto, de desaparición en tanto individuo socialmente distinto. Un último episodio puede convencernos de ello en *Typee*. Convencido de su superioridad viril, Tommo quiere jugar a asustar a una joven mujer sumergiéndola hasta el fondo del agua, pero no se da cuenta de que es él quien se pone en riesgo de ahogarse hasta el punto que dice: «Los ruidos insólitos que me zumbaban en las orejas y las visiones sobrenaturales que bailaban frente a mis ojos me hicieron saber que había llegado al mundo de los espíritus» (Melville 1984: 186).

La infantilización del héroe del *Matrimonio* y de *Typee* es también muy evidente, esencialmente en Melville, donde el héroe es reducido a una dependencia extrema. Los actos vitales de la existencia no pueden llevarse a cabo sin la ayuda de otra persona, como Kory Kory, que le hace comer de su propia mano, que lo lava con dulce cuidado sin importarle

su pudor, o que lo lleva sobre las espaldas con una constancia loable. Pero la inmadurez es, sin duda, incluso más evidente respecto a la relación amorosa. Sea porque la naturaleza de las relaciones entre Faiaohae y Tommo o aun Loti y Rarahu son inequívocas, la pintura de ellas se hace extremadamente vaga y discreta. En el caso del *Matrimonio de Loti* vemos una evolución de la sexualidad que va de una pura relación fraternal al inicio del texto hasta al desborde desesperado de los dos personajes al final del relato. Pierre Loti insiste complacido en la juventud de sus dos personajes y sobre la bendición paternal que reciben sus amores casi incestuosos. Estamos en un paraíso, indudablemente, más allá del bien y del mal: «Nos dormimos uno junto al otro, un poco como si fuéramos dos hermanos [...] Los viejos padres de Rarahu [...] habían juzgado que Loti valía más que cualquier otro, Loti tan joven como ella, que le parecía dulce y que parecía amar» (Loti 1991: 63). En cuanto a Tommo, él usa con humor el vocabulario más inadaptado, anacrónico incluso para un europeo, ya que él quiere describir la naturaleza de sus relaciones con Faiaohé, que él califica encantado como ninfa o jovencita: «Si mi lector no ha notado todavía que yo era admirador declarado de la señorita Faiaohé, todo lo que puedo decir es que sabe poco sobre asuntos del corazón» (Melville 1984: 190), Faiaohé podría aparecer como una suerte de compañía fraterna, difícil de diferenciar, bajo cierta mirada de Kory Kory.

Es innegable que, más allá de la diferencia de su escritura y de su personalidad, Pierre Loti como Herman Melville se hallan confrontados en la isla Polinesia a un momento capital y arcaico de su historia psíquica, el momento en el que el individuo se define en relación con la entidad materna, a la vez fascinante, atractiva y peligrosa, y aquél en el que la entidad paterna es debilitada por razones tanto personales como sociológicas. Sin embargo, de cara a la diosa madre, su actitud será diferente. Para Pierre Loti, la isla materna es, sin ambages, acogedora: él insiste bastante sobre la benignidad de las especies animales y vegetales, la seguridad de las personas, y el sentido de la hospitalidad de los polinesios. Si la isla madre es peligrosa, lo es en la medida en que ella atrae una felicidad fuera del tiempo y de las restricciones inmediatas de la civilización. No obstante, la atracción a la que cede con voluptuosidad el personaje durante la estancia, se colma de un conocimiento frente al cual no se puede escapar: la necesidad de una identificación del padre como camino de individualización. Fijémonos de paso en el tema menor del canibalismo, que acompaña incidentalmente todo el relato, con un episodio en apariencia incongruente, pero simbólicamente importante en el cual vemos a la reina caníbal que se retira a un rincón para restituir lo que ha ingerido, lo cual permite de alguna manera, siempre en modo figurado, la existencia viril.

Por otra parte, el *Matrimonio de Loti* duplica la temática del Edén mediante la búsqueda de una imagen paternal satisfactoria bajo la forma de la búsqueda de los niños tahitianos del hermano mayor muerto, al que quiere sustituirse. Esta búsqueda de sí a través de otro es de una gran complejidad fantasmal que otorga una dimensión misteriosa y extraordinaria a ciertas páginas. Loti experimenta la inmensa seguridad que procura un sentimiento de paternidad que trasciende el tiempo y vence la muerte, pero él vuelve a ser, al mismo tiempo, el niño huérfano, angustiado y patético que sin duda fue. El intento de identificación con el hermano padre fracasará, llevando al personaje a su papel puramente social de oficial de la marina, *persona* jungiana, máscara mal puesta en solución de continuidad con el *ánima* femenina: «Una gran depresión acaba de ocurrir, un gran vacío en mi corazón —cosa extraña, estaba aferrado a la idea de esta familia tahitiana—, y este vacío que se sentía allá me causaba un dolor misterioso y profundo; era algo así como que si mi hermano hubiera estado sumergido mucho antes y por siempre en la nada y parecía que las islas se volvieran súbitamente desiertas, que todo el encanto de Oceanía hubiera muerto de golpe y que nada me atase ya a este país» (Loti 1991: 192).

En Melville, como hemos intentado demostrar, la maternidad de la isla Polinesia es mucho más simbólica que en Loti y el aspecto negativo está mucho más acentuado. Pero otras diferencias son perceptibles, de forma que podemos resumirlas, en una perspectiva bachelardiana. La isla de Loti es un universo terrestre, geológico y vegetal; en tanto la isla de Melville es una vasta tierra de naturaleza ambigua, donde el agua se sustituye insensiblemente con peñascos, piedras y suelo. Al explicar su angustia de lo que le espera a las Marquesas convertidas al cristianismo, Melville utiliza la llamativa expresión «islas de la mar» para designarlas (Melville 1984: 272). Al llegar a tierra luego de largos meses en el océano, el héroe «tenía la impresión de flotar en un elemento nuevo, en tanto que toda clase de sonoridades acuáticas, murmullos, lluvia, resonaban en mis oídos» (Melville 1984: 50).

Recordemos también la escena extraordinaria del bebe de las Islas Marquesas en el río, «que chapotea como si hubiera salido a la superficie justo después de haber tocado el fondo» (Melville 1984: 315), en el que el agua se convierte en elemento fecundador por excelencia, en detrimento de todo el proceso sexual. La gente de las Marquesas es llamada a sí misma «raza anfibia» (Melville 1984: 316) y los juegos acuáticos se vuelven un *ballet* de sirenas o de peces fabulosos (Melville 1984: 186). Esta ambigüedad en relación a la naturaleza del ser humano se pone de manifiesto también en lo que concierne a la diferencia sexual: los

lapsus o las imágenes son demasiado numerosos para no ser reveladores. Cuando el capitán se esfuerza en disuadir a los marinos de volver a tierra, uno de ellos le apostrofa: «Siempre, mi vieja» (Melville 1984: 59).

El jefe Mehevi será siempre comparado con una «tierna madre» (Melville 1984: 118), Marnoo tiene la mejilla «lisa como la de una mujer» (Melville 1984: 192) y el narrador, por su parte, está vestido con una especie de traje femenino y se compara placenteramente con una jovencita caprichosa: «Una beldad a la moda, fiera en su perfección y su poder» (Melville 1984: 193; cf. p. 226). Faiaoahé, a la inversa, fuma y se sube a una piragua como si fuera un hombre, lo cual no hace sino acrecentar su encanto: «No hay otra circunstancia en que una mujer joven y bella aparezca más favorecida que cuando está fumando» (Melville 1984: 189). Tierra ambigua y por la misma tierra, valorado positivamente, el valle de los taipis se parece mucho a aquella sociedad fraternal que ciertos críticos han considerado el origen de la búsqueda de Melville, una sociedad que ha abolido la autoridad paterna y que puede entonces ser ansiada como una liberación por venir, pero que, puesto que ella niega la realidad de la diferencia sexual y el tabú del incesto, bordea siempre peligrosamente las zonas de la transgresión arcaica, como las que retrata el filósofo alemán Bachofen en su obra sobre el matriarcado. Gilles Deleuze evoca excelentemente esa «zona de indistinción, de no poder discernir, de ambigüedad, que se establece entre dos términos, como si afectaran el punto que precede inmediatamente a su diferenciación respectiva: no es una similitud, sino un desplazamiento, una vecindad extrema; una contigüidad absoluta; no es una filiación natural, sino una alianza contra natura. La psicosis persigue su sueño, asienta una “función de fraternidad universal” que no pasa ya por el padre, que se erige sobre las ruinas de la función paterna, supone una disolución de toda imagen del padre que sigue una línea autónoma de alianza o de vecindad que hace de la mujer una hermana, otro hombre, un hermano» (apud Melville 1993: 185).

A manera de comparación, en la obra de Pierre Benoît, al inicio del siglo xx, durante el periodo de entreguerras, la creación imaginaria oscila entre dos polos antitéticos: el Edén maternal y la adhesión realista. Esta duda obedece de hecho tanto a la época como a la personalidad misma del escritor (hijo de un oficial del ejército colonial, que había pasado su infancia en Túnez y luego en Argelia). Recordemos que, publicada en 1919, *La Atlántida*, descripción de un extraordinario oasis en el desierto es, en la obra, la imagen más nítida de un paraíso perdido que aparece en la mayoría de las novelas del autor. Sociedad de la satisfacción de todos los placeres, donde todo está orientado hacia la voluptuosidad. La Atlántida tiene por soberana una mujer fatal, en el sentido de que ella mata a todos sus amantes. Este paraíso

donde el amor y el placer son sinónimos de muerte en el mundo revela más claramente su origen, que es la nostalgia de una relación que implica una fusión con la madre que es sumamente mortífera, por tanto, peligrosa.

En *Erromango*, publicada en 1929, la temática del paraíso perdido triunfa también en gran parte de la celebración de la aventura colonial. En efecto, el ingeniero Fabre, australiano de ascendencia francesa, ha adquirido los valores capitalistas fundamentales: el trabajo, el progreso técnico y científico, el éxito por el mérito, el cual consiste esencialmente en producir riquezas. Luego de mucho investigar, Fabre considera aclimatar una raza de corderos en las islas del Pacífico, más precisamente en Erromango, isla próxima a la actual Vanuatu. Todo ocurre según su plan, hasta que la imagen obsesiva de la mujer fatal y del amor que nunca experimentó aparece, poco a poco, a minar la empresa y reducirla a la nada. La obsesión de la joven hace tiempo conocida en Sidney se refleja en la imagen fantasmal del poder aplastante de una naturaleza tropical tanto como en la evocación fascinada de los pueblos autóctonos que se entregan libremente al canibalismo durante ceremonias seductoras. Bajo los efectos de su imaginación, del alcohol y de la fiebre, Fabre se hunde lentamente y culmina de forma miserable su aventura con el suicidio.

Por ello, entre burlas y desesperación, los personajes de Pierre Benoît quedan como bien pensantes y la lección es a fin de cuentas extremadamente conservadora. Sin duda, esta es una de las razones que hace que el éxito que tuvo este escritor nos parezca un poco incomprensible. En efecto, en *Erromango*, la última palabra es para Jeffries, colono ejemplar, encargado de transmitir el mensaje siguiente: aquél que sigue el camino de los virtuosos capitalistas occidentales sin dejarse distraer será recompensado. Sobrio, trabajador y defensor de su feudo sin bajar nunca los brazos, Jeffries no resulta simpático. Por tanto, él intentará muchas veces advertir a Fabre y ayudarlo, él lo lleva a su estancia durante una noche en la que Fabre ha bebido mucho, le da un medicamento contra la fiebre, le entrega una oveja perdida, le advierte sobre el accionar de Bliss y Cross. No llegará a cambiar su destino. Es cierto que la suerte de los otros no le preocupa demasiado, ya que está persuadido de que el éxito no puede ser sino individual: «Hay que ser precavido. ¡Qué hay quien quiere aprovecharse de mí! Un lugar en el que hace diez años no se cargaban diez sacos. Ése no es un holgazán, sabes» (Benoît 1996: 325). El lenguaje trillado del capitán de la goleta simboliza muy bien hasta qué punto el éxito de Jeffries está falto de poder de preparación y de proyección: esta lección de vida se parece demasiado a la realidad para suscitar el entusiasmo o el ensueño.

En Polinesia, Melville y Loti —por un proceso fatal— han sido presos de quimeras infantiles y los dos han extraído sin duda una buena parte de su visión original del mundo, ya que ambos han mantenido, de cara a las más deliciosas tentaciones, la conciencia del pecado y de la necesidad de la ley, que ha alimentado su voluntad intacta de «re-partir» para convertirse en ellos mismos. Lo han hecho, con la sensación de cometer un crimen contra sus dobles fraternales, sus hermanos salvajes, que viven en una inocencia que no pueden compartir más, sino en breves momentos: Loti conducirá a Rarahu a la muerte, Tommo no deberá su salud sino a un golpe de remo que le propina a Mao-Mao. No obstante, el recorrido por las zonas oscuras y arcaicas del imaginario se muestra necesario para hacerse de un *modus vivendi* original o trazarse los contornos soñados de un porvenir para la humanidad: las islas polinesias no son un cliché y un mito, sino que ellas reactivan los principios iniciales de la eterna aventura de la conciencia humana. En *Erromango*, al inicio del siglo xx, entre el desastre de la primera guerra mundial y la Gran Depresión económica, la elaboración utópica ya no tiene lugar entre la resignación realista y la regresión mortal.

BIBLIOGRAFÍA

BACHOFEN, Johan Jakob

1980 *Du Règne de la Mère au patriarcat*. Lausanne : Agora.

BENOÎT, Pierre

1994 *L'Atlantide*. París: P. Laffont.

1996 *Erromango*. París: La Table ronde.

BACHELARD, Gastón

1993 *L'Eau et les rêves*. París: Le Livre de poche.

LOTI, Pierre

1991 *Le Mariage de Loti*. París: GF Flammarion.

MELVILLE, Herman

1972 *Typee*. Londres : Penguin Classics.

1984 *Täipi*. París: Folio Edición.

1993 *Bartleby*. París: Livre de poche.

Mongólia, de Bernardo Carvalho.

Viajar es un poco escribir, un poco morir

Biagio D'Angelo

To travel consist in operating a profoundly unsettling inversion of one's identity: I become me via another. Depending on who is looking, the exotic is the other, or it is me.

Trinh Minh Ha

Nómade desde los tiempos más remotos, el individuo ha percibido siempre la necesidad de entregar el relato de sus viajes a una página escrita. Entre viaje y literatura se ha establecido una complicidad peligrosa en la que se confunden biografías y ficciones, historias personales y mitologías reinventadas, experiencias verdaderas y sueños imposibles. Sin embargo, el interés de la literatura hace que sea posible viajar, como escribió recientemente con conmovedora fuerza elegíaca, el escritor amazónico Milton Hatoum, sin moverse de su propio lugar.

Por esto, cada vez más, les pido a mis libros que viajen por mí. Ellos deben —o deberían ser— más verdaderos y convincentes que el autor. Me contento con los viajes imaginarios. Sentado a la mesa de una salita, miro al árbol de granada y a la *pitangueira* del jardincito y viajo por todo el Brasil. Y además tengo todavía respiro para pasear por Madras, Estambul y La Paz. Ayer fui a Buenos Aires y anteayer

visité las ruinas romanas de Balbec, en el Líbano. En algún momento de la semana pasada, caminé por Singapur y sentí, con un ansia nostálgica, el mismo calor húmedo de Amazonía. De vez en cuando escucho el ronco de turbinas e imagino centenares de faquires exprimidos en un tubo que los conducirá a otro país, tal vez a otro continente. Mientras eso pasa, yo, aquí, de frente a mis granadas y *pitangas* con sus flores, me doy la vuelta al mundo en esta mañana iluminada por el sol de este invierno que parece más un verano. (Hatoum 2008)

Desde un punto de vista antropológico, el viajero y el escritor nacen —de una cierta manera— juntos. Por definición, el viajero determina —desplazándose— una *distancia*. Él tiene una morada propia, fija y un lugar de estadía habitual, pero de la que decide alejarse. Esta distancia espacial presenta también un *tiempo* específico, limitado, y supone una espera de reacercamiento. Curiosamente, el viaje es lejanía también del tiempo: se trata de un distanciamiento *temporal* de lo familiar y conocido, de todo un conjunto material y «transobjetual». De hecho, el viaje se «escribe» para ejercer y dar sentido a la memoria. Por ello, las formas privilegiadas de la escritura de viaje coinciden, como las define Giancarlo Folena, con «las formas primarias de la escritura» (Folena 1985: 5-9). Cartas y diarios abundan en la escritura odepórica porque representan emblemáticamente los modelos que permiten duración al viaje en el sentido de una experiencia transcrita. En efecto, si la carta, de una cierta manera, «anula» el recorrido, el camino del viajero —procediendo, paradójicamente al contrario— el diario —sea ello personal o de viaje— funciona como «grabación» de un proceso mnemónico. El diario también garantiza la transmisión y, al mismo tiempo, la duración de la experiencia del viaje. Espacio y tiempo son revocados, así, respectivamente, en la carta y en el diario. La literatura los fija en su dinámica ficcional en lo que podríamos llamar «una gestualidad eterna», en la que acontece un desplazamiento milagroso: viajero y lector reviven una experiencia similar, separada solamente por una temporalidad histórica que el proceso de la lectura reconstituye: si el narrador relata en un específico y particular *aquí y ahora*, el lector «leerá» el viaje en un determinado y variable *ahí y después*. La escritura de viaje visibiliza, así, el desplazamiento y cuestiona la inmovilidad.

La literatura y el viaje nacen juntos como experiencia comparatista. El hibridismo de la literatura de viaje reformula la definición tradicional de literatura como ficción o como artificio. Los textos de viaje son, de hecho, responsables de transgredir las convenciones y las fronteras de lo literario, es decir, de una idea canónica y rígida del género literario. Para

Pierre Brunel, la literatura comparada tiene su punto culminante justamente en la relación con la experiencia auténtica o ficticia del viaje.

No hay literatura comparada, podríamos decir, sin que intervenga cualquier relación con lo extranjero. Viajar más allá de las fronteras nacionales es, por lo tanto, ya un acto comparatista. Montaigne lo había bien comprendido, cuando se recordaba de su Gascuña en Italia. Y lo que Dorothy Carrington ha llamado «el ojo del viajero», es, antes que nada, la mirada sobre el otro que permite reencontrarse a sí mismo. El viajero es comparatista, y el comparatista es un viajero. (Brunel 1986: 5-11, la traducción es nuestra)

Un género fronterizo como el relato de viaje plantea un conjunto de cuestionamientos sobre la poética literaria que no se limita a ser exclusivamente una problematización sobre el género mismo. Al contrario, su hibridismo amplía las fronteras imaginadas de la ficción literaria. En el relato tradicional de viaje, el narrador describe no tanto una historia como una historia aparentemente verdadera que —en la mayoría de los casos— él habría vivido en primera persona. El lector abandona, así, el criterio ficcional o la elección de lectura de mentiras para mudar de reacción: él cree en el autor gracias a un «pacto literario», evidenciado hace tiempo por Philippe Lejeune. La seducción proviene de un proceso de identificación entre el lector y el yo textual que se dirige al lector ignoto.

El lector, por su lado, se siente animado, al mismo tiempo, por una curiosidad humana (conocer a un otro, desde lo interior) e histórica (participar en experiencias diferentes de las suyas) y, al mismo tiempo, él encuentra, por comparación, una ocasión de reflexionar sobre su propia identidad. (Lejeune 1997: 49-53, la traducción es nuestra)

La literatura de viaje, como cualquier otra forma que se fije en el juego liminar entre ficción y realidad, como, por ejemplo, la autobiografía o el diario, inflama la discusión sobre si todo lo que se presenta como *litera*, ficción, *story*, pueda efectivamente excluir la «intrusión» de lo real, y en qué grados la mimesis participa de la ambigüedad de la escritura odepórica.

Escribir sobre el viaje no se reduce a la descripción de exploraciones, conquistas y observaciones relativas a ciertos lugares. El concepto de escritura o de literatura de viaje va

más allá; según las palabras de una gran conocedora del tema, Maria Alzira Seixo, se propone pensar en la escritura de viaje en estos términos:

La noción de viaje en literatura transpone los aspectos culturales, narrativos y temáticos que le eran habitualmente destinados, esta noción emerge como configuración discursiva, bajo algunas modalidades de dominancia, y en diferentes niveles de las perspectivas de la investigación, que van de los aspectos específicos de la textualidad a los interrogantes más recientes de los estudios culturales, y particularmente del postcolonialismo. (Seixo 2000: 5-6, la traducción es nuestra)

También en esta vertiente postcolonial, más especialmente vinculada a discursos geopolíticos, de territorialización y de modelos culturales dialogantes, la literatura de viaje se halla indisolublemente relacionada a una supuesta experiencia del autor. No importa que el viaje haya sido verdaderamente realizado. Tal vez, más que la metamorfosis del viaje imaginario es la experiencia transmitida, comunicada en la escritura que ocupa, en este caso, un lugar tan preponderante que el texto se convierte en una posibilidad de viaje compartido e identificado. De allí su «peligrosidad» y su «pedagogía».

De hecho, ver las cosas y exhibirlas, y además enseñarlas, representa una colaboración necesaria y estructural a la experiencia del viaje. Familiarizando con lo desconocido, tanto el lector como el viajero pueden «encontrarse» en la metáfora textual del viaje. Es suficiente leer la breve e intensa *novella* de Madama Orietta en el *Decamerón* de Boccaccio (vi, 1) para notar el paradigma del buen «contar viajando», en el que el texto literario se revela como espejo alegórico del viaje.

La postmodernidad ha enfatizado la capacidad reflexiva o narcisista del viaje, como observa Linda Hutcheon. En la metanovela del siglo xx, el viaje representa una forma paródica de metaconocimiento.

En la producción más reciente, el equilibrio entre relatos y viajes imaginarios —de una parte—, y escritos, testimonios auténticos, impresiones y relatos de viaje —de la otra—; es decir, entre una vida ficcional (literaria) y una vida real (¿vida verdadera?), se encuentra fuertemente puesta en discusión.

Oriente siempre ha fascinado a la escritura y a los viajeros. Los escritos sobre Oriente (con una predilección especial por China, Japón y la India) mezclan la forma engañosa del relato documentario. Algunos de estos relatos podrían ser leídos como guías de viaje, con el

énfasis ficcional. El viaje para Oriente se confunde, a menudo, con el cliché del viaje místico, en el sentido de la descripción de una inmersión en lo desconocido, en la búsqueda de sí mismo, en el encuentro de una alteridad misteriosa y próxima al mismo tiempo. En este viaje ontológico «a las raíces», la escritura funciona como estrategia terapéutica: ella permite no olvidar voces ni personas percibidas quizá distraídamente, pero siempre grabadas como en un cuaderno de notas.

Si tiene razón uno de los teóricos del *Nouveau Roman*, Jean Ricardou, según el cual, «la novela ya no es la escritura de una aventura, sino la aventura de una escritura» (Ricardou 1967: 111), esta intuición correspondería perfectamente a la estética narrativa de Bernardo Carvalho.

La novela del escritor brasileño Bernardo Carvalho, *Mongolia*, nace de la tensión entre lo imaginario y lo vivenciado. El autor declara que efectivamente pudo visitar la Mongolia gracias a una beca de creación literaria otorgada por la Fundación Portuguesa Oriente. La trama es aparentemente simple y casi folletinesca. Un diplomático ya jubilado es llamado para que viaje a Ulan Bator, capital de Mongolia, para buscar allá a un joven desaparecido, luego descubrirá —en el final del libro— que es su hermano de sangre. El elemento referencial que acompaña la narración muy bien construido y además intensísimo. El libro es el resultado de la permanencia auténtica del autor en aquella tierra misteriosa e inhóspita. Desde este punto de vista, Carvalho parodia la moda de los viajes exóticos, místicos y alternativos para dar espacio a una reflexión sobre el nomadismo y el significado alegórico de la búsqueda filosófica, destituyéndola de cualquier informe metafísico. El libro tiene además una propia fisonomía que sirve para entrelazar con el lector una colaboración posible, no tanto relativa a la *recherche* del sujeto específico de la narración como a la *recherche* de la posibilidad de entender lo desconocido, una alteridad como movimiento intrigante y, al mismo tiempo, dispersivo. Como en otra novela de Carvalho, *Nove noites*, el autor presenta la historia relatando tres narrativas intercaladas y entrelazadas por medio de diarios: el diario de un diplomático, llamado el Occidental; el del joven desaparecido, que son leídos por otro diplomático; el del jubilado, que representa también la voz del primer narrador. Los diarios son presentados al lector con caracteres tipográficos diferenciados. La escritura, de tal forma, se encaja, como un juego de *matrioshkas* rusas, recíprocamente en un cruzamiento que imita el proceso errático del viaje.

Se trata de una revisión de conceptos serenos sobre el *otro*, despojados de toda forma de romanticismo o de la fruición banal del viaje como descubrimiento burgués de lugares

lejanos. El *otro* es para Carvalho la simbolización de una paranoia, sin la cual no habría alguna forma artística: «No existe literatura, ni arte sin paranoia. Probablemente no habría ni civilización. La paranoia es la tentativa de dar sentido a lo que no lo tiene, a lo desconocido» (*Folha de São Paulo* 2004: 4-5), declara en una entrevista Carvalho, próxima a la publicación de *Mongolia*. Lo desconocido se revela, fuera de la aceptación pacificada típica de la narrativa de viaje del *Grand Tour* romántico, en toda su apariencia limitada y llena de preconceptos. En realidad, se trata de una mirada duplicada: si lo desconocido aparece dentro de este semblante apórico, también el viajero es marcado por una curiosa y trágica *indisposición* a comprender el *otro*. Si el *otro* está, al comienzo, marginalizado, la búsqueda lo desplaza a una centralidad que es, más de una vez, laberíntica, borrosa, y repite la misma ausencia de definición y de confianza.

Los libros de Bernardo Carvalho lexicalizan esta desconfianza, aunque lo hagan de forma tortuosamente irónica y apropiándose, en la ficción, de discursos migrantes de otros registros supuestamente comprometidos con la realidad: el reportaje periodístico, la investigación académica, el psicoanálisis, el diario de viaje, el relato confesional autobiográfico, la descripción del guía turístico. Por un lado, la escritura ficcional descalifica estos discursos como productores de verdad, criticándolos explícitamente por medio de la voz del narrador o mediante yuxtaposición de voces en conflicto; por el otro, reproduciendo en el texto ficcional estos recursos, que se desautorizan solo oblicuamente y se diluyen en una efabulación intencionalmente complicada, y hasta folletinesca, que crea una especie de trampa para un público medianamente letrado, que procura cada vez más informarse por medio de revistas de opinión, turismo ecológico y cultural, reportajes directos, búsquedas en Internet. El resultado es que el lector sale de un libro de este tipo con la sensación de haber leído algo inteligente, lucido y moderno (o «post»), pero también con la incómoda sensación de haber perdido algo, que la escritura elusiva y la acumulación de información y de intriga novelesca deformaron u ocultaron. (Frateschi 2004: 195-206)

Mongolia se presenta al lector no sólo como una colección de apuntes de viaje (aunque, por ejemplo, en Italia haya sido publicada dentro de una serie de guías turísticas dedicadas a países orientales), sino, sobre todo, como un relato que estratifica tres niveles diferentes de narración. El tema del viaje como nomadismo, búsqueda cognoscitiva e impulso ontológico

de la existencia se intercepta con un nivel lingüístico-metanarrativo enfatizado por la forma específica de los diarios leídos, transcritos y presentados al lector. Además, el viaje se propone una tarea que podríamos definir «realista-política» porque pone en evidencia el proceso de comprensión-incomprensión cultural-antropológica que separa el mundo en bloques. Las fronteras representadas no son apenas imaginarias, sino transmiten un impasse que coincide con la derrota de cualquier tentativa de aproximación a lo distante y desconocido. El fracaso del viaje es visto en *Mongolia* como el interno de una tensión incesante, que no dicotomiza nunca, no enfatiza el *nosotros* en contraposición con un *ellos* indefinido, pero tampoco sublima el extranjero y lo extraño: el lenguaje es una «emergencia» no sólo de una escritura diarística ingenua y personalista, sino la revelación trágica de una civilización que influye hasta el núcleo lingüístico-verbal. La cultura no es un producto de una construcción, sino —parece subrayar Carvalho— de una imposición que el viaje no purifica ni posee esta noble y utópica intención. El viaje de *Mongolia* es comparable a «*the fascination of the abomination*», como diría Joseph Conrad en *Heart of Darkness*. El encantamiento por la *wilderness* coincide con la comprensión fatal de que la oscuridad está ya en la civilización y es un producto tentacular porque se bifurca hacia fuera, marcando lo interno como lo externo. Así como para Conrad, «si el viaje debía ser alcanzar el corazón de las tinieblas, es justo que se concluya allá donde había comenzado: en el corazón de la civilización, en la metrópolis del hombre blanco» (Sertoli 1989: xv). El libro de Bernardo Carvalho se cierra en un triste retorno a los trópicos, en Río de Janeiro, para regresar a una experiencia y a unas imágenes de vacío y rutina. «La literatura quien la hace son los demás. Pero lo principal lo entendí hoy» (Carvalho 2003: 182),¹ escribe el diplomático jubilado, y narrador del texto, «Él había dejado sus anotaciones de viaje para que yo comprendiera, como una explicación. Las personas ven solamente lo que ya está preparado para ser visto [...]. El hecho es que, por una coincidencia espantosa, los dos hermanos se reencontraron solamente veinte años después, en Mongolia, impresionante. El mundo da vueltas» (Carvalho 2003: 184-185).

Junto a las citas explícitas de importantes escritores chinos como Lao She e Lu Xun, Conrad es sólo una de las alusiones intertextuales que pueblan el texto de Bernardo Carvalho: Melville, Salinger, Bruce Chatwin y Jean Rhys son los nombres que pueden venir a la mente en la lectura. Se trata de autores que han visto en el libro de viaje una relación muy fecunda con el proceso de colonización y de postmodernidad. El discurso estético del

¹ En todos los casos, la traducción de Carvalho es nuestra.

autor carioca es respaldado por la reflexión cultural. Al propósito de narrar el vagabundeo, la *errancia*, el deseo ansioso para una vida nómada fuera de las constricciones de la vida y de las reglas de la sociedad capitalista, Carvalho añade sutilmente la idea de que el discurso literario no es insuficiente sin el apoyo y el reconocimiento de la práctica económica como dominadora de las consciencias y de los juicios culturales. El viaje, en *Mongolia*, sale de los rieles habituales de una literatura positiva de conocimiento. El único conocimiento es que también Mongolia es un lugar de *darkness*, un espacio en blanco y vaciado de plena significación. Lo que se comprende es que la muerte participa de la escritura porque la finitud es consustancial a la dinámica escritural. Así el viaje se vuelve alegoría de una ficción que no puede ocultar este secreto y esta verdad negativa. La sola dominación que la literatura posee es desvendar su propio territorio como tejido revelador de oscuridades y muertes.

El nomadismo, en primer lugar, es destituido de todo carácter idealista. No hay nada de libertario y alternativo en la vida de los nómadas. Y con el nomadismo, por lo tanto, se destruye también la idea de viaje como camino alegórico al conocimiento: «Los nómadas no son abstracciones filosóficas. Llevan una vida fija y repetitiva. Cualquier desvío puede acarrear la muerte. Todos los movimientos y todas las reglas son determinadas por las exigencias más fundamentales de supervivencia en las condiciones más extremas» (Carvalho 2003: 43). El nomadismo resulta ser, en el fondo, una aparente libertad, un sistema que, como otros, obedece a estructuras fijas y a una ineluctabilidad dada por la realidad y por el espacio vivido.

El libro de Bernardo Carvalho propone una nueva mirada sobre el espacio, una nueva «consciencia de la movilidad y de la variedad», como escribe en esta edición Paola Mildonian. Como Bruce Chatwin, que describió el viaje como una anatomía de la inquietud, «que caracteriza la vida de la tierra, sin considerar el yo ni como actor ni como espectador», la literatura contemporánea se mueve entre espacios inquietos, tan móviles que no definen ninguna geografía ni historia ni una pertenencia específica; son espacios sin fijeza sin puntos de apoyos aparentes, son localidades que pasan de lo marginal a lo conocido, de lo desconocido a lo reconocido:

Trazar un nuevo *Atlas occidental*² significará, entonces, superar las nociones de tierra, de territorio y de paisaje, sin borrar la historia; eso significará que no hay

² La comparatista está refiriéndose, irónicamente, al texto ficcional de Daniele del Giudice (1985), *Atlante occidentale* (Turín: Einaudi).

más lugar en la literatura, ni en la crítica, para las homologaciones; que el viaje exige una nueva confianza en los objetos que nos rodean y, al mismo tiempo, una consciencia inquieta de los nombres que los indican

En definitiva, Bernardo Carvalho está trazando un atlas en el que las fronteras se diluyen y se mezclan, donde lo local se universaliza simplemente por el gesto de la literatura. En el fondo, Mongolia es —podríamos decir con las palabras de Marc Augé— un «no lugar». En esta constatación se refleja una verificación de doble naturaleza. Es un «no lugar» de la geografía de la tierra, cuyo paisaje es inhóspito y misteriosamente lejano «el paisaje era extraordinario, un tanto extraterrestre» (Carvalho 2003: 114), declara uno de los narradores de *Mongolia*; y al mismo tiempo es un «no lugar» que la literatura se encarga de situar ficticiamente: «En Mongolia, la tierra refleja el cielo. La sombra de las nubes corre por el desierto y por las estepas. El cielo está siempre bien próximo. El paisaje no se entrega. Lo que se ve no se fotografía» (Carvalho 2003: 41).

A esta concepción del espacio, como lugar no definitivo y no definido, corresponde una desarticulación de la trama y de la escritura: tres narradores, tres tipologías de escritura diferentes, tres miradas subjetivas sobre la realidad mongol apuntan a disolver y alterar la representación ficcional. No hay más un centro o un destino. El viaje hace honor a lo excéntrico, sus procedimientos advierten que el extranjero no es el *otro*, que nunca lograré poseer, sino el yo limitado que viaja para entenderse: «En un país de nómadas, por definición, las personas no están nunca en el mismo lugar. Mudan según las estaciones. Los lugares son las personas. Tú no estás buscando un lugar. Estás buscando a una persona» (Carvalho 2003: 115). Se trata de la lógica de la extraterritorialidad que se subvierte para un movimiento hacia dentro, como se lee en un fragmento de Julia Kristeva:

Extrañamente, el extranjero habita en nosotros: él es el rostro oculto de nuestra identidad, el espacio que arruina nuestra morada, el tiempo en el que se hunden el entendimiento y la simpatía. Para reconocerlo en nosotros, nos ahorramos de tener que detestarlo en sí mismo. [...] El extranjero comienza cuando surge la consciencia de mi diferencia y termina cuando nos reconocemos todos extranjeros, rebeldes a los vínculos y a las comunidades. (Kristeva 1994: 9)

En las últimas páginas, el libro acelera las intersecciones entre las diferentes escritura hasta el momento presentadas. La distancia entre el occidental y la realidad mongol se

manifiesta como imposible de ser colmada. El occidental no está dispuesto, por ejemplo, a entender cómo, según el discurso de Purevbaatar, su guía, uno de los poemas épicos más importantes de la literatura mongol pueda apelar al olor a estiércol quemado, como imagen de la nostalgia. La consecuencia es de sospecha, de impasse, de irritación:

Aquel no era un viaje de turismo, y antes o después el occidental tendría que acostumbrarse. Purevbaatar lo dejó en un hotel y lo aconsejó de aprovechar la tarde libre para disfrutar la ciudad. Disfrutar era un eufemismo. Era imposible saber donde terminaba la ingenuidad y comenzaba la ironía del guía, y también si, de verdad, había alguna ironía. (Carvalho 2003: 111).

Las ciudades mongolas son «tristísimas y polvorientas», «color de la ceniza», «sucias», «lugares siniestros», «infestada por mosquitos», «sin electricidad», «el fin del mundo» (Carvalho 2003: 152.). Y además, «la mirada directa y persistente no es siempre de curiosidad, como les gustaría a los que todavía creen en el mito del buen salvaje» (Carvalho 2003: 172.). Por lo tanto, si ya no puede ser suficiente el relato del *Grand Tour*, *Mongolia* es una narrativa postmoderna en la que el viaje, como sujeto de la ficción, desmonta el discurso odepórico porque el sujeto del viaje, el narrador-viajero, es también puesto en discusión. La narrativa de viaje comienza en el momento de novedad del sujeto viajante. Ya no es exótico el estímulo para la aventura del viaje, sino la perspectiva que el narrador sigue para penetrar sus propias fibras, aunque consciente de que la búsqueda pueda mostrar, al final, sólo límites humanos, y que el espacio y el mismo viaje puedan resultar meras coartadas antropológicas. Si el problema es el *otro*, lo es porque el extraño es el *yo*. Las culturas se revelan tan distanciadas que el viaje acaba por generar frustración y sufrimiento. Todo el aparato cultural, a partir del lenguaje, ilustra el sentido profundo de «alteridad radical» (Krysinski 2007: 193), una «alteridad fundamentalmente incognoscible» (Krysinski 2007: 184), como propone Wladimir Krysinski. Se trata de una «dialéctica [que] relativiza lo familiar, y que, al mismo tiempo, cuestiona lo extranjero» (Krysinski 2007: 184). Aquí la lectura de Krysinski permite reanudar *Mongolia* con la resignificación del viaje en la postmodernidad.

Si, como señala Clifford, *El corazón de las tinieblas* es un «paradigma de la subjetividad etnográfica» [...], podemos avanzar hipotéticamente que la subjetividad etnográfica corresponde al lado del *otro* lo que puede ser llamado una *alteridad etnográfica*. Ella es también una construcción de una relación y presupone aquel juego de

ficción y signos que el viajante-observador-escritor emprende necesariamente para estabilizar sus relaciones con el *otro*. Este último es una *construcción*, un producto del viajante-escritor. Si el viaje es un *operador cognitivo*, él cataliza los procesos discursivos de construcción de la alteridad etnográfica, el fondo esencial sin lo cual ninguna narrativa de viajes y, sobre todo, ninguno discurso de viaje de nuestra modernidad serían posible. (Krysinski 2007: 192, las cursivas son nuestras)³

También el viaje en *Mongolia* es un operador cognitivo que construye el *otro* como *procedimiento ficcionalizado*, como una «relativización de su absoluto subjetivo como diferencia», repetimos apoyándonos en el pensamiento crítico de W. Krysinski.

Mongolia prolonga la tradición del viaje filosófico en literatura, pues Bernardo Carvalho escoge el relato de viaje para alegorizar y problematizar las fronteras espacio-temporales que gobiernan las culturas, las existencias y las construcciones de las alteridades. La frontera se transforma y es superada, pero el pasaje a la «otra orilla» carece de ingenuidad y no elimina la propia frontera, sino la relativiza, la muestra en una dilución visible y manipulada.

El sentido de la alteridad se deducirá de las construcciones narrativas y discursivas complejas, polivalentes, que expresan el *otro* y los *otros* en las diferentes modalidades de su participación en una comunidad humana, y frente a los otros. La alteridad es así pensada como correlación de la identidad en una relación interhumana (Krysinski 2007: 201).

En esta multiplicidad de voces y modalidades, el cosmopolitismo es, por lo tanto, una refracción utópica, un sueño en el que la oscilación de identidades está destinada a otras conclusiones. Así, el fin del viaje (su acabamiento, su muerte «romántica») es una meta que puede ciertamente fomentar, como en *Mongolia*, de Bernardo Carvalho, nuevos metadiscursos, pero ya no implica el conocimiento del *otro* como solución del problema existencial. «La literatura», como escribe uno de los narradores de *Mongolia*, «ya no tiene importancia» (Carvalho 2003: 11).

³ Las citas que corresponden a W. Krysinski han sido traducidas por Vaniery Amorim. El texto completo se encuentra en esta edición de *Cuadernos Literarios*.

BIBLIOGRAFÍA

BRUNEL, Pierre

- 1986 «Préface». En *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 marzo 1985) recueillis par François Moureau. Paris-Genève: Champion-Slatkine, pp. 5-11.

CARVALHO, Bernardo

- 2003 *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras.
2004 «É tudo mentira!». *Folha de São Paulo*, 25 de abril de 2004.

FOLENA, Giancarlo

- 1985 «Premessa». En *Le forme del diario. Quaderni di poetica e retorica*, I.

HATOUM, Milton

- 2008 «Viajar cansa». En *Terra Magazine*. Publicado el 20 de setiembre. São Paulo. <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3164983-EI6619,00-Viajar+cansa.html>>. Consulta hecha el 20-10.

KRISTEVA, Julia

- 1994 *Estrangeiros para nós mesmos*. Río de Janeiro: Rocco.

KRYSINSKI, Wladimir

- 2007 «Discurso de viagem e senso da alteridade». En *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva.

LEJEUNE, Philippe

- 1997 «Autobiographie». En *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. París: Encyclopédia Universalis et Albin Michel.

RICARDOU, Jean

- 1967 *Problèmes du nouveau roman*. París: Seuil.

SEIXO, Maria Alzira (org.)

2000 *Travel Writing and Cultural Memory. Ecriture du Voyage et Mémoire Culturelle*. Amsterdam: Rodopi.

SERTOLI, Giuseppe

1989 «Nota introduttiva» a Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*. Turin: Einaudi.

FRATESCHI VIEIRA, Yara

2004 «Refração e iluminação em Bernardo Carvalho». *Novos Estudos*, N.º 70, noviembre.

Desdoblamientos de un viaje de Roger Bastide en Brasil*

Gloria Carneiro do Amaral

En 1938, llega a Brasil el profesor francés Roger Bastide, que venía a integrar el claustro de la recién creada Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo. Su trayectoria se revistió de dos aspectos particulares: su larga permanencia en el país —cerca de dieciséis años— y su sincero aprecio por la cultura brasileña. Desde su llegada, se volcó sobre la lectura de autores brasileños de diversas áreas: sociólogos, folcloristas, novelistas y poetas. Su profundización en la cultura y en la literatura brasileña fue intensa y de resultados rápidos: en 1940, publicó un original estudio sobre Machado de Assis, en el cual, yendo contra la corriente de la crítica nacional,¹ afirma que el novelista es un escritor tan brasileño que, en sus novelas, el paisaje no es un accesorio, sino que está entrañado en la descripción de los personajes femeninos.

Su contacto con Brasil se dio, en un inicio, a través de lecturas, hasta que, finalmente, Roger Bastide emprendió su primer viaje al noreste, del 19 de enero al 28 de febrero de 1944, realizado con el patrocinio de la revista *O Cruzeiro*, que lo contrató para una serie de

* Traducción del portugués al español de Fernando Légon.

¹ Antonio Cândido, comentando el artículo, llama la atención a la posición de la crítica en aquel momento: «El nacionalismo romántico sobrevivía, por lo tanto, y un gran crítico como Alceu Amoroso Lima, expresando, por cierto, la opinión general, podía decir que Euclides da Cunha era “más brasileño” que Machado de Assis» (1993: 104).

reportajes sobre la región. Visitó Salvador, Recife y João Pessoa, donde fue recibido por diversas personalidades locales: en Bahía, por el poeta Odorico Tavares, que lo acompañó en las visitas a los *candomblés* de Salvador, y por Jorge Amado; en Recife, por el director del periódico *Diário de Pernambuco*, Aníbal Fernandes; en Paraíba, por el representante del gobierno, Ruy Carneiro. Diversos periódicos locales publicaron la visita: *Diário de Notícias* (el 20 de enero de 1944), *O Imparcial* y *O Estado da Bahia*.

El resultado de este recorrido es el libro titulado *Images du Nordest mystique en noir et blanc*, una mezcla de reportaje, relato lírico y esbozo de estudio sociológico. La propia obra emprendió un sinuoso viaje lingüístico. Como de costumbre, Bastide escribió en francés y el texto fue traducido al portugués para poder publicarse en la revista. El original francés se perdió. En 1978, Charles Beylier, un fraile francés que vivía en Ceará, presentó como tesis académica una traducción de la obra. Comparó textos, estudió el estilo de Bastide y el resultado es una muy exitosa traducción comentada, publicada por Ediciones Pandora. Y es la versión retomada por la Editora Babel en 1995, cuyo texto es utilizado en este artículo.

El interés del viaje queda expresado justo al inicio, cuando Bastide declara no estar interesado ni en el futuro ni en el progreso rápido del noreste, sino en el alma modelada por los ancestrales. Alma ancestral brasileña que, en una obra anterior, *A poesia afro-brasileira*, había buscado a través de trazos remanecientes en la poesía.

Como punto de partida, se trataba de un viaje de trabajo, pues el profesor se había convertido en periodista, contratado para escribir una serie de reportajes para una revista de amplia divulgación en la época. Se convirtió también en un viaje de investigación, en el que toma los primeros contactos con el mundo del candomblé, cuyo estudio gradualmente lo absorbió y culminó en su tesis de doctorado, *Les religions afro-brésiliennes*, presentada en 1957, y su obra más significativa, editada en 1960, con el título de *Les religions africaines au Brésil (Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation)*. Observaciones como «es una cuestión en la cual se debe hacer una profundización», tras la descripción de algún aspecto del candomblé, revelan su interés por este asunto y su intención de proseguir en su investigación.

Este carácter embrionario de análisis más alentado podía notarse en ocasión de la publicación de los reportajes, pues Fagundes de Menezes, en un artículo en la propia revista *O Cruzeiro*, le pedía, ya en este momento, una profundización en su visión sobre los candomblés, aunque hubiera apreciado los artículos: «Para quien nació en el noreste, es admirable el poder de observación que demuestra el autor de INM, frente a los candomblés, los changós, el maracatu y el frevo» (Menezes 1945).

Otro aspecto que se debe recordar de este intelectual polivalente son sus estudios sobre sociología del arte, iniciados en cursos en la Cátedra de Sociología de la USP. El interés estético aparece en observaciones meticulosas sobre el barroco: «Podemos considerar el rococó como una preparación para el romanticismo», «el barroco es un arte subjetivo» (Bastide, 1995: 29-30), y tantas otras. Mostraba incluso un conocimiento profundo sobre el punto en el cual se encontraban los estudios sobre el arte barroco en 1945. Al hablar sobre la libido reprimida en las pinturas de las iglesias de Recife, que se manifiesta, en su opinión, a través de los velos sobre los cuerpos y de los paños sobre el sexo, afirma que este aspecto de la pintura del siglo XVI todavía no estaba debidamente estudiado (Bastide, 1995: 174).

El viaje se reviste de un cierto carácter iniciático, si tenemos en cuenta que, en julio de 1951, en un nuevo viaje al noreste, el profesor francés es iniciado en el candomblé, bajo el signo de Changó.

Es también un viaje de construcción de relaciones, pues Roger Bastide entra en contacto con varias personas, cuya relación continuará cultivando. Él mismo llama la atención hacia este último aspecto y hacia el carácter múltiple de su viaje en otros artículos: «Itinerario de la democracia» (Jornal Diário de São Paulo, 1944), articulado alrededor de tres encuentros, con George Bernanos (17 de marzo), Gilberto Freyre (24 de marzo) y Jorge Amado (31 de marzo): «Mi viaje no era sólo un viaje de sociólogo a través del folclor y de las costumbres populares, sino también un viaje ideológico a través de las conversaciones, en el cual cada gran capital constituía como si fuera una etapa en este camino de ideología democrática» (1944, «Encontro com Bernanos»).

En el texto sobre Jorge Amado, describe la casa del escritor, la comida saboreada en el almuerzo: «el amor de la buena alimentación es un criterio infalible de civilización» (1944, Encontro com Jorge Amado). La cocinera de Jorge Amado es, por cierto, un personaje destacado en el prólogo de la traducción francesa de *Quincas Berro d'Água*, como prueba de que las relaciones establecidas en este viaje eran bastante diversificadas.

Y el escritor Jorge Amado confirma este lado de apertura de relaciones particulares, en un texto de jornal de 1944, afirmando que Bastide ha hecho «una legión de amigos» en Bahía e, incluso, «Ochosi es su amigo personal». Resalta también su capacidad de relacionarse con el pueblo, aunque fuera en un portugués proverbialmente precario, afirmando que la gran intimidad que se construyó entre la madrina de *candomblé* bahiana y el sociólogo francés le parece «un misterio tan grande como el de la Santísima Trinidad».

El sociólogo en tránsito

Images du Nordeste mystique en noir et blanc se divide en cinco capítulos, cuyos títulos es útil reproducirlos al lector que tal vez todavía no haya tenido la oportunidad de hojear la obra:

- I. Bahía, la mística de las piedras y de la madera esculpida
 - II. El mundo de los *candomblés*
 - III. Tres divinidades: Echu (Eleguá), Ochalá (Obatalá) y Yemayá
 - IV. Las iglesias de Recife, salas de visita de los dioses
 - V. 1. Changós y Maracatus
 - 2. El encuentro del negro y del indio
- Conclusión. Una civilización de ritmos

Se puede percibir así, con claridad, que el libro se articula alrededor de dos polos: el barroco y el *candomblé*.

El sociólogo se hace presente a lo largo del texto y más específicamente en el gran tema de la obra de Bastide, las religiones afrobrasileñas; esto es, en los capítulos II, III y V.

Para un lector no brasileño, probablemente no tan familiarizado con la obra de nuestro autor, algunas palabras sobre las religiones africanas tal vez sean bienvenidas. Los capítulos dedicados al asunto esbozan un análisis de la estructura festiva y social del *candomblé*, de las diferencias entre el cristianismo y el *candomblé*, de la oposición entre la mística cristiana y la africana. Señalan algunos puntos distintivos de la mística africana como los dioses ambivalentes; el nacimiento y la muerte por etapas; el poder de los *orishas* sobre los devotos. Se levantan aspectos históricos y económicos como la sustitución de la seda por el algodón en las vestimentas usadas en las fiestas. Una mirada que ya está volcada hacia los fenómenos del sincretismo.

Se siente su gran interés por el fenómeno del trance, que le parece ser visto como locura, por ser estudiado por hombres de la medicina. Bastide lo considera una crisis mística que lejos de ser casual se despierta, en realidad, dentro de reglas precisas del culto y cuya explicación debe ser sociológica. Quisiera resaltar una vez más que estas observaciones son un punto de partida para su estudio más amplio y también que Bastide ya había leído, en ese momento, de forma sólida, estudiosos brasileños del *candomblé* como Nina Rodríguez, Arthur Ramos, Manuel Quirino y Edison Carneiro. En resumen, se percibe la fascinación del investigador ante todo ese material inédito para él.

El sociólogo, aliado al crítico de arte, aparece también al tratar el barroco: «Para comprender bien el barroco de Bahía, es necesario evocar la antigua sociedad colonial» (Bastide, 1995: 23), lo cual quiere decir que, para entender el barroco, debemos conocer la sociedad de la caña de azúcar. Y para ello, el sociólogo francés ya tenía los ojos bien abiertos, pues una de sus primeras lecturas sobre Brasil fue *Casa-Grande e Senzala*².

Y un sociólogo de observaciones sagaces e ingeniosas: la iglesia baiana es una iglesia de sacristía, que funciona como espacio social de una sociedad rural, horizontal: «tanto un salón como una capilla» (Bastide, 1995: 24) y la iglesia minera es una iglesia de cofradías, de una sociedad urbana de luchas de clases.

Su sociología parte, muchas veces, de la observación de pequeñas escenas cotidianas: «No me sorprende que las damas de mantillas negras, que venían a murmurar sus oraciones, no hayan encontrado aquí otra satisfacción que la de un nuevo patriarcado, que continuaba siendo el de la *casa grande* y les enseñaba la humildad y la sumisión» (Bastide, 1995: 34). Las mujeres de mantilla en la iglesia le desvendan la estructura de la sociedad.

Se trata de un sociólogo que se apoya, con frecuencia, en elementos inesperados: «la filosofía está en las piedras no en los libros» (Bastide, 1995: 26). Sus conclusiones parten, en su propio lenguaje, de escuchar la voz que viene de las piedras: «No es necesario, por tanto, describir todas las iglesias de Bahía, es suficiente permanecer en una de ellas y escuchar la voz que viene de sus piedras talladas, de sus maderas esculpidas y doradas» (Bastide, 1995: 32). Un comportamiento próximo al poeta que le parece fundamental para la comprensión de esa sociedad tan diferente de su medio de origen.

Todo se puede transformar en elemento de lectura o fuente de observación sociológica. Un ejemplo significativo se encuentra en un texto de 1931, publicado en *Revue Internationale de Sociologie*, «Les Arméniens de Valence», en el cual Bastide afirma ser muy fácil distinguir la vivienda de un francés y de un armenio: en el jardín del primero, flores; en el del segundo, transformado en espacio de utilidad práctica, plantas y hierbas. En un caso, la voz de la piedra tallada; en el otro, la de las plantas. Una sociología —si me es permitido decirlo— lírica.

La observación del sociólogo se hace de una forma libre, asumida explícitamente: «Permítanme hacer algunos rodeos en el camino, tomarme mi tiempo. No conozco, en

² Obra conocida de Gilberto Freyre, por la cual Bastide conservó un gran aprecio, llegando a traducirla al francés con el título de *Maîtres et esclaves*. Hasta el presente es todavía, con flagrantes equívocos, la traducción a través de la cual los franceses entran en contacto con esta importante obra sobre Brasil.

efecto, ningún espectáculo más encantador que el del *candomblé* preparándose para la fiesta. Me gustaba pasear entre ellos, siguiendo la avenida Vasco da Gama, que une los *terreiros* en una línea continua de verde. Me parecía estar en plena África» (Bastide, 1995: 90)

El viaje se cruza con la observación sociológica, incorpora un lado de turista, sin que ello deba ser entendido de forma peyorativa o reductora, y le confiere a la sociología de Roger Bastide un *côté flâneur*, de *rêverie*.

Y, ante este material de estudios, del cual resalta igualmente su carácter místico y su posición de observador, no está exento de participación: «Quedamos entregados sin defensa a la más terrible de las aventuras» (Bastide, 1995: 33). Esta mezcla de niveles, esta ambigüedad es la que le permite la gran perspectiva angular de observaciones que integran vida, sociología y arte: «El barroco no es simplemente una forma de arte. Es también un estilo de vida» (Bastide, 1995: 38).

Y, por último, el libro hace referencia a un asunto hoy muy estudiado por la sociología, pero que en la época todavía era de interés periférico: los carnavales. Aunque lo fascinaban, no deja de lado una observación más consistente. Observa en Recife un carnaval individual y otro colectivo. Y también que los bailarines de *frevo*, en general, están constituidos por blancos y los bloques o comparsas, por negros, que conservan la organización tribal africana manifestándose de forma más gregaria y exhiben disfraces o fantasías más suntuosas.

Una escritura poética

En este libro de viajes y de estudio, el estilo es el de una narrativa de viaje, entrelazada a la observación científica y en lenguaje poético.³

El propio autor muestra una vuelta a la postura crítica en la introducción: «No es más que un conjunto de imágenes. No se trata de un libro de ciencia pura, menos todavía de una especie de canto lírico». Señala como defecto principal del trabajo «una vacilación entre la ciencia y la poesía»; lo cual, desde otra perspectiva, puede ser considerado una cualidad. Él mismo, después de vivir más tiempo en Brasil, en la introducción a *Brasil, terra*

³ Otras narrativas que presentan esa mezcla son producidas por intelectuales de esa generación. Otro francés que circuló por Brasil y que fue profesor de la misma facultad (para cuya plaza fue contratado Roger Bastide) Lévi-Strauss, en una obra que se volvió mucho más conocida, *Tristes trópicos*, se muestra preocupado con la diversidad de facetas exigidas a un intelectual en este momento.

de contrastes, de 1959, rescatará la observación poética del medio ambiente: «El sociólogo que quiera comprender a Brasil no pocas veces debe convertirse en poeta».

Su rigor intelectual hace que juzgue su trabajo sin ninguna indulgencia. Teniéndose en cuenta que el punto de partida es, como él mismo afirma en el prólogo, «un simple reportaje literario», al cual le ha mezclado su alma de sociólogo, el resultado es envolvente e interesante desde varios aspectos. En realidad, una de las riquezas de la obra es esa ambigüedad, traducida principalmente en el lenguaje.

Estamos ante un texto ágil, múltiple, con momentos de gran lirismo y de pura literatura, al lado de descripciones objetivas de las ceremonias y de aspectos relacionados al *candomblé*. Se debe considerar aquí que la variedad y la no ortodoxia son características esenciales del trabajo intelectual de Roger Bastide, que consigue equilibrar con rigor científico, apertura de perspectiva y ningún convencionalismo.

El lenguaje poético que integra el espíritu de la obra se manifiesta principalmente en las descripciones.

Al hablar de los *candomblés*, en plena observación de campo, el poeta se inmiscuye en la descripción de las danzas: «Danza lenta, lánguida, adaptada a la dulzura del crepúsculo, a la ternura de las primeras estrellas que se abren como flores de plata en el cielo del atardecer; música monótona, repitiendo incansablemente las mismas palabras: Boi obota» (Bastide, 1995: 94).

O al describir los santuarios de los *candomblés*, en el capítulo II. Aquí el sociólogo y el poeta tienen funciones definidas. Cuando se trata de describir el interior de los santuarios, lo cual implica informaciones sobre el funcionamiento religioso y sobre los ceremoniales, la descripción es objetiva y parca en adjetivos. Consta incluso en la obra un mapa del santuario (Bastide, 1995: 79). Sin embargo, la descripción del exterior y de la naturaleza tropical está en un lenguaje poético de un enunciador europeo maravillado con el paisaje circundante:

«Los santuarios se esconden entre el verde: las hojas de palmas y plátanos los cubren y les sirven de adorno; son verdaderos jardines místicos, donde se entra por senderos en el monte, atravesando arroyos murmurantes, pasando por plantaciones de maíz y bosques floridos. Cuando pasamos, los árboles dejan caer sobre nosotros la pulpa succulenta y perfumada de sus frutos maduros que al caer se aplastan haciendo un ruido dulce y azucarado» (Bastide, 1995: 72).

Los dos capítulos en los cuales el lirismo y el lenguaje poético se hacen presentes de forma más intensa son exactamente los capítulos de las descripciones de los espacios (de las

ciudades de Salvador y de Recife y de sus iglesias) vinculados directamente al enunciador viajero, salidos del tema del viaje.

Abro aquí un paréntesis indispensable. Roger Bastide nunca escribió un texto exclusivamente dedicado a Baudelaire. Aunque en su primer artículo de 1922, «Hipocresía visual en la poesía contemporánea», elija dos versos de «Correspondencias» como ejemplo de comparación:

Hay perfumes frescos como la carne de los niños
Dulces como oboes, verdes como las praderas.

Otro texto, «Interpretación de Baudelaire» (1947) es una reseña sobre el libro homónimo de Pierre-Jean Jouve y no un estudio directamente sobre el primer poeta. Por otro lado, tiene dos estudios (de 1932 y 1934) sobre Jouve, poeta que, además de escribir sobre Baudelaire, presenta acentuados trazos baudelairianos en su poesía. Y, en uno de sus ensayos sobre Cruz e Sousa, Bastide compara al poeta brasileño con el poeta francés.

Todo ello indica que el sociólogo leía al poeta de *Flores del Mal*, lo cual, por cierto, no le confiere ninguna originalidad. Pero tal vez se pueda decir que el espectro de Baudelaire ronda con frecuencia el alma de Bastide, convirtiéndose en una especie de espíritu fantasma que se le encarna, especialmente intenso en *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*.

El libro se abre con una descripción del puerto de Salvador: barcos y velas se mecen «débilmente», en una pereza tropical que contagia a los marineros, entorpecidos por el calor y cuyos corazones nostálgicos están llenos de recuerdos de viajes. Una situación análoga a la de «Parfum exotique», estamos en un mismo puerto delante de veleros, cuyos mástiles evocan selvas tropicales. Los dos observadores europeos se deslumbran con el calor y con la sensualidad de los trópicos.

Alejándose del puerto, el narrador entra en la iglesia de Nuestra Señora. Virgen de la Playa, que es para él la iglesia de las «correspondencias secretas y analógicas», evocando a Lisboa, de donde vinieron los bloques de mármol que la componen y explicando las «correspondencias» entre Portugal y Brasil.

Ecos del soneto «Correspondencias», en que «La naturaleza es un templo en que pilares vivos/dejan a veces salir palabras confusas» y el hombre atraviesa «selvas de símbolos» puntúan la descripción de las iglesias de Recife; el enunciador establece la misma relación de la forma de los troncos con las columnas de la iglesia: «Y a la noche, en el momento en

que el rojo de los campos se extingue en la sombra, cuando los troncos de los cocoteros ya han transformado la selva en una catedral nocturna, con sus columnas vegetales cubiertas por un techo de palmas, los *mocambos* encienden sus lámparas, como estrellas terrestres» (Bastide, 1995: 173).

El tropicalismo del paisaje es un aspecto constante en la descripción del espacio geográfico. Recife es «la Venecia de los trópicos», donde el hombre dominó el mar y el pantano.

«Pero los ojos de las mujeres, incluso los de las mulatas color canela, conservan —por haber contemplado durante siglos este paisaje de agua dulce y estancada— sus reflejos verdes; reflejos matizados que evocan, bajo sus espesas pestañas, bajo el parpadeo de sus ojos, estanques misteriosos, pozos claros o torbellinos con las cuerdas de su guitarra. Los ojos de las mujeres se conservan como Venecias tropicales»⁴ (Bastide, 1995: 160).

Y, aludiendo a la mirada femenina como metonimia del paisaje, podemos acordarnos del referido ensayo literario de Roger Bastide sobre Machado de Assis, en el cual defiende la presencia del paisaje, no de forma exótica, pintoresca y externa, sino interiorizada, integrada a la descripción de la mujer, creando «mujeres-vegetales», «mujeres-paisajes», en su andar, en sus cabelleras: «Las noches de Río se vuelven cabelleras, cabellos sueltos, perfumados, tibios, voluptuosos». Así, andar, mirada y cabellera son metonimias baudelairianas corrientes en el ciclo Jeanne Duval, en el que la figura femenina se proyecta también contra un paisaje tropical.⁵

Como balance final hemos de convenir que todas estas observaciones partiendo de un francés de la primera mitad del siglo xx y con unos cinco años en Brasil deben despertar nuestra atención. Me parecen principalmente que son consecuencia de la manera con la que Roger Bastide observaba al *otro*, sin intentar llenar expectativas de una visión pintoresca, sino, al contrario, observando diferencias en la esencia de lo real, procurando entender una realidad circundante bastante diferente de aquella de la cual él mismo se originaba. Un observador literalmente desprovisto de prejuicios.

⁴ Una mujer paisaje aparece en otros poemas de «Spleen et idéal». «Cielo neblinosos (Ciel brouillé)»

⁵ Tu mirar misterioso. (¿Es azul, gris o verde?) / Alternativamente tierno, cruel, soñador, / refleja la indolencia y la palidez del cielo. // As veces te asemejas a esos bellos paisajes, / que iluminan los soles de estaciones brumosas... / ¡Y cómo resplandesces, oh mojado paisaje, / que atraviesan los rayos entre un cendal de niebla! // ¡Oh, mujer peligrosa, oh, seductores climas! (Trad. Versiones de Antonio Martínez Carrión. La Gaya Ciencia S.A. Barcelona, 1976).

BIBLIOGRAFÍA

CANDIDO, Antonio

- 1993 «Machado de Assis de outro modo». En *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras.

BASTIDE, Roger

- 1931 «Les Arméniens de Valence». *Revue Internationale de Sociologie*, N.º 1-2 pp. 17-42.
- 1940 «Machado de Assis, paisagista». *Revista Brasileira*, N.º 25, noviembre, pp. 1-14.
- 1943 *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- 1944 «Encontro com Bernanos». *Diário de São Paulo*, 17 de marzo.
- 1944 «Encontro com Jorge Amado». *Diário de São Paulo*, 24 de marzo.
- 1944 «Encontro com Gilberto Freyre». *Diário de São Paulo*, 31 de marzo.
- 1995 [1945] *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*. París: Actes Sud/Babel.

MENEZES, Fagundes de

- 1945 «O professor Bastide e o Nordeste místico». *O Cruzeiro*, 29 de octubre. Río de Janeiro.

José Cardoso Pires,

cronista de Lisboa*

Izabel Margato

Ser cronista es «saber narrar debidamente»

Lisboa, Livro de Bordo. Vocês, olhares, memórias (*Lisboa: libro de a bordo. Vocês, miradas, evocaciones*, 1997) es un libro de viajes, de experiencias. Es principalmente un libro que cuenta experiencias vividas en la ciudad. José Cardoso Pires, recuperando un género que la modernidad había dejado de lado —la narrativa de experiencias—, devuelve a la escena el tono y la práctica de los «viejos cronistas» que daban sentido a la vida compartida por una comunidad. Al recuperar esta antigua forma de mirar el mundo, el autor desarrolla un mecanismo de resistencia a la postura de indiferencia que elimina, gradualmente, ese tipo de narrativa «de la esfera del discurso vivo» (cf. Benjamin 1987a), al mismo tiempo en que nos ofrece uno de los trazos que particularizan su escritura, aquel trazo que llevó a Eduardo Lourenço a nominarlo «el contador de historias» (1991: 8). Como dice el ensayista, ser un contador de historias es, ante todo, poseer un «cierto tono». Un tono que suena familiar a nuestros oídos porque poseen una sintonía con nuestro universo cotidiano que, aunque no percibimos, se compone en gran parte de la oralidad de historias olvidadas. Ser un contador de historias es, entonces, despertar sentidos y revelar conexiones en aproximaciones

* Traducción de María Luisa Vásquez Castañeda.

inusitadas de tiempos y lugares. Ser un contador de historias es, antes que todo, ser capaz de «narrar debidamente» (cf. Benjamin 1987a: 197).

Colocando en escena «capas finas» entretajadas de episodios, con que la «narrativa perfecta viene a la luz del día» (Benjamin 1987a: 204), el cronista de ese libro de viaje pasa a recuperar antiguos fragmentos de la historia de la ciudad, esto es, las iluminaciones que transforman lo lejano en proximidad y el viaje de la narrativa en un recorrido de encuentros. *Lisboa: Livro de Bordo* cuenta principalmente, los encuentros de Cardoso Pires con Lisboa. A través de voces, miradas y evocaciones, el autor nos coloca delante de lo que Michel de Certeau denominó «el vocabulario de los objetos y de las palabras bien conocidas», que abre en la ciudad una dimensión «fantástica y delincuente» y que nos permite conocer e inventariar una profundidad ignorada, «abriéndola a viajes». Es con ese vocabulario de los objetos y de las palabras que llegamos a las «llaves de la ciudad», aquéllas que dan acceso a lo que verdaderamente es la ciudad: «mítica» (Certeau 1996: 200). Es a partir de ese vocabulario que el particular viaje de José Cardoso Pires se realiza, demarcando pequeñas señales, «memorias, nubes ciegas, voces, tabacos, prenuncios» (Cardoso Pires 1994: 34) que, en la composición, esto es, en el registro, indican las direcciones y los límites del itinerario que van a constituir el diario de a bordo de Lisboa, ciudad por navegar.

Escribir Lisboa en un *diario de a bordo* es registrar las experiencias de un viaje por la ciudad —viaje de una vida entera— para leer y contar en deambulaciones sucesivas. Con eso, el escritor se inscribe como cronista de la ciudad, como el «contador de sus historias» y va a participar de la construcción de su «libro de registro». Renato Cordeiro Gomes desarrolla esta cuestión cuando afirma: «Descifrar/leer una ciudad es cifrarla nuevamente, es reconstruirla con pedazos, fragmentos, rasuras, vacíos, jamás restaurándola íntegra [...]. Escribir una ciudad es escribirla nuevamente en el libro de registros; es superponerla a otras ciudades signicas, cuyo diseño es, desde el origen, indescifrable» (Gomes 1994: 38).

La inscripción de Lisboa en el *Livro de Bordo* es un viaje de registro, es decir, la formación que el escritor leyó y descifró la difícil legibilidad de la ciudad para reinscribirla en el «libro de registros» que sobrepone en capas —como tiempos apilados— las otras imágenes, ciudades signicas, de Lisboa. Por eso, el itinerario de *Lisboa: Livro de Bordo* es nuevo, personalísimo. Es el recorrido con que Cardoso Pires busca el «espíritu del lugar», busca esa dimensión a la «profundidad ignorada», con la cual el viaje se desdobra en muchos puertos capaces de posibilitar encuentros y complicidades. Entretanto, es imposible, en este texto, focalizar gran parte de los «puertos» que componen el recorrido de José Cardoso Pires por Lisboa. Buscamos, entonces, trabajar con aproximaciones, recortes y selecciones.

El primer recorte destacado es la página de inicio (una especie de preámbulo), para comenzar, en que se puede observar, en imagen condensada, el reflejo de una luminosidad, como una constelación¹ que articula los principales fragmentos de un paisaje habitado.

Para comenzar, me apareces posada sobre el Tajo como una ciudad por navegar. No me admiro: siempre que me siento a la altura de abarcar el mundo, en el pico de un mirador o sentado en una nube, te veo como ciudad-nave, barca con calles y jardines por dentro y hasta la brisa que corre sabe a sal. Hay ondas de mar abierto diseñadas en tus calzadas; hay anclas, sirenas. La cubierta, en plazas largas con una rosa de los vientos bordada en el empedrado, tiene, a comandarla, dos columnas salidas de las aguas que hacen guardia de honor a la partida a los océanos.

Flanquean la proa o al menos lo parecen, es la idea que dan; un poco atrás, está un rey niño montado en un caballo verde que mira, por entre ellas, para el otro lado de la Tierra y a sus pies ve nombres de navegadores y fechas de descubrimiento anotados a basalto en el territorio batido por el sol. Enfrente es el río que corre para los meridianos del paraíso. Ese Tajo del que hablan los cronistas enloquecidos, poblándolo de tritones montados en delfines. (Cardoso Pires 1998: 9)

Esta página de inicio es un paisaje hipersemiotizado. Es un microcosmo, un fantástico mosaico que representa Lisboa en ciudad-resumen, esto es, una imagen-síntesis que parece revelar la nostalgia de la totalidad. En ella se condensan —en danzas alucinadas— el lenguaje «enloquecido» de los viejos cronistas, el habla «empedrada» de las estatuas, plazas y calzadas. Y, en medio de ellas, el habla del cronista de Lisboa. Colocado en la altura de las nubes, Cardoso Pires percibe la ciudad en ese «distanciamiento hecho de proximidad» con que Merleau-Ponty definió «el misterio del mundo». Es de ahí que él ve como una «ciudad-nave», como una «ciudad a navegar».

Como «ciudad por navegar», esta barca contiene «calles y jardines por dentro», con «brisa que sabe a mar» y «anclas y sirenas», y «ondas de mar abierto», diseñadas en las calzadas. Dicho de otra manera, la ciudad-nave posada sobre el Tajo que nos aparece en imagen de moldura está delineada por una mirada que recorta y disloca y muestra lo invisible. Esa moldura «exige ser contemplada» (Benjamin 1989: 119). Exige ser contemplada porque concentra «el vocabulario de los objetos y de las palabras», en una proliferación de signos,

¹ Usamos el término *constelación* en el sentido con que Walter Benjamín lo definió.

que hace de la primera página una alegoría compacta, donde los monumentos y hechos históricos ganan nueva funcionalidad significativa: a veces es un «rey niño» montado en un caballo verde (¿limo acumulado por el tiempo o color de encantamiento?) que mira para el otro lado de la tierra. El seguir viendo el muelle desde las columnas que «hacen guardia de honor a la partida para el océano»; después son los navegadores y las fechas del descubrimiento en esa ciudad que es, ante todo, un libro, un libro de registro, cuyo código es necesario descubrir o desentrañar las mallas de señales con que se teje el retrato de apertura. En él hay un río. Es el Tajo, «un río que corre para postmeridianos del paraíso». Este destino que se confunde con el «paraíso» recupera el tono de un antiguo deseo, ahora también esculpido en otras letras. Ese «paraíso» es un recorte del imaginario de otros tiempos que ahora reinscriben como una liberación, como un *Ahora* (Benjamin 1987a: 229) benjaminiano, que se libera de los encartes del tiempo como una marca, o el color de un sueño revisto que vuelve y se hace presente, no con igual fuerza pero sí con igual capacidad de «corresponder a un mirar» (Benjamin 1989: 140).

El trazo final de esa ciudad-síntesis es un recorte en miniatura de otra página del libro de la ciudad. Se trata de otra ciudad signica escrita con el lenguaje «enloquecido» de los antiguos cronistas que la poblaron de «tritones montados en delfines». ¿Cronistas enloquecidos? Será que «del alto de las nubes» ¿esta categoría no nos llega a través de un *tono* particular que le garantice otra funcionalidad?

Lo que podríamos decir es que la imagen de Lisboa-nave con que Cardoso Pires abre su libro tiene una cercanía, algo que, en la misma distancia de las nubes, hace recordar la Lisboa de los antiguos cronistas. Es esa Lisboa que nos llega ahora, en otro tiempo, que habla de un tiempo en que:

[Se] veía el ojo en el Promontorio de la Luna por toda esa costa del otro lado. Tiempo, dicen, en que en las márgenes de la Otra Banda había arenas que escurrían oro (Marco Terencio habla de eso) y pastos celestes donde las aguas empuñaban por el viento. Tiempo de polvos luminosos y lágrimas lunares de perlas. Y de tritones cantadores, como aquél que consta en *Descripción de la ciudad de Lisboa* de Damião de Góis. (Cardoso Pires 1998: 114)

En esta recuperación de imágenes míticas, también se recupera el aura de la ciudad. Dicho de otra manera, la Lisboa (de esas antiguas descripciones) es una ciudad con aura

porque es la Lisboa descrita por los viejos cronistas, por ella enloquecidos. Enloquecidos porque perciben que el aura daba a la ciudad el difícil poder de «devolver el mirar» (Benjamin 1989: 140). Es en ese sentido que las imágenes cifradas por ellos resuenan en la red de imágenes tejidas por José Cardoso Pires. Tal vez esté aquí la explicación de un cierto *tono* o para la familiaridad de miradas tan alejadas en el tiempo y, curiosamente, tan próximas.

Otro dato que permite la aproximación es la agilidad con que nuestro cronista «se mueve en los escalones de su experiencia», pasando de una focalización a otra, como quien aporta aquí y allá para poder recuperar historias y puntos de vistas. En muchos de esos puertos o vistas a la ciudad, su posición se renueva, pasa por reelaboraciones significativas, por así decir: «naturales» a las deambulaciones de un viajante experimentado que acumula experiencias. Ese moverse «en escalones de su experiencia» o en renovaciones de sentido ocurre en varios momentos del viaje registrados en ese *Livro de a Bordo*. Acontece, particularmente, con la síntesis de la imagen con que inicia la reconfiguración de la ciudad en «ciudad por navegar». Una vez construida y transcrita en moldura de primera página, a la visión recogida del «pico de un mirador o sentado en una nube» pasa a ser focalizada a partir del movimiento, con que sube o baja un escalón para focalizarla de otro ángulo, con otra mirada. De ahí el cambio de tono con que las imágenes de Lisboa a la distancia pasan a ser presentadas.

Si antes teníamos el mirar encantado (o «enloquecido») de los viejos cronistas, ahora tenemos un mirar indirecto porque está contraído en otro escalón de la experiencia: «Claro que ver de aquí, del alto del castillo, es deslumbrante, no digo que no. Pero hay la distancia, y la distancia inventa ciudades, como bien sabemos» (Cardoso Pires 1998: 10-11).

Rechazadas o no, la verdad es que en ese libro, las imágenes en moldura son poco destacadas o pasan a ser vistas con el ropaje nuevo de otra focalización. Sin embargo, sin rechazar o recortar los fotogramas, Cardoso Pires va al encuentro de otros trayectos, otras rutas para su personalísima navegación.

Si recordamos un poco —porque deambular por una ciudad implica también ese caminar en vueltas— nos detenemos nuevamente con el título *Lisboa: Livro de Bordo. Voces, olhares, memórias*. En él, como vimos, Lisboa es un libro de registros de viaje. Pero para aquél que viaja en el viaje del otro, para nosotros —los lectores que viajamos en el viaje mapeado por el cronista de la ciudad—, ese *Diário de a bordo* es también un libro de orientación. Un libro que recorta direcciones, esto es, deja claro los itinerarios que se deben abandonar —lo que está fuera del viaje— para después iniciar el recorrido pretendido.

«La primera vista es para los ciegos»

En ese viaje, el primer itinerario, como vimos, son los miradores, pues además de reproducir imágenes inventadas, reducen a la ciudad en panoramas que insinúan la imposibilidad de la totalidad, tejida en la superficie engañosa de las fachadas. En otras palabras, esas visiones generales son abandonadas por el autor porque ponen delante de los ojos una «ciudad desfocada».

Paso adelante. Ahora estoy mirando el sur en postal y tú, Lisboa, con el río en el fondo en un azul de entontecer [...]

Nosotros, cuando me doy cuenta, estamos los dos, en más o menos: tú, ciudad desfocada por la luz mundana de los videos-turistas que te vigilan del mirador, yo un poco al margen porque, para mí, las panorámicas y vistas generales son casi siempre frases hechas o son escenarios de catálogo. (Cardoso Pires 1998: 11)

La «ciudad desfocada» imposibilita el encuentro, el cambio, la empatía necesaria a un viaje que se quiere construir con itinerarios personales:

Es por esto que yo, en esta visión reducida del Castillo de San Jorge, me siento distante, casi distante. Tal vez porque de aquí no te oigo, ciudad. Porque no te respiro, ni te huelo. Porque no agarro los gestos del mirar. En una palabra, porque me falta complicidad y sin complicidad con la imagen, con los saberes, los gustos y los defectos de un mundo tan privado como el tuyo nadie aprende a vivirlo. (Cardoso Pires 1998: 13)

Las imágenes «sin complicidad», o mejor, las imágenes inventadas por la distancia y por los «itinerarios de catálogo» van a ser descartadas por el autor. Van a ser clasificadas como imágenes de primera vista y, como nos cuenta el escritor, «la primera vista es para los ciegos» (Cardoso Pires 1998: 11).

Esa primera vista muchas veces vuelve a la casa arreglada y envuelta a la espera de confirmación. Como sabemos toda la ciudad está llena de ellas. Es la visión para los que no pueden o no saben ver y necesitan exceso de deslumbramiento, necesitan de vistas panorámicas, miradores y escenarios enmarcados o, como dice el escritor, de «los balcones de

turistas». Esas visiones carecen de significado: «Lo mismo para quien deja la vista general y se sumerge en los interiores en el catecismo de *city tour* el paisaje tiene mucho de encomienda» (Cardoso Pires 1998: 11).

Otros paisajes descartados por el autor son los dos itinerarios comúnmente ofrecidos a los turistas o planeados por «eruditos en tránsito» y otros amantes de las imágenes consagradas. Ellos son:

[Los] que practican las «vías-crucis» de los monumentos para quedarse bien con la conciencia cultural, vi todo eso allá en los montes; hay los peregrinos de la danza tarántula, Alfama abajo, y Mouraria² encima, por amor a los laberintos del itinerario; hay los viajantes de museo, para los cuales este mundo camina muy bien ordenado y arreglado; hay de todo. (Cardoso Pires 1998: 11)

Con el rechazo a esos itinerarios, queda marcado lo que no es parte del viaje, lo que no tiene espacio en el registro de este *Diario de a bordo*, donde Lisboa está siendo registrada. Con ese gesto, el recorrido representado tiene su línea de estudio definitiva, pues lo que Cardoso Pires busca son «los registros inconfundibles del espíritu del lugar» (Certeau 1996: 200), aquéllos que no se confunden con la visión inmediata de los paisajes de encomienda. Por eso, Cardoso Pires va a negar el gasto, lo ya visto y muchas veces lo dicho, en busca de una Lisboa de perfumes y voces genuinas.

En busca del «espíritu del lugar»

Buscar el espíritu del lugar y hacer aflorar la lengua del lugar, sus señales secretas, subterráneas que, cuando interrogamos, se iluminan y resplandecen como «objetos legendarios» capaces de revelar los secretos que pueblan lo imaginario de la ciudad (Certeau 1996: 200).

Para Michel de Certeau, «el imaginario urbano, en primer lugar, son las cosas que lo deletrean» (1996: 192). Son indicios que revelan singularidad porque resisten en la ciudad, como «fuerzas mudas, cerradas en sí mismas», y al mismo tiempo se imponen, tienen carácter. Esos indicios son los caracteres del teatro urbano, sus personajes más secretos.

² Se trata de nombres de barrios tradicionales y antiguos de Lisboa. (N.d.T.)

Interactuando con los caracteres de ese teatro, Cardoso Pires interroga a la ciudad, deletreando sus signos secretos, en busca de una íntima cómplice, lo mismo que en «amor sufrido».

Yo, mejor o peor, acá voy intentando. Para llegar a ese entendimiento, ya recapitulé infancias de barrio, ya volví a visitar lugares; ya te dije y contradije, Lisboa, y siempre en amor sufrido.

Por eso perdona alguna mala palabra. Aguanta el modo y olvida, porque yo soy de Arroios.³ (Cardoso Pires 1998: 13)

Esta manera de hablar revela intimidad. Es una declaración que va a definir la naturaleza del libro. No se trata sólo de un libro de Lisboa ni tan sólo una representación de la ciudad en la literatura. Se trata de una construcción más íntima, de la revelación de la intimidad del escritor en la ciudad que habita. Es su Lisboa, en ella, ciudad y cuerpo se mezclan, reconocen e integran. Es eso lo que él nos muestra con la bellísima construcción de anclar en sucesivos puertos. ¿Son mares o son puertos? Son signos e imágenes de la ciudad. Son los trazos que, en las manos del escritor, se transforman en mapas de un anclar afectivo. Guiado por esas «ancladas», Cardoso Pires vive sus encuentros de complicidad con Lisboa: «Sabes bien que esto no es solo, es luz y río, lo sabes bien. No es sólo geografía, revelación o memorias o quedarse con lo que dijo que dijo de los manuales y de los oradores frustrados» (Cardoso 1998: 11).

La provocante declaración contenida en este último fragmento nos pone delante de uno de los signos que hacen más referencia a las formas de hablar de los *ulissiponenses*⁴. Son referencias obligatorias para todos los que se aproximan al inexplicable color de la ciudad y la fascinación por su luminosidad. Cardoso Pires también habla de ese signo. Entre tanto, es un puerto de difícil travesía. Algunas veces el autor impregna de ironía el uso de las imágenes. Es imposible olvidar el texto *Lisboa, vistas de la ciudad*, en que los dos —Lisboa y el escritor— aparecen «desfocados» y la explicación viene con un encoger de los hombros. «Exceso de luz es evidente» (Cardoso Pires 1991: 131). Pero lo que se percibe, al final, es que el escritor no rechaza ese signo mal trabajado. Lo que hace, entonces, es ajustar las imágenes: dijo no al gasto y a la repetición que anula el imprevisto, y convoca otras miradas

³ Es el nombre de otro barrio popular de Lisboa. (N.d.T.)

⁴ Así son llamados los habitantes de la ciudad de Lisboa. (N.d.T.)

más atentas como las de Fernando Assis Pacheco, Pedro Tamen, Vieira da Silva y muchos otros. Porque para Cardoso Pires «en pocos lugares como éste de tantos colores cada color es hecho. ¿Azul de azules? ¿Blanco áspero de perla y gris? ¿Ocres pardos y rojos lisos?» (Cardoso 1998: 10). En fin, tonos que hacen jurar «un verano de agosto» o una claridad destilada de «un sol lleno de golondrinas» (Cardoso 1998: 10). Todo esto debe ser verdad. Pero, lo que para mí es más verdadero es que, antes que nada, existe un tono iluminador e iluminado que nace del centellear de un mirar distraído. Y como es de esperarse, ese mirar no se restringe a los colores de Lisboa:

Hay voces y perfumes a reconocer – olores, también: el olor de pez de sal y barrica en las tiendas de la Rua do Arsenal, no vamos más lejos; el de olor de marea a ciertas horas de las dársenas del Tejo; el del verano nocturno de los ajardinados de Lapa; el de los almacenes de aprestos marítimos entre Santos y el Cais del Sodré; el del pescado a la parrilla en su olla a la puerta de las tabernas del rincón o de la callecita, del Barrio Alto a Carnide; hay en el invierno por las calles, el perfume de las castañas tostadas en la olla de los vendedores ambulantes. (Cardoso Pires 1998: 12)

Y encima de todo está la voz y el humor; el tono y la sintaxis, aquello que es más íntimo de la ciudad. Claramente me refiero, de lo imaginario del vocabulario y de la construcción de la frase que por sí solo se hacen ironía. Sí una ironía perspicaz y tan cerrada que puede ir del elogiar del trasversal a la provocación del mal destino, tal cual como el callar constante mutación de cada barrio.

Eso y el acento privado del gesto y del diálogo son registros inconfundibles del *espíritu del lugar*, cualquier cosa que se sobrepone a aquella visión inmediata [...]. (Cardoso Pires 1998: 12)

Estos otros registros inconfundibles del espíritu de Lisboa son puertos de fácil anclaje para Cardoso Pires. Son tal vez sus paisajes preferidos. Éstos, en tanto, no son paisajes de paseo libre para el visitante desorientado. Él no sabría distinguir en el habla del auténtico «lisboeta» la diferencia entre el «escupir finito» el «puente mosca» y otras conversaciones de ese «practicante vivido de Lisboa» (Cardoso 1998: 32). Pero si el visitante no consigue habitar tranquilamente este puerto, El *Diario de a bordo* se transformará en manual de instrucción:

Es realmente el escupir fino y el mandar venir al intruso que se trabaja y se da expediente a la discusión. En la circunstancia hay una acidez casi gutural por rematar la voz pero quien se oye y percibido sabrá que muchas veces no se trata de un barullo, de una camorra. Que se resume a una impresión natural que será tal vez un resto de los antiguos pregones de las calles.

Esta impresión, que es el color de la voz, se siente en el destino que viene del barrio y en las entrelíneas de Alexandre O'Neill⁵. Debía estar también en Cesário⁶ [...]. (Cardoso Pires 1998: 35)

Por eso es que yo para agarrar el tono de voz más lisbonense reabro el Alexandre O'Neill. Antonio Lobo Antunes será otro escritor a tratarlo con una ironía y una sintaxis propia de aquí, mucho de clase social, incluso hasta de una ciudad por perder las raíces y es por eso que su Lisboa se revela tan tierna en el desencanto, tan desgarrada [...] Pero en O'Neill lo que domina es la casi perversidad del cantar, aquel trino genuino combina en el mandar venir y en el escupir fino con que el lisboeta teje su discurso más ejercitado. Lo leo y a cada frase, oigo la ciudad en tal entonación que se vuelve singular. Una entonación que se vuelve singular. Una entonación que sólo he vuelto a descubrir en el hado más nativo y más de barrio que hoy en día es muy rara de escuchar. (Cardoso Pires 1998: 36-37)

Estamos en el territorio del discurso íntimo del «lisboeta», «el tono de voz más lisbonense» (Cardoso Pires 1998: 32). Él no está franqueado a todos, ni siquiera a todos los lisboetas, ya que para habitar ese puerto —ese código cerrado y casi imperceptible— es necesario un grado de complicidad, existe mucho olvido o abandono por el común de habitantes de la ciudad. Sólo aquél que se dispone a interrogar y descifrar sus signos íntimos es a quien se revela, pero todavía es preciso «ser de oído y precepto».

Después de los colores con que Lisboa se hace luminosa, después de los perfumes y del hablar más lisboeta, el trazado de ese mapa se amplía, se vuelve más significativo, más característico del espíritu del lugar. En la composición de esa alegoría amplia, el cronista es un viajante atento a los pequeños trazos, a los detalles ínfimos con que se teje la particular existencia de los habitantes anónimos de ese tejido urbano. Son los habituales frequentadores

⁵ Escritor y poeta portugués (1924-1986), de ascendencia irlandesa. (N.d.T.)

⁶ Cesário Verde, uno de los poetas portugueses más importantes, y no solo de su tiempo (1855-1886). (N.d.T.)

de la ciudad, los habitantes marginales que, a pesar de la imprecisión significativa que parecen contar, son fieles al paisaje. Ellos son la dinastía de gatos del tejado, canarios de ventanas, palomares, gaviotas y cuervos, todos ellos *Vicentes*. Son también las vendedoras de lotería y los bebedores que duermen en las plazas. Son seres imprecisos que viven en la ciudad como figuras de un relato. Figuras de registro de la ciudad que ningún grupo de turismo es capaz de indicar. En tanto para él, ellos cuentan una precisión significativa que revela al paisaje porque el espíritu del lugar también se teje con detalles ínfimos, centellas y filigranas de sentido. Son habitantes de la ciudad que, como «los viejos del jardín», nadie «les adivina en sus biografías»; están lejos de ser simples figuras porque pertenecen al «romance de la ciudad», como los significados que se esparcen en el tejido urbano y, con eso, garantizan en torno de sí la permanencia de una dimensión significativa. Esos personajes son reveladores por el tono de un cronista singular, para quien los márgenes de la ciudad nunca se confunden con el que «está fuera del lugar», pero con un modo de habitar en la ciudad de un modo estrecho con su «caligrafía moral». Recortes dentro de recortes, los «viejos del jardín» y los otros habitantes anónimos ganan en este *Diario de a bordo* una relevancia especial y pasan a funcionar como emblemas de un romance que se va tejiendo en mallas ocultas de la ciudad: «Cerrados bajo siete llaves en el retiro o en la viudez en cuanto el mal tiempo los tienen de sobre aviso, saltan para la calle así que se abre el sol y se distribuyen por los jardines a jugar las cartas» (Cardoso Pires 1998: 45).

La historia de este romance está contada en la ciudad, revelando como un mundo de correlaciones que nunca podremos precisar en sentido completo. Son apenas indicios y centellas capaces de encontrar otro trayecto significativo.

Sin descuidar este u otro trazo aparentemente más pequeño, el cronista continúa el viaje siempre contando una y otra vez. Su principal interlocutora es la propia ciudad. Es con ella que pasea llamándola de tú: «Soy de aquí, de esta plaza y de esta ventana, lo sabes» (Cardoso Pires 1998: 13).

Estamos delante de una relación íntima, pero, en este caso, el empleo del *tú* no es de extrañar porque quien vive en la ciudad en «amor sufrido» está sujeto también a estas intimidades.

«De bar en bar»

En un vaivén bien sinuoso, propio de quien, al andar, va leyendo la ciudad conforme coincide, conforme tropiece con las imágenes. El escritor va construyendo recorridos de casos, o mejor, viajes sugeridos por el flujo desordenado de recortes dictados por la memoria. Son recortes que se desdoblan, que se prolongan aquí y allá, voces que se aproximan y se dispersan insinuando direcciones.

Siguiendo esas direcciones, esos trazos particulares de la ciudad por donde se navega, el cronista llega al territorio de los bares. Va ahora de bar en bar. Este trazo del itinerario es una especie de ancla particular porque, no hay duda, los bares son navegaciones personalísimas (y todavía más en las que nadie está libre de tropezar con un poeta). Un bar vacío o tal vez lleno por personas desconocidas no tiene mucho que decir. Pero cuando se sabe que aquélla es la mesa donde están los poetas, ya es otra historia. En el café Nicola está Bocage⁷ y un poco más abajo, en el Martinho, de seguro está Pessoa⁸. En otros bares están otros; otros nombres y voces: bultos familiares que se quedan impresos en los lugares que habitan. Pero es imposible que cada uno defina el particular trayecto porque son muchos los bares y, dentro de ellos, son muchos los bebedores. «Nada más cierto: la conjugación de los bares es personalísima porque cada bebedor tiene su mapa y cada mapa sus puertos» (Cardoso Pires 1998: 77).

Aquí, la conjugación que nos importa es la de nuestro cronista. Con él, vamos al British Bar que tiene un sabor como de «muelle sin agua a la vista» o de un reloj «que gira en sentido contrario y registra horas puntualísimas» (Cardoso Pires 1998: 78); pasamos por el americano, con su «majestuoso urogallo embalsamado en un altar de pared» (Cardoso Pires 1998: 78), para irnos aportar en el Procopio, el bar «de fuente a la puerta y *whisky* en la mesa, con el Nuno Brederode Santos a dictar para el *Expresso* que «existen Lisboa incumplidas ciudades que sólo en nosotros se hacen» (Cardoso Pires 1998: 83). Después vamos a la Parodia, «capilla modesta, enteramente edificada a la memoria de Bordalo, al este del Campo de Ourique» y, finalmente, pasamos por el Pavilhão Chino, «el bar revivalista más convencido de la ciudad» (Cardoso Pires 1998: 84).

Como un abanico que se abre dejando entrever la singularidad del riesgo de un

⁷ Importante poeta portugués vivido entre 1765 y 1805. (N.d.T.)

⁸ Se refiere, naturalmente, al gran poeta portugués, Fernando Pessoa. (N.d.T.)

bordado, la personalísima conjugación de bares de Cardoso Pires es revelada. Y como una pausa de viaje, el viaje continúa revelando una secuencia de «islas», abrigos, y pequeños mundos en la ciudad, donde se puede dejar pasar el tiempo. Son pausas que pueden ser de espera o «vacíos de imprevisto» o, todavía, los «lugares de recursos», en que el «tiempo muerto acaba muchas veces en tiempo vivo y puede hasta dejar de ser de espera» (Cardoso Pires 1998: 77). Como bebedor avisado, este cronista sabe también: «Sólo el bebedor desprevenido cree engañar las horas, cuando son las horas que nos engañan muchas veces, contando a paso cierto y batido un tiempo para la de los números» (Cardoso Pires 1998: 77).

Es que ese cronista no se deja engañar por un cualquier «cangrejo»⁹, que «anda para atrás (va) de lado para que la gente no le trabe el sentido» (ibíd.).

La travesía de este último recorrido parece revelar también las astucias de un cangrejo, esto es, la intención de confundir los sentidos. En el espacio, el tiempo se mezcla en una interacción que se presenta luego a la salida: «De bar en bar». Mejor es decir, el recorrido de los bares puede indicar un deambular por diferentes espacios y, al mismo tiempo, una caminata que implica una cadencia, un aportar de continuo a lo largo del tiempo. Después, los bares conjugados son espacios que, de un modo u otro, «trabajan» el tiempo presente en simulaciones de otros tiempos. Si en el primer bar encontramos un reloj que gira al contrario; en el segundo, el gallo embalsamado parece exhibir una presencia continua de quién sabe ir más allá del tiempo. Los bares revivalistas, más allá de ser islas desoladas en el espacio, son capaces de transportarnos —por los objetos que exponen— a tiempos fuera de época, dependiendo —por supuesto— de los sentidos que en cada bebedor se consigue despertar. Después de eso, todavía hay la presencia de poetas de todos los tiempos que, en cada bar, continúan a hacer hora, a matar tiempo; esto es, a hacer frente a ese tiempo que «cuenta a paso cierto y abatido un tiempo para la de los números» y de los sentidos.

La astucia de esa travesía hace parte de las astucias de nuestro contador de historias que, como buen lisboeta, también tiene los «motes y sus solfeos» y, como cronista que sabe, como nadie, habitar en las ciudades. Como afirma Certeau, «habitar es narrativizar» o, dicho de otra manera, habitar es narrar debidamente, es contar historias para ser contadas de nuevo.

⁹ Nombre con que un verdadero lisboeta llamaría al tiempo. (N.d.A.)

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter

- 1987a «O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai LesKov». En *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- 1987b «Sobre o conceito de História». En *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- 1989 «Sobre alguns temas em Baudelaire». En *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

CARDOSO PIRES, José

- 1991 «Lisboa, vista de la ciudad». En *Un mirar portugués*. Lisboa: Círculo de los Lectores.
- 1994 *A cavalo no diabo*. Lisboa: Dom Quixote.
- 1998 *Lisboa, Livro de Bordo. Vocês, olhares, memorações*. Lisboa: Dom Quixote.

CERTEAU, Michel de

- 1996 «Os fantasmas da cidade». En *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

GOMES, Renato Cordeiro

- 1994 *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco.

Galáxias haroldianas:

el viaje como libro y el libro como viaje

Maria Aparecida Junqueira

*E começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso / e
aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem [...].*

Galáxias, Haroldo de Campos.

Todo pensamento emite um lance de dados.

Um Lance de Dados, Stéphane Mallarmé.

Galáxias, de Haroldo de Campos, publicado con un CD, intitulado «Esto no es un libro de viaje», predispone al lector a preguntarse si *Galáxias* —libro— «es un libro de viaje». La preposición *de*, que en uno de sus usos indica ‘hecho de, indica materia’; hecho de qué materia nos sugiere la interrogante: ¿de qué viaje, de qué acto de ir y venir de un lugar a otro, relativamente distante, está hecha *Galáxias*? Pero la materia del CD viene del libro, lo que nos autoriza a declarar: *Galáxias* «no es un libro de viaje», no trata en la precisión de los términos «de libro de viaje». Sin embargo, hay viaje en *Galáxias*, ¿de qué materia está hecha?

Estas *Galáxias* son iniciadas en 1963 y concluidas en 1976, salvo las publicaciones dispersas en 1964 en la revista *Invenção* (n.º 4), en 1966-67 (en el n.º 5); en el periodo de 1966 a 1981 (traducciones al alemán, francés, español e inglés). En 1976, una secuencia

mayor de textos galácticos llega al público en *Xadrez de Estrelas* (Ajedrez de estrellas). Había una publicación completa apenas en 1984, por la Editorial Ex Libris. Compuestas de 100 páginas, con 50 cantos, reverso de las páginas en blanco componiendo pausa o silencio, *Galáxias* surge en versos, versículos, en más de 2000, conteniendo cerca de 40 cada canto. Como gesto intermitente, este libro se propone a iluminar —canto-estrella— la poética haroldiana. Su luz no sólo reverbera en la poética moderna, sino que también se deja reflejar de la tradición poética. Resulta, de este diálogo que transita por formas, lenguaje en expansión, el mundo galáctico hecho de lenguaje.

Hay un tema recurrente con múltiples variaciones en *Galáxias*, que atraviesa los 50 cantos, para formar un gran caleidoscopio galáctico, que es *viaje*: viaje como libro y libro como viaje. Si la preposición *de* no es operador protagonista de ese viaje, el *como*, (conjunción adverbial, significa ‘de la misma forma que’) es operador textual, agente que organiza los cantos en el espacio constelar de formas, por medio de una ficción heurística: son cantos-fábulas. Poéticas-fábulas, razón poética de un pensamiento ya vislumbrado en el ensayo: «Temas (fragmentarios) para una historiografía del como» (Campos 1992), escrito en 1981 y publicado en 1982, que explora los embates de la partícula comparativa *como* y sus aventuras textuales a partir del romanticismo brasileño.

A Haroldo le interesa la escritura del *como*, la que, asentada en la analogía de la similitud, perfora la lógica discursiva y abre un estado de insetabilidad para lo semántico. El irrumpir del *como* instaura, en el interior de la lengua, la novedad estética. Haroldo percibe que el *como* del Alencar de *Iracema*, traduce radicalmente la «belleza de la expresión salvaje», al desbanalizar, al extrañar el portugués, sometiénolo al impulso de la lengua tupí. Alencar retrocedió hacia un pasado mítico, en busca de una mitopoética originaria. En ese sentido, experimentó el pensamiento salvaje en su experiencia en prosa. Para Haroldo, Alencar va más allá del nivel retórico, sus ecuaciones de similitud lo reasignan en otros niveles como el lingüístico y el semiótico, sea en el polo de la metáfora, sea en el del ícono, tal fue la dimensión dada al tupí. La barbarización del portugués, bajo el influjo de lo primitivo, le permitió tornar concreto el lenguaje de la prosa, reconducirlo «escrituralmente a la condición edénica de la lengua natural, concreta, próxima a las cosas en estado de designación inaugural, icónica» (Campos 1992: 155). En la línea de ese pensamiento diagramático haroldiano, Alencar concilió «epos» y «epifanía». El *como* preserva la factibilidad épica, pero ayuda a construir una «historia del epos», tejida entre identidad y diferencia. Es un híbrido narratológico —novela-leyenda— que consolida en la escritura una solución para el misterio de la poesía en la prosa.

El otro polo de su discusión en este ensayo es Clarice Lispector de *Perto do Coração Selvagem* (Cerca del corazón salvaje). La constelación estelar en Clarice sigue otro rumbo, la «epifanía» domina sobre el «epos», una epifanización del interior del ser. El lenguaje enfrenta territorios y fronteras más complejos, casi indecibles. La operación textual resulta de un modo de ser de las cosas, «llevada a su frontera extrema, a la tensión conflictual con un referente volátil, a figuras de indecibilidad y movilizándolo para esto todo un sistema de ecuaciones metafóricas» que según Haroldo de Campos (*apud* Sá 1993: 15), se aproxima al vértice semiótico de la arbitrariedad. Es lo anterior al pensamiento que hay que captar, un negar de la narración estalla en escritura a favor de lo que no se puede escribir. El procedimiento epifánico es de maestría del narrador, Joyce enseña que el territorio es la página, es en ella que se configura el momento epifánico: el silencio realza lo imperativo del habla. La «epifanía» recorre y está en las venas de la escritura, que opera con símiles abruptos, valiéndose de la naturaleza ambigua de lo metafórico. Es por la magia del *como* que Clarice resensibiliza el símbolo, imponiéndole a lo arbitrario la apariencia icónica.

Es por medio de ese impactante procedimiento literario en el interior de la lengua portuguesa, «eximida de sumisión narrativa», que Haroldo también emprende su «epos epifánico», y resuelve a su modo la torsión de la poesía en la prosa. En su curso galáctico, la incursión por la forma moderna de viaje abre hendiduras, trayectos cósmicos, para que podamos vislumbrar las *Galáxias*. Son cantos-fábulas hechos de micrológicas y resplandecientes palabras, frases, versos, versículos glosados en el contexto, que fluyen y confluyen hacia una lírica pura, a la moda cabralina de «A Palo Seco»: «Se dice a palo seco / el cante sin guitarra; / el cante sin; el cante; el cante sin más nada; // se dice a palo seco / a ese cante desnudo: / al cante que se canta / bajo el silencio enhiesto» (Melo Neto 1994: 247). Son cantos desnudos de límites enrarecidos entre poesía y prosa, una «proesía», en la que la visión es figura, imagen sobresaliente del «epos».

Haroldo toma amorosamente la palabra, es decir, la lengua portuguesa —en *Galáxias*— para rescatar —en búsqueda permanente— un trayecto moderno de viaje, que inscribe en sí la obsesión por el origen. Los cantos inicial y final, compuestos en tipografía cursiva, diagramados para ser los «formantes», Haroldo (2002: 42) recurre a la música contemporánea de Pierre Boulez, de la *Troisième sonate*. La función de esos formantes, que en sí mismos son reversibles, es tratar del comienzo-fin y del fin-comienzo del libro-viaje. Son molduras para páginas- mónadas, móviles, y de lectura intercambiable. Formantes y páginas-mónadas son cantos-fábulas-fragmentos que, separadamente, revelan sentidos

propios y diferencias, pero rescatan en sí la imagen del todo: un libro de viaje diverso en cada página, un libro de viaje completo, cosmogónico en el universo infinito de sus cien páginas.

En cada canto o rapsodia de esta prosa-poema, una babel se insinúa, y desenrolla un viaje textual, en el que el idioma materno deja evidente su capacidad de metáfora y de metamorfosis, su capacidad antropofágica de devoración crítica, apropiándose de otras lenguas en actitud trans creadora. Los cantos buscan en intermitente fosforescencia desdoblar el tema del viaje en un solo tema: clásico, moderno y contemporáneo.

En las *Galáxias*, el poeta-narrador —navegador contemporáneo— es el viajante de un gran mundo fantástico, fantasmagórico y cósmico. El viaje es una peregrinación por la tradición épica, consolidada en Homero, Dante, Goethe y Joyce. El tema se teje en poéticas fábulas. Haroldo construye una cartografía de formas literarias. Es sobre todo viajante del espacio en busca de una isla siempre por hallar —infinita poesía— una forma de viaje. Se viaja de ciudad en ciudad como en los círculos dantescos: Córdoba, Stuttgart, Praga, Ginebra, Roma, París, Madrid, Nueva York, Boston, Andalucía, Venecia, Salvador, Mariana, Blumenau, entre otros. El paseo está hecho de andanzas paradisíacas e infernales restituyéndole al lector su carácter también de viajante:

[...] um livro também constrói o leitor / um livro de viagem em que o leitor seja a viagem um livro-areia / escorrendo entre os dedos e fazendo-se da figura desfeita onde / há pouco era o rugitar da areia constelada um livro perime o sujeito / propõe o leitor [...] (Frag.48).

El lector-viajante intensa e íntimamente convive en contacto con lenguas y literaturas en desafíos filológicos. Tal como el narrador-viajante, se lanza en abismos de juegos vocabulares, percibiendo constelaciones, como el hojear el universo a partir de una célula.

Galáxias es un universo extremado de invención que conduce el lenguaje hacia el punto extremo de la experimentación. Se perfilan en el método ideográfico, tan caro a Haroldo de Campos y sufren la influencia del lenguaje constelar espacial de Mallarmé. Haroldo experimenta los límites entre prosa y poesía, quiere romper las fronteras. Amplía el campo de la palabra, del verso, de la frase, del poema, y de la fábula. *Galáxias* concretiza este campo conquistado, territorio sin fronteras para un poeta-navegador de campos y espacios

sin límites. Hay en los cantos-fábulas un rigor constructivo que deja en evidencia una visión molecular del lenguaje, una operación en nivel elemental, material que recoge la palabra en su tactilidad «verbivocovisual».

De estructura al modo de *Ulises* (1922) de Joyce, *Galáxias* es un gran canto que muestra el viaje de un poeta-narrador deshilada y tejida en monólogo. Son escenas, mini-historias construidas de referencias literarias, que componen la materia prima de este libro-viaje y revelan un mundo de significaciones múltiples. Insinúan en el propio cuerpo el grado cero de la escritura y exponen la consciencia, la práctica y la teoría de su prosa-poema, en una presentación instigadora de la metáfora como concreción de lo metafórico. Para ejemplificar, su materia prima se constituye de fábulas metamorfoseadas del imaginario del hombre. ¿Pero qué son fábulas? Haroldo, en *Galáxias*, responde:

por isso escrevo reescrevo cravo no vazio os grifos desse texto os garfos / as garras
e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o / finíssono da que em vazio
transvasa [Frag. 31].

[...] a fábula neste livro é um mero regime de palavras e o que / conta não é o
conto mas os desvios e desacordes os vícolos e vielas os / becos e bitesgas os cantos
e as esquinas os bívios e os trívios os quadrívios / dessa escura suburra de palavras
que emite funiculares e raízes aéreas [Frag.40].

Galáxias muestra que, entre espacios y tiempos variados, el hilo de historia fabular y linear se rompe en posibles desviaciones, desacordes, callejones, ángulos y esquinas; sobrellevando apenas imágenes sonoras y visuales de la propia construcción fabular. Al poeta-viajante resta «pensar el silencio que traba por detrás de las palabras» [Frag. 31]. Fabulario escondido en los pliegues sígnicos.

Haroldo está preocupado en deshacer la discursividad racional del lenguaje. En 1963, ya con la experiencia de la Poesía Concreta que llevó el poema hasta las últimas consecuencias, Haroldo da continuidad a la búsqueda de una estética que desmonte las estructuras verbales para alcanzar el universo de la imaginación y de la sensibilidad. Con *Galáxias*, un universo de imaginación y de sensibilidad cósmica y cosmológica, una cosmología de lo significativo se plasma en la página. La página se torna superficie de estrellas. El propio Haroldo (2002: 97), en entrevista, da la pista de lectura para *Galáxias*:

«Inicialmente, pensé que estaba trabajando sobre todo como una prosa, una épica, hasta llegar a la conclusión de que, lo que estaba haciendo era la tesitura de epifanías, era una tesitura epifánica».

Si no bastase esa pista sobre lo epifánico que señala hacia la videncia, hacia la transfiguración, hacia la imagen, Haroldo (*apud* Robayna 1979: 138) ya prevenía sobre *Galáxias*, también en entrevista en 1978:

Un texto donde las fronteras entre poesía y prosa se abolieron y que recupera sincrónicamente, por así decir, la «prehistoria» barroca de mi poesía concreta (en cierto sentido, las *Galáxias* dialogan con *Ciropédia* o la educación del príncipe, otro texto mío, de 52, en el que trabajo por primera vez, con la palabra montaje joyceano, vinculada a un control minucioso del ritmo o «pulsación» material de las frases, mejor todavía de los «bloques» sincopados de frases en el marco de la página). En esta segunda línea, la expansión semántica, la exfoliación de los vocablos, la «conglutinación» fónica son los dispositivos activados.

Del habla haroldiana se extrae no sólo el método de composición, sino también el testimonio de su viaje por el lenguaje, una autobiografía de su proceso de creación, su viaje por el mundo del lenguaje, en el que hace de la palabra una fábula, su fábula. ¿Qué imagen es ésa que se teje por la «epifanía», por la vena de un *como* elíptico? Se teje en los pliegues del lenguaje:

onde o fácil é teu álibi o difícil é meu risco pensar o silêncio que / trava por detrás das palavras pensar este silêncio que cobre os poros / das coisas como um ouro e nos mostra o oco das coisas que sufoca desse / ouro pensar de novo o silêncio corpo áureo onde tudo se exaure as / sufocadas solfataras as guelras paradas desse espaço sem palavras / de que o livro faz-se como a viagem faz-se ranhura entre nada e nada / e esta ranhura é a fábula a dobra que se desprega e se prega de sua / dobra mas se dobra e desdobra como um duplo da obra [...] [Frag. 31].

no canil da noite eu apenas lhes contei uma estória tchuang-tse / asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra [Frag.28].

Los pliegues evidencian el movimiento hacia lo icónico, un lenguaje en movimiento, en el cual se contemplan imágenes de enigmas.

Galáxias es una aventura, un viaje signico emprendido por medio de la escritura en la modernidad. Haroldo retorna no sólo al origen de la poesía brasileña en su vertiente barroca materializada por Gregório de Matos, sino también al barroco español, agavillado en Góngora y Sor Juana. Tampoco pierde de vista a Joyce de *Finnegans's Wake*, aunque desborde sus límites al construir cada prosa-poema por medio de superabundancia de frases sin punto final, evidenciando saltos de sentidos y de historias, como si constelaciones iluminasen su escritura galáctica.

No es un contar como preso a una línea que desdevana una historia, sino un casi contar que deja entrever momentos adaptados unos a otros por lazos de la tradición y desatados entre sí por un tiempo inestable: una historia en fragmentos. Es un libro-viaje de constelaciones multilingües:

neckarstrasse neckartalstrasse neckartor e há também uma schillerstrasse / e uma praça schiller schillerplatz onde uma estátua de erected in 1839 / known as the most magnificent of its kind in honour of the great poet [...] [Frag.23].

ma non dove noi che della vediamo essi l'indistinto stelle via ravvisano / lattea queria dizer os poetas ou palavras ou estrela ou estrêlulas / myriads of faint stars lampiros no empíreo galaxias kiklos de palavras [...] [Frag. 14].

Los ejemplos traducen una polifonía cósmica, cuyo conjunto de «estrellas extremas» [Frag. 3], focos semánticos inscritos en los vacíos de este poema-prosa, rompe fronteras y avanza sobre géneros, sugiriendo, un pensar híbrido, recíproco entre poesía, prosa, ensayo y teoría. Haroldo revela en *Galáxias* el encuentro del intelectual y del poeta; poeta crítico que registra la diferencia de su poesía en la vertiente de la originalidad. *Galáxias* es una «proesía», como dijo Décio Pignatari (2003: 225) en entrevista de 1996; son unos poemas de la aventura del lenguaje, una aventura de quien conoce la tradición poética y la modernidad. De ahí, dialectizar géneros en lenguaje tensa y densamente, exhibiendo la contemplación del enigma hombre y cosmos. Se plasman así, en el gran texto galáctico, interrogaciones, imágenes “verbivocovisuales” de dudas, de diálogos, edificadas en poética del presente, en poética de la «ahoridad» (Campos 1997: 269).

En los pliegues misteriosos de ese libro-viaje, también despunta una metáfora lúdica y estructural, una escritura ideográfica, una yuxtaposición de opuestos, que configura a

Galáxias como un juego de correspondencias universales. Se teje así, el diálogo con una fuente de la modernidad: la visión cosmológica que subyace en el poema de Mallarmé. Se recorta en *Galáxias* un juego de imágenes que se refleja y se alterna en polos, tanto positivo como negativo, en los diferentes fragmentos:

[...] mas o livro me salva me / alegre me alaga pois o livro é viagem é mensagem
de aragem é plumapaisagem / é viagemviragem o livro é visagem no infernalário
onde suo o salário [Frag.4].

rosa-ouro puntiúnculos de irisado mosaico nuvem e obnubilando à luz- / sombra
o mosaico é um livro de renda de ouro e ocelos de pavão um / livro que se ilumina
e decora em fina escritura legível numa língua / flamísona [...] [Frag. 33].

El libro es viaje que seduce, viaje-imagen en mosaico de sombra y luz, pluma-
paisaje delineada en el vacío, en la oquedad blanca de la página-libro que se abre para
condensar mini-historias poéticas.

esta mulher-livro este quimono-borboleta que envelopa de vermelho um / gesto
de escritura e doura suas páginas dela a mulher-livro em papel- / japão cada página
que se compagina num fôlio-casulo deixa ver o corpo / escrito de vermelho e
filetes de ouro esta mulher pousada em seu poema / como uma borboleta [...] [Frag. 46].

Mujer-libro, amorosamente traducida en escritura, escenifica gestos, minihistorias
y poesía, en la propia piel-página, compaginando sentidos en palimpsesto, en un eterno casi
contar lo indecible: mujer-libro, quimono-mariposa, escritura fina en *versiprosa*.

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto / não
quero anoiteço desprimavero me livro enfim neste livro neste vôo / me revôo
mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa [...] o livro acaba o
mundo fina o amor / despluma e trelina a mão se move a mesa vira verdade é o
mesmo que / mentira ficção fiação tesoura e lira que a mente toda se ensafira [...] [Frag. 50].

«Cierro encierro reverbero [...] escribo al final del / libro primero». Prosa-poema en movimiento constructivo continuo, visión cosmológica, gesta galáctica de invención poética que traduce lo imaginario individual y colectivo desde el origen de los tiempos, que es cantado en el libro primero.

Encierran las citas de esta prosa-poema un proceso concreto, concentrado de montaje y de estructura en mosaico, en el cual se capta la metáfora lúdica y estructural. *Galáxias* es el viaje de circunnavegación poética por la historia de la forma literaria. Demanda un poeta crítico, que opere con radical elipse y concisión, que opere la meta-poesía, el *intrametalinguaje*, que transforme el poema en Ítaca. Los cantos-fábulas son significantes en perpetuo movimiento, cada uno contiene un eje semántico que ayuda a estructurar el misterio de esta enigmática galáctica.

Los fragmentos evidencian también el acto de escribir como un proceso revelador de la experiencia del narrador-viajante que inscribe en el libro, en la página-espejo, experiencias de lecturas-viaje, fragmentando y adulterando historias, frases, palabras de viajes vividas e imaginadas, así como experiencias y experimentos de otros narradores-viajantes, a expensas de una escritura hecha de núcleos dispuestos en tiempo sincrónico. Mosaico, texto-viaje, libro bordado en oro, de fina escritura, librespejo, inscrito en el libro primero, enredando y desenredando la «poiesis», el hacer poético escritural: «e começo aqui e meço aqui este começo e recomço e remeço e arremesso» [Frag. 1]; «fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto» [Frag. 50].

Isomórfico a la cosmología, *Galáxias* cosmográficamente adhiere, atrae a sí las cualidades estructurales del texto cósmico. La tensión entre atracción gravitacional y las colisiones fónico-semánticas y semántico-visuales hacen de las *Galáxias* haroldianas un meta-texto que atrae y expande sentidos “verbivocovisuales” en infinito *transviaje*, corporificado por percepción simultánea de instantes en devenir. Texto metalingüístico que asume como proceso de construcción el método galáctico, palabras-estrellas, frases-constelares, conjunciones y disyunciones de palabras, frases, y bloques en constelaciones rítmicas, sonoras, semánticas e imagéticas.

En Haroldo y en este *transviaje* galáctico, predomina la literatura de lo significativo. El trabajo con lo verbal se transverbaliza en nivel de primeridad sígnica, los hipoíconos se incrustan en los versos-versículos, las formas significativas prosperan en concisión de materialidad sígnica. Son fases primeras de signos originarios que reverberan sonido, sentido e imagen. La tesisura epifánica se da a nivel de la palabra, del versículo, del canto.

Su prosa-poema es tema para la historiografía del *como*, un lance de datos que radicaliza el portugués en lenguaje ideográfica. En la tarea imposible de un «libro absoluto», el poeta-navegador ofrece un “multilibro”. Son células de poesía en la prosa. Una prosa medular que «translumina essa languamorta essa / moura torta esse umbilífo» [Frag.50].

Galáxias es la alegría del poeta de ver, en su lengua camoniana y cabralina, su idioma cantado y fabulado con lúcidas y amorosas sílabas, palabras, versos, cantos y cosmológicos viajes. *Galáxias* es un acto de amor.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPOS, Haroldo de

- 1984 *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris; 2 ed.(incluye un CD *Isto não é um Livro de Viagem*), São Paulo: Editora 34, 2004.
- 1992 «Tópicos (fragmentários) para uma Historiografia do *Como*». En *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva.
- 1993 «Prefácio». En SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis Vozes/ São Paulo: PUCSP.
- 1997 «Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico». En *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago.
- 2002 «Da Poesia Concreta a *Galáxias* e *Finismundo*». En *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora.

MELO NETO, João Cabral

- 1994 *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

PIGNATARI, Décio

- 2003 «Decio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos». En SCHWARTZ, Adriano (org.). *Memórias do presente: 100 Entrevistas do "Mais": 1992-2002. Conhecimento da Artes*. São Paulo: Publifolha.

ROBAYNA, Andrés Sánchez

- 1979 «A micrologia da Elusão». En CAMPOS, Haroldo de. *Signantia: Quasi Coelum*. São Paulo: Perspectiva.

El tema del viaje en la literatura infantil*

Juliana Loyola

Este trabajo busca analizar el tema del viaje en la literatura infantil a partir de la perspectiva de la formación del lector, como reflejo del recorrido de construcción del personaje. La discusión de este tema está hecha a través del análisis del cuento de hadas «Piel de Asno», publicado por primera vez por Charles Perrault (1694) y de una obra de literatura infantil brasileña: *Sua alteza, a Divinha* (*Su alteza, la Divina*), de Ângela Lago (1990).

Siempre que buscamos caracterizar el género infantil, siempre que buscamos sus fuentes, llegamos a las narrativas de tradición oral popular —los llamados cuentos de hadas—. Son éstas, seguramente, las primeras y mejores historias que componen el patrimonio de lo que hoy conocemos como literatura infantil, género que carece de mayores definiciones y conceptualizaciones que atiendan la inmensa gama de variantes que surgen sobre este rótulo.

Los cuentos de hadas, como precursores del género infantil, resultan de un movimiento, en el cual se insertan al viaje: el viaje de la palabra y de la voz. La teórica Nelly Novaes Coelho (2003), a propósito de los cuentos de hadas, menciona la «difusión realmente espantosa» de esas historias en tiempos pasados:

* Traducción del portugués de María Luisa Vásquez Castañeda.

[...] cuando recordamos que, en esos tiempos primordiales, la comunicación se daba de persona a persona y los pueblos que recibían tales narrativas vivían distanciados geográficamente, separados por montañas, ríos, mares, en un tiempo en que los viajes eran hechos a pie, o a caballo o en barcos toscos [...]. Eso prueba la fuerza de la Palabra como factor de integración entre los hombres. (Coelho 2003: 31)

La *palabra* a la que se refiere la autora es la presencia viva de la voz humana, realizada en beneficio a desencadenar el proceso de proyección y mantenimiento de la memoria; asimismo, asegura también (y principalmente) la propagación de la cultura. Según Paul Zumthor, el gran compromiso de las obras es la voz.

Los cuentos de hadas son, por tanto, «viajeros», y su interminable viaje es también la garantía de sobrevivencia. Como narrativas monológicas, esos cuentos sólo se actualizan gracias al diálogo en la medida en que se mueven de un punto a otro, en el espacio geográfico de las diferentes culturas que de ellas se apropian y en las diferentes versiones dadas a esas narrativas (dentro de un mismo país, de un autor para el otro).

La permanencia garantizada por el movimiento y por el cambio (que son esencialmente características del viaje) también revela un movimiento sustentado por las narrativas de tradición oral: el encuentro del *yo* con el *otro* que es lo que vuelve posible el encuentro consigo mismo.

El psicoanálisis se dirige a los cuentos de hadas como fuentes de investigación acerca del funcionamiento de las capas más profundas de la mente humana. Uno de sus más reconocidos estudiosos, Bruno Bettelheim, afirmó la importancia de esas historias (los cuentos de hada) para la constitución de lo *self*, que implica la construcción —por el individuo— de un sentido para vivir. Según el psicoanalista, el desenvolvimiento del sentido de la vida pasa por el entendimiento que el individuo va teniendo de sí mismo, lo que lo vuelve más apto a entender también a las otras personas y al mundo.

Las lecturas literarias, entendidas aquí como experiencia y ejercicio de la alteridad —porque nos presenta a otro a quien miramos y nos reconocemos en él— posibilitan la construcción de una identidad y, por tanto, se constituyen —por su naturaleza— en un camino o, metafóricamente, en un viaje de formación.

Tzvetan Todorov en *El viaje y su relato* pregunta y responde: «¿Qué es lo que no es un viaje? Por lo menos que se dé un sentido figurado de este término —y jamás podemos

dejarlo de hacer—, el viaje coincide con la vida, ni más ni menos: ¿Es el que está, más allá de un paso del nacimiento a la muerte?» (2001: 95).

Curiosamente los personajes de los cuentos de hadas frecuentemente viajan y, en cuanto viajan, se constituyen como personajes —en su recorrido de crecimiento y de desenvolvimiento (en general comienzan pobres o infelices y llegan al final bien realizados material y emocionalmente)— y como referencias de un proceso de formación para el lector. Podemos decir, entonces, que en algunos o muchos cuentos de hadas, el viaje funciona como elemento constitutivo del proceso de construcción del personaje, tanto en el nivel de la historia como en el nivel del discurso ficcional.

La lectura y la formación del lector

Olgária Matos, recordando a Paul Ricoeur, formula la siguiente afirmación:

La lectura es la práctica más noble de la educación humanística, proveedora de paciencia y de conciencia no sólo por trabajar nuestros miedos y nuestras esperanzas, sino también por su dimensión ética por lo tanto, «¿Qué sabríamos nosotros del amor y del odio, de los sentimientos éticos, y en general de todo lo que llamamos de *sz* mismo si todo eso no hubiese pasado al lenguaje, articulado por la literatura?», pregunta Paul Ricoeur. (2006: 16)

Las discusiones sobre el género infantil, en general, pasan por la cuestión de la lectura y de la formación del lector. Tal vez porque ya hay un tiempo en que la enseñanza de la lectura se inicia por medio de los textos llamados «infantiles» o de una producción destinada (deliberadamente destinada) al niño lector. De manera general, lectura y lector tienen constituidos áreas recurrentes de investigación. João Alexandre Barbosa, al tratar de la enseñanza de la literatura, lo sitúa entre la lectura y la crítica literaria. Según este autor: «Pocas épocas han asistido a un debate tan cerrado al respecto del propio estatuto del lector y de la lectura cuanto la nuestra» (Barbosa 1996: 60).

La diferencia queda por cuenta de que hoy, lectura y lector no son apenas «objetivos finales de la obra [...] sino instancias de estructuras de la propia obra». La lectura se vuelve, entonces, elemento representativo de la invención literaria.

Los estudios más recientes acerca del género infantil apuntan a la importancia de la inscripción del lector (de varias maneras) como elemento estructurador de la obra y condición

para que la literatura infantil afirme sus estatutos de arte. La obra como ejercicio de diálogo con el lector, ahora considerado no sólo el destinatario de enseñanzas morales, sino responsables por el rellenado de los intervalos del texto, de que resultan sus sentidos más profundos. La lectura literaria vista, entonces, como hábito personal y no como mera práctica educativa, aunque actúe mucho como elemento de formación y humanización.

Ya afirmamos en otro trabajo que es notable la cantidad de títulos contemporáneos de literatura infantil que retoman la narrativa tradicional. Los resultados son variados, pero nos interesa aquí recordar la fuerza del clásico como fuente de nuevas creaciones, ya que sirve de soporte o sustenta la relectura.

Ítalo Calvino afirma que «un clásico es un libro que nunca terminó de decir aquello que tenía para decir» (1995: 11). Asimismo, sostiene que la experiencia de lectura de los clásicos es formativa porque da «una forma a las experiencias futuras, abasteciendo modelos, recipientes, términos de comparación, esquemas de clasificación, escalas de valores, paradigmas de belleza: todas, cosa que continúan valiendo aunque nos recordemos poco o nada del libro leído en la juventud» (1995: 10).

El cuerpo escogido para este trabajo se compone de títulos representativos de ese movimiento: un cuento de hadas y un título contemporáneo que retoma elementos de narrativa tradicional.

El viaje como metáfora de la lectura y del proceso de formación del lector

Publicado por la primera vez en 1694, el cuento «Piel de Asno» continúa integrando las antologías de narrativa maravillosa. Es cierto que su popularidad no se compara a la de «Caperucita roja» o «Cenicienta», pero eso puede ser explicado por la presencia del tema del incesto, deliberadamente evitado por varias ediciones de cuentos de hadas destinadas a las lecturas de los pequeños.

El cuento «Piel de Asno» cuenta la historia de un rey que, habiendo perdido a su esposa, decide casarse con la propia hija. Ésta rehúsa a la intensión del papá y huye (con la ayuda de un hada madrina) disfrazada bajo la piel de un asno. La princesa fugitiva encuentra trabajo y abrigo en un reino vecino y pasa a cuidar a gallinas y puercos, siempre ocultando su verdadera identidad bajo la piel de asno.

El hijo del rey de aquel lugar ve a la moza cierta vez sin la piel del animal y queda encantado con su belleza, pasando a padecer de amor desde ese día. Para salvar la vida del príncipe, los reyes, sus papás, deciden hacer lo que fuera preciso, mostrándose dispuestos a atender a cualquier pedido que el hijo les haga. El pedido del príncipe es simple, pues pide que Piel de Asno haga una torta con sus propias manos para que coma él. Piel de Asno hace la torta y durante su preparación deja caer en la masa un anillo. Al encontrar esto dentro de la torta, el príncipe manifiesta su deseo de casarse con la moza de aquella joya, que pasa hacer probada por todas las mozas del reino. Finalmente, el anillo coincidió con Piel de Asno y los dos se casan en una gran fiesta.

Nos interesa focalizar el movimiento del personaje principal (la princesa Piel de Asno), su salida del reino donde nació y se crió. Piel de Asno es bella, virtuosa y dotada de cualidades que la vuelven prácticamente perfecta y es por eso que necesita partir. Esta condición, al contrario de garantizarle la tranquilidad y una vida sosegada, la empuja al movimiento y a la experiencia de sufrimiento por la conquista de la autonomía (entendida aquí como la capacidad de sobrevivir por sus propios recursos y, así, actuar en relación a su destino). La manifestación de los dotes en el personaje revela su fase de desenvolvimiento, su aproximación de la edad adulta, y la necesidad de construir una conciencia de sí que se revela en contacto con el otro que la percibe.

Al asomar como mujer, apta para atraer las atenciones de un hombre, se ve obligada a romper los lazos con el lugar donde nació su papá. El ambiente seguro de casa es cambiado (no obstante a la rebeldía de su voluntad) por la inseguridad del viaje, de la deriva, del camino en busca de un nuevo lugar para vivir. Es en ese recorrido que se hace Piel de Asno: busca en varios reinos condiciones para alojarse, trabajar y sobrevivir, hasta que encuentre uno que de cierta forma ella escoja y que también la acoja.

En ese nuevo lugar, Piel de Asno pasa a desempeñar otro papel: el de experimentar el trabajo duro, bajo la condición de una apariencia que la encubra hasta el momento en que puede dejar el disfraz para presentarse tal y como es.

La salida de su lugar de origen y su transferencia en dirección a lo desconocido es fundamental para que el personaje se transforme y transfigure sus recursos en motivos para su felicidad y no para su martirio.

Para el viaje, ella cuenta con la ayuda de un hada madrina, que es quien le aconseja huir de casa disfrazada bajo una piel de asno. Es también la madrina quien provee a la princesa para el recorrido de un equipaje que la acompaña —mágicamente— por debajo de la tierra.

Hasta poder valerse por sus propios recursos, el personaje cuenta con el auxilio de ese su doble femenino-mágico, sensitivo y místico.

En el caso de *Piel de Asno*, es el viaje que la coloca delante de la perplejidad existencial y la mueve en dirección de encontrar el sentido de la existencia. En ese sentido, el viaje se vuelve metáfora del proceso de maduración en que el personaje pasa de una etapa ingenua a otra más madura. Al acompañar en ese recorrido por medio de la lectura, el lector experimenta también esa perplejidad, emprende el viaje metafórico, no por el impacto psicológico que el texto puede causar, sino porque esos cuentos, «como todas las verdaderas obras de arte, poseen una riqueza y profundidad variadas que trascienden de lejos lo que el mismo examen discursivo más cuidado puede extraer de ellos» (Bettelheim 1980: 27).

Sua Alteza, a Divinha, contada por Ângela Lago, publicada en 1990, es una narrativa de tradición oral, rescatada por la autora del mismo modo que gran parte de sus libros. La autora desarrolla un trabajo de rescate de historias populares, presentándolas por medio de proyectos gráficos muy bien cuidados. Es el caso de esta obra que integra imagen, ilustración y textos en un trabajo compuesto con el auxilio del microcomputador.

La página inicial, hecha en papel vegetal, es transparente y permite la visualización del movimiento que puede ser o significar ya sea tiempo (sol y luna), historias en el tiempo o relatos contados por diferentes personas. Un grillo, impreso en el papel vegetal, migra de un lado para el otro conforme el lector mueve la página.

Los recursos inscritos en el texto, aparentemente actuada entre sí, para contar la historia —la sugestión de la voz en presencia espectacular y el microcomputador que dispensa la presencia física en el acto de la comunicación— son aliados competentes en ese trabajo que coloca lado a lado lo antiguo con lo nuevo, también como metáfora del rescate de la tradición por la contemporaneidad (este, también, es un viaje).

Contador y oyente (o lector) participan del mismo ambiente y del viaje emprendido por Louva-a-Deus (Alaba-a-Dios), un joven que resuelve aceptar el desafío de vencer una prueba para casarse con una princesa. El desafío consiste en resolver tres adivinanzas que la princesa le formule, al mismo tiempo que él le formule tres que ella no adivine.

Es durante el viaje y a partir de las experiencias que viven a lo largo del recorrido que Louva-a-Deus consigue componer las adivinanzas que dirige a Divina. Como la solución de estos enigmas están en su propia experiencia y en su propio recorrido, Divina no consigue resolverlos. Es en la confrontación con el enigma del *otro* (particular porque individualmente es construido durante el viaje) que Divina se libera de la obsesión de adivinar siempre todo.

Y es a partir de ahí que ella adquiere las condiciones de convivir con algo que no conoce completamente, o sea, condiciones para el ejercicio de la alteridad.

Louva-a-Deus consigue responder correctamente las preguntas formuladas por la princesa por pura suerte. Son coincidencias extremas y hasta muy graciosas, el resultado de su gran suerte permiten al personaje dar respuestas consideradas ciertas por Divina.

El texto es marcado por el humor que congrega gente alrededor de la historia. A lo largo del libro se van juntando más y más oyentes a la medida que el personaje Louva-a-Deus va progresando en su tarea. Son representantes de las más diferentes clases sociales (desde reyes hasta campesinos), además de animales, los que acaban por dar un carácter figurativo a toda la historia.

No todo el libro está escrito. Hay palabras que son substituidas por figuras, recursos que convocan al lector a la participación y que adicionan al texto un carácter de adivinaciones, al igual de como sucede a los personajes de la historia.

Así, el recorrido del viajero lo cumple él —el lector y la narrativa— como materia de memoria que viaja para sobrevivir, y sobrevive porque instaura un sentido a través del ejercicio de la lectura.

BIBLIOGRAFÍA

BARBOSA, Joao Alexander

1996 *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial.

BEETTELHEIM, Bruno

1980 *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

CALVINO, Ítalo

1995 *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

COELHO, Nelly Novaes

2003 *Conto de fada: mito, símbolo, arquétipo*. São Paulo: DCI.

LAGO, Ângela

1990 *Sua Alteza, a Divinha*. Belo Horizonte: RHJ.

MATOS, Olgária

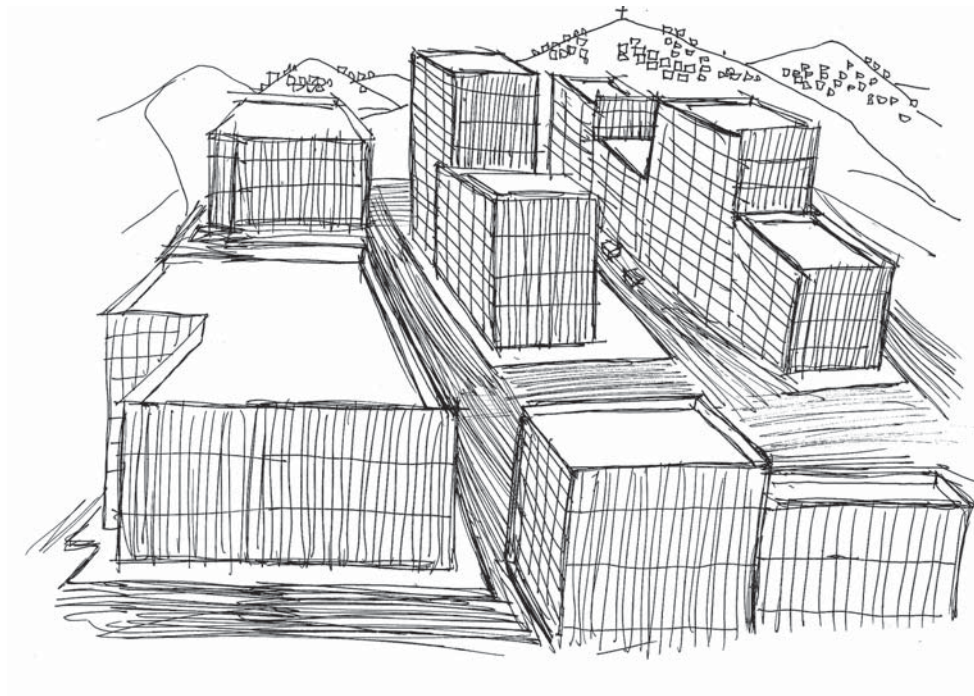
2006 *Discretas esperanças. Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria.

PERRAULT, Charles

2004 «Pele de Asno». Tradução de Maria Luiza X. de Borges. En TATAR, Maria (org.). *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TODOROV, Tzvetan

2006 «A viagem e seu relato». Tradução de Lea Mara Valezi Staut. *Revista de Letras*, vol. 46, N.º 1.



aproximaciones **APROXIMACIONES**



Sic notus Ulixes?

Julio Picasso Muñoz

Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,
tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,
conoció las ciudades y el genio de innúmeras gentes.
Muchos males pasó por las rutas marinas luchando
por sí mismo y su vida y la vuelta al hogar de sus hombres,
pero a estos no pudo salvarlos con todo su empeño
que en las propias locuras hallaron su muerte. ¡Insensatos!

(Od. I, 1-7)

El viaje de Ulises es un regreso al hogar, un «nostos», castigo de los dioses por haber robado de Troya el Paladion (estatua de Palas-Atenea). El nostos debía ser interminable —diez años duró el de Ulises— o acabar trágicamente, como el de Agamenón. Más aun, Ulises, una vez de regreso, debía partir otra vez de viaje, según una profecía de Tiresias, como lo cuenta el mismo Ulises a su esposa:

No vinimos aún, ¡oh mujer!, al remate de todas
nuestras penas, pues hay por delante labor sin medida,
labor larga y difícil que habré de arrostrar por entero [...].
Me mandó recorrer los poblados
de los hombres mortales llevando en las manos un remo.

(Od. XXIII, 249-268)

Es decir, hasta encontrarse con un hombre que no conociera los remos. Llegado por fin a su casa,

[...] librado del mar, llegaríame la muerte,
pero blanda y suave, acabada mi vida en la calma
de lozana vejez.

(Od. XXIII, 281-283)

Sus hazañas guerreras se deben sobre todo a su astucia, a la traición y al espionaje; es responsable de la muerte del pequeño hijo de Héctor, Astíanax, y del sacrificio de Ifigenia y de Hécuba; redomado espía, suya fue la idea del caballo de Troya. En pocas palabras, Homero, aunque alaba su valentía, le atribuye casi siempre acciones poco honrosas. Ulises es el gran mentiroso de la epopeya. Ulises multiplica las narraciones falaces a Eumeo, a Antinoo, a Penélope e incluso, tan inútilmente, a su padre Laertes y a su protectora Atenea.

Ulises en la Odisea es un viajero, a pesar suyo, sin ninguna curiosidad por «conocer las ciudades y el genio de innúmeras gentes», contrariamente a lo que afirma Homero al inicio de la obra. Son excepcionales las ocasiones donde expresa un deseo de ver o de saber. Donde Polifemo «quise ver a aquel hombre» (Od. IX, 229). Ante las Sirenas, «en mi pecho yo anhelaba escucharlas» (Od. XII, 192-193). Durante la deleitosa permanencia donde Circe, son sus compañeros quienes le hacen recordar su patria: «Hora es ya, buen señor, de que vuelvas la mente a tu patria» (Od. X, 472). Las innúmeras gentes se reducen solo al idealizado pueblo de los feacios, adonde llega, por otra parte, por un naufragio.

Varios autores de la Antigüedad se han burlado de la personalidad de Ulises. Leamos, por ejemplo, la introducción de la *Historia verdadera* de Luciano. Los romanos, menos Virgilio, tendieron a magnificar el nombre de Ulises. Cicerón (*De fin.* V, XVIII, 48 ss.) cuenta que el canto de las Sirenas prometía la ciencia, «una cosa que no es maravilla que un hombre ambicioso de sabiduría prefiera a su patria». Para Séneca (*De const. sap.* II, 2), «nuestros estoicos proclamaron a Ulises y Hércules sabios, invencibles en los trabajos, menospreciadores del placer, vencedores de todos los miedos». Horacio se entusiasma más por Ulises:

Homero nos propuso un ejemplar útil del poder de la virtud y de la sabiduría: es Ulises, que, domador de Troya, estudió con inteligencia las ciudades y las costumbres de muchos pueblos, y que, mientras efectuaba su regreso y el de sus compañeros, soportó en el vasto mar muchas crueles desgracias sin ser sumergido por las olas de la adversidad. Conoce los cantos de las Sirenas y las bebidas de Circe: si las hubiera tomado con la estúpida avidez de sus compañeros, habría sido un vil esclavo de una impúdica prostituta o convertido en un perro inmundo o en un cerdo amante del fango. (*Ep.* I, II, 17-26)

Virgilio, en cambio, no escatima los insultos contra Ulises: *durus, pallax, saeuus, scelerum inuentor, hortator scelerum, dirus, fandi fctor...* Al pasar por Ítaca los troyanos *maldicen la tierra que nutrió al cruel Ulises*. En los Infiernos, Deífobo lo llama *Aeolides*, el eolio, porque Anticlea, madre de Ulises, había sido violada por Sísifo, hijo de Éolo. En los Infiernos también, Ulises, junto con *los jefes de los dánaos y las falanges de Agamenón*, huye cobardemente ante la sola presencia de Eneas (*En.* VI, 489-493).

Diomedes, compañero inseparable de Ulises y ya instalado en Argiripa, es solicitado vanamente por Turno para una alianza en contra de los troyanos, y confiesa la superioridad de Eneas: «Creedme, por propia experiencia sé cuán grande es cuando surge con su espada, qué rayo es cuando blande su lanza» (*En.* XI, 283-284).

Con la invasión de los bárbaros se perdieron en la Europa occidental todos los manuscritos de las obras homéricas y, lo que es peor, se perdió el conocimiento del griego. Se escribieron, empero, varias refundiciones, más o menos fantasistas, de la *Ilíada* que sirvieron en la Edad Media para recordar la guerra de Troya. Dictis el Cretense escribió una obra que fue traducida por Lucio Septimio bajo el título de *Ephemeris belli Troiani*. Dares el Frigio publicó una *Historia de excidio Troiae*. En el s. XIII, Benoît de Sainte-Maure escribió el *Roman de Troie* que fue traducido o más bien adaptado por Guido delle Colonne con el título de *Historia destructionis Troiae*.

Es más que probable que Dante desconoció estas refundiciones. Las únicas noticias, pues, que le llegaron sobre Ulises fueron de los romanos, Virgilio a la cabeza con su Eneida. Pero el genio de Dante logró fabricar con Ulises una de las páginas más importantes de la

literatura universal: cincuenta y dos versos que han hecho y hacen emocionar a sus lectores de todo el mundo durante más de siete siglos. Pero hasta ahora subsiste la duda de si leemos como se debe estos magníficos versos. ¿Conocemos al Ulises dantiano? *Sic notus Ulixes?*, como nos gritaría Laoconte.

Ulises aparece en el canto XXVI del Inferno de la Comedia. Estamos en la «bolsa» octava de los consejeros de fraude del gran círculo octavo de los fraudulentos. Cada condenado está encerrado dentro de una llama semoviente por la «bolsa». La originalidad del castigo de Ulises consiste en estar encerrado en la llama junto con Diomedes, su compañero de fechorías. Por encima de ellos, la llama se bifurca como la lengua de una serpiente. Dante manifiesta a su guía Virgilio el deseo de hablar con ellos, pero este le advierte que no conviene que sea él quien los interroge porque, siendo griegos, quizá no se dignen responderle. La llama más alta, la de Ulises, se apresta a hablarles:

Quando

mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enea la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pièta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer poter dentro da me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,
e delli vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola dalla qual non fui disertò.
L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola de' Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.
Io e' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercule segnò li suoi riguardi
acciò che l'uom più oltre non si metta:

dalla man destra mi lasciai Sibilia,
dall'altra già m'avea lasciata Setta.
"O frati", dissi, "che per cento milia
perigli siete giunti all'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de' nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza".
Li miei compagni fec'io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;
e volta nostra poppa nel mattino,
dei remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.
Tutte le stelle già dell'altro polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgea fuor del marin suolo.
Cinque volte racceso e tante casso
lo lume era di sotto dalla luna,
poi che 'ntrati eravam nell'alto passo,
quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avea alcuna.
Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto
ché della nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fé girar con tutte l'acque:
alla quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infine che 'l mar fu sopra noi richiuso.

(Comedia, Inf. XXVI, 90-142)

[Cuando
finalmente dejé a Circe, que me había secuestrado
por más de un año allí, cerca de Gaeta
antes de que así Eneas la llamara,
ni el cariño de un hijo, ni la piedad
filial hacia mi viejo padre, ni el amor debido
a Penélope que debía hacerla feliz
pudieron vencer en mí el ardor
que tenía de conocer el mundo,
los vicios y el valor de los hombres;
me arrojé, pues, a la alta mar abierta
solo con una nave y con aquella pequeña
compañía que nunca me abandonó.
Una y otra orilla por fin vi de España
y de Marruecos, y la isla de los sardos
y las otras que ese mar en torno baña.
Yo y mis compañeros éramos viejos y tardos
cuando llegamos a aquel estrecho
donde Hércules había levantado los resguardos
para que el hombre no avanzara más allá:
a la derecha dejé Sevilla,
y al otro lado Ceuta ya me había dejado.
“¡Oh hermanos!- dije- que por cien mil
peligros habéis llegado al occidente
en esta nuestra breve vigilia
de los sentidos que nos queda,
no os neguéis a la experiencia,
siguiendo al sol, del mundo deshabitado.
Considerad vuestro origen:
no habéis sido hechos para vivir como animales,
sino para señalaros en valor y conocimiento”.
Estimulé tanto a viajar a mis compañeros
con esta breve exhortación
que a duras penas luego los habría retenido;
vuelta nuestra popa a la alborada,
de los remos hicimos alas al loco vuelo,

avanzando siempre por la izquierda.
Todas las estrellas del otro polo
la noche ya veía, y al nuestro tan bajo
que no surgía de la superficie marina.
Cinco veces encendida y otras tantas apagada era
la luz de la luna encima de nosotros
desde que entramos en la ardua empresa,
cuando apareció ante nosotros una montaña, bruna
por la distancia, y me pareció tan alta
que no me acuerdo haber visto jamás otra parecida.
Nos alegramos, mas pronto la alegría se tornó en llanto:
porque de la nueva tierra nació un remolino
y golpeó la proa del navío.
Tres veces la hizo girar con todas sus aguas:
a la cuarta vuelta levantó la popa arriba
mientras la proa se hundía, como gustó a Otro,
hasta que el mar se cerró sobre nosotros.]

Dante requiere varias lecturas. En la primera el lector debe aplicar sus sentidos para apreciar la versificación, los encabalgamientos, las figuras retóricas: aliteraciones, metáforas, alusiones, el verdadero sentido de las palabras y las reminiscencias clásicas a fin de hacer sobresalir la originalidad de Dante. En este pasaje lo primero que notamos es la elevación de estilo, propio de la épica. El uso de la primera persona plural le da un tinte más solemne y patético. Sin embargo, muy pronto (Inf. XXVII, 21) nos enteramos de que Virgilio se despide de Ulises con una chocante despectiva frase dialectal: *Istra ten va, più non t'adizzo* [Ahora vete de aquí, ya no te estimulo a hablar].

Hay dos pasajes en la Comedia que aluden a este episodio. Tras pocos capítulos el lector advierte que la altísima montaña a la que Ulises quería llegar era la del Purgatorio. En Pg. I, 130-132 Dante nos cuenta:

Venimmo poi in sul lito diserto,
che mai non vide navicar sue acque
omo che di tornar sia poscia esperto.

[Llegamos luego a la solitaria orilla,
que nunca vio sus aguas ser navegadas
por alguien que luego conociera el retorno.]

Más tarde, desde el octavo cielo, el estelífero, Beatriz, la nueva guía de Dante, le sugiere mirar hacia la tierra. Al divisar el Atlántico, contempla desde el espacio *il varco folle d'Ulisse* [la loca ruta de Ulises]. El lector ya debe estar preguntando: ¿por qué loco? ¿Por abandonar a su hijo, a su padre y a su mujer? ¿Por la avanzada edad de los navegantes? ¿Por su objetivo —conocer el mundo, los vicios y el valor de los hombres, que contradice la ruta tomada— por el mundo deshabitado? ¿Por ir más allá de las columnas de Hércules?

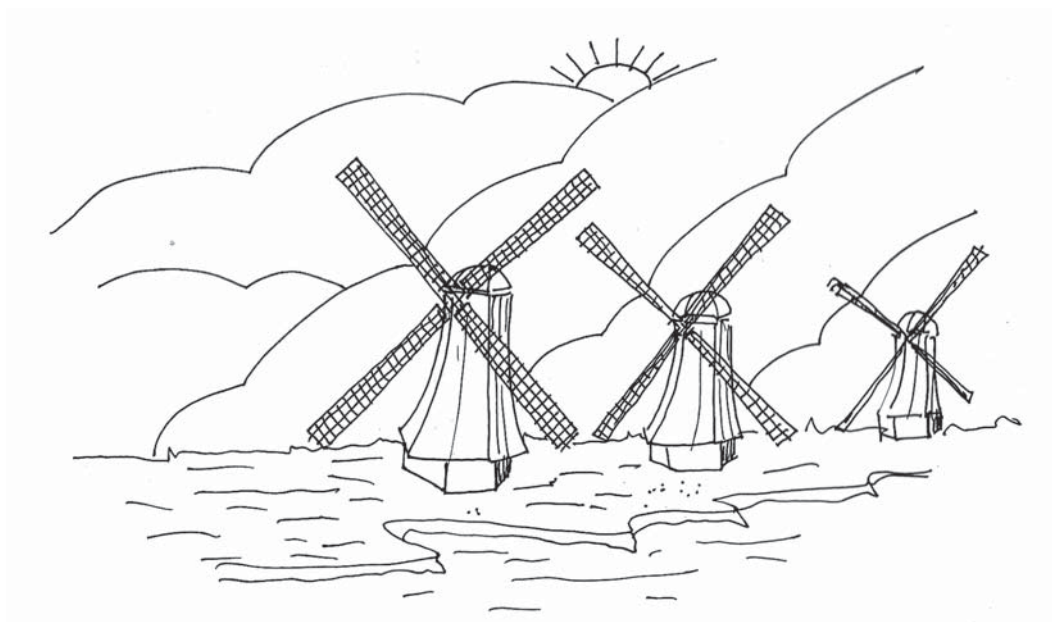
No nos queda otro camino que recurrir a la alegoría, figura predilecta de Dante para enseñar la doctrina. Es decir, trascender el plano literal (o plano de juego) para llegar al plano serio, que, en este caso, es muy fácil de alcanzar. Lo que Ulises buscó con su viaje fue arribar a la montaña del Purgatorio, es decir, a la salvación, con su propio esfuerzo y con sus propios medios. No tomó en cuenta que la salvación es más cuestión de gracia divina que de esfuerzo humano. El alma se salva *per sola grazia, non per esser degna* (Pd. XII, 42): únicamente por gracia de Dios, no por ser digna. El cristiano que piensa al revés cae inevitablemente en el pelagianismo, herejía ya combatida con brío por san Agustín.

Los románticos cayeron en «locas» interpretaciones por olvidarse de que la Comedia, mal que les pese es una obra esencialmente religiosa. Celebraron en Ulises la osadía sin frenos de la razón y exaltaron las empresas insensatas e imposibles. Ulises se convirtió en otro Galileo, mártir del afán de conocer, de una titánica-romántica voluntad de rebelión. Para Benedetto Croce —quizá el peor intérprete de Dante— se trata de «un sublime pecado». Leo en un libro alemán reciente las siguientes sandeces: «Dante ha hecho del Ulises de la Edad Media, vale decir, de la tardía Antigüedad, un auténtico representante del Renacimiento, una figura que por la audaz concepción y la representación trágicamente grandiosa puede ser comparada a las mayores figuras de la humanidad del Renacimiento, a César Borgia como a Colón, al príncipe de Maquiavelo como al shakespeariano Ricardo III y al Doctor Fausto del drama de Marlowe».

Y es que el genio de Dante ha convertido a varios condenados en perfectos seductores. Releamos el bello canto de Francesca y Paolo. Si no realizamos aquí la segunda lectura que

recomendamos, Francesca y Paolo, vulgares adúlteros, se convertirán en inocentes víctimas del «amor», que justifica todo en esta época descristianizada.

En resumen, Ulises es la alegoría del pelagianismo, herejía que todavía repta en la mentalidad de muchos cristianos.



decodificando

DECODIFICANDO



Expediciones, naufragios y confinos:

los textos de viajes en el periodo colonial.

Entrevista a Paul Firbas (State University of New York
at Stony Brook)

Fernando Rodríguez Mansilla*

¿Puede hablarse de la existencia de una «literatura de viajes» dentro de los textos compuestos en el periodo colonial hispanoamericano?; ¿cuál sería la relevancia de esta categoría para los estudios coloniales?; y ¿cuál sería su respectivo corpus?

La primera dificultad (y lo que hace que la pregunta sea tan rica) reside justamente en la densidad del concepto de «literatura de viajes», que suele entenderse acompañado de toda una serie de prácticas bastante modernas (las grandes expediciones naturalistas europeas) y que al mismo tiempo implica formas de lectura también indisociables de experiencias e instituciones propias de la modernidad. Cuando decimos «literatura de viajes» pensamos, generalmente, en los muchos tomos de Alexander von Humboldt, Darwin o Charles Wiener, en grabados o ilustraciones de esa época en un aparato editorial y en una recepción europea (y después criollas) de esos textos.

Sin embargo, una mirada crítica que se descargue del peso de esa modernidad ilustrada y de algunos de sus puntos de partida tendría que admitir que la relación entre viaje y escritura (no digo literatura necesariamente) es tan antigua como las mismas tradiciones narrativas. Una escena muy antigua en el arte narrar es la de quien cuenta a su propia

* University of North Carolina at Chapel Hill

tribu lo que ha visto en tierras y pueblos distantes; es decir, en esa forma está la estructura básica de la moderna antropología y, por supuesto, de sus predecesores: las narraciones testimoniales de las crónicas, relaciones e historiografía de Indias.

Dentro del periodo colonial, conviene pensar en narraciones o relatos de viajes antes que en literatura. La diferencia de los estudios coloniales reside en el enfoque en la cultura material y simbólica americanas que acompaña la producción de los textos. Pensar en términos de «literatura de viajes» podría sugerir cierto abandono a una idea cómoda (propia del placer del texto, como diría Roland Barthes) del fenómeno literario. Por supuesto que también el olvido de lo literario ha producido y produce en el mundo académico lecturas sólo documentales o referenciales de los textos coloniales, como si se les negara (o les fuera impertinente) el estatuto universal o el registro estético.

Creo que pensar los textos coloniales desde la categoría del «relato de viajes» puede servirnos para dialogar con narraciones de otras épocas y geografías enfocándonos en procedimientos narrativos y en las formas, posibilidades y limitaciones del encuentro con el «otro». Asimismo, esta categoría también puede acercarnos a un corpus teórico que no sea específico del mundo colonial americano. Debo admitir que en mi trabajo no he buscado teorizar sobre el «relato de viajes» ni me he preocupado especialmente por esa categoría. Reconozco, en cambio, que tengo mucho interés por formas discursivas próximas, como la cosmografía, la geografía, las relaciones o las crónicas. En ese sentido, creo que el corpus de los relatos de viajes coloniales sería muy amplio, incluiría todos los textos estructurados por el desplazamiento espacial y la relación entre un yo y un tú desconocidos. Los textos clásicos de ese corpus son muy conocidos: el *Diario* de Colón, las cartas de Vespucio, de Pero Vaz de Caminha, la *Relación* (conocida más popularmente como *Naufragios*) de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca o *Los infortunios de Alonso Ramírez*, entre otros. En cierta manera, también algunas partes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (por ejemplo los cantos xxxv y xxxvi) podrían leerse como narraciones de viajes y, por supuesto, las relaciones de expediciones, así como ciertos libros o capítulos de la historiografía de Indias, como la *Historia* de Fernández de Oviedo, etc.

Dentro de los textos coloniales que versan sobre viajes, ¿podría hablarse de textos fundadores o modélicos y textos epigonales?

Creo que el texto fundador, sin duda, sería el *Diario* de Colón. Al decir esto, descubrimos de inmediato que una fundación de este tipo está hecha sobre cimientos

previos: Juan de Mandeville, Marco Polo, entre otros. Más difícil resulta señalar un texto o un conjunto de textos epigonales. Creo que en no pocos relatos del siglo xx, dentro del registro novelístico o la crónica periodística, por ejemplo, cuando un personaje letrado viaja al mundo rural (la comunidad indígena) vuelven a aparecer algunos tropos del colonialismo. Un caso emblemático sería el de *Lituma en los Andes*, novela de Vargas Llosa, donde el desplazamiento de la costa hacia la sierra del Perú es una suerte de viaje al corazón de la barbarie, territorio donde impera el pecar nefando, además del canibalismo: un espacio ilegible para la razón moderna.

¿Qué temas caros a los estudios coloniales permite abordar la categoría del “relato de viajes”?

Uno de los temas que, en este momento me parece central, tendría que ver con un subgénero del relato de viajes: la narración de un naufragio. Este tipo de relato, tan abundante en el mundo portugués, pero también muy rico en la monumental *Historia* de Oviedo, presenta el problema narrativo y cultural del regreso del náufrago. Hay una serie de lugares comunes para narrar esa imposibilidad de regresar a la casa, como si la experiencia del naufragio fuera una mancha indeleble o una herida siempre abierta. Se repiten algunos tópicos: la dificultad de volver a la lengua materna, la incomodidad de las ropas sobre la piel curtida, la extrañeza con los objetos domésticos: la cama resulta menos cómoda que el piso. Otro asunto que me interesa especialmente es la relación entre el desplazamiento espacial extremo —la geografía de los confines— y la historia moral en los textos coloniales.

Textos como los Naufragios de Cabeza de Vaca o los Infortunios de Alonso Ramírez han sido contemplados como parte de una tradición literaria cuyo origen se encuentra en clásicos como la Odisea o la Eneida, hitos de la literatura de viajes en la literatura occidental. ¿Esa comparación es funcional?, ¿cuáles serían los alcances y limitaciones de aquella filiación?

Algunos puntos de encuentro existen con los poemas épicos de Homero y Virgilio, en tanto que son textos clásicos y repositorios de las tradiciones occidentales. Está, por supuesto, el motivo del héroe que viaja para regresar a casa. Sin embargo, creo que la limitación básica tiene que ver con algo que sugerí línea antes. Tanto *Naufragios* como *Infortunios* son textos cuya forma y lugar de enunciación derivan directamente del memorial de servicios, de la

relación legal y que, además, pertenecen ya al mundo moderno de la imprenta. Además, y esto es central, son narraciones que no ocultan la complejidad de las circunstancias históricas de su misma producción material. Dicho esto, es obvio que también participan de otras tradiciones narrativas, como la hagiografía, la novela picaresca y la épica renacentista (las digresiones del *romanzo*), entre otras. Sin embargo, como lector de textos coloniales, sería un error descuidar las particularidades del mundo americano y español implicadas en la producción y recepción de estas narraciones.

En tus investigaciones sobre las poblaciones del Estrecho de Magallanes has resaltado que, en el relato sobre las mismas, nos hallamos ante «la escritura desplazada de la pérdida española de su lugar y poder hacia finales del siglo XVI» («Fracaso, derrota y épica: las poblaciones del Estrecho de Magallanes» Iberoromania, 58, 2003, p. 145). ¿Cómo se construye este discurso del fracaso hegemónico en textos coloniales de viaje?

Se trata de un discurso desplazado porque ese fracaso no se puede narrar directamente. Antes de la pérdida de la Armada Invencible, las naves inglesas habían tomado simbólicamente el estrecho de Magallanes. Sostengo que la aparición de Drake en Lima en 1579 tuvo consecuencias profundas en el imaginario virreinal y metropolitano. La frontera de Magallanes se convierte, así, en un límite impuesto por designo divino a las armas españolas: en algunos textos, como las *Armas antárticas* de Miramontes, todo el espacio magallánico adquiere entonces otro sentido, ajeno a las dinámicas históricas y políticas de finales del siglo XVI. Las derrotas de Sarmiento de Gamboa, que son muchas, tienen que ver en parte con su insistencia en incorporar la zona de Magallanes en la geografía imperial española a través de un discurso caballeresco ya anacrónico en la década de 1580. Es decir, para regresar sobre la pregunta, el discurso del fracaso se construye, por un lado, por desplazamientos; por otro, con las ruinas del discurso heroico.

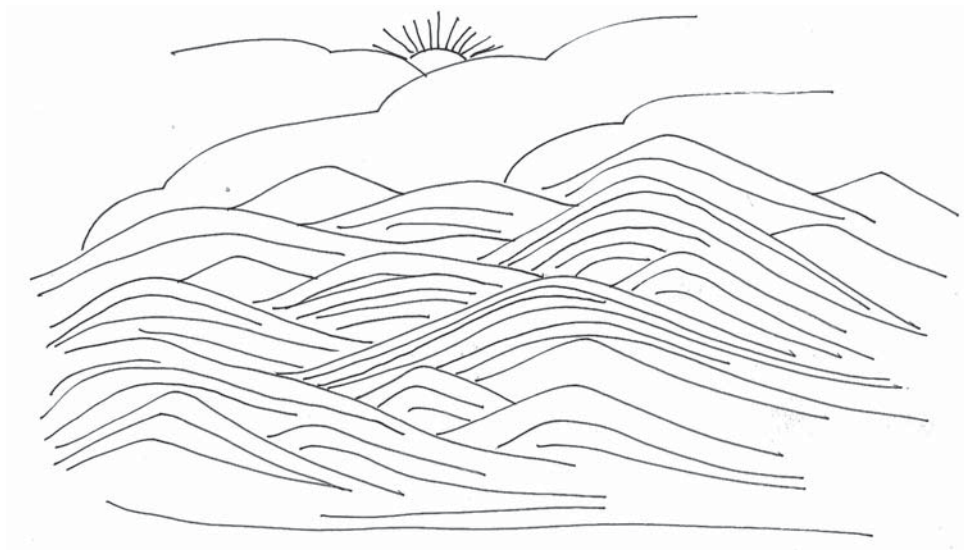
El discurso narrativo sobre América se asienta sobre referentes europeos. Como lo has demostrado en tus reflexiones en torno al adjetivo antártico, el empleo de este término, tanto en títulos de determinadas obras como dentro de los textos mismos, nos remite ‘a una geografía remota que, en el marco del género épico, activa un script de viajes y conquistas’ («Escribir en los confines» en América Latina: giro óptico, ed. Ignacio Sancho Prado, México: Universidad de las Américas, 2006, p. 345). ¿De qué forma condiciona este fenómeno la producción literaria en las colonias americanas? ¿De qué

forma lo hace en los textos sobre América escritos desde Europa? ¿Existen diferencias?

Ese condicionamiento tiene que ver con el peso de las tradiciones culturales y con las posibilidades del decir que se abren con los géneros discursivos. Los textos «antárticos» coloniales pertenecen a una generación de escritores españoles trasladados a América de Sur en la segunda mitad del XVI. En el Perú, esos escritores se vuelven baquianos y sus textos realizan, así, una doble exhibición: de los nuevos saberes adquiridos en el Nuevo Mundo (plantas, geografía, historia moral y lenguas) y de su filiación con las tradiciones más prestigiosas del Viejo Mundo; como si necesitaran una doble afirmación: de su diferencia y de su identidad. Creo leer allí el inicio (los *beginnings*) de algo que he venido trabajando en diversos ensayos. Por supuesto que no todos los textos coloniales tenían este lugar baquiano de enunciación. El peso de las tradiciones antárticas en un indio ladino como Guaman Poma es otro, como puede verse, por ejemplo, en el mapa mundi incluido en su *Nueva Corónica*. En los textos sobre América cuyo lugar de enunciación es el Viejo Mundo, lo antártico no posee ya ninguna carga de saberes locales, del discurso baquiano que distingue a escritores como Cabello de Balboa, Diego Mexía y Fernangil, entre otros.

¿Es posible encontrar en los textos sobre viajes en la colonia una manifestación de la identidad criolla? Si es así, ¿cómo se produce esto?

Más que una identidad criolla, los textos ponen en escena las múltiples negociaciones o agencias (como las ha llamado acertadamente J. A. Mazzotti) de los criollos. Siguiendo con los relatos de viajes, quizá el ejemplo más clásico sea el texto de Sigüenza y Góngora ya citado, *Los infortunios de Alonso Ramírez*. En éste, lo criollo se expresaría sobre todo por el lado de las negociaciones del mismo Sigüenza (y detrás de él, las de Alonso Ramírez) al entregar este curioso relato ejemplar —donde los viajes están ligados a los límites del imperio— al centro de la cultura de la corte, lugar donde se legitima el discurso criollo.



mundo raro **MUNDO RARO**



Un olvidado viajero y precursor romántico cuzqueño:

don José Manuel Valdez y Palacios

Raúl Porras Barrenechea

Presentación

El año 1933, Raúl Porras Barrenechea viajó al Brasil como Consejero de la Delegación Peruana a la Conferencia de Río de Janeiro. Permaneció allí hasta el año siguiente, embargado por arduas tareas diplomáticas relacionadas con la solución del diferendo limítrofe con Colombia. No obstante, de esta actividad absorbente, su vocación de historiador encontró tiempo para revisar los fondos de la Biblioteca Nacional de Río, y sus indagaciones se vieron coronadas por el feliz hallazgo de la obra *Viagem da cidade do Cuzco a de Belem no Grão Pará pelos rios Vilcamayu, Ucayaly e Amazonas* de José Manuel Valdez y Palacios, viajero cuzqueño y precursor romántico olvidado, que en 1843 se internó por los ríos de la selva en una odisea amazónica que culminó en Río.

Raúl Porras proyectaba la edición del *Viagem* y con ese propósito obtuvo una reproducción fotográfica del texto de la Biblioteca Nacional de Río, único ejemplar conocido. En 1955, Porras publicó en el suplemento extraordinario de “El Comercio”, del 28 de julio, la primera versión de su estudio sobre José Manuel Valdez y Palacios, que luego se reproduciría como parte del libro *El paisaje peruano de Garcilaso a Riva Agüero* (Lima, 1955). Sería importante para nuestra cultura y para las relaciones de Perú y Brasil cumplir el propósito del maestro Porras de publicar una edición facsimilar de la obra de Valdez y Palacios.

Jorge Puccinelli

Un olvidado viajero y precursor romántico cuzqueño: don José Manuel Valdez y Palacios

Raúl Porras Barrenechea

Ni las historias literarias ni las geográficas mencionan el nombre del escritor cuzqueño don José Manuel Valdez y Palacios, viajero intrépido que en 1843 penetró por el Urubamba al Ucayali y al Amazonas, y arribó al Brasil después de una penosa odisea amazónica, de trece meses y más de mil leguas de recorrido entre tribus salvajes, y fue, además, clarísimo portador por su espíritu y su técnica, del virus romántico a la literatura peruana. El inédito José Manuel Valdez lleva el mismo nombre, célebre en nuestros anales científicos y literarios, del famoso médico mulato de la época de Abascal y primeros días de la República, autor de la paráfrasis de los salmos de David que tituló *Salterio peruano* (Lima, 1833) de quien se han ocupado Lavalle, Riva Agüero y C. E. Paz Soldán. El viajero romántico escribía su apellido, de aristocrática prestancia cuzqueña, con zeta final y usaba el patronímico materno de Palacios. Valdez y Palacios escribió y publicó en Río de Janeiro, en portugués, las impresiones de su viaje en una obra de varias partes que tituló *Viagem da cidade do Cuzco a de Belem do Grão Pará pelos rios Vilcamayu, Ucayali e Amazonas, Precedido de hum bosquejo sobre estado político, moral e litterario do Perú em suas tres grandes épocas; pelo Dr. José Manoel Valdez y Palacios. Río de Janeiro, Typographia Austral, Beco de Bragança 15, 1844*. El primer fascículo consta de 244 páginas. El segundo lleva el mismo título general y como subtítulo *Quadro comparativo entre o estado actual do Perú e do Brasil*; se da como continuación del tomo I, consta de cuatro capítulos y se halla editado en Río de Janeiro, Rua do Sabão N.º 70, en 1845. El tercer fascículo lleva el título general señalado, consta de 96 páginas y se halla editado en la Typ de M.A. da Silva Lima, Rua de San José N.º 8, en el año 1846. En este tercer volumen se halla descrita la primera parte del viaje de Valdez y Palacios, del Cuzco a la región de Santa Ana y Cocabambilla en el Perú. No tengo referencias sobre la publicación posterior de la segunda parte del *Viaje*, el que sólo alcanza, pues, a la descripción del territorio y paisaje peruano. Leí este curioso folleto en el Brasil en 1934, y, más tarde, obtuve una reproducción fotográfica de él, por el gentil intermedio de Augusto Morelli Pando, culto Secretario de nuestra Embajada en Río.

El nombre del romántico prematura denuncia una calidad social e intelectual de relieve. Los Valdez y Peralta, descendientes de los Valdez y Bazán, fueron en el Cuzco gente de la mayor prosapia, vecinos feudatarios, encomenderos e hidalgos belicosos de romance y desafío, maestros de campo y corregidores, caballeros de Alcántara y de Calatrava, regidores perpetuos del cabildo, y descendientes del factor Don Juan de Salas y Valdez, asturiano, hermano del Arzobispo e Inquisidor de Sevilla D. Hernando de Valdez, linaje próspero cuzqueño al que perteneciera la casona

solariega de los cuatro bustos en las inmediaciones del Templo del Sol. Pero, al lustre de la sangre hispana, se unía el blasón intelectual de sus dos nombres de castiza prestancia en el Cuzco. A rama ilegítima de tan encopetada familia debió pertenecer el insigne quechuista y dramaturgo, y ejemplar párroco de indios, don Antonio Valdez, autor del *Ollantay* y, por el lado paterno, Valdez y Palacios debió ser pariente cercano y colaborador del abogado José Palacios, editor del *Museo Erudito*, del *Correo Literario* y del *Espectador Peruano* aparecidos en Lima en 1829. La cercanía espiritual con este último, incansable promotor de cultura en el Cuzco y seguramente uno de los peruanos más ilustrados y conocedor de la literatura europea clásica y romántica, es tan próxima que, casi, llega a confundirse la personalidad no bien esclarecida de ambos. Los Palacios fueron sospechosos de infidelidad al Rey, acaso por su parentesco con Micaela Bastidas, la mujer del Inca Túpac Amaru. José Palacios, que pudo ser el padre del editor del *Museo Erudito*, fue Escribano de Rentas Reales del Cuzco y fue desterrado a España, bajo partida de registro en 1787.

El abogado José Palacios, editor del *Museo Erudito* del Cuzco, gala del periodismo de alta cultura nacionalista en el Perú y continuador de la línea del *Mercurio Peruano*, fue un cultivador feliz de la crítica literaria y profundo conocedor de la literatura antigua y moderna, de las lenguas francesa e inglesa, y quien por su conocimiento de la literatura europea parece haber residido en Europa y absorbido ahí su pericia y refinamiento artístico superior al de nuestros escritores criollos de la época, no sólo en el Cuzco sino en Lima. En su *Discurso sobre la literatura en general y la poesía, la epopeya y la tragedia en particular*, editado en el Cuzco en 1839, en la imprenta de la Beneficencia, por P. Evaristo González, demuestra su dominio de la filosofía estética y sus vastas lecturas que van desde Virgilio y Horacio a Berceo y Garcilaso, Petrarca y Metastasio, Milton y Shakespeare, Fenelón y Racine, y, particularmente, de la literatura francesa preromántica prendada de la naturaleza y del campo, con el abate Delille, Madame de Staël y, sobre todo, la *Nueva Eloísa de Rousseau*. Es interesante recoger como expresión del fervor literario de Palacios y de la cultura de un peruano del siglo XIX, en las vísperas del romanticismo, estas notas del avezado cuzqueño:

La salida del sol descrita por Tomsom y repetida por Dupaty, las mañanas, las tardes, las noches del paraíso perdido de Milton, el mar cruel de Metastasio, la cascada de Propercio, su Cintia, sus delirios, los jardines de Delille, sus recuerdos a los bordes de la Vanclusa, el lago dorado y el encuentro de las aguas cristalinas de Horacio, las sombras, los árboles de Berceo, la selva umbrosa, el blanco lirio, la rosa colorada de Garcilaso, las lágrimas, los amores, los suspiros de Petrarca, el cuadro en fin de los transportes del amor de Safo son poesías llenas de belleza, de una belleza que agrada en todos los tiempos, que jamás se disminuirá y que será siempre buscada con entusiasmo; por esto nos deleita y hechiza tanto su lectura.

VIAGEM
DA CIDADE
DO
CUZCO A DE BELEM DO GRÃO PARA'

PELOS RIOS

YLLCAMAYU, UCAYALI E AMAZONAS,

PRECEDIDO DE HUM

**Bosquejo sobre o estado politico, moral e litterario do Perú em
suas tres grandes épocas;**

Pelo Dr. José Manoel Valdez y Palacios.

TOMO I.



RIO DE JANEIRO,
TYPOGRAPHIA AUSTRAL, BECO DE BRAGANÇA, 15.
1844.

Esta predilección por la naturaleza, cierto rousseauismo idílico, la preocupación por los temas nacionales y la frecuencia de los mismos autores, aproximan a José Palacios y a José Manuel Valdez y Palacios, a veces hasta las lindes del plagio. Cabe la suposición de que Valdez y Palacios fuera pariente, acaso sobrino, de Palacios y su discípulo y colaborador más ferviente, en su célebre periódico de 1839.

Del viajero Valdez y Palacios, ausente de todas las bibliografías —con excepción de la Biblioteca Peruana de Paz Soldán que le cita incompletamente— se puede saber, por él mismo, que debió seguir estudios en el Cuzco, pues ostentaba el título de Doctor; que su familia tenía vastas haciendas en el valle de Urubamba; que debió conocer Europa, por las comparaciones que hace entre el valle nativo y las campiñas de Suiza, y que de su estadía en Francia le quedó un amor a los galicismos innecesarios. Valdez y Palacios, según propia confesión, debió ser secuaz intelectual y político de Vivanco durante el Directorio de éste. En el agitado momento de anarquía que siguió a la batalla de Agua Santa, cuando los generales con mando se disputaban la herencia de Gamarra, sin atender al peligro y a la invasión extranjera, debió ganarse Valdez y Palacios la enemistad del general San Román, quien, en sus movimientos basculares entre Torrico y Vidal y entre Castilla y Vivanco, pasó varias veces por el Cuzco, en plan de tropero, allegando fuerzas para sumarse al final a Castilla, después del triunfo de San Antonio. Valdez que trata a San Román de traidor a Vivanco, dice que cometió toda clase de extorsiones en el Cuzco y que, apoyado por «una soldadesca desenfadada y ávida de sangre» asaltó su casa y la saqueó. Valdez, acosado y en peligro de muerte, huyó al valle del Urubamba donde su familia tenía posesiones; pero hasta ahí, y aun hasta el rincón selvático de la misión de Cocabambilla, le alcanzó el rencor partidista. A pesar del apoyo de los frailes de la misión, Valdez se interna en la región amazónica, con un guía y un hijo pequeño de siete años, corriendo graves riesgos entre los bosques y ríos inmensos y las tribus bárbaras. Es una hazaña civil al mismo tiempo que geográfica. Aparte del Padre Bousquet, misionero que abrió la ruta fluvial del Urubamba al Ucayali en 1806, ningún viajero ni hombre de ciencia había atravesado entonces esas regiones. Castelnau y Marcoy, Markham y Raimondi llegarían años después.

El paisajista romántico

Al salir de Cocabambilla e internarse en la región amazónica, el viajero romántico tiene conciencia de su hazaña. «América, escribe orgullosamente al llegar a Río, está todavía virgen, todavía no ha sido vista por los europeos en sus sitios más bellos y misteriosos». La ruta que él va a seguir sólo ha sido hollada por la canoa misionera del Padre Bousquet en

una parte, y, en otra, desde Huánuco al Pará, por el viajero sajón Lister Maw. El mundo amazónico revelado por las crónicas del siglo xvi y por el viaje de La Condamine, atrae al neófito peruano del romanticismo porque ha encontrado en él al hombre en estado de naturaleza, «al hombre de la creación», en buena cuenta al *bon sauvage* de Rousseau y lo ha sorprendido en medio de una «naturaleza inculta» y ha observado sus costumbres, que «en vano se esforzarán en indagar los filósofos en el silencio de sus gabinetes». Él se propone —dice— con mezcla de humildad y de orgullo, relatar únicamente lo que ha visto, seguro de que su narración «arrojará una luz sobre estos países hasta ahora desconocidos». La originalidad y novedad del relato de Valdez y Palacios no está, sin embargo, únicamente en su proeza geográfica, sino en la sensibilidad romántica que el viajero transporta consigo, con anterioridad a la eclosión del romanticismo poético peruano de 1848 definido por Palma y por Riva Agüero e imputado al germen traído por Fernando Velarde. El viajero cuzqueño es un romántico completo, poseído del misticismo de la naturaleza y del amor, de las secretas correspondencias entre el paisaje y el espíritu, amante de la soledad del campo y desdeñoso de las costumbres livianas de la ciudad y de sus engaños, convencido del amargo destino de la humanidad y creyente tan sólo en la fuerza imponderable de la libertad humana. Ha bebido en los clásicos y en los poetas del siglo xviii el amor a la Naturaleza y en Byron, en Schiller y en Goethe su culto de las formas más libres del espíritu. A través de todo su relato se siente encendida la llama romántica inconfundible que colorea sus transportes líricos, bañados muchas veces en lágrimas y sus descripciones campestres inundadas de una suave luz tropical que hace recordar las páginas de la María de Isaacs. Habría que agregar que usa también desembozadamente el término *romántico*, que llama «románticas» a las campiñas de su tierra por no haber aprendido la «uniformidad poco romántica» de los geométricos parques ingleses, sino que en ellas la naturaleza se abandona a sí misma y prefiere los puentes de junco suspensos sobre el abismo, porque los considera «uno de los espectáculos más románticos». Tristeza, desorden, desaliento y romanticismo puro, aunque no hubieran llegado ni Hugo ni Musset.

El viajero describe en primer término, aunque algo fugazmente, su paso por los Andes y las cordilleras que hay que atravesar del Cuzco a Urubamba y de ésta —hundida en una hoyada tibia y pródiga—, al valle de Santa Ana y Cocabambilla. Sus impresiones de los páramos andinos son de un colorido tétrico y desolador, que revelan el espíritu criollo peruano de las ciudades, ya sean ellas costeñas o serranas. En esas «terribles y desoladas regiones», el viajero camina envuelto en sombra y la lluvia no cesa un instante, mientras

la nieve eterna de las cumbres circundantes semeja entre la niebla vaporosa «como fanales suspensos en los cielos». Las puntas de las cimas desgastadas por el rayo y por los vientos, se le presentan como algo decrepito, ruinoso o terrible, que entristece el corazón y «enleva el alma».

El paisaje de la sierra se le ofrece —como a Garcilaso y Acosta— con sus inmensos y súbitos contrastes. Después de ascender a las cimas nevadas, a la mayor altura a que haya llegado un ser humano «con excepción de Plinio, Humboldt y Ulloa», el viajero tiene que descender casi perpendicularmente a las profundidades de la tierra a un inmenso y cóncavo anfiteatro de diez o doce millas de circunferencia, y de dos mil de profundidad, en el que aparecen los conos de más de sesenta cráteres de volcanes extinguidos, que parecían las «bocas de infierno» de los poetas, «cuadro afflictivo» de grandeza dantesca que descuella en su insólita experiencia, como uno de los fenómenos más sublimes que hubiera presenciado, y duraría en su memoria toda su vida. La sierra bravía de las cumbres y los páramos, ajena al criollo de las ciudades, se le vuelve a presentar en su marcha, después del descanso en el idílico valle del Urubamba, en su marcha desde Ollantaytambo a Cocabambilla. Se extinguen las «campiñas románticas» y las vegas cubiertas de frutillas, los árboles frondosos y la naturaleza se vuelve nuevamente árida, hosca y ascética. La vegetación desaparece y las montañas son para el viajero romántico melancólicas, ora negra, ora pardas, y los oteros distantes unos de otros son «de paja amarillenta, que les da un aspecto sumamente sombrío». El paso por el puerto nevado que conduce a Cocabambilla es, por la psicosis del destierro y del ambiente, triste y desolador, pero de un contraste netamente romántico: «¡Qué transición tan repentina para la vista y para el corazón —al trasponer una de estas líneas divisorias del paisaje peruano— de un lado la vida, del otro lado la muerte, de un lado el paraíso, de otro lado el infierno!».

El paraíso perdido para el prófugo político estaba a sus espaldas en el valle del Vilcamayo, en las feraces quebradas de Calca, Taray y Urubamba, sobre todo en ésta, su hogar nativo, «verdadero paraíso humano» en primavera, tierra de recreo de los incas, que el viajero se detiene en describir antes de hundirse en la tiniebla amazónica. La nostalgia hogareña detiene y retiene a Valdez y Palacios en el pórtico de su viaje, y dedica casi todas las páginas de la parte publicada de su libro, a describir el paisaje de las hoyadas andinas y las costumbres patriarcales de Urubamba, sus usos vernáculos, sus flores, frutos, fiestas, cantos y cosechas. El paisajista enternecido se vuelve folclorista. El escritor andino Valdez, como el costeño Juan de Arona, enrumba el tema de la naturaleza por una propensión nativista común de su espíritu peruano, hacia el costumbrismo.

Valdez y Palacios describe embelesadamente el valle del Urubamba o Vilcamayo y sus tierras aledañas, las quebradas de Calca, Taray y Urubamba, con sus aldeas floridas y fragantes de Taray, Pisac, Calca, Urquillos, Urubamba y Ollantaytambo, la vega cubierta de frutillares, perfumada por un océano de arbustos y de verdura matizada de infinitos colores «diluvio de iris» por entre los que pasa el Vilcamayo, como «una cinta verde sinuosamente extendida a manera de una serpiente», en una «atmósfera de azul y oro». Las casas blancas y los techos de tejas asoman entre el oscuro follaje de los melocotoneros y los limoneros y las copas frondosas de los pisonays guarecen con su sombra melodiosa el arrullo de las cuculíes. Todo el valle es un inmenso «jardín salpicado de edificios», en el que «la vegetación es lo principal y la población lo accesorio», sobre todo en Urubamba, rincón edénico con su viejo puente de piedra, su espaciosa iglesia, sus callejas estrechas y sus mansiones rodeadas de jardines aromados, con rosas y camelias, cactus resplandecientes y frescas hortalizas, con fuentes de agua y alamedas y rincones perfumados. Valdez y Palacios evoca y describe la vida de la hacienda andina como Arona había descrito la hacienda costeña. Como en los *Cuadros y episodios peruanos* de Arona, hay tufillo de cocina criolla y memoria olfativa de guisos domésticos: el chupe humeante, los tamales, el queso fresco, el sabroso asado de vaca o carnero, los capones rollizos y amarillentos, el choclo verde y el ají picante, las humitas, la chicha y el delicioso «italia». El viajero pondera, sobre todo, el ambiente humano, la vida patriarcal de la hacienda y del valle, la sanidad física y moral de sus gentes, la sencillez de las costumbres, la sonrisa que está a flor de labios en mujeres graciosas, hombres robustos y niños fuertes y sanos. Recuerda con emoción los paseos de mozos y doncellas en dulce fraternidad bajo los árboles, las danzas y juegos bucólicos al son del charango o de la guitarra y los yantares sencillos servidos en el césped sobre los vivos colores de las toallas de Cochabamba o de las alfombras de Puno. Enumera y describe los bailes criollos, semejantes a los de la costa: la zamacueca, la mariquita, la mariposa y se estremece de emoción al recordar la melancólica melodía del yaraví. «El yaraví hay que oírlo»: el yaraví «es la música de la naturaleza», «el que no lo ha oído no conoce la voz de la melancolía». El yaraví, dice el viajero romántico con orgullo regional, hace derramar «lágrimas deliciosas» y el que lo escucha se rinde a su melodía. El yaraví es el arma más poderosa del amor en la América española. A través de estos recuerdos, y de las descripciones de los trabajos agrícolas, de las cosechas, se vislumbra la vida dorada de un adolescente de la aristocracia cuzqueña en el plácido vergel de los incas y el recuerdo de unos momentos idílicos de amor casto y juvenil con alguna de esas núbiles doncellas a las que él llama «sacerdotisas del amor rural», recuerdo que vibra en las notas del desterrado como un lamento de yaraví.

Hay otras notas vivaces en el relato de Valdez. Con emoción poética describe la misión de Cocabambilla, en el umbral de la selva amazónica, el último lugar civilizado del departamento del Cuzco por el este y donde «comienza la montaña» y el país de los antis. En una planicie espaciosa rodeada de cañaverales y de cafetales, iniciados por el franciscano Bousquet, se alza la rústica casa de los misioneros, rodeada de frondosos árboles y arbustos bellísimos y de chacras y jardines donde crecen los naranjos y limoneros, la lujuriosa coliflor ostentando su blanca y fresca cabeza guarnecida de grandes hojas salpicadas de rocío, los sembríos de arroz y de mandioca, la papa y la betarraga dulce, y se yergue como en un romance medievo la rosa enamorada del ruiseñor. El viajero reposa en Cocabambilla algunos días y parte luego, despidiéndose emocionadamente de los frailes bondadosos a los que recuerda más tarde con lágrimas, viendo perderse los naranjos de la estancia misionera con sus globos de oro, mientras los remos de la canoa rompen el silencio de la selva y se deslizan entre la «vegetación mágica» sobre el «transparente topacio de las aguas».

Entre las escenas e imágenes populares recogidas por Valdez en esta etapa de su viaje, está una que guarda un sabor inmemorial de tiempo prehistórico y que tiene a mi juicio un gran valor etnográfico. Es la estampa de un encuentro o trueque comercial realizado en la selva, lejos de toda influencia occidental, entre los nativos selváticos o antis y los serranos o purunrunas, tal como lo debieron realizar las poblaciones preincaicas. Valdez y Palacios describe la llegada de la flotilla de los antis a la región de Cocabambilla, en medio de un silencio espectacular de los colonos de la misión, que sólo rompen el chasquido de las aguas bajo los remos y los gritos de los papagayos cautivos. Al aproximarse a las riberas de la misión, los antis —cuyo jefe aparece ataviado con sus adornos selváticos— lanzan «un saludo o guriguri agudo que resuena en toda la montaña y va acompañado de mil gesticulaciones extrañas». Los purunrunas responden con gritos y demostraciones de contento. Si es de tarde, se guardan los objetos traídos en las canoas y los antis descienden a dormir. Al día siguiente, al amanecer, los hombres de la selva entonan un himno salvaje a la salida del sol. En las primeras horas alinean sus objetos en hileras en el suelo, custodiados por sus dueños. Los objetos de trueque son papagayos, araras, *saccos* o vestimentas de salvajes, canoas de cedro, mujeres esclavizadas, cacao silvestre, gomas, resinas, y a cambio de estos productos reciben en trueque cuchillos, machetes, espejos, tijeras, clavos y sal. Ni los antis ni los purunrunas conocen sus respectivos idiomas. «Hácese entonces la permuta por señales, en medio de un profundo silencio». El demandante presenta el objeto que quiere cambiar y señala el que quiere adquirir y la oferta es aceptada o rechazada por signos. La feria dura

seis u ocho días y la caravana regresa después a su país. Por este sistema sorprendido por el viajero romántico, debieron ingresar al incario y a las civilizaciones del litoral los productos selváticos hallados en las tumbas prehistóricas.

La historia republicana

Valdez y Palacios, en su deseo de dar a conocer el Perú en el Brasil, intenta hacer un compendio de nuestra historia republicana, con cierto aliento ideológico y sociológico. Es un empeño que demuestra la audacia intelectual del cuzqueño y su capacidad constructiva en el campo cultural. En 1843, no había aún ningún tratado sistematizado de historia peruana. El bosquejo de Valdez y Palacios, anterior al ensayo de Córdova y Urrutia, *Las tres épocas del Perú*, también de 1844, tiene así un valor primicial. Valdez y Palacios escribe en Río con datos extraídos del Perú en 1843 y tiene mucha más solvencia intelectual que Córdova y Urrutia. Es, pues, el pionero del paisaje romántico y de la historia republicana. No cabe hacer aquí un examen exhaustivo de su historia política y social del Perú, sino señalar únicamente sus planteamientos y preocupaciones. Está dividido, como el libro de Córdova, por imposición de la materia histórica en tres épocas y precedido de un bosquejo rápido del estado político, moral y literario del Perú en sus tres grandes épocas. Éstas son las siguientes: la anterior a la Independencia, la Independencia, y la República. El planteamiento de Valdez y Palacios incluye el estudio físico del territorio, clima, producciones, y en proyección de historia institucional y económica, no vulgarizada en su época, el análisis de la evolución de la industria, de la agricultura, el comercio y de la religión y literatura.

En la etapa de la Independencia analiza también el estado moral, político y literario y la acción de San Martín y Bolívar en el Perú. La tercera etapa alcanza únicamente a la dictadura de Bolívar, el gobierno de La Mar —a quien considera el Cincinato del Perú— y la guerra con Colombia. El segundo fascículo de la Historia comprende un cuadro comparativo entre el estado del Brasil monárquico y el Perú republicano devorado por el caudillismo y la anarquía. De paso, únicamente cabe citar los juicios sobre Gamarra, paisano de Valdez, de quien dice que era «un hábil y profundo hipócrita» y a quien acusa de haber dispuesto del Perú a su antojo y de haberlo repartido entre sus partidarios, «como si fuera un patrimonio suyo». En otra parte, dedicaré mayor espacio a este primer compendio desconocido de historia peruana.

La leyenda de Ollantay

El nombre de los Valdez y los Palacios está unido al de la leyenda de Ollantay. El cura Antonio Valdez, urubambino, la recogió de labios del pueblo y le dio forma de drama español, según el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, y vestidura quechua en la clásica lengua cortesana del Cuzco. En el *Museo Erudito* del Cuzco de 1 de junio de 1837 y en números subsiguientes, publicó don José Palacios, editor del periódico, un estudio de autor anónimo, pero de gran ilustración y solvencia histórica, sobre la «Tradición de la rebelión de Ollantay y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los incas». En dicho artículo, memorable en la historiografía ollantina, se refirió la leyenda de Ollantay, recogiéndola de la versión de un cuzqueño antiguo, quien a su vez la tomaría de las fuentes orales regionales. El editor del *Museo* dice que la tradición del *Ollantay*, no recogida por los historiadores, «ha llegado hasta nuestros tiempos por una constante tradición que pocos la ignoran en esta provincia del Cuzco». La única «fuente escrita» sobre esta antiquísima tradición, según el escritor del *Museo*, fue «la comedia que en lengua quechua formó pocos años ha el doctor don Antonio Valdez, cura de Sicuani». Según el comentarista anónimo, el cura Valdez introdujo en la leyenda de *Ollantay* «innovaciones y voluntariedades que sin duda se las franqueó la licencia poética». Don Antonio inventó nombres que no figuraban en las leyendas como el de Ima Súmac o Piqui Chaqui, y sobre todo en el desenlace del drama que es de bodas y perdones y en la leyenda se hallaba trunco, «sin expresar el premio ni el castigo».

En 1837, nadie dudaba, de que Antonio Valdez fuera el autor del drama *Ollantay*. Los contemporáneos lo sabían como una verdad inconclusa, como lo ha demostrado la reciente revelación de un manuscrito del cura Sahuaraura reconociendo la paternidad de su amigo don Antonio Valdez. En los dos años más que duró el *Museo Erudito*, ningún cuzqueño rectificó esta aserción. Idéntica cosa dijo el cura Justiniani, poseedor del manuscrito del *Ollantay*, a Markham, quien lo apuntó así la primera vez y lo tradujo después. A partir de Markham y de su ingenuidad sobre leyendas incas, surgió la controversia negando al cura Valdez la paternidad de su gran obra literaria y quechuista, borrándole de los anales de nuestra cultura, en homenaje a un falso indigenismo.

El testimonio de Valdez y Palacios es de sumo interés para el debate de la leyenda ollantina, magistralmente enderezado, después del dislate de Markham y de sus seguidores, por Ricardo Rojas. El autor anónimo del *Museo Erudito* de 1837 parece ser el mismo Valdez

y Palacios. En las páginas 50 a 76 de su *Viagem*, Valdez reproduce como suyo el estudio sobre la leyenda del *Ollantay*, corrigiéndola, suprimiéndole algunas partes y agregando al final algo que no figuraba en su estudio anterior (el desenlace de *Ollantay* según las fuentes populares). En su fuga del Cuzco hacia el oriente, Valdez estuvo en Ollantaytambo y pudo recoger, seguramente, ahí o en los poblados del mismo valle, algún eco olvidado de la tradición. Este final que confirma las suposiciones de Rojas en el sentido de que la rigidez incaica no podía haber dado a la rebelión de *Ollantay* un «final de bodas y perdones» como el del drama de Valdez, viene a ser confirmado por la versión de Valdez y Palacios, que Rojas no conoció.

Dice Valdez y Palacios, y vale la pena reproducirlo, que, después de la captura de Ollantay por Rumiñahui, el Inca juzga al general rebelde y sacrilego, violador del Acllahuasi, y haciendo uso de su clemencia le perdona la vida; «pero como un rebelde no debe existir en mi reino, ordénate que salgas de él con toda su familia y tus bienes para el lugar que quisieres y no vuelvas de él jamás al reino de los incas». La sentencia de Rumiñahui es igualmente ecléctica y expresiva de la prudencia política de los incas:

«Hiciste un servicio a la patria —dice el Inca—, pero traicionaste la amistad y la humanidad. Te concedo, pues, la quinta parte de mis regios rendimientos para ti y tus descendientes y ordénate que con esa fortuna vayas a vivir feliz a otra región. La traición es negra como el Averno y ninguna sombra debe existir sobre el hermoso cielo del imperio de los incas». «Al día siguiente —termina Valdez—, estaban Rumiñahi y Ollantay fuera del territorio peruano». El final, más adecuado que el del drama, exhibe algunos anacronismos como el de las «rentas» del Inca y del Averno y revela alguna recomposición, por lo menos dialéctica, de parte de Valdez y Palacios, pero encierra por lo menos una versión más propia y psicológicamente más veraz que la del engendro dieciochesco, y es el destierro del imperio de los dos generales traidores. La leyenda de *Ollantay* recobra su equilibrio histórico y moral.

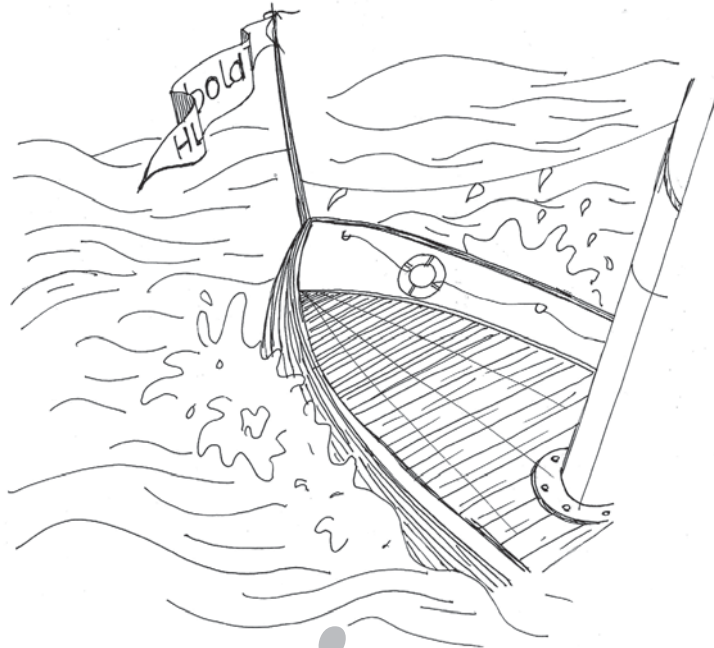
En otra parte de su *Viagem* consigna Valdez y Palacios algunas noticias sobre el cura Valdez, que confirman palmariamente su capacidad literaria quechuista y su paternidad del *Ollantay*, si hubiera necesidad de más pruebas. Dice que Valdez fue autor de muchas poesías en quechua, entre ellas de la despedida de Metastasio —publicada en español en el *Museo Erudito*— que comienza: «Ya llegó el instante fiero, Silvia, de mi despedida», imitada por Arriaza. Dice también, que Valdez prestó a su país el servicio de arrancar del olvido la historia de Ollantay y Rumiñahui, «dando un brillo a la primera aurora de la literatura

peruana» y que del manuscrito del *Ollantay* escrito por Valdez «se sacaron algunas copias» y no fue conocido hasta que lo publicó el *Museo Erudito*. Agrega como dato curioso que don Felipe Pardo, al recibir en Chile la versión del *Ollantay* del *Museo*, hizo un poema sobre el asunto de Rumiñahui.

* * *

La revelación de la obra de este insigne escritor y humanista cuzqueño tiene gran trascendencia para la historia de nuestra cultura. Revela, en primer término, el notable estado de la ilustración en el Cuzco, al iniciarse nuestra vida independiente, como reflejo de la cultura universitaria colonial. Valdez y Palacios es el continuador de la noble tradición literaria cuzqueña de Garcilaso, del Lunarejo, de Antonio Valdez e Ignacio de Castro, de Sahuaraura y Gallegos, y de los esforzados redactores del *Museo Erudito* de 1837. Le toca en nuestro panorama cultural abrir las puertas del Dorado amazónico impenetrado y las del romanticismo poético que él inicia con su descubrimiento del paisaje de la sierra y de la selva y con su inconfundible emoción romántica de viajero colorista, nostálgico y apasionado de la libertad. Con él se inicia también la pesadumbre republicana. Ante el espectáculo de la barbarie caudillesca, Valdez y Palacios clama por los ideales frustrados de la Independencia y en una primera explosión del pesimismo, declara con el acento herido de Vigil, de Pardo o de González Prada, «que el Perú no existe» y que es necesario recuperar «su grandeza eclipsada». Su lamento final es típicamente romántico. En una imprecación a sus compatriotas inertes e indolentes, se desliza su concepción romántica y rousseauista de la historia, en la que se exaltan las virtudes del hombre primitivo frente a los vicios del civilizado. Encarándose al Perú de su época, dice: «Tus cobardes habitantes se arrastran hoy desde la cuna a la tumba, esclavos de sátrapas fraticidas, tan sordos a la compasión como orgullosos de sus crímenes, esclavos manchados con todo lo que humilla y hombres con categoría de brutos, careciendo del mérito de una virtud salvaje, sin tener el instinto de la libertad y del valor».

Sin proponérselo, no obstante, su humanismo depurado y su profunda cultura literaria, Valdez y Palacios, romántico improvisado, desemboca en la misantropía de Rousseau y en la falacia romántica del *bon sauvage*. El Perú republicano podía reeducarse a la manera regresiva del Emilio, aprendiendo ideales de vida en la agreste compañía de los antis amazónicos.



signos **SIGNOS**



Para aprender a viajar dentro del propio país:

O turista aprendiz, de Mário de Andrade*

Sandra Luvizutto

Cuando se habla de Mário de Andrade se evoca de inmediato el modernismo brasileño, movimiento iniciado en São Paulo en 1922, con la famosa Semana de Arte Moderno, que posteriormente se extendió por todo el país. Como se sabe, la Semana de Arte Moderno tenía por finalidad: romper con los conceptos petrificados de la burguesía brasileña, y superar la literatura vigente, marcada por los convencionalismos del naturalismo, parnasianismo y simbolismo; para luego poder elaborar una especie de programa estético e ideológico que invalidase todos los discursos importados de Europa, propensos a una visión idealizada e ilusoria de la nación.

Dentro de este escenario se encuentra Mário de Andrade. Absorbido por los movimientos de la vanguardia europea del inicio del siglo xx. Mário crea, junto con Oswald de Andrade, principios para el desarrollo del arte moderno y se transforma en un gran investigador de la cultura, folclor y la realidad brasileña. A partir de esos conocimientos, Mário percibió que varias regiones del Brasil eran como repositorios de tradición y cultura popular y deseó ardientemente conocer estos espacios personalmente. Según Telê Ancona Lopez, una de las principales estudiosas de la obra de Mário de Andrade, el escritor viajó muy poco, hizo apenas cuatro importantes viajes considerados como turismo cultural; entre

* Traducción de Cláudia Bruno Galván.

éstos encontramos uno al oeste y otro al norte del Brasil. Todo el conocimiento proveniente de esos dos viajes consta en dos diarios, compilados en un libro titulado *El turista aprendiz*, que, a pesar de ser poco divulgado, es uno de los textos más importantes para comprender la multifacetada cultura brasileña.

En esta obra, el escritor relata que primero se embarcó el 7 de mayo de 1927 en São Paulo para dirigirse a la Amazonía (brasileña, boliviana y peruana) y después el 27 de noviembre de 1928 hacia el noreste. Por medio de la experiencia vivida, de las sensaciones, de la observación directa de la vida en los pueblos del norte y noreste, Mário reúne, de forma brillante, varias notas para una versión «definitiva» de 1943, publicada póstumamente en 1977. Surgen con ese eximio trabajo claves que fundamentan el análisis de las poesías de Mário y de su magistral obra *Macunaíma*.

Según Telê Ancona Lopez, resulta claro con respecto al género del libro que el escritor tenía la intención de organizar la narración del viaje en forma de diario, pero no sólo como un registro de los días del viaje, sino en el sentido de mostrar que el cronista de la colonización continúa, pues todavía hay mucho para descubrir en Brasil. *A priori* su preocupación era la cuestión etnográfica. Mário quería entender una particularidad del Brasil a través de la observación de la vida del pueblo. Pero se percibe que el diario no es apenas un relato frío y objetivo de las costumbres, de los recursos naturales. Es un texto híbrido, capaz de unir la referencialidad a la poeticidad; los elementos de lo real están filtrados por el arte. En Mário hay el deseo de experimentar tal realidad y no sólo de relatar hechos, costumbres, fauna, flora, leyendas y tradiciones, sino de vivir y sentir todo eso. Por este motivo, en algunos puntos, el texto se aproxima a un tono de narrativa confesional: «síntesis absurdas», «anuarito de bolsillo», «veremos lo que se puede hacer con eso en São Paulo» (p. 63). Hay en el texto una mezcla entre el registro objetivo y el carácter ficcional, entre lo real y lo imaginario. Puede identificarse como crónica periodística, documento histórico o literatura. En este punto, recordamos otro escritor, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, que narrando su viaje, también a la región amazónica, en la obra *Tristes trópicos* encanta y fascina al lector por entregarse, como Mário, en cuerpo y alma al objeto de su investigación. Como declara el antropólogo Clifford Geertz: «Lévi-Strauss se incluye en el texto, sin transformarlo con esto en “subjetivo”, “impresionista” o “excesivamente personal”» (*Folha de São Paulo*, 22-05-2005).

El conflicto entre razón y emoción surge en el texto de Mário a raíz de la inmersión del narrador en el objeto de la investigación. El poeta poseía un espíritu innovador y está ansioso por los cambios que viniesen al encuentro de una realidad estrictamente brasileña; por

eso, quería absorber el territorio ajeno en todos sus matices, no sólo por la visión, sino también por los olores, el gusto, por el hecho de oír y tocar ese espacio tan inusitado para nuestro turista. No obstante, el narrador al viajar de cierta forma estaba armado, «desorientado» por una visión exótica, y quizá fantasiosa, de la amazonía, mostrando cierto prejuicio del «urbanícola». «A las reminiscencias de lectura me impulsaron más que la verdad, las tribus salvajes, los caimanes y las hormigas gigantes y mi santa almita imaginó: cañón, revólver, bastó navaja. Y se decidió por el bastón» (p. 51). A lo largo del texto percibimos que con lo inesperado el turista va mostrándose un ser encantado y fascinado con todo lo que encuentra a su paso. Como si las nociones científicas fuesen lentamente sustituidas por la experiencia, por la mirada y el sentir del poeta.

El aroma del palo rosa y de la macacaporanga que se desprende de la resina de todos los troncos era tan embriagador que oscilábamos con peligro de caer, en aquel mundo de aguas que braman. ¡Qué elocuencia! Los pájaros cantaban en vuelo y la algarabía de los flamencos, de los guacamayos, de las aves de paraíso no me deja oír la campana de a bordo llamando a cenar. La señora me tocó el brazo y me asusté. Fui con los demás, dejando el pensamiento hundido en la magnificencia de aquel paisaje hecho con premura en cuyo centro relumbraba tal cual un ojo de vidrio y rodaja guazú¹ de Marajó inundada. (p. 59).

El deseo de incorporar plenamente lo desconocido resultó una vez más evidente en el «turista» cuando nos revela que de todos los lugares oficiales, la visita al mercado de Manaus fue la que le proporcionó mayor placer, placer de experimentar la amazonía, por la degustación de los sabores y especierías locales. Además de varias visitas al mercado —Mário continúa relatando— durante su recorrido, el sabor de todos los bocadillos y exquisiteces locales, que lo aproximan a la realidad visitada y estrechan la relación turista-espacio.

En el palacio del presidente se come camorín² con salsa de tucupí³. La carne de tracajá⁴ disuelve los protocolos y cuando la zapotilla⁵ se espesa en la lengua su sabor abaritonado se puede llegar a olvidar las mil virtudes de la nostalgia y no se desea más nada [...] (p.64).

¹ NT: grande, vasto, extenso.

² NT: especie de róbalo.

³ NT: hecho con mandioca rallada y exprimida.

⁴ NT: tortuga de la amazonía.

⁵ NT: fruto de la sapota muy dulce y gomoso.

[...] todas las frutas se entregan por demás, pero el cajú no: su singular placer está en la especie de interfagia, disculpen de entrecomilona, específico de él. Él muerde nuestra boca, nos devora por dentro. (p. 215).

Mário se muestra efectivamente como un turista en aprendizaje dispuesto a dialogar con el espacio visitado, en una «antropofagia» de la selva hacia él, pues es posible percibir que el poeta fue tragado, deglutido por la región amazónica, y seducido por el objeto contemplado, un sujeto que experimenta, en función de su desplazamiento en el espacio, el exotismo, la dialéctica de la geografía y de la subjetividad, como escribe Bachelard en *La poética del espacio*, «el espectáculo exterior ayuda a revelar una grandeza íntima». Y Mário: «No sé, quiero resumir mis impresiones de este viaje [...] no logro hacerlo, estoy bastante confundido, maravillado, pero no sé [...]» (p. 59).

Dentro de este contexto (sentir el universo alrededor, sin finalidad científica), saboreando lentamente cada momento y cada detalle encontrado, el turista registra trechos muy peculiares cargados de humor: «El pez buey es una ballena que sólo por desánimo dejó de seguir creciendo» (p. 173) y de lirismo al revelar la belleza y lo sublime de las plantas y animales observados, como la flor pico de loro, la liana matamata, el famoso apuizeiro⁶ que dio origen a la leyenda de la «Tapera de la Luna» (p.77), el jabotí⁷, el guará rojo, el pájaro gitano, la hormiga *taxi*, las abejas brasileñas, entre otros; un universo exótico que es preciso apreciar, contemplar y experimentar.

Este mundo infinitamente rico, que a cada página deja encantado al lector, también señala la malaria, la pobreza, el calor infernal, los carapanás⁸, que destruyen la imagen mítica de una amazonía inventada e idealizada por la cultura. Al configurar una nueva mirada sobre un Brasil tal vez más auténtico —más próximo de la realidad— y proponer rupturas con ideas estandarizadas; Mário, por medio de un sentido aguzado, nos revela su gran interés en compilar el vocabulario local, pues mediante la comprensión del léxico de los nativos podría entender mejor la cultura, los valores y el modo de ver el mundo de los amazónicos. Así, el turista va registrando los diversos regionalismos, los nombres típicos de comidas y bebidas, «¡La merienda de hoy fue sapotilla, biribá⁹, damasco nacional, que es otra cosa y refresco de copoazú¹⁰, pero eso es lengua que se hable!» (p. 87).

⁶ NT: especie de ombú amazónico.

⁷ NT: tortuga de tierra.

⁸ NT: mosquito.

⁹ NT: anón amazónico.

¹⁰ NT: cacao amazónico.

Todo lo que Mário vivió en ese viaje lo llevó a reflexionar sobre su visión eurocéntrica, impregnada de conceptos y dogmas de la cultura dominante y produjo un desplazamiento de la subjetividad hacia la alteridad. «Hay una especie de sensación persistente, de insuficiencia, de un tornasolado que estropea todo el europeo gris y bien prolijito que todavía tengo dentro de mí» (p. 60). Ese desplazamiento posibilitó la experiencia de una travesía radical que reconfiguró no sólo el paisaje exterior sino el propio paisaje íntimo del narrador. Esto sólo fue posible por el contacto con lo diferente, con lo desconocido, pues lo habitual y lo familiar enyesa nuestra visión, petrifica nuestra mirada y nos impide ver al *otro*. Fue por medio de la experiencia de la alteridad que Mário reconoció que era parte de una cultura y que había muchas otras para conocer, valorar y vivir personalmente. El «padre de *Macunaíma*» invita al lector de hoy para un viaje por tierras remotas, a quebrar fronteras, a experimentar lo desconocido y a entender que la relación alteritaria no significa sobreponer, asimilar o destruir las experiencias particulares, sino establecer una relación pacífica de complementaridad e interdependencia.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Introd. y notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

El viaje como proceso de re-visitación histórica:

***Las naves*, de António Lobo Antunes**

Fabrizio Vieira

Hace 20 años, el importante escritor portugués António Lobo Antunes publicaba *Las naves*, uno de sus romances más provocativos. Tiene en su núcleo fabular el regreso de grandes personajes de la Historia portuguesa para una Lisboa contemporánea, *Las naves* coloca en escena el fracaso del imperio lusitano y la impotencia de sus mitos delante de un país que intenta redescubrirse después de la derrota de la dictadura salazarista (1974). En esta antiepopéya ya no hay espacio ni para hechos heroicos ni para la glorificación de un pueblo y de una nación. Si el viaje de ida emprendido por los navegantes hace cinco siglos representó el sueño de la edificación del imperio portugués ultramarino, el viaje de regreso de *Las naves* marca el reverso y el naufragio de esa utopía.

Publicado en 1988, *Las naves* es el séptimo romance del autor y bien ejemplifica su postura ácida y crítica delante de los mitos, tabúes y fantasmas portugueses.

Al principio, el romance debería titularse *El regreso de las carabelas*, título que daría una visión más explícita de la propuesta de la obra. Ésa fue la opción escogida para las traducciones en la versión inglesa (*The Return of the Caravels*) y francesa (*Le Retour des Caravelles*). Sin embargo, cuando quiso publicar el libro, Antunes fue impedido de utilizar

el título propuesto, pues ya había sido registrado por otro escritor. En casi 30 años de carrera literaria, Lobo Antunes se ha situado como uno de los más representativos y desconcertantes escritores contemporáneos, después de 20 romances publicados. Nació el 1 de septiembre de 1942 en Lisboa, médico psiquiatra de formación, se estrenó en el mercado editorial en 1979 con el romance *Memoria de elefante*. En el mismo año, lanzaría su libro más conocido, *En el culo del mundo*. Sólo en el fin de la década de 80, Antunes dejaría de ejercer la psiquiatría para dedicarse plenamente a la literatura. Veterano de la guerra de descolonización de Angola (que sirve de escenario para muchas de sus narrativas), Antunes ha sido premiado, traducido y estudiado en diferentes lugares del mundo. En español, las primeras traducciones surgieron un poco tardíamente, recién en 1990, lo que colabora para su difusión aún tímida en los países hispanoamericanos.

Si la sombra de la historia está siempre presente en los romances de Antunes, atravesando los dramas y las miserias cotidianas de sus personajes, en *Las naves* podemos señalar una radicalización de ese proceso. Los eventos históricos portugueses más sobresalientes y sus muchos héroes son convocados, en clave paródica, para protagonizar un panel corrosivo, mordaz y aún grotesco. *Las naves*, centrada en nombres representativos del periodo de los descubrimientos ultramarinos, trae héroes decaídos, hombres fracasados y ya impotentes para cambiar o hacer la historia patria. En cada capítulo, el desfile de personajes célebres abunda, pasando por los navegantes portugueses Pedro Álvares Cabral, Manuel de Souza Sepúlveda, Diogo Perro y Vasco de la Gama, los reyes D. Manuel y D. Sebastião, el escritor Luís de Camões, entre otras figuras. Antunes opta por concentrarse sólo en los eventos y personajes de su país. Sin embargo, el postcolonialismo que la obra críticamente aborda podría, sin muchas maniobras, haber también convocado figuras como Cristóbal Colón y Francisco Pizarro, actitud que podría haber ampliado su resonancia en el mundo hispánico.

A pesar del viaje de regreso de las carabelas con sus navegantes no componen el principal escenario de esa fábula, el tema del viaje está en su arquitectura, que sostiene la obra. En relación a eso, la crítica portuguesa Maria Alzira Seixo, una de las principales estudiosas de la obra de Antunes, afirma, en *Os romances de António Lobo Antunes* de 2002, que *Las naves* trata de «un viaje de retorno múltiple e inverosímil»: «[Es] el viaje de los retornados a continuación al 25 de abril, el viaje de los portugueses al pasado de la historia patria, el viaje de los espectros del pasado (los navegantes de nuestro contentamiento imperial y colonizador) a invadirlos con incongruencia el presente, y el propio viaje de la escritura difícil».

Poseedor de esa «escritura difícil» y muy particular, Antunes se preocupa en ofrecer mucho más que solamente una trama desconcertante y bien armada. Una de las particularidades de su escritura son sus laberintos de tiempos y voces, basados en frases largas y discontinuas, además de una refinada rearticulación sintáctica. Con su constante alternancia entre la tercera y la primera persona narrativa, *Las naves* ofrece al lector una ondulación entre cierta objetividad del narrador y la introspección de los personajes.

Luego en el primer capítulo, que es protagonizado por Pedro Álvares Cabral (responsable por el descubrimiento de Brasil en 1500), el lector se dará cuenta de la escritura particular de Lobo Antunes. Cabral retorna como un hombre pobre, va a vivir en una pensión y es abandonado por la mujer angolana que trajo consigo en su regreso a Portugal. Diferente del que se podría esperar, él no desembarcará en el puerto, pero sí en el aeropuerto y su nombre ya no irá a representar nada para las personas con que atraviesa por el camino.

empujando el equipaje con los pies [...] en la dirección de una secretaria a que se sentaba, en un asiento, un escribano que le preguntó el nombre (¿Pedro Álvares, qué?), él confirió en una lista dactilografiada llena de enmiendas y de cruces a lápiz [...] e inquirió de repente: «¿tenéis familia en Portugal?», y yo dije: «señor, no».

El gran navegante portugués no puede ocupar más el mismo espacio en la patria contemporánea, siendo difícil localizar su nombre y su filiación en la lista enmendada que el escribano (es decir, aquél que labra y autentica documentos oficiales) manipula.

Camões, autor de la epopeya portuguesa *Los Lusíadas*, publicada en 1572, es el protagonista del segundo capítulo. Sentado en el puerto encima del féretro de su padre, espera el momento de embarcar rumbo a Lisboa. Camões, el poeta, vagó mucho por los mares en las embarcaciones lusas, habiendo vivido en sitios como Mozambique y Goa. Al convocar Camões, Antunes amplía el alcance de su «re-visitación», pues, además del diálogo con el plan histórico, alcanza el campo literario. *Los Lusíadas* es el grande clásico de la literatura portuguesa, siendo cantada en esa epopeya las glorias del pueblo lusitano, con destaque para los viajes realizados por el navegador Vasco de la Gama (también rescatado en el libro).

Diferentemente de *Los Lusíadas*, en el cual el mar es un espacio fundamental (no podemos olvidarnos de que el mar funcionaba como símbolo de un mundo a ser conquistado por los portugueses), en *Las naves* la trama se irá a concentrar en las tierras. El mar está aquí

presente como el divisor de dos sitios (Portugal y las tierras coloniales) y dos tiempos (el periodo de los descubrimientos y el actual) y no más como símbolo de la grandeza nacional futura. El significado, que las aguas marinas cargaban, se desplaza y no puede más ser leído de la misma forma.

Escrito en la década de 80, el libro de Antunes ya pertenece a una era postimperial y postcolonial, donde Portugal vive bajo una democracia y en la que sus colonias se transformaron en historia. El Portugal de los descubrimientos, de las carabelas que llevaban sus héroes para construir el imperio ultramarino se perdió en el pasado. Las naves que retornan son símbolo del fracaso y del delirio expansionista portugués, al mismo tiempo que sus héroes fueron destituidos de sus triunfos. No podemos olvidar que el viaje es uno de los pilares de la Historia de Portugal, país que tiene como grandes mitos los navegadores, que descubrieron nuevas tierras mar adentro y llevaron el país a clavar sus marcas en América, África y Asia. Viajar (aceptar la invitación del mar) representa en la historia portuguesa la posibilidad de hacer la grandeza del país. El viaje de regreso propuesto por Lobo Antunes sirve para realojar los héroes y al propio Portugal en la historia. La ciudad de Lisboa, a la cual los viajeros regresan, se presenta escrita como *Lixboa*. Al hacer esta elección, el autor realoja espacial y temporalmente su capital ficcional, dando también a la palabra *Lisboa* un aire de arcaísmo, que favorece su conexión con el pasado de donde brotan gran parte de los personajes.

El caso de Manuel de Souza Sepúlveda es muy paradigmático, ya que naufragó en 1552 cuando retornaba de India a Portugal. Este navegador surge en el libro como un negociante de diamantes que vive en Mozambique y tiene como socio a un director de la Pide (la policía política portuguesa del periodo de la dictadura salazarista). Como Cabral, él regresa a Lisboa ya no en una nave: «Y la semana siguiente era visto en Sudáfrica a tomar el avión para Lixboa» (p. 77). Después del viaje de retorno a Lisboa, Sepúlveda se dirige para un antiguo edificio del cual era dueño y lo encuentra cambiado en un hostel, tomado por los populares en nombre del socialismo. Al exigir la posesión del que sería suyo por derecho, oye la respuesta: «—¿Trae la escritura?, ¿trae la escritura? Yo quiero allá sepa de la escritura, —la escritura que se joda: estamos en democracia, los edificios pertenecen a quienes vive en ellos, la época de la *Pide* acabó» (p. 84).

Después de la Revolución de los Claveles (también conocida como «25 de abril», que dio fin a la dictadura salazarista en 1974), Portugal vivió un difícil periodo de implementación de la democracia, donde ganó fuerza los ideales socialistas y la guerra de descolonización llegó a su fin con la definitiva liberación de las colonias africanas.

En el Portugal contemporáneo, marcado por la sombra del postcolonialismo, el glorioso pasado de descubrimientos y la utopía de creación de un imperio ultramarino ya no pueden ocupar el mismo lugar que antes habitaban en la historia patria. Estos choques de periodos y mentalidades, de siglos y personajes de épocas tan distintas que se cruzan con espantosa naturalidad, forman la espina dorsal del libro. Armado de esa estrategia, Antunes crea un panel desconcertante que, amparado en su estilo único, ofrece al lector una visión corrosiva del que fue y del que es Portugal. Si el mar estaba abierto a las carabelas para sembrar la gloria de Portugal mundo afuera, ahora las aguas se cierran atrás de los que regresan y obligan la nación a rever su historia, sus mitos y sus verdades.

LOBO ANTUNES, António. *Las naves*. Madrid: Siruela, 2002, 224 pp.

Máscaras y mitos.

Estrategias para la literatura contemporánea: *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*, de Lélia Parreira Duarte

Biagio D'Angelo

El proceso de la escritura, afirma Maurice Blanchot, comienza con la mirada de Orfeo. El reconocimiento de la figura poética de Orfeo como patriarca de la actividad de la *poiesis* parece «metamorfosearse» en las culturas brasileñas y portuguesas de la contemporaneidad en una decisión de «contar la muerte». Se trata de un relato que repropone la figuración del mito de los contrarios: si Orfeo es el paladín y el arquetipo mitológico del poeta-cantor, que, desde la floresta de los mitos, vive [de] un discurso privilegiado, al mismo tiempo, él es cantante del monte y de la disolvenca de la realidad. «La obra es Orfeo —escribe Blanchot en *O espaço literário* (1987)—, pero es también la potencia adversa que la rasga y que reparte Orfeo. [...] La obra sólo es obra si es la unidad dilacerada». La literatura, cuyo *tejido* parece declarar el espacio mortífero como lugar de reflexión escritural se presenta también como posibilidad misteriosa de vida continua y renovada del punto de vista epistemológico.

Una capa que recuerda la cara oscura y misteriosa de la luna, símbolo de apaciguamiento y de trauma sufrido, de reflexión silenciosa y de cuestionamiento a los dioses, inspira las páginas penetrantes de los ensayos que componen esta colección.

El texto de Márcio Seligmann-Silva, que introduce al lector a la propuesta del Grupo de Investigación sobre las figuraciones de la muerte en la literatura contemporánea

brasileña y portuguesa, elucida los orígenes etimológicos y, por lo tanto, las interpretaciones posibles del nombre *Perséfone*: derivado —según algunos autores— de *pherein phonon*, ‘traer’ o ‘causar la muerte’. Pero existe otra aproximación etimológica posible: en etrusco, *phersu* significa la ‘persona que porta una máscara’ (originalmente en rituales fúnebres). De allí proviene el término latino *persona*, o sea, ‘el personaje dramático con su máscara’. Y la máscara, elemento también mitológico por excelencia, revela —una y otra vez— su paradoja: ella es el testimonio especial de la falencia de la Historia, esto es, testimonio de una imposibilidad de decir y de narrar que se consolida en el espacio del discurso literario. Esconde, mas revela, al mismo tiempo.

Los ritos de muerte y renacimiento, de amor y muerte, de opuestos que nunca se presentan como completamente opuestos, desde siempre interesan el quehacer literario. La estética se mueve, con efecto, a partir de la fundación de la imbricación múltiple y productiva de esos polos antropológicos. La literatura propone, en ese sentido, una búsqueda incansable del sentido, una irradiación de conocimiento, hasta cuando el conocimiento o el sentido revela «apenas» un lenguaje mortífero. Lo que puede sustentar el gesto literario sino «¿saber de no saber?». En un artículo sobre la «insustentable levedad del mito», Paola Mildonian apunta que «en el gran romance postcolonial [...] el mito vuelve a escenificar la tragedia de la ignorancia del hombre, Édipo que *no sabe* que nada sabe». El mito y la máscara están fuertemente entrelazados. Los japoneses saben muy bien la fuerza enigmática, porosa y ambigua de la máscara (Yukio Mishima, particularmente). La máscara sirve para desvendar lo que está escondido en la faz de la realidad. Ella subraya que el *parecer* tiene un valor emblemático y su ligación con el *ser* es un camino para suspender los estereotipos y problematizar las cuestiones que vinculan al sujeto con el mundo. La muerte se disfraza (se *enmascara*) en la literatura por medio de temáticas, tópicos, memorias, rasgaduras, heridas, baches, dilaceraciones violentas y sangres que hacen el presente de la actividad estética y dilatan el cuestionamiento sobre la existencia. Esos textos se reúnen más en la *performance* de la escritura que en su apelo pedagógico. Más que enseñar el vacío y la no conclusión, ellos «desvendan» el mecanismo del lenguaje como lugar de muerte y de victoria sobre la muerte. Autores como Antonio Lobo Antunes, Guimarães Rosa, Maria Judite de Carvalho, Ruy Belo, Augusto de Campos, entre otros —en el mundo de las letras hispánicas del continente latinoamericano— se revelan extraordinarios emblemas de una realidad que, por falta de sentido, se está desvaneciendo. Sin embargo, a pesar de la muerte y de la desolación, Orfeo entra en auxilio y Perséfone, que es en la literatura el renacimiento,

como el fénix, determina textos que gritan, más de una vez, la vivacidad de la escritura y las posibilidades fecundas de pensar, por medio de las palabras, en las angustias que pueblan nuestros días. Autores como Mónica Figueiredo, Teresa Cristina Cerdeira, Clara Rowland, Cid Ottoni Bylaardt, y la propia organizadora, Lélia Parreira Duarte, entre muchos otros, corroboran la escritura pluriforme de escritores y poetas portugueses y brasileños por medio de las intuiciones críticas de pensadores, que dedicaron a la muerte y a los intersticios entre la vida de la escritura y el dictado de la muerte, reflexiones cuestionadoras. Los autores se relacionan por no presentar verdades establecidas y dogmáticas, víctimas de la angustia existencial y, al mismo tiempo, de la melancolía que procede de la imposibilidad de una respuesta al deseo, siempre insatisfecho, de felicidad. Los textos presentados revelan, al contrario, «la inutilidad de cualquier palabra o gesto» (p. 13), pues en ellos, escribe Lélia Duarte con una sugestiva imagen poética, «el yo que habla —que es diferente del yo que piensa— es como un ventrílocuo o como una máscara que murmura, es un otro» (p. 13). Agamben, Blanchot, y Hannah Arendt, para citar apenas algunos nombres, configuran el tejido de las significaciones hermenéuticas propuestas por los investigadores. La literatura propuesta, por lo tanto, es voluntariamente ambigua —como, además, toda buena literatura—. Esos textos —como se puede leer en una introducción muy esclarecedora— «no usa un lenguaje transparente que promete la paz, porque la literatura que se estudia en esta investigación es la que crea el objeto, sin representar o imitar algo que existe en el mundo» (p. 13). La organizadora de este volumen advierte que «estudiar esas obras literarias es, por lo tanto, un forma de sondear y comprender mejor los saberes de una escritura que privilegia las cuestiones de la textualidad y de la lectura, pues se trata de textos que se ironizan a sí mismos, confesándose artefacto, artificio, elaboración, juego, arte, revelando conciencia de su carácter de lenguaje, exhibición del vacío y de la falta que caracteriza al sujeto» (p. 12). Pasan en reseña, así, autores aún infelizmente poco conocidos por los lectores latinoamericanos, especialmente, aquéllos de lengua hispánica. Maria Judite de Carvalho, a la cual son dedicados dos ensayos admirables, Ruy Belo y António Lobo Antunes componen apenas una mínima parte del rico catálogo de narradores y poetas que, conforme las palabras de Maurice Blanchot, «escribe[n] para morir y [...] recibe[n] su poder de escribir de una relación anticipada con la muerte» como afirma Blanchot (1987). Si Perséfone representa, alegóricamente, la máscara de una escritura errática, una distopía, esto es, una distorsión de un modelo apaciguador y, tal vez, perfecto de literatura, Orfeo viene a simbolizar la obra literaria como espacio de fragilidad e insatisfacción. En efecto,

¿cuándo Orfeo podrá decirse completo, sino en el gesto de comunión del producto de la escritura, «com-unión» del poeta y del texto?

PARREIRA DUARTE, Lélia (org.). *De Orfeu y de Perséfone: muerte y literatura*. São Paulo/ Belo Horizonte: Ateliê Editorial/PUC Minas, 2008, 447 pp.

Un corrido silencioso:

El corrido de Dante, de Eduardo González Viaña

Marcos Moscoso

Es a raíz de las grandes transformaciones sufridas por la sociedad en las últimas décadas, sobre todo en el ámbito de la tecnología, que términos como *globalización* o *Tratado de Libre Comercio* están muy presentes. Sin embargo, estos conceptos están muy vinculados a conceptos político-económicos. Las grandes potencias parecen privilegiar sólo los flujos de bienes y capitales y cierran sus fronteras a un fenómeno que tiene orígenes milenarios, la migración, tema recurrente en Eduardo González Viaña, nuestro autor, quien afirma: «La migración es una consecuencia natural de la globalización que ha creado una nueva división internacional del trabajo. Si no llegaran los hombres del sur, este país gigantesco se detendría. Así lo saben los políticos y los empresarios de aquí. Solamente los racistas empecinados se oponen, pero lamentablemente son ellos los que mueven este país».

El corrido de Dante se sitúa en este contexto y se centra en la problemática social del migrante, quien tiene que dejar su país, su familia y sus amigos por el sueño de una economía mejor con la esperanza del retorno, que muchas veces no se produce, sino con la muerte.

Para Bajtín, la creación de una novela no es un acto individual, sino producto del sujeto en relación con otros sujetos, entonces, no hay obra sin el *otro*. Por ello, *El corrido de Dante* se constituye como una novela que está en constante diálogo con la sociedad.

Eduardo Gonzales Viaña nació en Chepén, La Libertad (Perú). Su infancia y adolescencia transcurrieron en el puerto de Pacasmayo. Estudió derecho y realizó sus estudios doctorales de Literatura en la Universidad de Trujillo. Asimismo, se especializó en Lingüística y Literatura en España y en etnología en L'école des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París. Además, el periodismo fue una actividad practicada todo el tiempo. Desde la década del 90, González Viaña reside en los Estados Unidos trabajando como catedrático en las universidades de Berkeley y de Oregon. Igualmente, es importante destacar que se ubica entre los escritores peruanos más exitosos que radican en el extranjero. Entre sus variados galardones que ha recibido figuran: el Premio Nacional de Cultura 1972 (Perú), Premio Internacional Juan Rulfo de 1999, Premio Latino de Literatura de 2000 (EE. UU.), y el Premio Internacional Latino de Novela, en la Reunión Anual del Libro Latino, (EE. UU.) con la novela *El corrido de Dante*.

A propósito del último premio, Ricardo Gonzáles Vigil menciona de la obra: «El corrido de Dante es un representante valioso, con voz propia, del realismo maravilloso latinoamericano, en su caso enriquecido con cierta dosis de literatura fantástica y discurso onírico, impregnado de poesía y condimentado con humor e ironía solidaria».

El autor utiliza la cultura popular como material narrativo y son la imagen del burro, la risa y lo material corporal elementos importantes dentro de la novela, la cual se inicia con la llegada del burro rengo llamado Virgilio a la fiesta de 15 años que Dante Celestino festeja a su hija Emma junto a los inmigrantes más destacados de los Estados Unidos. Un año antes, Dante había prometido a su esposa moribunda Beatriz que celebraría ese gran acontecimiento. Es así como en Mount Angel, pequeña ciudad del estado de Oregon (EE. UU.), se celebra una fiesta con toda la fastuosidad y estridencia de una fiesta mexicana: fuegos artificiales y corridos mexicanos (forma musical y literaria popular del área cultural mestiza mexicana, derivado a lo largo del siglo XVIII del romance español). Adviértase lo importante de las fiestas dentro de la cultura popular mexicana, basadas en la activa participación de los asistentes. En plena fiesta, se presenta el novio de Emma junto a sus amigos pandilleros montados en sus motocicletas Lows riders, entonces, ella decide fugar con ellos. Ahí se produce la tensión de la novela, el único consuelo que tiene Dante Celestino es la carta que le dejó su hija, quien le dice que no se siente parte de todo lo que él le ofrece y que no vaya a buscarla porque no volverá. «Papá no me busques. No tienes derecho [...]. Dad, tu eres casi un analfabeto, y no puedes ofrecerme un futuro que tú mismo no tienes. ¿Te das cuenta que ni siquiera puedes leer esta carta de corrido que tendrás que pedir a alguien que lo haga por ti?».

Dante Celestino, acompañado por su burro rengo, decide ir a rescatar a su hija, en su camioneta Van, a pesar de no encontrar apoyo en ningún familiar ni en amigos ni siquiera en los policías quienes lo desaniman diciendo: «Es común en este país que una chica de 15 años se vaya a vivir con su novio».

Dante Celestino falla en su primera salida. Luego de un tiempo decide retomar la búsqueda, esta vez en un camión que él mismo reparó, siempre acompañado de Virgilio, su fiel compañero. En el trayecto se encuentra con personajes fascinantes como Carmen Silva y Patricia León, quienes combaten la tristeza y la falta de trabajo con la risa. Obsérvese que para Mijail Bajtín la risa en la cultura popular es significativa porque implica la superación del miedo. La risa es expresión de fuerza y fecundidad. Entonces, en el capítulo «El llorar sin reír hace mal», el poder renovador que ejerce la risa libera a Carmen Silva y a Patricia León del miedo por la falta de trabajo y de la tristeza del pasado. Es tanto el poder que ejerce la risa de estos personajes que contagian a Dante Celestino y al mismísimo Virgilio. «Nos reímos de todo lo malo, y nos reímos hasta llorar. Patricia a veces quiere regresarse a Guadalajara, pero yo le digo que si hemos llegado hasta aquí debe ser por algo, y se lo digo riendo porque, como le repito, el llorar sin reír hace mucho mal».

La búsqueda se convierte en un encuentro con el pasado, y a través de las historias que Dante va contando a Virgilio, podemos enterarnos de todas las peripecias que cada uno pasó antes de cruzar la frontera. No deja de ser revelador el carácter ambivalente de la escena en la que Beatriz logra traspasar la frontera por un túnel luego de diez años de haberlo cruzado Dante. Beatriz sigue por el túnel al señor Sinaloa, y éste, debido a su obesidad tiene que cruzar con las nalgas por delante. «Muy bien, muy bien, con la cabeza para acá para que recuerde su pasado, para que jamás olvide su tierra. Con el culo por delante porque trae buena suerte». Siguiendo a Bajtín lo denigrante y corporal, el trasero del señor Sinaloa, está en contraposición de la renovación que supone la nueva vida que se alcanzará al cruzar la frontera.

El autor utiliza la imagen del burro como uno de los personajes principales de la novela. Según Mijael Bajtín, dicho animal es uno de los símbolos más antiguos e intensos de lo inferior material y corporal. Bastaría recordar la fiesta del asno, la misa del burro que se celebraba la cultura medieval. «Cada parte de la misa era seguida por un cómico ¡hi ha! Al final del oficio, el sacerdote, a modo de bendición, rebuznaba tres veces, y los feligreses, en lugar de contestar con un amén, rebuznaban —a su vez— tres veces». Recordemos en la literatura a Apuleyo y su Asno de oro, y la figura del asno símbolo de lo material y corporal;

en las leyendas de San Francisco de Asís y en la literatura española, *Platero y yo*. La imagen del burro está cargada de un doble sentido: el carácter degradante en relación con la muerte del pasado y el carácter positivo y regenerador.

Es significativo cómo en la novela, el nombre del burro, símbolo de lo material y corporal lleve el nombre de Virgilio, en referencia al poeta romano que acompaña a Dante a través del infierno y el purgatorio. Al comenzar la novela, Virgilio es presentado como un burro triste y mal herido, vagabundo y desvalido, pero que sabe leer, está familiarizado con la conducta del ser humano y es capaz de llegar a la misma conclusión filosófica que Descartes: «Pienso es la palabra más agradable del idioma, tal vez se dijo Virgilio y agrandó los ojos, sus enormes orejas se erizaron y pudo formular su primera frase completa “Pienso... pienso... luego existo”».

Virgilio es un burro personificado, pues sabe leer y está presente en todos los acontecimientos importantes de la vida de Dante Celestino: la fiesta de 15 años de su hija Emmita, en el largo trayecto que realiza Dante para buscar a su hija, cuando Dante se convierte en músico y Virgilio es parte de la banda, y finalmente cuando logra rescatar de la muerte a Emmita. Se hace evidente este doble carácter degradante y regenerador de la imagen del burro, cuando uno de los personajes dice: el burro está cerca de Dios, su rebusno es como una campana.

Con el discurso del narrador omnisciente, que acompaña cada uno de las escenas de la novela, destaca el ritmo y el uso correcto de las palabras, las escenas transcurren arropadas por el lenguaje poético del narrador.

Los discursos que manifiestan los personajes muestran las visiones del mundo que compiten dialécticamente en un tiempo y una sociedad determinada.

Los personajes pertenecen a los niveles populares, en su mayoría inmigrantes mexicanos que cruzaron la frontera de manera ilegal en busca del gran sueño: obtener la *green card* «que supone la legalidad ansiada de los inmigrantes». Las penas de los personajes están vinculadas a la soledad producida por la lejanía de sus lugares de origen, y la única manera que tienen para superar la soledad —que recorre la novela inevitablemente— es a través del recuerdo, la risa, los corridos y la esperanza de que algún día podrán hacerse legales para así poder retornar. Los grandes temas presentes en la novela son el amor, la fidelidad y la esperanza; en contraposición al racismo, abuso e incompreensión de los no migrantes.

El mundo representado por la novela es el de lo real maravilloso. El narrador omnisciente se sitúa en el plano de lo real objetivo, desde donde narra la historia de Dante

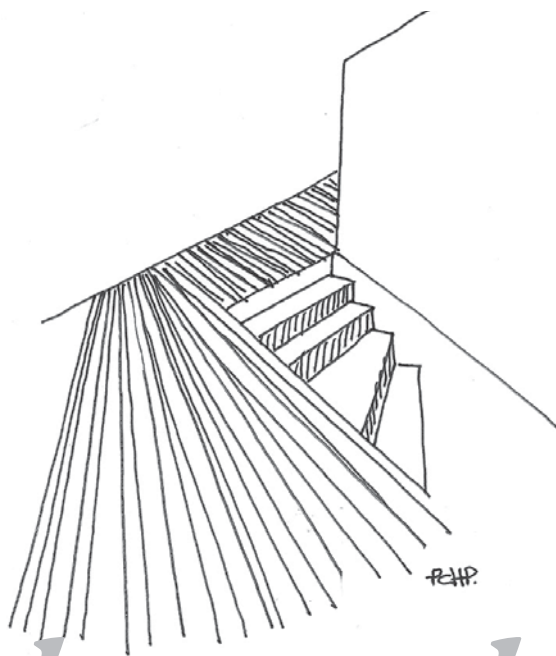
Celestino. Dentro de la historia también hay dos tipos de narradores personajes: uno periodista, que investiga la historia de Dante Celestino, y el otro narrador, que es el mismo Dante en cuyo discurso se fusiona el plano de lo real y lo mítico.

En *El corrido de Dante*, toda la naturaleza se halla animada, y éstas actúan de manera determinada sobre los personajes, como cuando Dante y el Peregrino se dirigían a rescatar a Emmita y no podían avanzar debido al tráfico. «Decenas de miles de aves del mar y de tierra adentro se congregaron en un punto del cielo invadieron la carretera e impidieron la circulación de cualquier otro vehículo que no fuera el que conducía Dante».

En su recorrido, Dante Celestino es informado sobre distintos santos populares no reconocidos por la iglesia, como Sarita Colonia, incluso brujas como María Lionza, a quien le dedica un corrido para que le ayude a encontrar a su hija Emmita. En ese sentido, la realidad del inmigrante no es algo que pueda modificarse con la razón y el trabajo, requiere de la venia de un santo popular y de su santa voluntad. Lo sagrado y profano se iguala. En la novela, la magia y el rito son importantes para que los personajes comprendan y se interrelacionen con el mundo.

El corrido de Dante es la lucha de un pueblo por salir de la pobreza y afianzar su identidad. Cargado de un profundo lirismo, el texto nos lleva por un espacio donde la vida y la muerte, el sueño y la vigilia se funden constantemente; los muertos no lo están, las montañas tampoco; todo tiene vida y ésta es un constante canto épico, un corrido mexicano sumido en una profunda soledad. Por ello, Dante Celestino se convierte en la metáfora del eterno migrante sin documentos y haciendo referencia a *La divina comedia*, donde el amor por la amada es la que impulsa a Dante a recorrer el infierno; en *El corrido de Dante* es el amor filial el que motiva al personaje principal a recorrer medio país. En la novela, los migrantes copan inevitablemente los Estados Unidos como un corrido que se expande silenciosamente en el país del norte.

GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo. *El corrido de Dante*.
Houston: Arte Público Press, 2006, 312 pp.



identidades

identidades



ESTUARDO NÚÑEZ HAGUE

a sus 100 años, es uno de los críticos literarios peruanos de mayor prestigio por sus valiosas opiniones sobre el quehacer cultural y político del Perú. Ha sido distinguido por la Asociación Peruana de Literatura Comparada (2007), reconocido como profesor honorario en varias universidades del Perú y condecorado con la Orden al Mérito de la República Federal de Alemania, la Orden al Mérito de la República de Italia, la Orden al Mérito de la República del Brasil, la Orden de los Libertadores del Gobierno de Venezuela, la Gran Cruz de la Orden por Servicios Distinguidos de la República del Perú y la Orden del Sol del Perú. Ha dedicado gran parte de su labor intelectual a recopilar y a estudiar la producción escrita que dejaron los diversos viajeros extranjeros que visitaron el Perú. Su inquietud por este tema surgió en 1930 y con dos líneas de trabajo: una histórica y otra literaria. El resultado de su dedicación fue un importante corpus: *Viajeros de tierra adentro* (1960), *4 viajeros alemanes al Perú* (1969), *Relaciones de viajeros* (1971-1973, en cuatro tomos) y *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú. Apuntes documentales con algunos desarrollos histórico-biográficos* (1989), entre otras importantes contribuciones.

JORGE PUCCINELLI

Presidente de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC). Doctor en Literatura y Derecho. Asimismo, es

miembro de la Academia Peruana de la Lengua, de la Real Academia Española de la Lengua y miembro correspondiente de la Academia Carioca de Letras. Ha merecido tres premios nacionales de cultura: el Javier Prado por su *Historia de la Literatura*; el Antonio Miró Quesada por sus ensayos, artículos y notas críticas, y el Toribio Rodríguez de Mendoza por su trabajo «Introducción a los estudios literarios». Además, ha recibido las Palmas Académicas en el grado de Amauta y la condecoración del gobierno de Italia y del municipio de Viña del Mar. Posee una amplia trayectoria docente en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en Universidad Mayor de San Marcos. Asimismo, es profesor Honoris Causa de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Paralelamente a sus labores docentes, desempeñó la secretaría de redacción de la revista *Mercurio Peruano* y del diario *La Prensa*, en el que fundó y dirigió la *Página del Libro*, suplemento dominical de información y crítica bibliográfica, en mérito a la cual se le otorgó el Premio Nacional de Cultura en el género periodístico. Además, fue fundador y editor de *Letras Peruanas*, revista de humanidades. Por iniciativa suya se creó el Instituto Raúl Porras Barrenechea, Centro de Altos Estudios y de Investigaciones Peruanas, el cual dirige actualmente.

RAÚL PORRAS BARRENECHEA

Reconocido por su vocación docente en aulas escolares y universitarias, y fuera de ellas. En su labor como historiador ha publicado, entre otros títulos, *El Inca Garcilaso en Montilla*,

libro con valiosa información documental sobre el autor de los *Comentarios reales de los incas*. Asimismo, es fundador del *Conversatorio Universitario*, que permitió a los estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos tener un espacio académico donde intercambiaban opiniones y aprender de la experiencia de sus maestros. Como lo recuerdan algunos de sus alumnos «enseñó a cultivar la verdad, a investigar a fondo los hechos, y a afirmar solamente lo que podía ser sustentado con todo rigor y seriedad».

WLADIMIR KRYSINSKI

especialista en literatura del siglo xx. Profesor de Literatura Comparada, de Teoría Literaria, y de Literaturas Eslavas en la Universidad de Montreal. Ha orientado sus investigaciones, principalmente, a la modernidad y más específicamente sobre la metamorfosis del texto moderno a partir de una perspectiva, a la vez, semiótica, filosófica, comparativa y psicoanalítica. Entre los numerosos estudios que ha publicado, en los dominios de la novela, del teatro y de la poesía, que cubren un amplio abanico lingüístico (Dostoievski, Kafka, Pirandello, Witkiewicz Ponge, Borges, Alberti, Asturias, Pessoa, Paz, Roa Bastos, García Márquez, H. de Campos, entre otros), cabe destacar los libros *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne* (1981), traducido al español en 1997 (*Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*); *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo comparativo de la modernidad* (1995); *Il romanzo e la modernità* (2003) y *Tres mías identidades* (en polaco, 2006). Con el sello del Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae ha publicado *Comparación y sentido. Varias focalizaciones y convergencias literarias*

(Lima, 2006). En 1985, obtuvo el Primer Premio Internacional de Discurso Literario (Oklahoma State University, Stillwater) al mejor estudio sobre *Yo, el supremo*, de Roa Bastos, y en 1997, el Premio Internacional de Investigación de la Fundación Alexander von Humboldt.

SYLVIE ANDRÉ

Los ámbitos de su investigación son la literatura comparada y la literatura en lengua francesa; de éstas, en especial, realiza un análisis preciso de los personajes femeninos, y se interesa por el reflejo social del mundo postcolonial en la escritura. Ha publicado libros, artículos científicos y también ha participado en coloquios internacionales. Ha sido Secretaria General de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Desde el 2005, es vicepresidenta de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas. Además, dirige, entre otros proyectos, el programa de investigación Transcultures, del Instituto de Investigación Interdisciplinaria Sur sobre el Desarrollo Insular del Pacífico.

JULIANA LOYOLA

Tiene un postgrado en Letras por la Universidad de Uberaba (1987), Maestría en Estudios Literarios por la Universidad Estatal Paulista Júlio de Mesquita Filho (1992) y Doctorado en Estudios Literarios por la Universidad Estatal Paulista Júlio de Mesquita

Filho (1997). Actualmente, es profesora auxiliar de educación en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo y profesora asistente del Centro Universitario Herminio Ometto. Posee experiencia en el área de Letras, con especialidad en Literatura Infantil, dedicándose principalmente a los siguientes temas: Literatura Infantil, Teoría Literaria y Literatura brasileña.

SUSANNA REGAZZONI

Profesora de la Universidad de Venecia desde 1980. Ha sido docente de Lengua y Literatura en el IULM de Feltre (1991-2001) y en la Universidad Católica de Brescia (2002-2004). Su investigación versa sobre la literatura española e hispanoamericana de los siglos XIX-XX, en particular acerca de la narrativa escrita por mujeres, sobre las cuales ha publicado numerosos ensayos y artículos. Dentro de sus intereses se encuentran también las relaciones culturales entre Europa y América Latina, con especial atención para el área del Caribe y los fenómenos de transculturización, sobre el cual ha publicado *Cuba: una escritura sin fronteras* (2001). Otro campo de investigación de su interés es la literatura rioplatense, tema sobre el cual ha organizado congresos, «Cuidado o atendido actos» y escrito libros como *Oswaldo Soriano o la nostalgia de la aventura* (1996), *El siglo de Borges* (1999) y *Homenaje a Adolfo Bioy Casares* (2002). Actualmente, colabora en numerosos proyectos de investigación internacional con la Universidad de Lipsia, en la Universidad de Alcalá de Henares sobre

fenómenos de los hibridismos culturales, y en el Consejo Superior de investigaciones de Madrid, la Universidad de Udine y la Universidad Estatal de Milano, sobre la narrativa de mujeres.

IZABEL MARGATO

Doctora en Letras (Letras Vernáculas) por la Universidade Federal de Rio de Janeiro (1992). Posee dos postdoctorados en la Universidad Nova de Lisboa (1998) y en la Universidade de Lisboa (2003). Actualmente, entre otras actividades, se desempeña como profesora asociada de la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro. Asimismo, es investigadora y consultora del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico. Los campos de su investigación son José Saramago, literatura e historia y literatura portuguesa contemporánea.

GLORIA CARNEIRO DO AMARAL

Doctora en Letras (Lengua y Literatura Francesa) por la Universidad de São Paulo. Actualmente, es profesora del Programa de Postgrado en Letras de la Universidad Presbiteriana Mackenzie. Tiene experiencia en Letras, con énfasis en literaturas extranjeras modernas y literatura comparada. Sus líneas de investigación son la literatura comparada, literatura brasileña y francesa.

MARIA APARECIDA JUNQUEIRA

Graduada en Lengua y Literatura Portuguesas por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, magíster y doctora en Comunicación y Semiótica por la misma Universidad. Es profesora asociada de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, donde dicta las cátedras de Crítica Literaria y Literatura Brasileña, en el Programa de Estudios de Postgrado en Literatura y Crítica Literaria, y del que es actualmente Coordinadora. Tiene experiencia en el área de Letras, con énfasis en crítica literaria y literatura brasileña y se desenvuelve principalmente en los siguientes temas: crítica literaria, poesía brasileña, literatura de expresión portuguesa. Posee investigaciones y publicaciones en libros y revistas especializadas sobre Machado de Assis, Haroldo de Campos, Guimarães Rosa, como también ensayos sobre poetas y escritores brasileños contemporáneos.

BIAGIO D'ANGELO

doctor en Letras por la Universidad Rusa de Estudios Humanísticos y Magíster en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Universidad de Veneza Ca' Foscari. Realizó estudios de postdoctorado en la Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica), donde desarrolló una investigación sobre el neobarroco en la literatura latinoamericana y donde trabajó

con Nadia Lie. Es especialista en Letras, principalmente en Literatura Comparada. Su línea de investigación se orienta a la literatura de viaje, mitologías, teoría literaria y literatura en relación con otros medios de comunicación. Asimismo, es miembro fundador de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC), miembro de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC) y de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC), en la que trabaja como Presidente del Comité Internacional de Estudios Latinoamericanos (2007-2010). Profesor doctor de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo y director de la revista *Cuadernos Literarios*, fue profesor visitante en varias universidades en el exterior (UCA Buenos Aires, Nacional de Bogotá, Sorbona de París, Universidade Aberta de Lisboa, etc.). Dentro de sus publicaciones destacan *Borges en el centro del infinito* (Lima, 2005), *Nuevas cartografías literarias en América Latina. Entre la voz y la letra* (Lima, 2007), *Un río de palabras. Ensayos sobre literatura y cultura de la Amazonia* (Lima-Belo Horizonte, 2007) y *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura* (Lima, 2008).

**FERNANDO RODRÍGUEZ
MANSILLA**

doctor en Literatura Española por la Universidad de Navarra. Autor de *La nave de los pícaros. Investigaciones sobre la novela picaresca* (Lima 2005); *Picaresca femenina*

de *Alonso de Castillo Solórzano* (Madrid [en prensa]); *Guía de lectura de Los cachorros de Mario Vargas Llosa* (Navarra 2008), y de varios artículos en revistas extranjeras. Posee amplia experiencia como docente y como expositor a nivel internacional. Actualmente, es docente del Department of Romance Languages and Literatures University of North Carolina at Chapel Hill.

PAOLA MILDONIAN

Profesora principal de Literatura Comparada en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Es miembro Fundador de la SICL (Sociedad Italiana de literatura comparada), ha sido recientemente reelegida en el directorio y fue miembro de la junta directiva de la Asociación Italiana para el Estudio de la Teoría e Historia de la Literatura Comparada en dos periodos. También, es miembro del Consejo Ejecutivo de AILC/ICLA (Asociación Internacional de Literatura Comparada) desde 1991, luego, Secretaria General (1997-2000) y Vicepresidente (2000-2004), y desde 1986, ha participado en varios comités de investigación de la ICLA: Estudios de Traducción, Viajes en la Literatura, Cuestiones de las Obras Literarias y Métodos, Literatura y Modernidad, Estudios del Mediterráneo, Poética Moderna-Antiguo Patrimonio. Además, es parte de los editores de las revistas de «Rassegna Iberistica» (Venecia) y «Tropelias» (Zaragoza).

MARCOS MOSCOSO

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ejerce la docencia en las cátedras de Lengua, Metodología del Estudio Universitario, y Redacción en la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Actualmente, prepara dos poemarios: *Mara para los Tulipanes* e *Interlunio en la Mar*.

SANDRA LUVIZUTTO

Es alumna del Programa de Estudios de Postgraduación de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Está escribiendo su tesis sobre el viaje a Amazonas de Mario de Andrade.

FABRICIO VIEIRA

Es alumno del Programa de Estudios de Postgraduación de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Está escribiendo su tesis sobre la narrativa de António Lobo Antunes.

