

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA
(e d i t o r a)

ESCRITURAS DEL VIAJE

Construcción y recepción de "fragmentos de mundo"

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

MARIANO GARCÍA

MARCELA PEZZUTO

MARÍA LUCÍA PUPPO



Editorial Biblos

Escrituras del viaje: construcción y recepción de "fragmentos de mundo" /
editado por Sofía M. Carrizo Rueda - 1ª ed. - Buenos Aires Biblos, 2008.
160 p.; 23x16 cm.

ISBN 978-950-786-646-3

1. Teoría Literaria. 2. Crítica Literaria. I. Carrizo Rueda, Sofía M., ed.
CDD 801.95

H868.09 162713
E 56

D. 2010
BC

Diseño de tapa: *Luciano Tirabassi U.*
Armado: *Ana Souza*

© Los autores, 2008
© Editorial Biblos, 2008
Pasaje José M. Giuffra 318, C1064ADD Buenos Aires
info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com
Hecho el depósito que dispone la Ley 11.723
Impreso en la Argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Esta primera edición de 500 ejemplares
se terminó de imprimir en Primera Clase,
California 1231, Buenos Aires,
República Argentina,
en mayo de 2008.

Índice



Estudio preliminar	
Construcción y recepción de fragmentos de mundo, por <i>Sofía M. Carrizo Rueda</i>	9
Una lectura de <i>Naufragios</i> de Álgar Núñez Cabeza de Vaca a la luz de un modelo de relato de viajes, por <i>Marcela Pezzuto</i>	35
Itinerario, espectáculo y denuncia en <i>Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno</i> de Felipe Guamán Poma de Ayala, por <i>Marcela Pezzuto</i>	51
Vértigo de andar: maneras de trasladarse en algunos textos de Eduardo Gutiérrez, por <i>Mariano García</i>	75
Claves femeninas para el relato de viaje hispanoamericano: poesía y utopía en <i>Un verano en Tenerife</i> de Dulce María Loynaz, por <i>María Lucía Puppo</i>	97
Fragmentos de un discurso apócrifo: el colonialismo revisitado en <i>Estampas de ultramar</i> de Aníbal Núñez, por <i>María Lucía Puppo</i>	119
Al fondo de lo desconocido: <i>Un episodio en la vida del pintor viajero</i> de César Aira, por <i>Mariano García</i>	139
Los autores	159

Estudio preliminar

Construcción y recepción de fragmentos de mundo

Sofía M. Carrizo Rueda

“Relato de viajes”, “libro de viajes”, “literatura de viajes” y otras denominaciones

Las innumerables narraciones míticas que se refieren a los avatares de un viaje, se encuentran entre los más antiguos intentos de ordenar mediante la palabra, la percepción del fárrago del mundo. Atraviesan desde los orígenes y sin interrupción, la historia de los pueblos más diversos.

Las tradiciones grecolatina y judeocristiana generaron dentro de este marco, ciertos arquetipos de viajeros que continuarán reapareciendo siglo tras siglo, bajo rostros siempre renovados. Se destacan entre ellos, Odiseo/Ulises, el hombre cuyo periplo sólo puede cerrarse satisfactoriamente con el regreso al hogar patrio; Teseo y Eneas, que tienen como norte de sus desplazamientos una misión fundadora; Jasón, el héroe buscador; Abraham y Moisés, que conducen a los suyos hacia una meta que ellos no podrán disfrutar porque sus destinos se consuman con el papel de guía.¹

Tales dimensiones míticas del viaje han sido indudablemente, el gran portal para su ingreso en la literatura de las más diferentes coordenadas espacio-temporales.

1. Por ejemplo, una reciente encarnación del “viajero abrahámico” es José, el personaje interpretado por Héctor Alterio en la *road movie* argentina *Caballos salvajes* (1995), quien muere en el mismo instante en que ve cumplida su doble misión: salvar los caballos del matadero y guiar a la pareja joven hacia una nueva vida.

Pero para el reconocimiento y el abordaje de un tipo particular de discurso constituido por el “relato de viajes propiamente dicho”, donde *cierto itinerario presuntamente recorrido se erige por sí mismo, en incuestionable sujeto principal*, hay que decir que las huellas míticas han complicado bastante las cosas.

Sostiene por ejemplo, Claude Kappler:

Es inútil preguntarse si el libro de viajes constituye un género literario: desde la *Odisea* hasta la novela de *science-fiction* del siglo XX [...] pasando por Luciano [...], la abundante literatura de viajes reales e imaginarios responde a nuestras necesidades. A lo largo de la historia del hombre, el viaje, el libro de viajes, son vehículos ideales de sueños y mitos. ¿Cómo pues, ignorar sus aspectos estéticos? (19)

Desde una perspectiva que atienda solamente a elementos míticos y/o simbólicos como los que mencionábamos, estas aseveraciones son indiscutibles. Sin embargo, para quien desee trabajar por ejemplo, en el estudio de relatos con las características de *El Libro de las Maravillas* de Marco Polo, o del *Primer viaje alrededor del mundo* de Antonio Pigafetta, o del *Diario* de Charles Darwin, pronto percibe que los métodos utilizados para analizar la *Odisea*, la *Eneida* o *Los viajes de Gulliver*, no le resultan rentables. A lo sumo, le son útiles para algunos fragmentos, pero la totalidad del conjunto se le escapa irremediablemente.

Lo que están poniendo de relieve tales dificultades analíticas es que en principio, el viaje puede ser abordado por los escritores a través de dos formas básicamente diferentes. Para distinguirlas se ha recurrido convencionalmente a las siguientes denominaciones.

- 1) “Relatos de viajes”: se refiere a la categoría en la que se inscriben memorias que proporcionan una serie de informaciones sobre un recorrido por ciertos territorios, tal como lo ejemplifican los textos citados de Marco Polo, Pigafetta y Darwin.
- 2) “Literatura de viajes”: abarca todas aquellas obras caracterizadas por complejos procesos ficcionales, donde cualquier referencia al itinerario se subordina a vicisitudes de la existencia de los personajes, como en los mencionados casos canónicos de Homero, Virgilio y Jonathan Swift.

Pero las dos denominaciones conllevan necesariamente un debate: ¿en qué aspectos puede basarse una diferenciación de ambas categorías? Y desembocamos de este modo en un aspecto crítico que actualmente se encuentra en estado de discusión. A grandes rasgos, puede decirse que tal discusión contempla una coincidencia básica: la "literatura de viajes" tiene como referente primordial una ficción, mientras que el "relato de viajes propiamente dicho" es un género mixto, en el que no se puede separar de ningún modo, lo documental de los recursos atribuidos a la "literariedad".

Sin embargo, hay que reconocer inmediatamente que esta distinción, a todas luces innegable, se vuelve resbaladiza frente a textos concretos, ya que no faltan ocasiones en que amenazan volverse inclasificables.

Es preciso recordar además, que la categoría "relato de viajes" permaneció mucho tiempo considerada solamente un nicho de material informativo para historiadores, sociólogos o antropólogos. Fue relegada por la teoría y la crítica literarias porque sus características fronterizas entre la ficción y lo documental, la apartaban de los paradigmas que ostentaban el rótulo de "literatura". Sin embargo, precisamente esas características son las que hoy avivan grandemente el interés por estos textos. El "relato de viajes" es un género de naturaleza dual e indivisible que según pienso, puede representarse a través de la que es propia de los mitos de la hibridación. En efecto, la Quimera, Escila o los centauros encarnan una unión de opuestos interdependientes, que neutraliza y esfuma los límites. Y ocurre que la hibridación es algo particularmente valorado por el pensamiento de la segunda modernidad, que ha orientado tanto la producción textual como su estudio hacia universos de discurso gestados en la mixturación.

Ante la situación reseñada, como contribución a las investigaciones que se están desarrollando desde ópticas variadas, presentaré una síntesis de las propuestas que he ido elaborando acerca de las peculiaridades del género "relato de viajes propiamente dicho", así como de recursos metodológicos que resulten apropiados para abordar e interpretar su singularidad.

Soy consciente de que estoy empleando un término que se ha vuelto polémico: "género". Por lo tanto quiero precisar a qué me refiero al utilizarlo.

Tengo presentes al respecto, las propuestas de Tzvetan Todorov y Gerard Genette. El primero ha realizado una defensa de la propiedad de los géneros como principios expresivos que controlan, desde su

existencia como sistemas de reglas generales, el grado de dispersión y de violación de las variables históricas. Y afirma: "Que una obra *desobedezca* a su género no lo vuelve inexistente [...] la transgresión para ser tal, necesita de una ley para ser transgredida (Todorov, 33). En cuanto a Genette, sostiene:

No pretendo de ninguna manera negar para los géneros literarios todo tipo de fundamento [...]. Niego solamente que una instancia genérica pueda definirse por medio de términos que excluyen lo histórico, pero ninguna instancia viene totalmente determinada por la historia. (Genette, 1988: 230-231)

Es evidente que ambas propuestas coinciden en una actitud mediadora entre la capacidad de elasticidad de aquellas formas identificadas como "géneros" y el alcance de las tensiones históricas. El género en cuanto paradigma y los textos concretos como realizaciones relativamente impuras de las reglas del sistema, son los principios en que apoyo estas investigaciones.²

Una última precisión sobre distintas denominaciones es que también suele aplicarse a los "relatos de viajes", la de "libros de viajes". Es una alternativa aceptable siempre que se tenga en cuenta que no todo "relato de viajes" llega a constituir un libro. Hay muchos casos en que quedan acotados a un fragmento de una obra mayor, como es el caso de *El Victorial*, donde las referencias a los viajes del Conde de Buelna conforman sólo una parte de su biografía. En cuanto a denominaciones como "narrativa de viajes" y "literatura de viajeros" son, a mi juicio, lo suficientemente generales como para ser aplicadas tanto al "relato de viajes" como a la "literatura de viajes". Pero considero que esta generalización ostenta una clara limitación: impide distinguir las peculiaridades del "relato de viajes propiamente dicho" y toda la riqueza del campo analítico que es propio de su "poética", no suficientemente investigada todavía. Por tal razón, dedicaré a ella las próximas páginas.

2. No dejo de tener en cuenta que en la polémica sobre los géneros se da una situación que así resume Antonio García Berrio: "Incluso para las formulaciones críticas más radicales sobre la teoría de los géneros «teóricos» o «naturales», como la que formuló Jean-Marie Schaeffer, procedente del terreno nada sospechoso del pragmatismo de la estética de la recepción, hay siempre una salida de compromiso que no lleva a excluir como inútil la fórmula secular de la tipología" (603).

Mis indagaciones se basan en un corpus que recorre alrededor de dos mil años, desde la época clásica hasta los umbrales del siglo XXI. Además, si bien el objeto central lo constituyen prioritariamente los “relatos de viajes”, no he dejado de tomar en cuenta muchos textos pertenecientes a la “literatura de viajes”, así como “guías” y arcaicos relatos míticos de diversas culturas, en razón de los constatables entrecruzamientos entre todas estas categorías.

Cuestiones teóricas y herramientas metodológicas

El punto de partida consistirá en la confrontación de dos textos referidos a travesías por el río Congo. Uno de ellos despliega una ficción novelística —*El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad—, y el otro recoge los testimonios de un viajero —*Vagabundo en África* de Javier Reverte—. De acuerdo con las denominaciones propuestas, el primero se encuadra en la “literatura de viajes” y el segundo, en el “relato de viajes”.

André Gide, durante su navegación por el Congo, leyó por cuarta vez el libro de Conrad. Treinta años después, Graham Greene también se guiaba por su lectura al internarse por el legendario río. Y la alucinante travesía que describe la novela, serviría más tarde de inspiración al director Francis Ford Coppola para filmar su *Apocalypse Now*. En 1997, Javier Reverte, que reconoce explícitamente su pertenencia a esta cadena de receptores, navegó por el Congo y dio forma a *Vagabundo en África*, que puede incluirse a mi juicio, entre los relatos de viajes paradigmáticos.

En sus primeras páginas, aparecen reunidas una serie de citas que creo necesario tener presentes a la hora de encarar el análisis, pues constituyen un paratexto que plantea ciertas cuestiones básicas.

El libro trae un epígrafe de Bruce Chatwin —“Lo cierto es que somos viajeros literarios”— y otro de Leopold Senghor —“En África no hay fronteras, ni siquiera entre la vida y la muerte”—. En el capítulo introductorio, Reverte repite con una ligera variante la cita de Chatwin, “Viajamos literariamente” (16), y a continuación incorpora otra del propio Conrad:

El corazón de las tinieblas es experiencia llevada un poco (y solamente un poco) más allá de los hechos reales, con el propósito, perfectamente legítimo en mi opinión, de traerla a las mentes y al corazón de los lectores. (16)

Estas aseveraciones del propio novelista parecen verse confirmadas por una opinión de Gide respecto a la obra conradiana, que es transcrita textualmente por Reverte: "Este libro admirable sigue siendo profundamente verdadero. No hay exageración en sus páginas, es cruelmente exacto" (16-17).

Entre este conjunto de citas de terceros, Reverte entreteje comentarios propios, y finaliza con una reflexión sobre sus experiencias como autor de un "libro de viaje":

Allí aprendí que es cierto que los símbolos, en ocasiones, se transforman en una realidad abrumadora. Y ahora sé que esa conjunción de símbolo y realidad puede hacer de un hombre que escribe, sin excesivo talento natural, un escritor potente. (18)

Por una parte, podemos reunir las citas de Conrad y Gide, y por otra, el epígrafe de Chatwin y el comentario de Reverte. Queda de esta manera en claro, que el autor de la ficción aparece como "cuasi cronista" de una realidad que se le impuso por su enorme fuerza. Mientras tanto, del otro lado, quienes tienen por propósito fundamental relatar lo visto y vivido a lo largo de un itinerario, por imperio de esa misma realidad —en este caso, el río Congo— pueden adquirir la capacidad de construir un mundo imaginario textual, a través de los procesos de simbolización propios de las narraciones ficcionales.

Es preciso también tener en cuenta que la cita de Senghor, "En África no hay fronteras ni siquiera entre la vida y la muerte", que constituye el segundo de los epígrafes, no es en nada ajena, aunque pudiera parecerlo, a estas cuestiones relativas a la escritura. Su ubicación en el paratexto y su estructura conceptual bipolar son indicios de que se integra con las otras citas y referencias para intervenir en un proceso deductivo, cuya conclusión podríamos formular así: "Si en África no hay fronteras *nada menos* que entre la vida y la muerte, *tampoco* las habrá entre el mundo imaginario textual de un novelista y los testimonios de un viajero".

La actitud de Gide, Green y Coppola que según recuerda Reverte, utilizaron como "guía de viaje" la novela de Conrad, parecería abonar esta conclusión. Sin embargo, si de lo que se trata es de abordar un proceso de análisis del discurso, las cosas resultan bastante más complicadas.

Por eso, mi interés en ahondar en las implicancias de estas citas y reflexiones que nos introducen en el texto de *Vagabundo en África*,

proviene de que revisten varias características de las que contribuyen a la confusión que todavía asedia a los “relatos de viaje propiamente dichos”. Y como consecuencia, a los estudios sobre ellos.

Tal confusión no sólo aparece en el paratexto de Reverte. Al fin y al cabo, un escritor-viajero no tiene por qué saber teoría del discurso; basta con que nos fascine y eso sin duda, éste lo logra. Lo realmente significativo es que también se hace presente en varios estudios críticos. Es una manifestación más del desfase que aún existe entre el enorme interés que suscitan los relatos de viajes y el desarrollo, proporcionalmente escaso, de los estudios teóricos sobre las peculiaridades del género. Éstas constituyen para mí una cuestión central de la cual me he ocupado en varios trabajos (Carrizo Rueda, 1994, 1997, 1999b, 1999c, 2002c, 2003).

En esta oportunidad, quiero detenerme en algunos aspectos centrales de la “poética del relato de viajes” que he ido elaborando, como propuesta de medios posibles para superar la confusión señalada. El propósito en última instancia, es vehiculizar un análisis de la ingente variedad de textos concretos mediante herramientas que resulten más adecuadas a sus características. Y en consecuencia, más eficaces a la hora de elaborar interpretaciones.

A pesar del tiempo transcurrido desde que Vladimir Propp abordó la morfología del cuento fantástico, considero que sigue en pie la propuesta del estudioso ruso respecto a que un instrumental metodológico de tales características, tiene que asumir una perspectiva formal. Es indiscutible que las distinciones y las clasificaciones nunca pueden estar fundamentadas en el análisis de los contenidos, pues el resultado desemboca en tales casos, en una serie de superposiciones entre los elementos de las categorías así delimitadas. Es clásico el ejemplo de Propp acerca de las confusiones creadas por la categoría “historia de animales”, propuesta por Oreste Miller para los cuentos tradicionales, ya que dentro de las otras dos categorías que formulaba –“historias fantásticas” e “historias de la vida cotidiana”– hay también una fuerte presencia zoológica (18-19). En nuestro campo, una situación de este tipo es por ejemplo, la que surge de la clasificación de los libros de viaje medievales que propone Jean Richard, basándose en los propósitos de los autores (19). Él mismo termina reconociendo que “evidentemente es difícil precisar si un texto es, de acuerdo con la intención de su autor, una guía para uso de peregrinos o un relato de peregrinación.”

En este momento en el que las escrituras del viaje han sido asimiladas en buena parte, por las investigaciones de “literatura compara-

da”, suelen percibirse en algunos estudios las debilidades que derivan de un “contenidismo”. Respecto a la plataforma que brindan las propuestas teórico-formales para trabajos de este tenor, vale la pena recordar ciertos señalamientos de Propp sobre el cuento, adaptables a los intereses de otros universos de discurso:

En tanto no sepamos descomponer un cuento en sus elementos constitutivos no sabremos tampoco realizar comparaciones correctas. ¿Y sin comparaciones, cómo podemos poner en claro, por ejemplo, las relaciones indo-egipcias, o las relaciones de la fábula griega con la fábula egipcia, etc.? Si no sabemos comparar un cuento con otro, ¿cómo estudiar los vínculos del cuento con la religión, o comparar cuento y mito? (34)

Insisto por ello en la necesidad de partir desde la perspectiva del estudio formal de los componentes del discurso y sus funciones. Sin embargo, me apresuro a señalar que esto no implica de ningún modo, quedarnos en un terreno abstracto que se desentiende de cualquier aspecto espacial, temporal o autoral relacionado con los textos. Por el contrario, de lo que se trata es de identificar en primer término, una forma lo suficientemente elástica como para utilizar su análisis en procesos de reconocimiento y descripción de una serie de aspectos básicos que configuran el discurso del relato de viajes. Pero con el objeto en definitiva, de que el modelo fundamente y facilite a la vez, el trabajo analítico, el cual culmina sin duda en la interpretación de los elementos particulares de cada obra concreta.

Descripción y narración

Desde el punto de vista formal, es evidente el papel preponderante que cumple la descripción en el discurso propio de un relato de viaje. Y si de lo que se trata en un primer paso, es de examinar cómo pueden identificarse distinciones entre “relato de viajes propiamente dicho” y “literatura de viajes”, podría llegar a pensarse que el punto de partida estaría quizá, en averiguar si hay pautas que diferencian las descripciones de cada tipo de discurso.

Para ejemplificar los equívocos que derivarían de tal postura, comparemos dos descripciones tomadas al azar, una de *El corazón de las tinieblas* y otra de *Vagabundo en África*:

Una calle recta y estrecha profusamente sombreada, altos edificios, innumerables ventanas con celosías corredizas, un silencio de muerte, la hierba crecía entre las piedras, imponentes garajes abovedados a derecha e izquierda, inmensas y pesadas puertas dobles, entreabiertas.

Navegaba entre selvas e islas, [...] mecido por las canciones alegres de las gentes que atestaban las cubiertas de las barcazas, fascinado por las súbitas tormentas nocturnas que hacían hervir el agua y arrojaban sobre la nave sopapos de lluvia con la violencia de los cañonazos, agobiado por el sol del trópico de los mediodías, bajo el aire sensual, envuelto por el griterío de los pájaros y los monos, y borracho de olor a jungla virgen.

Creo que si realizáramos una encuesta entre gente que no haya leído ni a Conrad ni a Reverte, muchos atribuirían la primera descripción —escueta, con una adjetivación que parece buscar precisión informativa— al viajero. Mientras que la segunda, marcada por las referencias metafóricas a la tormenta y la efusión de sensaciones de todo tipo, sería considerada propia del novelista. Sin embargo ocurre exactamente lo contrario. La primera pertenece a *El corazón de las tinieblas* (24) y la segunda a *Vagabundo en África* (13).

Este pequeño juego podemos repetirlo con obras escritas desde las más diversas conjunciones espacio-temporales, y siempre podremos comprobar que no hay ninguna marca que distinga unas descripciones de otras. Y que incluso, desgajadas de sus respectivos contextos, pueden prestarse a confusiones. Tenemos por ejemplo, fragmentos de novelas, como algunos de la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, que demuestran hasta qué punto la “literatura de viajes” elige muchas veces travestirse de “relato de viajes” como recurso de verosimilización.³

El problema parecería no tener solución si no tomáramos en cuenta que la aplicación del análisis formal a la diferenciación de dos tipos de discurso, nunca puede abordar un elemento de manera aislada. Es

3. Véase este ejemplo de Espinel: “Holgué grandemente de ver la grandeza, fertilidad y abundancia de Milán que en esto creo que pocas ciudades se le igualan en la Europa, aunque la mucha humedad que tiene, o por aquellos cuatro ríos hechos a mano por donde le entra tanta abundancia de provisión o por ser el sitio naturalmente húmido, yo me hallé siempre con grandísimos dolores de cabeza; que aunque yo nací sujeto a ellos, en esta república los sentí mayores” (135).

preciso considerarlo en su interrelación con otros, pues es de ese modo como adquiere un valor específico. En los casos del “relato de viajes” y la “literatura de viajes”, he llegado a la conclusión de que el segundo elemento que debe ser necesariamente considerado a la hora de diferenciar sus discursos, es la funcionalidad del desenlace. Indagaremos en primer lugar, las particularidades de dicha funcionalidad en la obra de Conrad.

Recordemos que toda la novela está estructurada sobre la búsqueda que emprende el “yo narrador”, Marlow, de un hombre enigmático llamado Kurz, quien se halla en una remota estación comercial. Los avatares de la navegación, el encuentro y los acontecimientos posteriores a éste, se apoyan en lo que Roland Barthes llamó “funciones cardinales o núcleos”. Es decir, aquellos espacios narrativos que no sólo constituyen “nudos” fundamentales en el hilado de la trama, sino que también poseen entre sus características, la de mantener una sostenida expectativa sobre diversas resoluciones para el cierre de la narración. Cada uno de estos “núcleos” abre distintas posibilidades de desenlace, razón por la que actúan como permanentes propulsores hacia la averiguación de éste (19-21).

Para ejemplificar esta característica con Conrad, es dable preguntarse de cuántos modos diferentes podría haber terminado la angustiante situación que se produce cuando una multitud emerge del bosque al paso del barco, sin que nadie sepa comprender sus verdaderas intenciones, y desde la cubierta, unos apuntan con los rifles mientras otros tratan de disuadirlos (111-112). ¿Cuántas posibilidades de resolución del episodio y de toda la novela se ponen en juego en un momento como éste?. Al tiempo que van configurando la narración, las “funciones cardinales” no cesan de *intrigar* a los receptores. Nunca mejor dicho porque ellas los atrapan precisamente, en una sucesión de incertidumbres provocadas por las alternativas de la “intriga”, y movilizan la atención y las emociones en pos de indagar las consecuencias y la resolución en que finalmente se precipitarán⁴.

En este contexto, las descripciones, más allá de las características y de la relevancia mayor o menor que les depare cada obra, están siempre subordinadas al desenvolvimiento de la trama. Por ejemplo, en un relato pertenecientes a la “literatura de viajes” como la *Odisea*,

4. El proceso se cumple aunque quede el final abierto. E incluso, si es anticipado, pues en este caso importa averiguar cómo llegó a desencadenarse ese desenlace ya conocido.

hay varias descripciones que hasta se han convertido a lo largo de los siglos, en auténticos paradigmas. Un caso ilustrativo es lo ocurrido con el vergel de Calipso, devenido en uno de los modelos del tópico del *locus amoenus*, el sitio donde la naturaleza conserva su plenitud y pureza originales.⁵ Sin embargo, esta excepcional calidad estética y simbólica no libera a las descripciones homéricas de estar subordinadas a una narración que se sostiene sobre las expectativas acerca de cómo logró Odiseo regresar a Itaca.⁶ Y otro tanto sucede con las descripciones de Conrad, porque aun cuando suministren claves fundamentales para la comprensión de la trama, siempre su función es contribuir a la eficacia narrativa de un discurso referido a las alternativas que van pautando la búsqueda y el encuentro de Kurz.

Si recurrimos a la terminología de la retórica clásica, podemos decir que en la "literatura de viajes", la función de las descripciones no puede superar la de *ancilla narrationis*, la de estar permanentemente al servicio de la narración. Pero si ahora retomamos el relato de Reverte, podremos comprobar en primer lugar, que las expectativas acerca del desenlace están completamente ausentes. A lo largo de su itinerario, las tensiones no se encadenan para sostener y empujar la atención de los receptores en procura de una resolución final sino que, por el contrario, van quedando resueltas en cada caso y, a continuación, se abre una nueva secuencia. Los episodios se suceden por lo tanto como en una especie de friso, donde cada uno de ellos reviste interés por sí mismo, y sin que aparezcan elementos que los vayan involucrando unos con otros en función de abrir y mantener expectativas que confluyan en una conclusión. El mismo Reverte confiesa casi al terminar: "África golpea en mi alma tanto que no sé muy bien cómo poner fin a mi libro" (453; mi subrayado). Es la más sincera de las confesiones que puede hacer el autor de un relato de viajes pues para éstos, no hay otro final que la decisión del viajero de no continuar escribiendo acerca de sus experiencias.

5. Las referencias abarcan la sombra acogedora de la selva, la riqueza asombrosa de los frutos, los cursos de agua cristalina, la verdura del prado, la compañía de las aves y las sensaciones y sentimientos excepcionales que se despiertan porque "hasta un inmortal se hubiese admirado, sintiendo que se le alegraba el corazón" (*Odisea*, rapsodia V.)

6. La belleza excepcional que rodea la gruta de Calipso es en definitiva, uno de los tantos halagos que a lo largo de la narración, no consiguen borrar el deseo del héroe de retornar al hogar patrio.

Y es en un contexto de este tipo donde la funcionalidad de las descripciones crece hasta constituirse en el verdadero sostén del discurso. A través de ellas se va configurando esa especie de friso que en realidad, lo que pretende presentar es una suerte de “gran espectáculo” de un “fragmento de mundo”, que provoque actitudes en los receptores como el asombro, la satisfacción del deseo de saber, la reflexión, el gozo estético, la emoción, la empatía o el rechazo viscerales. Y en algunos casos, también acciones prácticas, como ocurre con los fines políticos y comerciales que perseguían los relatos de los viajeros ingleses a las tierras americanas que se acababan de independizar.

Las descripciones no “empujan” hacia adelante sino que “retienen” la atención del receptor, pues actúan como adjetivos que van revelando todo lo relativo a una “imagen de mundo” que el discurso asume como escritura de cierto espacio recorrido.⁷

Una precisión necesaria respecto a las descripciones de los relatos de viaje es que al lado de edificios, paisajes, instituciones, costumbres, curiosidades, objetos y cuanto es propio de las características de un lugar, resultan relevantes los retratos de los variados personajes que van apareciendo. Entre ellos, el propio viajero y sus acompañantes, si los hubiera. Pero sucede a veces, que tales retratos quedan disimulados porque son construidos con acciones o actitudes mencionadas al pasar, que pueden ser no reconocidas en un primer acercamiento como elementos de una urdimbre descriptiva.

Otro aspecto de las descripciones que se relaciona con las referencias a conductas humanas, es la inclusión de historias vividas o bien recogidas de fuentes escritas u orales.⁸ Aunque se trata de narraciones —que pueden llegar a ser extensas y exhibir atractivos méritos—, ocurre que en cuanto a su funcionalidad, operan también como “descriptivas” porque el propósito último es proporcionar nuevos elementos sobre los más recónditos aspectos y los más diversos matices de ese espacio recorrido que ha devenido centro regulador del relato. En *Vagabundo en África* por ejemplo, el estremecedor episodio en el que el viajero casi pierde la vida, se comporta en realidad como un “adjetivo calificativo” que denota y connota el grado de peligrosidad de ese

7. O que se finge haber recorrido, pero tomando los recaudos para que parezca que el viaje existió, como es el caso del *Libro de las maravillas* de Mandeville, del siglo XIV (Carrizo Rueda, 1999b).

8. Conforman “microrrelatos” dentro de la estructura “macro” que representa el relato analizado.

Con
ter
ha
A
falt
el f
ter
mo
río
Los
S
jes,
evic
de
rio
me
aná
de
que
aut
com
jad
rico
did
dió
rec
los
tes
de
qui
cav

9. U
no. I
254

territorio donde anida “el corazón de las tinieblas” y la vida humana ha perdido todo valor (417-433).

A mi juicio, podemos decir entonces que en el “relato de viajes” la falta de relevancia del desenlace produce una verdadera inversión en el funcionamiento del discurso y, como consecuencia, las narraciones terminan asumiendo un comportamiento que me atrevo a designar como de *ancilla descriptionis*, es decir, de eficientes servidoras del señoría de la descripción.

Los recursos descriptivos y su análisis

Si tomamos entonces como base para el estudio de un relato de viajes, los diferentes tipos de descripciones —ya se trate de aquellas tan evidentes como paisajes, monumentos o códigos de comportamiento de una sociedad, ya de las que actúan como calificadoras del itinerario a través de acciones, anécdotas o historias—, la próxima cuestión metodológica consiste necesariamente en examinar modalidades de análisis de las prácticas descriptivas.

En el caso particular de los viajeros medievales, existía un “pacto de lectura” que esperaba del texto el comportamiento de un “espejo” que reflejara una realidad objetiva. La retórica clásica proveía a los autores de herramientas que resultaban aptas para lograr tal ilusión, como lo ha demostrado Francisco López Estrada respecto a la *Embajada a Tamorlán* (1984)⁹. La vigencia del empleo de los recursos retóricos hasta principios del siglo XIX continuó aparentando esa pretendida objetividad. Pero además, el antiguo “pacto de lectura” se extendió por más tiempo pues permaneció entre los autores-viajeros y sus receptores hasta ya entrado el siglo XX, permitiendo esa utilización de los textos como documentos históricos, sociológicos, etc., a la que antes me he referido. En otra oportunidad, he analizado ciertos artificios de los emisores y las consecuencias que tuvieron en los estudios de quienes creyeron en sus testimonios (Carrizo Rueda, 2002b).

Pero si bien la crisis de la capacidad representativa del discurso socavó el pacto de lectura tradicional, el estudio de la funcionalidad de

9. Uno de ellos es el frecuente uso del recurso de la *evidentia*, ya codificado por Quintiliano. Me he ocupado de su presencia en el *Viaje a Brindisi* de Horacio (Carrizo Rueda, 2003: 254-255).

la descripción quedó relegado durante bastante tiempo. El extraordinario avance que experimentó la narratología a partir de los trabajos del formalismo ruso anteriores a 1920, no reparó en la relevancia de las prácticas descriptivas hasta fines de los 70.¹⁰ Hay que señalar que esta postergación fue uno de los elementos que contribuyó en gran parte, al tardío y lento desarrollo del estudio teórico del género “relato de viajes”.

En uno de los trabajos pioneros sobre la necesidad de integrar lo descriptivo en las investigaciones narratológicas, María Anna Liborio (1978) trazó ciertas vías de exploración que han resultado sumamente fructíferas para textos como los que nos ocupan. La base de sus estudios consiste en llamar la atención acerca de que las cualidades infinitas que posee todo objeto a describir, conducen al emisor inevitablemente a un proceso de selección. Tal proceso lejos de ser casual, depende de criterios cuyos diferentes condicionamientos repercuten en la construcción del texto, y es preciso rastrearlos pues constituyen verdaderas claves de lectura. Otro trabajo que hasta el día de hoy presenta muy rentables propuestas para el abordaje de los relatos de viajes, es el de Raúl Dorra (1989), basado en las propiedades descriptivas del verbo. Hay que tomar en cuenta además, que ya en el siglo XVI, Juan Luis Vives manifestaba que los grandes autores saben escoger aquellos elementos descriptivos que les sirven para expresar lo que les interesa, y así “conducen a los lectores por un atajo breve al sitio que quieren”. Por mi parte, he aplicado con resultados satisfactorios a algunos relatos de viajes, las propuestas de Liborio y Dorra, integrándolas con la nutrida ejemplificación de recursos descriptivos registrada por Vives (Carrizo Rueda, 1997: 16-23).

En definitiva, las teorías actuales de la descripción coinciden en que toda selección descriptiva depende de ciertas posturas del emisor, y que es imprescindible que el análisis trate de remontarse a estas posturas para elaborar una interpretación del texto en cuestión. En los relatos de viajes pues, resulta fundamental observar detenidamente tanto los aspectos que recoge cada descripción como aquellos

10. La razón fue que Propp declaró que la descripción era “el lujo del relato” y que no entraría en sus investigaciones. Los estructuralistas que continuaron sus estudios sobre las *dramatis personae* y las funciones, interpretaron este juicio como peyorativo y no se interesaron por integrar la descripción en sus teorías (por ejemplo, Genette, 1974: 199). Pero Propp había querido simplemente acotar el campo de sus trabajos y había empleado el término “lujo” con un valor altamente positivo.

que desdibuja o directamente calla, para indagar luego en el texto y sus contextos los posibles motivos. Para los historiadores será un modo de evaluar la mayor o menor confiabilidad documental, y para quienes deseen efectuar un análisis de la confluencia literario-testimonial, un medio que les permitirá dilucidar qué "imagen de mundo" es la que finalmente construye cada discurso.

El análisis pormenorizado de los distintos tipos de descripciones dará como resultado un repertorio de temas y cuestiones que reiteradamente se manifiestan explícitamente en un texto, o circulan de manera disimulada por él. Los elementos explícitos configuran las "isotopías" en términos de A.J. Greimas, los haces de rasgos semánticos que sostienen la coherencia interna del discurso. A falta de una trama narrativa, su examen se vuelve indispensable en los relatos de viajes. Constituyen el medio que permite elaborar indagaciones e interpretaciones suficientemente amplias e integradoras de los aspectos más significativos de este tipo de discurso. Sin embargo, de acuerdo con las premisas ya señaladas, lo más conveniente es que el registro de las isotopías esté acompañado por la averiguación de aquellas ausencias que también pueden considerarse reveladoras, pues de la conjunción de unas y otras surgirán aspectos del discurso que nos resultará provocativo explorar.

Pero el examen de las isotopías, de las grietas que producen los silencios, y de los síntomas que se deducen de su conjunción, no agota el abordaje analítico porque éste no puede desentenderse del "lector pretendido", en términos de Erwin Wolff. Se trata sin duda, de una categoría presente en todo texto en cuanto receptor imaginado por el autor a la hora de escribir. Pero en los relatos de viaje, como en todos aquellos discursos relacionados con lo testimonial, asume un protagonismo que considero imperioso tomar en cuenta.

Ocurre que de las dos caras de un relato de viajes, la literaria y la documental, es esta última la que potencia todo lo relativo a su inscripción en un sistema complejo de expectativas, imaginarios, códigos socioculturales y otros aspectos que caracterizan a aquellos receptores a quienes se dirige el autor. Trataré de ejemplificarlo sintéticamente con el *Tratado de andanzas y viajes* de Pero Tafur, viajero andaluz del siglo xv.

Puede comprobarse que una de las isotopías que configuran a través de descripciones de variado tipo, la imagen de mundo propuesta, es el rescate y el encomio de tradicionales valores caballerescos.

De esta isotopía forma parte además, un retrato del "yo narrador" que termina por acercarlo a un "espejo de caballerías". Pero un aspect-

to que en este caso interesa resaltar es que mientras los hechos que explícita se refieren a la valentía, la caridad, el linaje, la generosidad y la cortesanía, puede espigarse entre líneas, un interés muy bien solapado, por torneos y justas. Este retrato resulta así, un caso claro de selección descriptiva, tanto por los aspectos que se busca destacar como por los que reciben un tratamiento ambiguo o quedan en un cono de sombras. La causa era que la Iglesia condenaba la ostentación, el despilfarro y la frivolidad puestos en juego en torneos y justas, y convenía al autor disimular que estos deportes, como a la mayoría de sus pares, no le eran nada ajenos. Pero sin dejar de dirigirles a ellos, al mismo tiempo, ciertos guiños cómplices (Carrizo Rueda, 1997: 95-100).

Sin embargo, es necesario asimismo, articular la isotopía de la idealización del mundo caballeresco con otra de distinto signo, que exhibe pareja relevancia a lo largo del libro de Tafur. Es la que conforman las muestras de una muy entusiasta admiración ante la prosperidad relacionada con las actividades económicas de la burguesía.

En principio, podría parecer que ambas isotopías trazan una polaridad inconciliable en el siglo XV, y que es necesario precisar si la balanza del discurso se inclina a uno u otro lado.¹¹ Pero en este punto, el perfil de los "lectores pretendidos" puede colaborar para alcanzar una interpretación más integradora.

Tafur era caballero y escribía para los de su clase, quienes en ese momento veían el derrumbe de antiguos privilegios ante la centralización del poder en el ámbito de la monarquía. Y esta circunstancia contextual, puesta en relación con declaraciones explícitas del autorviajero, nos permite atribuir al texto una intención utópica. Tal intención radica en proponer el conocimiento de diferentes sociedades como medio para que los caballeros aprendan a ser gobernantes eficientes y respetados, y conserven de este modo, su lugar preeminente en la sociedad. También el contexto de los lectores pretendidos de Tafur nos proporciona datos para consolidar esta interpretación, ya que varios intelectuales de la época proponían reformas en la formación de los nobles con el fin de que se adaptaran a los nuevos tiempos (Penna, XLII-XLIV). La utopía de Tafur parece describir así, un modelo de mundo donde los caballeros con todas sus tradiciones a cuestas, continúan reteniendo el poder, pero son capaces al mismo tiempo, de incorporar

11. De hecho, algunos críticos lo han intentado, pero los resultados muestran, desde una postura u otra, flancos muy discutibles (Carrizo Rueda, 1997: 107-116).

a las estructuras sociales el protagonismo del comercio que impulsaba por ejemplo, la prosperidad de Flandes y de varias ciudades-estado italianas (Carrizo Rueda, 1997: 124-126).

En conclusión, a partir del análisis de los elementos seleccionados o relegados para configurar las descripciones, consideramos que se manifiestan isotopías o líneas de fuerza que a veces por su número y sus interrelaciones, llegan a conformar verdaderas redes isotópicas. Su examen, integrado con los datos que texto y contextos proporcionan acerca de los "receptores pretendidos", entendemos que puede aspirar al objetivo final de fundamentar las propuestas de interpretación de un relato, sin descuidar las circunstancias de emisión, referencialidad y recepción¹² propias del mismo.

Hacia una definición del género

El protagonismo de las isotopías constituidas por los más diversos tipos de descripciones, capaz de anular las expectativas sobre el desenlace, no excluye el esbozo de tenues tramas narrativas.

Es ilustrativo por ejemplo, lo que ocurre con un episodio del libro de Tafur, en el que según el autor, se confirman los altísimos orígenes nobiliarios de su familia (López Estrada, 1982: 141-151). Ocupa un lugar central en el texto, y no faltan ni la presencia de un pariente emperador ni la de una bella amiga, tal como sucedía en los romances caballerescos. Esta incorporación del arquetipo literario, el enclave en mitad del relato y la significación real que tenía para la identidad de un caballero que se testificara la antigua nobleza del linaje (Cacho Blecua, 1979, cap. V), permiten conjeturar que constituye una suerte de vértice del discurso. Podría considerarse que el viajero deseaba que su periplo asumiera también, la condición mítica de búsqueda de los verdaderos orígenes, como el de tantos paladines legendarios.

Esto no resulta imposible, pero más allá de la presunción sobre propósitos semejantes, lo que queda en claro tras la lectura de los episodios siguientes, es que esta situación no abre ninguna alternativa

12. Tales receptores pueden pertenecer a distintos grupos, lo que dota al discurso de una nueva complejidad. Es lo que ocurre en el caso de Tafur, que debía tener en cuenta tanto a la nobleza como a los intelectuales, casi todos pertenecientes a la Iglesia. Los códigos de ambos grupos no podían menos que entrar en algunas colisiones, como en el caso de los torneos.

para posibles desenlaces, y acaba resultando una historia más de las que abundan a lo largo del libro. No tiene capacidad por lo tanto, para generar una verdadera estructura narrativa, pero sí viene a sumarse a los hechos que van dibujando el retrato del caballero. Continuamos pues en el terreno de lo descriptivo y, una vez más, se trata de elementos que retienen y abisman la atención del receptor en aquellos espacios que van construyendo imágenes de mundo, en lugar de provocar tensión hacia posibles finales.

No es excepcional en los relatos de viajes que se identifiquen tenues hilos argumentales como el citado. A veces se relacionan con algún "objeto del deseo" muy acuciante para el autor, presente del principio al fin. Puede citarse como ejemplo, *Tres años de cautividad entre los patagones*, de Auguste Guinnard, memoria de las aventuras de un joven francés en la Patagonia (1855-1858). Los padecimientos entre sus captores y los esfuerzos por liberarse tejen por momentos, un esbozo de trama. Pero ésta se desdibuja con gran frecuencia cuando el relato se detiene en vívidos, detallados y extensos cuadros de costumbres que documentan innumerables aspectos de la vida de los patagones. Y al fin y al cabo, los sufrimientos de Auguste también ostentan una función descriptiva en relación con los rasgos negativos que enfatiza su retrato de las tribus. Lo común es entonces, que aquellos elementos que podrían haber anudado una trama terminen desvaídos. Se quedan en embriones de narración, fagocitados por el dominio contundente del despliegue descriptivo.

El proceso de configuración del relato, capaz de reunir, ordenar y regular las relaciones de lo que son en principio, una serie de elementos dispersos, entiendo que pasa por otras circunstancias, como confío en demostrar a continuación.

Si, según mis propuestas, en un libro de viajes paradigmático no aparecen núcleos en los cuales se juegue el desenlace, bien podría concluirse que tal tipo de relato carece de clímax y anticlímax. Y de hecho es la impresión que producen algunos textos. Sin embargo, a mi juicio, no es así. Entiendo que son precisamente, las mismas preocupaciones, interrogantes, elementos imaginarios, inquietudes, temores, etc. de los "lectores pretendidos", cuya influencia repercute en el trazado de isotopías, los elementos que subyacen a ciertos núcleos donde el arco de expectativas de los receptores se tensa. Pero no en pos de posibles resoluciones conclusivas del relato, sino porque en esos nudos del discurso ven removerse las aguas de su propio contexto existencial.

Considero en consecuencia, que puede afirmarse que el “friso” descriptivo constituido por un relato de viajes también presenta núcleos de clímax. Creo que asimismo puede denominárselas “situaciones de riesgo narrativo”, a semejanza de aquellas que Barthes señalaba como núcleos de la marcha de una narración, porque al igual que ellas, actúan como detonadores de expectativas –incluso, muy agudas– en sus receptores. Pero su particularidad radica en que tales expectativas son *extratextuales*. El receptor confronta la lectura del texto con su propio contexto y puede encontrar respuestas, ideas nuevas, elementos revulsivos, confirmaciones de una postura ya tomada, etc, etc. Las descripciones, con espacios iluminados claramente al lado de otros más o menos difuminados o decididamente ocultos, conforman las redes isotópicas en cuyos nudos residen estos peculiares núcleos de clímax.

Si volvemos a Javier Reverte, podemos comprobar por ejemplo, que una de sus redes isotópicas se refiere a preocupaciones sociales, políticas y humanitarias acerca de la situación de los pueblos africanos después de la dominación colonial. En este caso, el clímax se produce en aquellos momentos en que la crudeza de las situaciones impreca directamente a la responsabilidad de los países prósperos, varios de ellos, antiguos esclavistas.

En otros casos, las “situaciones de riesgo narrativo” de este relato hablan a la individualidad de cada receptor. Ocurre cuando África es presentada como mediadora de un proceso de descubrimiento de sí mismo. En estos casos, Reverte vuelve una y otra vez a su hipotexto fundamental, el libro de Conrad, del cual extrae –luego de vivir una situación límite– esta cita: “Vivir en medio de lo incomprensible, que también detestas. Y hay en todo ello una fascinación..., la fascinación de lo abominable” (436). Esta paradoja atracción-rechazo es una de las muchas isotopías que recorren un discurso que puede caracterizarse por la constante presencia de opuestos fusionados inseparablemente.¹³ Se podría pues, asignar también al viaje de Reverte cierto carácter iniciático, en cuanto búsqueda de esa dimensión prelógica del hombre, valorada por la posmodernidad, que la naturaleza y la vida africanas parecen poder revelar a él y sus lectores.

Para llegar a identificar estas peculiares “situaciones de riesgo narrativo” propongo atender a tres factores:

13. Véase este ejemplo en la descripción del mercado de Makokoba “cruzando Herbert Chitepo Street, me asaltó el olor de África, ese impreciso aroma de flores y de estiércol. Era de nuevo, el África esencial como el River Road de Nairobi” (138).

- 1) Las declaraciones del emisor, explícitas o implícitas, a lo largo del texto.
- 2) La identificación del contexto histórico cultural al cual pertenecen los destinatarios, considerando que pueden identificarse varios grupos, con algunos puntos en común y otros divergentes.
- 3) La puesta en relación de los puntos a) y b), con las isotopías generadas por las descripciones.

Como síntesis de las indagaciones desarrolladas en las páginas precedentes, presento entonces, la definición que he elaborado del género "relato de viajes propiamente dicho":

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico, y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen.

Como rasgo inseparable de la configuración de tal tipo de discurso, se hace necesario reparar en la funcionalidad de los recursos de la "literaturidad" o "literariedad". Paralelismos, oposiciones, estructuras circulares, paradojas, hipérbolos, simbolismos, parodias, elipsis, referencias metafóricas o metonímicas, construcciones de situaciones y de personajes que enmascaran prototipos literarios —ya hemos visto el caso de Tafur y los caballeros legendarios—, son sólo algunos de los innumerables recursos a los que los escritores-viajeros tienen que echar mano cuando es necesario reescribir nada menos, que un "fragmento" de mundo.

Se hace necesario precisar que tal configuración es también la que diferencia el "relato de viajes" de la "guía". Los propósitos de ésta, eminentemente prácticos, simplifican tanto la estructura del texto, que asume la forma de una simple adición, como el modo de consignar las informaciones. Es posible que figuren algunos relatos históricos, leyendas o anécdotas, pero no son más que nuevos miembros entre los datos organizados en serie. Podemos decir que frente al "espectáculo

vital” y los propósitos “movilizadores” del relato de viajes, la guía se perfila como una “suma esquemática” que busca adaptar toda información a una finalidad “tranquilizadora”, que consiste en demostrar la factibilidad del viaje.

Se dan indudablemente situaciones fronterizas porque muchas veces, los relatos de viajes tratan también de proporcionar informaciones útiles. Pero éstas terminan subordinadas al complejo discurso que tejen las características que hemos venido tratando en las páginas precedentes.

El protagonismo de un espacio que se dice haber recorrido, reflejado en una serie de informaciones documentales que se presentan configuradas a través de los recursos de la “literariedad”, da lugar a un género con distinguibles rasgos propios. Éstos merecen sin duda, ser considerados un necesario punto de partida a la hora de los análisis.

Como ocurre con toda investigación, estas propuestas constituyen una etapa susceptible de transformaciones y ampliaciones con miras a su mejoramiento. Pero por el momento, de este modelo morfológico han resultado ciertas herramientas idóneas para ser aplicadas al abordaje de muy diferentes semantizaciones.

Por mi parte, lo he sometido a varias de esas “pruebas”, como por ejemplo, la plurivocidad del libro de Tafur –texto “bisagra” entre el Medioevo y el Renacimiento– (Carrizo Rueda, 1994, 1997), las intenciones subyacentes que pueden descubrirse en un discurso pretendidamente objetivo sobre el “otro” (1995); los diferentes códigos de construcción de un mismo hecho histórico en textos con finalidades distintas (1998); una defensa del estatuto de “relato de viajes” para el polémico *Libro de las maravillas* de Mandeville (1999b); la dramatización de un viaje a través de la trasposición al discurso teatral de elementos propios del relato de viajes (2002d, 2006), lo que calla o disimula el *Viaje a Brindisi* de Horacio desde el contexto de sus “lectores pretendidos” (2003); la funcionalidad del viaje y los procesos de inversión en la narrativa de Julio Cortázar (2005b), la influencia de las peculiaridades genéricas del relato de viajes en la formación de la novela moderna, particularmente, en el *Quijote* (2004-2005).

* * *

En las páginas que siguen, las aplicaciones del modelo dependerán de las perspectivas y los intereses personales de otros investigadores. Se trata de cuatro relatos de viajes –el de Álvar Núñez Cabeza de Va-

ca, el de Felipe Guamán Poma, el de Ricardo Gutiérrez y el de Dulce María Loynaz— y de dos obras de la literatura de viajes travestidas de relatos de viajes, la de Aníbal Núñez y la de César Aira.

Todos estos trabajos han surgido de investigaciones realizadas bajo mi dirección, en el marco de un proyecto de investigación organizado por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Todos los autores son docentes regulares de esa casa y han realizado sus investigaciones con becas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

Sus indagaciones abarcan en conjunto más de cuatrocientos años de escrituras del viaje en el ámbito hispánico. Y debido a las peculiaridades que cada uno de los autores analizados representa por su origen, su época, las circunstancias personales, las razones para viajar y sus elecciones discursivas, pienso que estos estudios llegan a conformar también, una muestra de la caleidoscópica multivocidad hispanohablante.

Referencias bibliográficas

Obras literarias

- CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, Barcelona, Edicomunicación, 1994.
- ESPINEL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. por María S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972-1973.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (presentación bibliográfica) y Marcos Jiménez de la Espada (ed.), *Andanças e viajes de un hidalgo español. Pero Tafur (1436-1439)*, Barcelona, El Albir, 1982.
- REVERTE, Javier, *Vagabundo en África*, Madrid, El País-Aguilar, 1998.

Estudios críticos

- AA.VV. (2008), *Metáforas de viaje y sus imágenes*, Buenos Aires, UNR-UNQUI-UNFT.
- BARTHES, R. (1974), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BELTRÁN, R. (ed.) (2002), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: los libros de viajes en el mundo románico*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València.
- CACHO BLECUA, J.M. (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa.
- CARMONA, F. y A. MARTÍNEZ (eds.) (1996), *Libros de viajes*. Murcia, Universidad de Murcia.

- CARRIZO RUEDA, S.M. (1994), "Hacia una poética de los relatos de viajes medievales. A propósito de Pero Tafur", *Incipit*, XIV, pp. 103-144.
- (1995), "Un modelo formal de relato de viaje y el discurso de la alteridad en la *Relatio* del obispo Liutprando", *Stylos. Revista del Instituto de Estudios Grecolatinos "Prof. F. Nόvoa"*, 4, IV, Universidad Católica Argentina, pp. 57-65.
 - (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
 - (1998), "Construir un acontecimiento. El episodio del Conde de Niebla en Mena y en Pero Tafur", en F. Maurizi (ed.), *Lectures d'une œuvre: Labyrintho de Fortuna de Juan de Mena*, París, Editions du Temps, pp. 137-147.
 - (1999a), "El viaje ¿necesidad o locura? Una polémica que desborda los marcos medievales", *Studia Hispanica Medievalia*, IV, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, pp. 48-64.
 - (1999b), "Modelo genérico y horizonte de recepción en el relato de Mandeville", en S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congr s de l'Associació Hispanica de Literatura Medieval*, Castell  de la Plana, vol. II, pp. 31-38.
 - (1999c), "Constantes genéricas e isotopías en el relato de viajes", en M. Domínguez de Rodríguez Pasqués (ed.), *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Narratología, pp. 172-177.
 - (2000), "Azorín, la mirada de un novelista viajero", en E. Rey (ed.), *Dos centenarios. Generación del 98, García Lorca. Estudios críticos*, Buenos Aires, Academia del Sur, pp. 43-49.
 - (2002a), "Tractado de las Andanças e Viajes de Pero Tafur", en C. Alvar y J.M. Lucía Megías (eds.), *Diccionario filológico de literatura española medieval. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, pp. 969-971.
 - (2002b), "Los recursos literarios y la construcción de hechos presuntamente históricos en el relato de viajes", en *Actas del I Encuentro "Las metáforas del viaje y sus imágenes. La literatura de viajeros como problema"*, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, edición en CD.
 - (2002c), "*El Purgatorio de San Patricio* y la dramatización del relato de viajes. Códigos, decorado verbal y texto literario", en I. Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80º cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. II, pp. 111-120.
 - (2003), "El *Viaje a Brindisi* y el análisis de diferentes niveles en el relato de viajes", en P. Cavallero (ed.), *Koronís. Homenaje a Carlos Ronchi March*, Instituto de Filología Clásica, Universidad de Buenos Aires, pp. 253-266.
 - (2004), "Símbolos, mitos y prodigios en el horizonte de los viajeros medievales", *Quimera*, número monográfico: *Viajar para contarlo*, ed. por Génève Champeau, Barcelona, pp. 12-20.
 - (2004-2005), "Construcción del personaje y entrecruzamiento de discursos en el *Quijote* desde una poética del relato de viajes", *Letras*, 50-51, número

- ro extraordinario: *Libros de caballerías. El Quijote. Investigaciones y relaciones*, ed. por S.M. Carrizo Rueda y J.M. Lucía Megías, julio-junio, pp. 81-97.
- (2005a), "Para una poética del viaje por los 80 mundos de Julio Cortázar. Hoteles y memorias apócrifas", en D. Altamiranda y E. Smith (eds.), *Perspectiva de la ficcionalidad*, Universidad de Buenos Aires, vol. I, pp. 79-90.
 - (2005b), "Del orden del cosmos al «yo» disperso. Distancias, espacios y experiencias en una perspectiva diacrónica de las escrituras del viaje", *Boletín de Literatura Comparada*, número especial: *Literatura de viajes*, XXVIII-XXX, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 34-48.
 - (2006), "Dramatización del viaje y prácticas descriptivas en el teatro áureo", en O. Gorse y F. Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, pp. 179-191.
- DORRA, R. (1989), "La actividad descriptiva de la narración", *Hablar de Literatura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, S. et al. (eds.) (2002), *Actas del I Encuentro "Las metáforas del viaje y sus imágenes. La literatura de viajeros como problema"*, Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, edición en CD.
- (2005), *Actas del II Encuentro "Las metáforas del viaje y sus imágenes. La literatura de viajeros como problema"*, Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, edición en CD.
- GARASA, D.L. (1992), "El viaje en la literatura argentina", en L. Volta (coord.), *El viaje y la aventura*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 157-180.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, G. (1988), "Géneros, tipos, modos", en M.Á. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 218-233.
- (1994), "Fronteras del relato", en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- GUINNARD, A.M. (1996), *Tres años de cautividad entre los patagones*, Buenos Aires, El Elefante Blanco.
- KAPPLER, C. (1986), *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- LIBORIO, M.A. (1978), "Problemes théoriques de la description", *Annali Istituto Orientale di Napoli, Studi nederlandesi-Studi nordici*, XXI, pp. 315-333.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1984), "Procedimientos narrativos en la *Embajada a Tamorlán*", *El Crotalón (Anuario de Filología Española)*, I, pp. 129-146.
- PENNA, M. (ed.) (1959), *Prosistas castellanos del siglo XV*, t. I, Madrid, BAE.
- PEÑATE, J. y F. UZCANGA (eds.) (2008), *El viaje de la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitó*, Madrid, Verbena.
- POPEANGA, E. (coord.) (1991), *Los libros de viajes en el mundo románico*. Anejo I de *Revista de Filología Románica*, Complutense.

- POZUELO YVANCOS, J.M. (1996), "Libros de viaje: *Viaje a la Alcarria de Cela*", *Montearabí*, 22, pp. 43-60.
- PROPP, V. (1972), *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Juan Goyanarte.
- RICHARD, J. (1981), *Les récits de voyages et pèlerinages*, Brépols, Turnhout, 1981.
- TODOROV, T. (1988), "El origen de los géneros", en M.Á. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 31-48.
- VIVES, J.L. (1947-1948), "Arte de hablar", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- WOLFF, E. (1971), "Der intendierte Leser", *Poética*, 4, pp. 141-166.

Una lectura de *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca a la luz de un modelo de relato de viajes

Marcela Pezzuto

La nueva dimensión¹ que presentan *Naufragios* constituye una alegorización que dista de los discursos modelo de las crónicas en los que todo el plano discursivo se basa en elementos históricos que exaltan tanto la figura del conquistador como también resaltan los atributos que lo ornan así como los hechos que realiza. La situación de Álvaro Núñez resulta diferente pues, como se lee en el Proemio, el alférez del rey sólo tiene para ofrecerle, resultado de su viaje al Nuevo Mundo, una relación en la que poco hay de heroico (según la imagen tradicional del conquistador que transmiten las crónicas de la época –léase el *Diario* de Colón y las *Cartas* de Cortés–) y mucho de vicisitudes en las que resultan muy infortunados los sobrevivientes de la expedición de Pánfilo de Narváez. La ruptura que hace Cabeza de Vaca respecto de los discursos de la conquista constituye un aspecto más que interesante para analizar ya que en su obra hay un punto de partida que consiste en el fracaso de la misión; es a causa de esto que la narración comienza con una toma de conciencia: el fracaso que sufre inicialmente la expedición de Narváez se verá superado por las acciones concretas de Cabeza de Vaca. Sin embargo, no se puede perder de vista que las “hazañas” del protagonista distan mucho de los grandes logros a la manera de Hernán Cortés, por ejemplo, o por lo menos no pueden catalogarse de la misma manera.

1. El nivel metafórico que posee *Naufragios* es el elemento que hace que este tipo de relato se aleje del clásico discurso de la conquista por poseer categorías epistemológicas, estéticas, ontológicas e históricas diferentes (por ejemplo, el concepto del indígena; Rabasa, 1995). Para este trabajo me manejaré con la edición de Pupo-Walker (*Los Naufragios*, Madrid, Cátedra, 1992).

El narrador manifiesta ya desde el Proemio una concientización de lo distinto de su relato y de la óptica que asumirá en la recopilación de los hechos vividos, que será realizada a partir de la condición de náufrago, es decir, desde una situación que recomienza desde cero (con ello estoy pensando en el último naufragio de Cabeza de Vaca, el del capítulo 12). Ésta constituye el punto más alejado del prototipo que representan los relatos de la conquista ya que Cabeza de Vaca y el resto del grupo se encuentran desnudos confiriendo una utilidad poco ortodoxa a las armas, a los caballos y a las pocas ropas que poseían. Además, estos náufragos se hallaban recorriendo rutas a la búsqueda del “maíz”, es decir, de la tierra de cristianos, en vez de ir tras el enriquecimiento personal. Estas circunstancias radicalmente diferentes de las generadas por los “héroes” producen un despertar de la conciencia crítica del narrador que lo conduce a establecer puntos de distancia entre el discurso de la conquista y el suyo propio, y que lo ubican en la óptica del sobreviviente de varios naufragios. Sin embargo, es precisamente esta distancia en el discurso de Cabeza de Vaca respecto de los textos modelo lo que enriquece su narración y, a su vez, lo destaca del corpus de crónicas de la conquista.

Los naufragios es una obra que ha despertado un merecido interés en un gran número de estudiosos. Los múltiples abordajes historiográfico, etnográfico y lingüístico, para citar sólo algunos ejemplos, han sacado a la luz importantísimas conclusiones que me han servido de apoyo para centrarme exclusivamente en el esquema narrativo. Al respecto, *Los naufragios* presenta la convivencia de lo lineal —un relato cronológico y objetivo— con lo episódico —un relato subjetivo y no unívoco—, aunados en una estructura de carácter literario conformada por el encuentro entre el modelo de las crónicas, elementos del realismo moderno —que anticipan la picaresca—, una actitud doctrinaria para con los indios y la presencia de elementos maravillosos propios de la literatura del siglo XX (Lagmanovich, 1978). Dentro del esquema del relato de *Naufragios* se observan también intromisiones de una disciplina en otra como es el caso de los hechos históricos que documenta el narrador. Esas menciones poseen más filiación con lo literario que con lo propiamente histórico. Por ello este texto no puede abordarse desde un único perfil (sea histórico, etnológico, lingüístico o antropológico) sino que constituye una obra que aúna diversas “entradas” que enriquecen su significado global. Si bien he tenido en cuenta esta amplia perspectiva, para este estudio me he centrado específicamente en un enfoque literario atendiendo a los

abundantes procedimientos narrativos que, a lo largo del relato, dejan a la luz un panorama de tensiones y conflictos y una realidad que no es plana ni unívoca. Así, he realizado un análisis de lo episódico y una búsqueda de las tradiciones literarias del relato y, especialmente, observé los procedimientos narrativos tales como la metáfora del viaje (que se presenta como hilo conductor del relato), el presagio, la anagnórisis y los mecanismos de inversión.² Desde el punto de vista discursivo *Naufragios* presenta dos discursos: uno denotativo que corresponde al relato de los infortunios (con una progresión espacial y temporal) y otro discurso connotativo (conformado por metáforas y símbolos) que pertenece a la esfera propiamente literaria de mis estudios. Así, al conjugar aspectos histórico-literarios la obra de Cabeza de Vaca posee dos esquemas compositivos diferenciados: por un lado, se puede observar un relato cronístico y, por el otro, un relato de viajes. Tanto una como otra manifestación genérica comparten un elemento esencial a la narración: la descripción de un periplo.

Si abordara *Naufragios* como la descripción de un viaje de ida y de vuelta, estaría reduciendo su complejidad a la simple mención de una circunstancia itinerante. Pero si, por el contrario, tomara en cuenta la circularidad del viaje (España-América-España o, mejor aún, abandono de la civilización-regreso a la civilización) aparecerán dentro de ese esquema otros trayectos: 1) el gran viaje desde la península hasta América y su posterior regreso; 2) de la estancia en América se desprende un segundo viaje a través de La Florida en el que aparecen experiencias de tipo grupal y personal —en ellas se destaca a la persona del alférez Cabeza de Vaca—, y 3) dentro del segundo viaje se trasluce un tercer itinerario que involucra exclusivamente al autor. La peculiaridad del desarrollo espacial del relato se complementa con una temporalidad flexible que sufre expansiones o contracciones según los objetivos del narrador y adquiere diversas marcaciones que dependen del medio en el que se encuentra, desarrolla —o hasta sobrevive— Cabeza de Vaca.

2. Los mecanismos de inversión (Pastor Boomer, 1983) empleados por el narrador constituyen la descripción de hábitos aborrecidos que la cultura europea consideraba propios de salvajes. Me refiero concretamente a la antropofagia que fue practicada en dos oportunidades por los españoles náufragos ante la situación extrema de hambre: "Deste caso se alteraron tanto los indios y ouo entre ellos tan gran escándalo, que sin dubda si al principio ellos lo vieran, los mataran y todos nos viéramos en grande trabajo" (*Naufragios*, 225).

Con anterioridad destacué la lectura de *Naufragios* desde una perspectiva literaria involucrando el hallazgo de elementos novelescos: los tópicos *hambre y necesidades* –prefiguración de la novela picaresca– y la estructura general que guarda una interesantísima similitud con el esquema propio de los relatos de viajes en cuanto a la suspensión temporal, la preeminencia de la descripción sobre la narración y la temática itinerante.

La narración que Cabeza de Vaca refiere desde la partida del puerto de Sanlúcar de Barrameda posee una fuerte connotación oficial que responde al puesto que desempeñó (tesorero y alguacil mayor) en la expedición a cargo de Pánfilo de Narváez. Ésa será la perspectiva desde la cual el narrador asumirá el relato de los sucesos azarosos, y dejará asentada en todo momento su posición y la defensa de la misión expedicionaria mediante marcas narrativas precisas (la mención temporal, la constancia escrita de aquellas situaciones que se alejan de los objetivos expedicionarios, etc.). Sin embargo, a medida que la expedición se dirige al fracaso he observado no solamente un cambio en la voz narradora (una modificación del protagonismo, es decir, el paso de la primera persona del plural a la primera persona del singular), sino también una modificación en la estructura del relato (la disolución de las marcas temporales, por ejemplo). Estas diferencias estructurales señalan dos tipos de esquema narrativo: uno de rasgos cronísticos que responde a intereses oficiales³ y expedicionarios de la misión y otro que posee marcadas semejanzas en cuanto a su estructura puramente descriptiva con los relatos de viajes.

En el caso de *Naufragios* destaco que la estructura de los relatos de viajes⁴ se hace presente en condiciones un tanto particulares que

3. En cuanto a la voz narradora que relata el trayecto, viaje de ida y vuelta, ésta permanece fiel a los fines informativos más allá de los diversos status que posee durante el relato: oficial de una expedición, jefe de una parte de esa expedición, náufrago, líder de un grupo de sobrevivientes, sanador y líder espiritual de los indios. Y aun cuando las circunstancias obligan al narrador a dejar de lado el esquema cronístico, nunca pierde de vista que debe noticiar todo aquello que le sucede y lo realiza, efectivamente, en cuanto se le presenta una posibilidad concreta.

4. El texto de Álvar Núñez incluye la descripción de un itinerario que nos conduce a establecer relaciones con aquellos relatos en los que el centro de atención lo constituye un viaje. Ese tipo de narraciones pertenecen al género “relato de viajes” y en ellas se describen las relaciones de misioneros, aventureros, peregrinos, embajadores, viajes reales o imaginarios. Podemos proponer como modelos medievales para estos relatos las *Andanzas de Pero Tafur* y la *Embajada a Tamorlán*. Ambos narran un viaje de ida y vuelta; esta últi-

pasaré a detallar. En primer lugar está presente el concepto de circularidad del trayecto de modo que el trayecto España-América-España constituye una narración cronística que sirve de marco para otro tipo de relato. En segundo lugar existe una zona intermedia de la narración que corresponde a la descripción de los sucesos vividos por la expedición a medida que se interna en tierras de La Florida, de los incidentes vividos por los únicos sobrevivientes (Cabeza de Vaca, Dorantes, Castillo y Estebanico) y de la gradual separación del grupo de españoles. El relato que surge de esta última experiencia absolutamente personal del narrador constituye un microtexto que posee rasgos en común con los relatos de viajes.

La narración de Cabeza de Vaca está dividida en treinta y ocho capítulos dentro de los cuales he observado que en los capítulos 16 a 31 existe una estructura marcadamente diferente del resto del relato: en aquellos capítulos se privilegian las descripciones (constituyéndose en el elemento estructurador del mismo) y desaparecen los nudos de tensión (que hacen avanzar la narración) y las referencias cronológicas precisas. Estos elementos conforman una parte esencial del esqueleto compositivo de los relatos de viajes.⁵ En consideración de ello presento un cuadro estructural de *Naufragios*:

ma en ocasiones es más breve que la primera. La principal actividad del viajero consistía en describir todo aquello que formaba parte de la geografía, fuera urbana o natural, y los episodios personales quedaban en segundo plano ante una mirada que lo registraba todo. Estos itinerarios se hallaban encuadrados dentro de un orden cronológico que resultaba más preciso en la medida en que el relato fuera más fidedigno (es decir, apegado a la realidad histórica), mientras que el tiempo se relajaba cuando el trayecto incluía la ficción. Así, la narración de sucesos cedía lugar a la descripción donde el tiempo se hallaba en suspenso en una temporalidad anulada por la ausencia de hechos que hicieran avanzar el relato. El narrador de un relato de viajes realiza una verdadera tarea de selección por la cual decide qué aspectos del viaje resaltar y por cuáles pasar rápidamente. De ello resulta una interesante pintura de los gustos, intereses y curiosidades de cada sociedad (Carrizo Rueda, 1997).

5. Tres ejes presenta Carrizo Rueda (1997: 17) para definir la esencia textual de los relatos de viajes medievales: 1) “diseñar la imagen de las sociedades visitadas, tratando de aportar todas las características que puedan explicarlas”; 2) “crear espacios dentro del discurso destinados a la admiración (*mirabilia*)”, y 3) “presentar materiales que sirvan para enriquecer diversas áreas del conocimiento –geográfico, histórico, económico, político, de la naturaleza, antropológico y religioso, entre otros–. En los textos medievales también se trata de elaborar enseñanzas de tipo moral”.

CRÓNICA (cap. 1 a 15)	RELATO DE VIAJES (cap. 16 a 31)	CRÓNICA (cap. 32 a 38)
<i>narrador</i> tesorero y alguacil mayor	<i>narrador</i> otro	<i>narrador</i> tesorero y alguacil mayor
<i>estructura</i> tiempo descripción isotopía nudos de tensión	<i>estructura</i> tiempo dilatado o nulo descripción isotopía —	<i>estructura</i> tiempo descripción isotopía nudos de tensión

Los capítulos 16 a 31 constituyen una novedad dentro del esquema del informe cronístico y constituyen el centro de mi interés a fin de corroborar la existencia de esquemas pertenecientes a la tradición medieval en las crónicas de la conquista.

Los capítulos 16 a 31

Existen tres elementos que, de manera a priori, se pueden señalar como básicos en la conformación de todo relato de viajes:

- 1) El itinerario ocupa la totalidad del texto. En el caso de los viajes medievales el trazado de esos itinerarios sigue un orden cronológico —lógicamente el tiempo que dura el recorrido— a fin de dar cuenta, más o menos puntual, del desarrollo y de la historia del viaje. En el caso de las crónicas o de las biografías la dependencia del tiempo representa la estructura sobre la que se basa el relato. De manera general, en las narraciones viajeras el cuadro cronológico enmarca las andanzas; sin embargo, en los viajes fingidos el orden cronológico prácticamente desaparece (Pérez Priego, 1984).
- 2) La descripción del espacio constituye el centro del relato. En los relatos de viajes la narración de sucesos cede lugar a la descripción (que asume la forma de espectáculo a través de las escenas que el narrador presenta) donde el tiempo se halla en suspenso en una temporalidad anulada por la ausencia de hechos que hagan avanzar el relato.⁶ Gracias a la preponderancia

6. Las tensiones que justifican toda narración y que hacen avanzar la lectura del texto hasta conducirlo al desenlace no se presentan en el relato de viajes tradicional. Sólo hallamos "situaciones de riesgo narrativo" (véase nota 8): momentos de clímax, espacios de tensión que distan de presentar la frecuencia característica de los relatos basados en un desenla-

de las descripciones en los relatos de viajes tradicionales no existe desarrollo narrativo, es decir, el relato queda supeditado a la descripción de la geografía y de los personajes que aparecen en el camino. De esta manera, ante la falta de marcas temporales será la descripción del espacio⁷ “el índice de referencia esencial a través del cual progresa la descripción del itinerario” (Pérez Priego, 1984).

- 3) Las marcas autobiográficas del narrador-viajero. En el relato de viajes medieval el protagonista es un narrador que podía valerse tanto de la primera persona (sin por ello realizar manifestaciones de su mundo personal), como de la tercera persona que se corresponde con la connotación oficial propia de todas las crónicas. El uso de la primera persona tiene como función básica servir de testimonio, de modo que el narrador se constituye en un observador auténtico. Así, la principal actividad del viajero consiste en describir todo aquello que forma parte de la geografía, sea urbana o natural, y los episodios personales quedan en segundo plano ante la mirada del protagonista que lo registra todo. Este hecho revela los objetivos perseguidos por el autor por cuya causa aparecen menciones y referencias que, lejos de ser consideradas casuales, deben analizarse a fin de conformar un complejo panorama en el que quedan al descubierto deseos, anhelos y pretensiones del narrador.

ce. Su estructura, conformada por una red isotópica, si bien señala la presencia de clímax y anticlímax, lo hace en relación con el contexto: “Las circunstancias históricas, socioculturales o políticas que rodearon al viaje, [...] tienen dentro del texto una importancia muy superior a cualquier otro hecho” (Carrizo Rueda, 1997: 26). Estas circunstancias marcarán la presencia de los puntos de tensión en relación con las expectativas sociales, produciendo efectos contemplativos y reflexivos.

7. En los relatos de viajes medievales la descripción de la geografía (social, humana y natural) que aparece en el camino del viajero sigue una estructura que retoma la tradición retórica clásica del siglo IV: el *laudibus urbium*. Este esquema descriptivo consta de seis elementos: 1) antigüedad y fundadores de la ciudad; 2) situación y fortificaciones; 3) fecundidad de campos y aguas; 4) costumbres de sus habitantes; 5) edificios y monumentos, y 6) hombres famosos. Resulta evidente que en el texto de Álvaro Núñez no hallaremos esta estructura debido a la evolución que presentaban los pueblos que encontró el viajero. Sin embargo, el narrador en aquellos casos que le parecen interesantes se explaya largamente en la descripción de las costumbres de los habitantes de La Florida y en las condiciones de sus campos y aguas (vinculado a la temática del hambre que guiará el viaje de Álvaro Núñez y no por el mero interés informativo).

Para realizar un estudio pormenorizado de *Los naufragios* he abordado primeramente el itinerario considerando que ocupa la totalidad del microtexto acotado en los capítulos 16 a 31. En este relato la variada forma que poseen sus descripciones no guardan referencia (tal como sucede con los relatos de viaje tradicionales) respecto de ciudades debido, lógicamente, a su ausencia, sino que en esta ocasión veremos las descripciones en relación con las costumbres, los tipos humanos, los usos y hasta el lenguaje de las diversas tribus conocidas por Cabeza de Vaca. Intercalados con estas descripciones aparecen en el texto espacios que presentan cierta intensidad narrativa que llamaremos “situaciones de riesgo narrativo”⁸ (momentos de clímax, espacios de tensión). Como resulta lógico, estas situaciones de riesgo narrativo se detectan ante la recurrencia de núcleos temáticos (isotopías). Por lo tanto, la preeminencia de las descripciones por sobre la narración produce que no se registre avance temporal y, por lo tanto, el tiempo se diluye en imprecisiones hasta llegar a desaparecer absolutamente en los capítulos 24 a 30.

El tiempo

En la cronología del texto de Cabeza de Vaca aparecen períodos de “tiempo vacío”, es decir, ámbitos en los que aparecen acciones que no son necesarias para el desarrollo del relato. La temporalidad es una cronología flexible con contracciones y expansiones por lo cual se observa que “la estructura de la obra es más formal que cronológica ya que los hechos narrados en los primeros capítulos (desde la embarcación en Cuba hasta el final de la esclavitud de Álvar Núñez y sus compañeros) ocupan ocho años, mientras que el tiempo transcurrido en los últimos diecinueve capítulos (el viaje de Texas a México y la vuelta a España) es sólo dos años” (Lewis, 688).

8. En cuanto a las llamadas “situaciones de riesgo narrativo” seguimos la línea de investigación iniciada por Carrizo Rueda (1997: 23), quien al respecto afirma: “A lo largo de cualquiera de estos relatos se pueden identificar hechos y personajes a los cuales los autores vuelven una y otra vez. Estas menciones pueden pasar inadvertidas en principio. [...] Pero ese significativo índice de frecuencia constituye un llamado de alerta acerca de la presencia de redes isotópicas. Y ocurre que si dejando de lado el nivel del texto pasamos al del contexto y las observamos desde las circunstancias históricas, sociales o políticas que rodearon al viaje, inmediatamente se comprende que tienen dentro del texto una importancia muy superior a cualquier otro hecho”. Véanse también pp. 27-28 de este volumen.

El viaje que realizó Cabeza de Vaca tuvo una duración de diez años: “En diez años que por muchas y muy estrañas tierras que anduve perdido y en cueros” (180), y comprende desde el 17 de junio de 1527 (fecha en que parte del puerto de Sanlúcar de Barrameda) hasta el 9 de agosto de 1537, momento en que arriba al puerto de Lisboa. Si bien *Naufragios* narra ese lapso, el texto refiere otro período de seis años: “Fueron casi seys años el tiempo que yo estuue en esta tierra solo entre ellos y desnudo, como todos andauan” (234) en el cual Cabeza de Vaca realiza la narración del naufrago. Allí describe diferentes circunstancias que oscilan entre momentos de absoluta soledad y otros en los que se produce el reencuentro con los demás sobrevivientes de la expedición de Narváez: Lope de Oviedo, Alonso del Castillo, Andrés Dorantes y Estebanico.

En esta parte del estudio he centrado mi interés en el análisis de las marcas temporales que cubren los ocho años⁹ en los que Cabeza de Vaca y sus compañeros deambularon perdidos por La Florida. Este lapso resulta muy interesante ya que incluye el microrrelato (cap. 16 a 31) y refuerza mi hipótesis dirigida a demostrar la independencia del microtexto respecto de las otras secuencias temporales de la obra.

Al retomar la profusión de datos temporales que consigna al comienzo del relato el oficial Cabeza de Vaca, en el capítulo 14 aparecen sólo dos menciones temporales: “dende a pocos días suscedió tal tiempo de fríos y tempestades” (225), “Y assí estuuiamos hasta en fin de abril [de 1529]” (228). Esta última referencia resulta muy interesante a los fines de corroborar las dilaciones que se hacen cada vez más frecuentes en el texto. De hecho, según la cita habían pasado cinco mes

–cap. 12–) sin que se hicieran alusiones específicas a las fechas (Pupo-Walker, 228), con lo cual queda demostrada la laxitud por parte del narrador en la indicación temporal. En el capítulo 15 no se registran marcas temporales, coincidiendo con el hecho significativo que representa la iniciación del grupo al chamanismo: “En aquella ysla que he contado nos quisieron hacer físicos, sin examinarnos ni pedir-

9. Álvar Núñez pasará un período de seis años de semisoledad ya que hubo un tiempo en que estuvo acompañado por Lope de Oviedo y algunos indios, hasta el encuentro definitivo con Dorantes, Castillo y Estebanico. Los estudiosos cotejaron la narración de Álvar Núñez con la crónica de Oviedo y llegaron a la conclusión de que el tiempo total que Núñez se halló perdido fueron ocho años.

nos los títulos" (229). (En las páginas siguientes demostraré que esta nueva condición generará en el grupo todo una conciencia diferente que se trasladará a la percepción de tiempo y espacio que transmite el narrador.)

El capítulo 16 inaugura el relato de viaje del protagonista con la siguiente anotación temporal: "Yo huue de quedar con estos mismos indios de la ysla [Malhado-bahía de Galveston] más de un año" (232). El narrador se refiere aproximadamente al mes de abril de 1530. Este período –"Fueron casi seys años el tiempo que yo estuue en esta tierra solo entre ellos" (234)– constituye el momento de mayor soledad de Cabeza de Vaca, es decir, cuando se fuga de los carancaguas y se va con las pequeñas tribus del sur de la isla de Malhado para desempeñar tareas de mercader. La falta de referencia específica al tiempo transcurrido, que correspondería desde 1530 a 1536, pone en evidencia otras marcaciones temporales que guardan relación con el deseo de Cabeza de Vaca y de los demás españoles de fugarse a tierra de cristianos: "Dixérennos también que si queríamos ver aquellos tres christianos, que de áy a dos días" (235), "era menester que yo me detuuisse con ellos seys meses" (237), "y en fin ouimos de esperar aquestos seys meses y quando fue tiempo fuymos a comer las tunas" (244), "Quando fueron cumplidos los seys meses que yo estuue con los christianos" (246), "y en ninguna manera nos podimos juntar hasta otro año. Y en este tiempo yo passé muy mala vida" (126).

La percepción de la realidad que fue adquiriendo y modificando Cabeza de Vaca se evidencia en una verdadera adaptación al ambiente: a partir del capítulo 19, momento en que el narrador comienza a realizar otra medición temporal a la usanza indígena, basada en la observación de la naturaleza: "Nosotros estuuimos con aquellos indios auauares ocho meses, y esta cuenta hazíamos por las lunas" (256), "Toda esta gente no conocían los tiempos por el sol, ni la luna, ni tienen cuenta del mes y año, y más entienden y saben las diferencias de los tiempos quando las frutas vienen a madurar, y en tiempo que muerre el pescado; y en aparescer de las estrellas, en que son muy diestros y exercitados" (257-258).

En los capítulos siguientes las referencias temporales abarcan jornadas (cap. 20 a 23). Cabeza de Vaca tiene conciencia de los días que pasan, sin embargo no realiza identificación particular de ellos. En los capítulos 24, 25 y 26 el lector no halla mención cronológica de ningún tipo, con lo cual aparece la detención absoluta del tiempo de la que hablé anteriormente. Esta suspensión temporal permite que no se pro-

duzca desarrollo narrativo; por el contrario, el detenimiento genera una mudanza en la estructura del microrrelato ya que dispersa el foco de atención de los hechos hacia el escenario que describe el narrador. Así aparecen imágenes absolutamente nuevas que conforman un espectáculo apropiado para los intereses de los lectores de la época.

Los capítulos siguientes retoman el mismo cariz que poseían antes, es decir, el narrador menciona en mayor o menor medida las jornadas (como puede observarse en los capítulos 27 a 31). En el capítulo 32 entra en escena un hito que representa la identificación de elementos españoles: “En este tiempo Castillo vio al cuello de un indio una heuilleta de talabarte de espada, y en ella cosido un clauo de herrar” (293). Estos objetos aparecen como conectores con la tierra de cristianos y a partir de aquí Cabeza de Vaca comenzará el proceso de deshacerse de los hábitos indígenas.¹⁰ La evidencia más interesante la constituye la necesidad de recuperar la notación temporal, tarea que le cabía al Cabeza de Vaca alférez de la Corona española.

Así como el capítulo 19 funcionó anteriormente como bisagra entre lo conocido y lo desconocido para el narrador-viajero, el capítulo 32 representa también el pasaje de la nueva realidad adoptada a la vieja realidad conocida, lejana y gradualmente ajena. Y marca el final del relato de viaje. “Y al día siguiente los que auíamos embiado [...], y llegados a hora de vísperas” (295). Esta cita retoma la antigua costumbre de referencia cronológica. Pero será sólo en el capítulo 33 cuando el narrador adquirirá la plena conciencia de la temporalidad: “y pedí que me diessen por testimonio el año y el mes y el día que allí auía llegado” (297). La necesidad de informarse trasluce el deseo de Cabeza de Vaca (retomando la función de oficial) de dar un cariz legal a los hechos vividos. El narrador recupera la noción del tiempo de manera paulatina, la cual se encuentra ligada al hecho de realizar el camino de regreso hacia la civilización europea y el consiguiente alejamiento de la civilización indígena. Por ello las menciones temporales más precisas aumentan a medida que el grupo se va acercando a las poblaciones españolas.

10. Los hábitos indígenas permanecerán en los sobrevivientes por un lapso bastante prolongado: “Y llegados a Compostela el gobernador nos rescibió muy bien y de lo que tenía nos dio de vestir, lo qual yo por muchos días no pude traer, ni podíamos dormir sino en el suelo” (306).

Las descripciones

En los relatos de viajes tradicionales la narración de sucesos cede lugar a la descripción que se presenta como un “espectáculo”. La preponderancia de las descripciones genera la ausencia de hechos que deja de lado la narración, por lo cual el tiempo se halla en suspenso. En esa temporalidad anulada por el espectáculo descriptivo aparecen, sin embargo, momentos de clímax y anticlímax que si bien no se vinculan con acciones, sí lo hacen con la reiteración de las isotopías que, a lo largo del texto, van conformando una intrincada red. Estos espacios de cierta tensión constituyen las mencionadas “situaciones de riesgo narrativo”. Para el estudio de los diferentes tipos de descripciones que aparecen en el texto he analizado los elementos que se reiteran y que en su interacción dentro del microtexto conforman una red isotópica. Los capítulos antecedentes y consecuentes al microtexto ahondan en descripciones breves en los que se repiten temas como usos, costumbres, alimentación y tipos indígenas. Al mismo tiempo y tal como he mencionado aparecen extensas descripciones en las que el narrador da cuenta de las costumbres indias (cap. 14, 226-227; cap. 18, 242, 244). Estas descripciones dilatadas y ricas en detalles comienzan en el capítulo 14 (momento en que Cabeza de Vaca y los demás sobrevivientes se encuentran en la isla de Malhado) y alcanzan su punto máximo en los capítulos 24, 25 y 26.¹¹ Así como antes he hecho mención de una temporalidad diferente, abierta a una nueva concepción de la realidad circundante, las descripciones también acompañan ese proceso de cambio en Cabeza de Vaca. La suspensión de la temporalidad junto con las vastas descripciones que anulan todo suceso parecieran indicar otro período en la vida de los sobrevivientes Núñez, Dorantes, Castillo y Estebanico.

Estas descripciones pertenecen a dos esferas semánticas: la naturaleza (para lo cual el narrador presenta el nuevo espacio valiéndose del recurso de la *comparatio*, y los indios (que son descriptos según tipo físico, costumbres, alimentación, viviendas y lengua). Como puede observarse, las descripciones que aparecen en *Los naufragios* distan

11. Como he afirmado, los capítulos 24, 25 y 26 constituyen el centro neurálgico del microrelato que guarda importantísimas coincidencias en su estructura respecto de los relatos de viajes tradicionales. En esos capítulos nos encontramos con una temporalidad inexistente y con descripciones que ocupan la totalidad de las páginas.

mucho de las reseñas y presentaciones de los libros de viajes tradicionales y de los modelos propios de las crónicas de la época. En los primeros hay un especial interés por describir aspectos edilicios, monumentos de las civilizaciones visitadas en las cuales el narrador se demora largamente. Es evidente que ése no es el caso del texto de Álvaro Núñez. Sin embargo, la voz narradora ha sabido adaptarse a lo que el contexto americano le brindó como novedoso e interesante para su noticia: viviendas indígenas, comida, tipos humanos, naturaleza, etc. Cabeza de Vaca supo aprovechar el material que le otorgan las nuevas tierras; son, entonces, los hábitos indígenas los que ocupan el lugar de las detalladas descripciones de las ciudades, por ejemplo en los relatos de viajes medievales, y sustituyen también a las grandes batallas de las entradas exploratorias de las crónicas americanas.

Las isotopías

En las descripciones hay campos semánticos que evidencian su frecuencia basada en la reiteración. Esa frecuencia conforma una cadencia por la que hay momentos en que la tensión sube y otros en que decrece. El estudio de esos campos arroja a la luz redes intertextuales de metáforas, mitos y símbolos. Las isotopías que he registrado son las siguientes: misericordia divina, tempestad, retorno al camino, desnudez, hambre y deseo de huir.

A partir del capítulo 8 (cuando la expedición se encuentra en la zona de Aute, casi un año después de su desembarco en La Florida) se aceleran los nudos de tensión debido a las vicisitudes que debe afrontar el grupo y a los problemas internos que comienzan a resquebrajar el mando de la expedición: “Dexo aquí de contar esto más largo, porque cada uno puede pensar lo que se pasaría en tierra tan estraña y tan mala y tan sin ningún remedio de ninguna cosa, ni para estar, ni para salir Della” (207). En el capítulo 12 el lector asiste al naufragio de las barcas y los pocos sobrevivientes quedan a merced de la ayuda de los indios en la isla de Auía, lugar en el que deciden invernar. El capítulo 15 relata un hecho capital que tendrá consecuencias importantísimas para los españoles: en la isla de Malhado son iniciados como sanadores. Esta circunstancia puntual abrirá un espacio para un proceso de convivencia entre los españoles y los aborígenes, y anuncia el grado de compenetración que irá existiendo entre los hombres de diferentes culturas.

Hasta el capítulo 16 se identifican numerosos nudos de tensión.¹² Esos nudos de tensión surgen de las circunstancias que viven los personajes a medida que deben resolver inconvenientes y afrontar situaciones novedosas que, dado el tenor de la narración, ponen en riesgo sus vidas. En este capítulo 16 sobresalen las descripciones y comienza a perfilarse un nuevo tipo de clímax regido por la incidencia de las isotopías. Dentro del microtexto es interesante señalar que cada vez que podría desarrollarse un nudo de tensión que desembocaría en un desenlace el narrador abandona el tema y aborda uno nuevo (por ejemplo, 233, 234). Incluso en el relato interpolado del sobreviviente Figueroa (cap. 18, 241-245) la tensión es nula porque previamente se conoce el desenlace de la historia. Es decir que el propio narrador privilegia decididamente lo descriptivo.

Como he señalado, las isotopías rondan la esfera de las necesidades mínimas de los naufragos (ropas, comida, abrigo, protección, etc.) y en cuanto éstas se vean medianamente satisfechas aparecerán otras. Un ejemplo de ello lo constituye el “deseo de huir”, isotopía que se dará con bastante insistencia desde el capítulo 16 hasta el capítulo 21. A partir de aquí los sobrevivientes ya no precisarán cambiar de tribu ya que adquirirán el status más elevado dentro de las sociedades aborígenes, el de chamanes. En el capítulo 28 aparecerá una nueva isotopía: el “retorno al camino”, que coincide con el final del relato de viajes y es, por lo tanto, también un retorno a la modalidad narrativa de la crónica.

Conclusiones

He abordado *Los naufragios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca desde la perspectiva del relato de viajes. Ha sido la presencia de la temática itinerante junto con el predominio de las descripciones y la suspensión temporal de determinados capítulos lo que me condujo a trazar paralelos entre *Naufragios* y los relatos de viajes tradicionales desde una aproximación genérica. Esto se vio reflejado en la composición de los treinta y ocho capítulos de *Los naufragios* que presentan una notable diferencia entre aquellos que narran las desventuras del desembarque

12. Ejemplos de ello los encontramos en las pp. 183, 193, 197, 203, 204, 209, 211, 212, 213, 215, 217, 219, etcétera.

en tierra firme y los que se dedican a describir la naturaleza y los hábitos indígenas, por ejemplo. El resultado de esta diferenciación se explica en la convivencia de la estructura literaria con la historiográfica, debido a que el narrador se valió de distintos esquemas compositivos para cada una de las estructuras. Así, los capítulos 1 a 15 y 32 a 38 siguen una línea narrativa que, dentro del informe cronístico, relata un hecho histórico: la expedición de Narváez a La Florida y los sucesos que le acaecieron; mientras que los capítulos 16 a 31 representan un corte en la acción, se centran en descripciones que llegan a ser puras en los capítulos 24 a 26 y no se observan marcas temporales, ni desarrollo de la acción. Estas características diferenciadoras hicieron que los capítulos 16 a 31 se consideraran un microrrelato dentro del relato historiográfico del alférez Cabeza de Vaca. En este microtexto la descripción se presenta como un espectáculo que pretende responder a los intereses de los lectores de la época. El narrador realiza una selección consciente del material a fin de satisfacer las inquietudes del contexto europeo, describe también aquello que va observando a su paso, pero lejos de relatar hechos realizados por él, su presencia se centra en atestiguar lo que describe. Si bien tanta redundancia en las descripciones hace que no aparezcan “nudos de tensión”, es de destacar del mismo modo que se observan “situaciones de riesgo narrativo” que surgen de la reiteración de topos conformando una intrincada red (que llegan a desaparecer en los capítulos neurálgicos del microtexto en los que hay pura descripción—cap. 24 a 26—). La aparición de esos elementos en un texto de las características de *Los naufragios*, perteneciente a las crónicas de la conquista, comprueba la supervivencia de la tradición medieval de los relatos de viajes.

Referencias bibliográficas

Ediciones de Álvar Núñez Cabeza de Vaca

“Relación del viaje de Pánfilo de Narváez al Río de las Palmas hasta la punta de la Florida, hecha por el tesorero Cabeza de Vaca”, en Joaquín F. Pacheco (dir.), *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía; sacados en su mayor parte del Real Archivo de Indias*, t. XIV, Madrid, Imprenta de B. Quirós, 1864-1884.

Naufragios y Relación de la jornada que hizo a La Florida con el adelantado Pánfilo De Narváez, ed. Pier Luigi Crovetto; notas D. Carpani, Milán, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1984.

- Naufragios*, ed. de T. Barrera López, Madrid, Alianza, 1989.
- Los Naufragios*, ed. de E. Pupo-Walker Madrid, Cátedra, 1992.
- Relación del viaje de Pánfilo de Narváez al río de las Palmas hasta la punta de La Florida, hecha por el tesorero Cabeza de Vaca (Año 1527)*, en J.F. Pacheco (dir.), *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía; sacados en mayor parte del real Archivo de Indias*, t. XIV, Madrid, Imprenta de B. Quirós, 1864-1884.

Estudios críticos

- CARRIZO RUEDA, S.M. (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- LAGMANOVICH, D. (1978), "Los Naufragios de Álvaro Núñez como construcción narrativa", *Kentucky Romance Quarterly*, xxv.
- LEWIS, R, E. (1982), "Los naufragios de Álvaro Núñez: historia y ficción", *Revista Iberoamericana*, XLVIII.
- PASTOR BOOMER, B. (1983), "El discurso narrativo de la conquista", La Habana, Casa de las Américas.
- PÉREZ PRIEGO, M.A. (1984), "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, I.
- PUPU-WALKER, E. (1992), edición de *Los Naufragios*.
- RABASA, J. (1995), "De la Allegoresis etnográfica en los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca", *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, 170-171, enero-junio.

Itinerario, espectáculo y denuncia en *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala

Marcela Pezzuto

A partir de la edición de 1936 que realizara Paul Rivet para el Instituto Etnológico de París, el fecundo texto del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala ha sido abordado desde distintos ángulos y perspectivas, entre las cuales se destacan la histórica y la semiótica. El motivo por el cual *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* suscitó un profundo interés en los estudiosos reside en que describe con esmerado detalle la vida colonial peruana del siglo XVII, con lo cual leer a Guamán Poma resulta una herramienta valiosa para intentar interpretar la situación vivida por el indígena en los primeros años del virreinato del Perú.

El manuscrito autógrafo estudiado por Rolena Adorno (1991) en la Biblioteca Real de Copenhague (donde permanece desde 1930) consta de 1.189 páginas. Está compuesto por veinticinco cuadernos de 14,5 por 20,5 centímetros, en los que encontramos 450 dibujos realizados por el propio Guamán Poma con pluma firme y de estilo realista. Pero para hacer cualquier referencia a la historia del manuscrito es necesario considerar esa fecha como eje de lo que fue el antes y el después de su escritura. Comenzaré mencionando lo que sucedió después de 1615 ya que, dentro de las inexactitudes históricas con las que se cuenta, el percurso de la obra desde su finalización (1615) hasta nuestros días presenta más luces.

Una vez encaminado el manuscrito al virrey Juan de Mendoza y de la Luna, marqués de Montesclaros, en el palacio de la capital colonial, nada más se conoce de él. Recién entre 1785 y 1787 aparece registrado en el primer catálogo de la Biblioteca de Copenhague. No se tiene conocimiento exacto de cuándo ni cómo llegó a Dinamarca, ni

cuál podría haber sido la fecha en que, previamente, pudo haber arribado a España. Se cree que en determinado momento estuvo en la Península, posiblemente en la segunda mitad del siglo XVII, lo cual coincidiría con la embajada del diplomático danés Cornelius Pederson Lerche en Madrid (1650 a 1655 y 1658 a 1662), ocasión en que pudo conocer el manuscrito y llevarlo a Dinamarca.

En 1908 se celebró el XV Congreso Orientalista Internacional en Copenhague. En esa ocasión el profesor Richard Pietschmann, director de la Universidad de Gotinga, tuvo oportunidad de acceder a la colección real de la biblioteca danesa, pues tenía conocimiento de la existencia de manuscritos americanos del siglo XVII. Fue en ese momento cuando Pietschmann halló el manuscrito N° 2232, *in quarto* de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Así, la obra del cronista peruano fue llevada a Alemania por su descubridor para realizar una transcripción. Permaneció allí hasta 1913, cuando un estudioso estadounidense reclamó el manuscrito en Copenhague para realizar un trabajo de investigación para el museo Peabody de Massachusetts. Luego y después de esa frustrada tarea, la obra fue devuelta a Pietschmann, quien la conservó hasta su muerte. Finalmente, en 1930 el manuscrito regresó a la biblioteca de Copenhague y en 1936 el director del Instituto Etnológico de la Universidad de París, Paul Rivet, publicó la edición facsimilar junto con los profesores Lucien Levy-Bruhl y Marcel Mauss. A partir de ésta se han realizado todas las ediciones modernas.

Sin embargo, la historia del manuscrito no se reduce al destino que le cupo después de finalizado. En lo que corresponde a los años de escritura diversos estudiosos (entre los que se cuentan Rolena Adorno y Mercedes López-Baralt) que rastrearon en la obra las fechas de composición coinciden en que el texto tuvo una última redacción hacia 1615. El historiador Manuel Ballesteros Gaibrois (1980) afirma que es en 1613 cuando Guamán Poma le da forma definitiva a su libro. Y a través de indicios históricos Raúl Porras Barrenechea explica que la primera parte de la crónica fue escrita antes de 1600, mientras que la segunda fue iniciada hacia 1613 (Mendizábal Losack, 1978).

Felipe Guamán Poma de Ayala, autor declarado de *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, resulta en gran medida un enigma por las características del texto que produjo, por el mensaje que transmite y por la interesante combinación del código lingüístico y el icónico. Escasas son las referencias históricas que permiten aportar información acerca de este autor, por lo cual es en la obra en la que hay que volcarse para hallar alguna mención biográfica. Así, Guamán Poma de-

clara ser hijo de la *ñusta* Curi Ocllo, quien, a su vez, fue hija de Túpac Inca Yupanqui. Esta descendencia lo liga directamente al tronco del Cuzco.¹ En definitiva, el aspecto verídico o no de estos datos me ha parecido relevante en cuanto constituyen una argumentación de reafirmación nobiliaria del autor. Por la vía paterna Guamán Poma declara ser hijo de Martín Guamán Mallqui, descendiente de Apu Huamán Chava, perteneciente a la dinastía de los Yarobilca del Chinchaysuyo. Este grupo de poder, después de haber sido conquistados por Túpac Inca Yupanqui, pasó a formar parte del Consejo Real; por ello el padre del cronista se desempeñó como virrey del Inca.

La crónica de Guamán Poma de Ayala es una vasta obra en la cual el lector encuentra la comunión de varios códigos que enriquecen el mensaje. Desde lo visual y desde lo lingüístico se inauguran lecturas que, alternativamente, se complementan. Así, tal como he afirmado anteriormente, la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* puede ser abordada desde diferentes puntos de vista, destacando las perspectivas histórico-antropológicas y la literaria. Apreciada desde lo histórico, la obra presenta (para mencionar sólo un ejemplo) una pormenorizada descripción del esquema sociopolítico en tiempos del incanato y, paralelamente, una abundantísima información acerca de la organización administrativa en tiempos de la colonia. A esto se suman importantes datos antropológicos que describen en gran medida la vida en el imperio incaico. Dentro del ámbito literario, he incursionado en la obra de Guamán Poma considerando el aspecto formal, el narratológico, así como también el mítico-simbólico que, al darse encuentro, hacen del relato un texto histórico-ficcional.² Un interesante sincretismo en el que confluyen tradiciones europeas (siguiendo los clásicos

1. Algunos investigadores, entre ellos Abraham Padilla Bendezú (1979) y Manuel Ballesteros Gaibrois (1978), encuentran que hay fechas en las que no coinciden los años biográficos del Inca y su hija con los declarados por el cronista. Por ejemplo, al analizar las fechas posibles de su nacimiento y de su hermanastro, Martín de Ayala, en relación con las fechas vitales de la madre y del gobierno de Túpac Yupanqui, los investigadores deducen que no hay tanta certeza de que Curi Ocllo haya sido hija del Inca; quizá sólo pudo ser una parienta muy próxima. El mayor inconveniente reside en que si, efectivamente, Curi Ocllo fue hija de Túpac Yupanqui, ésta habría dado a luz a Guamán Poma a la edad de sesenta años. Por lo tanto, quedarían descartados los posteriores nacimientos de los demás hermanos del cronista.

2. Al hablar de ficción lo hago siguiendo a Paul Ricœur (1995). Considero la crónica pomiana como un texto histórico-ficcional en cuanto narración abarcadora de las dos dimensiones temporales: la episódica y la configurante.

medievales y renacentistas) e indígenas se produce gracias a una circunstancia que marca tanto el texto como su contexto: la voz narradora es la de un indígena aculturado que toma la pluma y adopta el punto de vista del europeo. Fondo y forma en la obra poseen, entonces, elementos de ambas culturas, y se actualizan en una interesantísima amalgama de palabra e imagen.

Este estudio se centrará en el análisis de un relato específico que se encuentra al finalizar la crónica (pp. 888 a 908)³ y describe el trayecto recorrido por el autor desde San Cristóbal de Suntuato,⁴ su ciudad natal, hasta Lima, capital del virreinato. Lo interesante de este relato consiste en que tanto su estructura como los recursos utilizados lo diferencian del resto de la obra, lo cual me condujo a procurar caminos que se distanciaban, en definitiva, del punto de vista cronístico o histórico. Más específicamente, ha sido la perspectiva formal la que atrajo mi interés ya que presenta características peculiares que sólo tenían referente en los relatos de viajes enfocados como género. Por ello, demostraré la pertenencia del microtexto señalado a una profusa tradición que se remonta a los relatos de viajes medievales, trabajo que se encuentra enmarcado en las investigaciones de Sofía Carrizo Rueda (1997a).

Existen tres aspectos que hacen a lo constitutivo del relato de viajes: 1) la importancia de la descripción sobre la narración; 2) la doble faz literaria y documental, y 3) los puntos de clímax. A continuación desarrollaré algunos aspectos al respecto.

En el corpus literario constituido a través de los siglos hay abundantísimas manifestaciones en las que se encuentran narraciones de viajes, sin embargo, estas narraciones de los sucesos ocurridos durante un trayecto no son suficiente para incluir esos relatos dentro del género, pues no todas las narraciones que involucran un viaje le otorgan un especial protagonismo a las descripciones de los lugares visitados o a las informaciones de personajes, es decir, a las circunstancias específicas ocurridas durante el itinerario. Así, en los relatos de viaje la descripción constituye el centro de la actividad literaria pues a lo lar-

3. Cito de la edición de F. Guamán Poma de Ayala, *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Prólogo de Franklin Pease, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

4. El lugar de donde se cree que Guamán Poma es oriundo no escapa de las consideraciones respecto de las incertidumbres biográficas señaladas; sin embargo, para los objetivos de nuestro estudio tomaremos los datos aportados por la obra con las precauciones necesarias.

go de las páginas las imágenes de las ciudades, de los sucesos y de los personajes absorben la atención y en ellas se demora la voz narradora. Esta actividad descriptiva resulta muy interesante puesto que el verbo no sólo informa acerca de una actividad del sujeto sino que también la describe y es aquí donde reside la posibilidad adjetival del verbo (Dorra, 1985). De esta manera, al hablar de una actividad descriptiva es coherente “concebir la acción como espectáculo y, por lo tanto, se puede atribuir al relato una función descriptiva” (Carrizo Rueda, 1997: 15-16). Esta función descriptiva adquiere la primacía en un relato cuando la observación de un espectáculo ocupa el centro del escenario en el cual el desarrollo y los desenlaces carecen de importancia debido a que el lector no encuentra “factores de riesgo” (elementos con los que se crea el suspenso debido a la tensión que producen, impulsando al lector a arribar a un final). Así, la importancia atribuida al escenario, es decir, por sobre todo a la imagen que es descrita con detalle, presentada en un tiempo que parece detenido en la simultaneidad, caracteriza al relato de viajes.⁵

Dentro de toda descripción existen, evidentemente, criterios de selección por los cuales se jerarquizan ciertos aspectos que son del interés de la voz narradora para obtener un efecto en el lector. Así, el contexto descrito en el relato de viajes posee gran importancia porque está destinado a un lector particular: el contemporáneo del momento de la creación del texto. A este lector interesado, competente,⁶ es a quien está dirigido el mensaje. Aquí reside el sentido de aquellas morosas descripciones que ocupan el centro de estos relatos: poseen un valor relevante para la sociedad del momento, resultando útiles y despertando asombro en el lector. Ahora bien, en los discursos narrativo-descriptivos que poseen predominio de la función descriptiva por sobre el desarrollo y el desenlace, encontramos “situaciones de riesgo narrativo”, es decir, momentos de clímax, espacios de tensión que distan de presentar la frecuencia característica de los relatos basados en un desenlace. Su estructura, conformada por una red isotópica, si bien señala la presencia de clímax y anticlímax, lo hace en relación con el contexto: “Las circunstancias históricas, socioculturales o políticas

5. Sobre este punto, remito a la nota 6 de “Una lectura de *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca a la luz de un modelo de relato de viajes”, en este volumen.

6. En la obra de Guamán Poma el concepto de lector competente adquiere gran importancia pues se encuentra ligado directamente a los intereses “políticos” del narrador, es decir, persigue fines perlocutivos.

que rodearon al viaje, [...] tienen dentro del texto una importancia muy superior a cualquier otro hecho” (Carrizo Rueda, 1997: 16-27). Estas circunstancias marcarán la presencia de los puntos de tensión en relación con las expectativas sociales, produciendo efectos contemplativos y reflexivos.

Otro aspecto muy particular en los relatos de viajes es su doble vertiente documental y literaria. Por la importancia otorgada al contexto, la primera se relaciona directamente con las necesidades y los intereses del lector, mientras que la segunda revela una importante red intertextual por donde penetran recursos literarios como los *topoi*, los *loci communni*, la recurrencia a las metáforas, a los mitos, a los símbolos.

El microtexto que analizaré para demostrar la presencia del modelo narratológico de los relatos de viajes en la obra de Guamán Poma se trata de una narración que combina la presencia de un único ícono⁷ con la descripción de los sucesos que le ocurrieron al narrador a lo largo del viaje emprendido desde San Cristóbal de Suntuunto hasta Lima durante la Cuaresma de 1614. En este viaje se relata el recorrido que realizó Guamán Poma para entregar su manuscrito al entonces virrey de Lima, Juan de Mendoza y de la Luna, marqués de Montesclaros, para que, a su vez, lo enviara a Felipe III, destinatario final.

El discurso: lo literario y lo histórico

Una amplia discusión quedó inaugurada cuando los críticos quisieron encuadrar la obra pomiana. Al respecto existen quienes opinan que debería considerarse como una crónica indiana, mientras que otros defienden una postura más historicista. Lo cierto es que quedó planteada la polémica. Sin pretender agotar el tema, expondré tres posturas que me parecen las más representativas: la de Walter Mignolo (quien pone el acento en la historia), la de Antonio Carreño (que habla específicamente de la crónica indiana) y la de Enrique Pupo-

7. Las formas que presenta el ícono así como la redundancia del mensaje pertenecen a “los usos tradicionales de las inscripciones, que de la pintura medieval pasan al arte colonial. Lo que sorprende es el uso exhaustivo de las formas disponibles en un solo texto” (López-Baralt, 464).

Walker (que habla de la historia y de la crónica como dos géneros fusionados).

Respecto del tema de cartas, crónicas y relaciones Mignolo (74) afirma: “Nos ocuparemos de la crónica en relación con la historia puesto que, como sugerimos, los cronistas indianos no escribieron en realidad crónicas; y en la mayoría de los casos en que el vocablo se emplea, lo hacen como sinónimo de historia”. A causa de la característica sinonímica que para este estudioso poseen la denominación de “crónica” y de “historia” en el siglo XVI, realiza un estudio etimológico para “historia” partiendo de la concepción griega, en la cual se destaca el hecho de que en su definición no aparece el ordenamiento temporal. Respecto de la crónica, afirma:

Por el contrario, es el vocablo para denominar el informe del pasado o la anotación de los acontecimientos del presente, fuertemente estructurados por una secuencia temporal. [...] En el momento en que ambas actividades y ambos vocablos coexisten (historia y crónica), es posible encontrar, al parecer, crónicas que se asemejan a las historias; y al asemejarse a la historia, según los letrados de la época, proviene el hecho de escribir crónicas no sujetándose al seco informe temporal sino hacerlo mostrando más apego a un discurso bien escrito en el cual las exigencias de la retórica interfieren con el asiento temporal de los acontecimientos [...] ya hacia el siglo XVI los antiguos anales y crónicas habían ido desapareciendo gradualmente y fueron reemplazados por las *historiae* (narración del tipo gesta o del tipo *vitae*, este último, que irá conformando la biografía). Es éste, al parecer, el sentido en el que se emplea el vocablo “crónica” en los escritos sobre el descubrimiento y conquista. (Mignolo, 133-115)

En cuanto a la finalidad de la historia Mignolo apela al padre Bartolomé de Las Casas en su definición de la historiografía:

Tampoco conviene a todo género de personas ocuparse con tal ejercicio, según se entendía en Methástenes, sino a varones escogidos, doctos, prudentes, filósofos, perspicacísimos, espirituales y dedicados al culto divino como antes eran y hoy son los sabios sacerdotes. En una palabra, la escritura de la historia no puede dejarse en manos de cualquiera, sino de los letrados. (Mignolo, 93)

Llegado este punto es necesario establecer una sucinta relación entre lo expuesto y la obra pomiana. En el caso de seguir la postura de Mignolo (78) podría llegar a coincidir con él en que el texto posee

mayores características históricas que cronísticas. La división que existía entre historia universal e historia general y particular, sin pretender afirmar que en los siglos XVI y XVII estuviera claramente delimitada, ayuda a observar la “crónica” de Guamán Poma tal como la muestra su autor: un compendio de la historia universal del mundo (desde el mito bíblico de Adán y Eva) que desarrolla en detalle la historia particular del imperio andino en toda su extensión geográfica, política y social, y luego, en una etapa histórica posterior, sus estructuras coloniales. Respecto de la cita de Las Casas, más que sobradas son las referencias que encontramos acerca de la calidad del narrador: Guamán Poma se presenta como voz autorizada por sus cualidades étnica, jerárquica y religiosa:

Me ha parecido hacer estima del ingenio y curiosidad por la gran habilidad del dicho mi hijo legítimo don Felipe Guamán Poma de Ayala, cápac, que es príncipe y gobernador mayor de los indios y demás caciques y principales y señor de ellos y administrador de todas las dichas comunidades y sapsi y teniente general del corregidor de la vuestra provincia de los lucanas. (12)⁸

Dentro de los marcos de la retórica, la “falsa modestia” era el medio con el cual se escudaban los no letrados (soldados, capitanes y, en nuestro caso, un indígena) que en América apelaron a la historiografía:

Pasó muchos días y años indeterminado hasta que vencido de mí y de tantos años, comienzo de este reino, a cabo de tan antiguo deseo que fue siempre buscar en la rudeza de mi ingenio y ciegos ojos y poco ver y poco saber y no ser letrado ni doctor ni licenciado ni latino como el primero de este reino con alguna ocasión con que poder servir a vuestra majestad. (14)

Señala también Mignolo (77) un aspecto fundamental que atañe al fin de la historia: la utilidad comunitaria. Como referente menciona la distinción que hace Aristóteles de la historia respecto a la poesía en cuanto a las verdades particulares: “El fin público de las verdades particulares es el de la utilidad comunitaria”. Destaco que en la cró-

8. Esta cita pertenece a la serie de cartas que se encuentran en la Introducción a *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Corresponde a la carta que dirige el padre de Guamán Poma al rey y en la cual se ensalzan las cualidades del hijo. El autor creando el personaje del padre, pone en boca de éste recomendaciones para la recepción de la obra.

nica pomiana abundan los ejemplos en los que aparece justificado este fin público, para no hablar directamente de que toda la obra está dirigida a perseguir un fin social:

Gasté mucho tiempo y muchos años acordándome que ha de ser provechoso a los fieles cristianos para enmienda de sus pecados y malas vidas y heronías y para confesarse los dichos indios, y para que aprendan los dichos sacerdotes para confesarlos a los dichos indios y salvación de las dichas ánimas. (17)

En segundo término me referiré a la postura de Carreño, quien estructura una tesis cuya base es la existencia de una cronística colonial americana. Este estudioso observa una marcada vacilación lingüística en las primeras crónicas debido a la sorpresa que el mundo americano produjo en los cronistas presentándoseles como una realidad nueva. Evidentemente éste no es el caso de Guamán Poma pues su punto de vista es el del nativo y, como tal, no se observa en su discurso el deslumbramiento que caracteriza al cronista de origen europeo. Sin embargo, en la voz del narrador indígena existe aquella vacilación lingüística de la que habla Carreño, que se justifica en el español quechuizado que utiliza Guamán Poma (Rumiñahui, 1998). El manejo retórico del discurso que hace nuestro “cronista” lo lleva a abandonar en ciertos puntos estratégicos su postura como indígena para ubicarse en el plano del alocutario español. Este cambio de óptica tiene por objeto hacer más evidente el mensaje para su receptor regio (Felipe III), impidiendo la coexistencia de multiplicidad de significaciones. Hablando en términos icónicos, este elemento retórico “ancla” el sentido. Se pone, entonces, en evidencia que la “carta-crónica” posee como último destinatario (aunque no exclusivo) al monarca español quien nunca había pisado territorio de Indias, motivo por el cual las novedades de ultramar podrían asombrarle tanto como ocurrió con sus coetáneos.

Al tomar en consideración al “otro”, Guamán Poma utiliza dos recursos retóricos: la *oppositio* y la *comparatio*, para estructurar un discurso basado en las diferencias y las similitudes halladas en las nuevas tierras con respecto al Viejo Mundo. Aparece nuevamente en el discurso pomiano la apropiación de esquemas hispánicos provenientes de la antigua tradición retórica. Sin embargo, estos recursos producen resultados artificiales, imitación de los esquemas de la literatura cronística, pues la voz narradora no pudo establecer términos de

comparación ni de oposición, ya que nunca abandonó el territorio colonial. Mediante la *oppositio* y la *comparatio* el cronista adopta una visión hispanizada de la realidad americana, de modo de hacerla comprensible para el alocutario real. Los cronistas americanos, continuando con la línea de Carreño, comparten la herencia medieval y renacentista del eclecticismo retórico. A ello no escapa Guamán Poma ya que en su discurso se aprecia una mezcla de historia y fábula mediante el empleo del punto de vista del yo narrador y, asimismo, una descripción objetiva de fuerte raíz histórica. Así, en la retórica cronística el punto de vista personal tiñe el relato histórico y conforma un proceso de “literaturización”.

Para concluir el esbozo de esta segunda postura citaré a continuación algunos elementos que, según Carreño, aproximan la obra pomaiana al género cronístico:

- 1) *La crónica como el relato oficial del poder.* Por un lado, a lo largo de toda la obra de Guamán Poma se evidencia una voz narrativa que claramente se sitúa en una posición de autoridad en comparación con los alocutarios. Por otro, el empleo de los calificativos “primera” y “nueva” para su obra indican un status de veracidad y de oficialidad.
- 2) *El protagonista de la crónica afirma sus hechos y jerarquía.* La “crónica” de Guamán Poma presenta, a través de la narración, entre otras cosas, el relato de los sucesos protagonizados por el narrador, los cuales se describen desde una perspectiva de heroicidad. Por medio de los diversos discursos el autor hace una constante mención del linaje y de la jerarquía frente a los demás indios y españoles.
- 3) *El cronista marca las vicisitudes sufridas que justifican la futura gloria merecida, y escribe para probar los méritos.*
- 4) *La crónica realza la figura del héroe.*
- 5) *Su relato es presentado como fidedigno.*

A pesar de la cercanía entre la retórica cronística y la obra de Guamán Poma, existe un punto en el que hay una marcada brecha entre los objetivos de la crónica española y los fines perseguidos por nuestro autor. De manera general, las crónicas exaltan los hechos de la conquista y de la colonización situándose el locutor en una postura hispanista; por el contrario, en la obra de Guamán Poma su locutor asume la denuncia como herramienta para impugnar los discursos

idealizantes de la colonización y de la propia conquista,⁹ y se embarca en una lucha que reclama justicia para el indio. Finalmente, cerraremos la postura de Carreño con una cita:

Pese a la objetividad realista que confiere el cronista a su relato, con frecuencia lo fabuloso se mueve en el mismo plano que lo histórico; y la experiencia vivida, autobiográfica, se asocia con lo ficticio. (Carreño, 515)

Por último, la tercera postura que expondré brevemente es la de Pupo-Walker que resulta un intento por hallar un punto intermedio entre las dos opiniones anteriores. Es indispensable señalar que toda la exposición de Pupo-Walker parte de la consideración de que la historiografía americana (sean crónicas o relaciones) posee dos influencias, una medieval y otra mucho más marcada perteneciente al renacimiento humanista: “La historiografía americana configuró [...] una nueva escritura que informaba con rigor ejemplar, pero en la que se consagraba también una aprehensión creativa y espectacular de lo narrado”. Por ello la “crónica de Indias se constituyó como tipología diferenciada de la narración histórica” (33, 71). Al respecto conforman elementos interesantes y ejemplificadores los conceptos de “lo verdadero” y de “lo verosímil” que pasaron a los textos liminares de América. Para el historiador renacentista en la narración histórica cobraba importancia la facultad persuasiva del relator y su calidad expresiva. Resulta también interesante destacar que la “verosimilitud” del discurso histórico consistía en que estuviera apoyado en un desarrollo co-

9. Como ejemplo presentaremos la posición de Guamán Poma respecto de la conquista. El cronista desestima el móvil de ésta, es decir, la evangelización. Su argumentación para desear la acción conquistadora se basa en dos pilares: primeramente apela a la incipiente religión que abrazaron ciertos indígenas en tiempos primitivos, incluyendo ideas y conceptos propiamente católicos, y en segundo lugar apunta a la presencia en América de santos, de predicadores y hasta de la propia Virgen, quienes adelantaron la palabra divina a toda y cualquier expedición española. Curiosa aplicación de la doctrina de la prefiguración (Carrizo Rueda, 1997b).

En mi anterior trabajo “La retórica religiosa de Guamán Poma de Ayala” he estudiado este aspecto como una estrategia retórica de la que se vale el cronista para desvalorizar como innecesaria la acción evangelizadora de la conquista. Al respecto, la civilización incaica es descrita con profundos rasgos de cristianismo, a pesar de remontarse a épocas primitivas. El nacimiento de Cristo está presentado como un hito también para la cultura indígena, pues en la descripción de las dinastías incas aparece este hecho contemporáneo al segundo inca, Sinchi Roca Inca.

herente y en una secuencia de etapas que lo justificaran (74). Por ello, desde la perspectiva de Pupo-Walker, la historiografía americana, como humanista, valiéndose de modelos clásicos apelaba a “lo visto y lo vivido” conformando un discurso en el que tenía tanto peso el dato preciso como el dato creativo, ficcional.

En síntesis, puede decirse acerca de estas tres posturas, sea que se inclinen a privilegiar lo cronístico, sea que se inclinen a privilegiar lo histórico, que postulan una fuerte presencia de la elaboración retórica y de aspectos ficcionales al lado de hechos registrados documentalmente. En concreto diré que, más allá de toda polémica, es esta dualidad la que marca a nuestro relato en la conformación de la voz narradora.

Lo imaginado y lo experimentado

En la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* Guamán Poma narra dos viajes: uno ocurrido durante la Cuaresma de 1614, centro de este estudio, y otro más extenso en el que el narrador declara haber empleado treinta años en recorrer la colonia peruana. Acerca de este viaje los estudiosos manifiestan serias dudas sobre su realización debido a las pobres y escasas descripciones de los sitios visitados. La mínima presentación que hace el narrador la realiza empleando estructuras narrativas “esclerosadas”, es decir, formulismos usados tradicionalmente en las descripciones de ciudades que hacen recordar a una especie de inventario y cimientan la sospecha de la irrealidad del trayecto.¹⁰ Una paradoja se abre entonces si se habla de “literaturidad”¹¹ como del proceso por el cual el componente imaginado (ficcional), corresponde a la descripción de sitios nunca visitados; sin embargo, toda la narración geográfico-social aparece en la obra bajo la pretensión de “historia”. En cuanto al viaje que me interesa exponer en esta oportunidad, es decir, el desarrollado durante la Cuaresma de 1614, el lector es introducido en el terreno de lo posible cuando se intenta analizar los datos concretos de la estancia del autor en Lima, sin embargo,

10. Cfr. Villa de Zaña con Ciudad de Panamá, por ejemplo.

11. La “literaturidad” es, según Paul Ricœur, mimesis II. “Mimesis II abre el mundo de la composición poética [...] instituye la literalidad de la obra literaria. [...] Con mimesis II se abre el reino del «como si», del reino de la «ficción»” (130).

nada hay en concreto que indique su paso por villas y ciudades, escalas mencionadas en el recorrido hasta Lima.

Una mención particular merece la voz discursiva vista desde lo experimentado y lo imaginado, alcanzando visos de literaturidad, cuando se analiza el yo narrador. Para ello debo señalar, primeramente, el objetivo que persigue la narración, pues es éste el elemento central que refiere al yo y que se relaciona con el citado factor de literaturidad. El relato tiene como fin presentar un discurso que, por medio de la descripción, realiza una denuncia en procura de un cambio. Ese relato se encuentra abonado por un material imaginativo que, a su vez, escapa de las pretensiones históricas de la obra. En relación con esto es posible decir que la voz narradora, al expresar su yo manifiesta una actitud reflexiva que se transparenta en el esmero puesto en la autopresentación, lo cual me ha llevado a pensar en la directa relación que existe entre la imagen transmitida y su recepción:

Acabó de andar el autor don Felipe Guamán Poma de Ayala en el mundo, teniendo la edad de ochenta y ocho años, acordó de volverse a su pueblo de donde tenía casas y sementeras, y pastos y fue señor principal. (888)

Al respecto afirma Jerome Bruner (102): “¿No es el yo una relación transaccional entre un hablante y un Otro? ¿No es una manera de enmarcar la propia conciencia, la postura, la identidad, el compromiso de uno mismo con respecto a otro? El yo desde este punto de vista se hace «dependiente del diálogo»”. Relacionando, entonces, la anterior cita pomiana con la finalidad perseguida por el relato he hallado el porqué de la creación de la imagen siguiendo parámetros sociales y jerárquicos. Es decir, el proceso de literaturidad pasa en gran medida por la creación de la voz narradora ubicada en una perspectiva de autoridad dentro del contexto (esfera cultural y realidad social) compartido por locutor y alocutario.¹²

El relato del viaje desde San Cristóbal de Suntunto hasta la ciudad de los reyes de Lima es una amalgama entre lo vivido y lo imagi-

12. Debemos hacer notar que la obra de Guamán Poma está dirigida a diversos alocutarios. A cada uno de ellos se dedica un mensaje particular. En “La retórica religiosa de Guamán Poma” (Pezuto, 1996) he estudiado detenidamente la función y los valores de cada destinatario.

a aquellos que favorecieron la entrega del manuscrito y la llegada al palacio virreinal: algunos indios, mineros, sacerdotes y caciques.

Mi interés ha sido, hasta el momento, poner énfasis en la característica descriptiva del relato, dentro del cual el objeto (la sociedad colonial indígena en un estado de indefensión e injusticia) está presentado fuera del eje temporal. En el relato aparece la descripción de un estado, de una situación que, como tal, se presenta en la simultaneidad valiéndose de *imágenes visuales* a fin de poder desarrollar la actividad descriptiva que adquiere preminencia frente a la narración.

Pero para describir sin narrar es necesario considerar nuevamente la función verbal de la narración, con tal motivo Dorra (512) afirma: "El verbo no deja de introducir un matiz descriptivo, esto es, de producir una imagen de la acción que denota". Como ya he mencionado, el verbo puede explotar un valor adjetival por medio del cual la narración también cumpliría una función descriptiva. Al analizar el relato pomiano desde la semántica del discurso aparece en evidencia todo un plan de significaciones con el énfasis puesto en las descripciones. Así, el objeto, que se observa en cada una de las descripciones detalladas anteriormente, posee mayores atributos discursivos que el tiempo en el que se recorta y en su conjunto conforma un todo a la manera de espectáculo por el cual el lector pueda acceder al *modus vivendi* de una sociedad tal como la presenta el autor.

La descripción-espectáculo

Anteriormente he hablado de los débiles límites que separan la crónica de la historia en las producciones liminares americanas, también señalé como una característica del relato histórico la búsqueda del bien comunitario. El relato que me ocupa y que se inicia con el ícono "Camina el autor" presenta una serie de geografías, personajes y hechos con el objetivo de describir la situación colonial. Esa descripción circula por los lógicos carriles de lo visto por el autor, quien construye y ordena un discurso destinado a obtener, por un lado, un reconocimiento personal, y, por el otro, justicia para la colonia. Este doble fin perseguido por Guamán Poma (es decir, la búsqueda de reconocimiento y la recuperación de la justicia) aparece jerarquizado:

Gasté mucho tiempo y muchos años acordándome que ha de ser provechoso a los fieles cristianos para enmienda de sus pecados y ma-

las vidas y heronías y para confesarse los dichos indios, y para que aprendan los dichos sacerdotes para confesarlos a los dichos indios y salvación de las dichas ánimas y la dicha impresión y gozo de este dicho libro *Primer y Nueva Corónica* y de bien vivir de los dichos cristianos. (17)

A lo largo de la obra hay una directa alusión al monarca español basada en el Patronato Real, por el cual aquél debía ocuparse del bienestar de sus nuevos súbditos, los indígenas. El rey era, entonces, el responsable de subsanar las instituciones coloniales frente a la carencia de justicia debido al mal accionar de los españoles. De esta forma la narración está construida a manera de “espectáculo” que el narrador presenta al regio receptor con color e intensidad, valiéndose no solamente de la letra sino también de los íconos que ilustran la crónica a fin de hacerle la lectura más agradable.¹⁵ Empleamos el término “espectáculo” con la finalidad de destacar la visión del mundo que propició el relato:

Luego en esa hora sale el autor por no ver más tantos tormentos de los pobres que estaba ya muy harto de verla en el mundo; [...] porque donde está Dios está el rey católico y sus ojos cristianos, todos los que le informan a su Majestad sirven a Dios y a su Majestad, aquellos ojos de ellos y del autor son ojos del mismo rey que los vido a vista de ojos; y anduvo en todo el mundo para ver y proveer justicia y remedio de los pobres. (894)

La recurrente referencia a la mirada sobre los hechos es el pretexto por el cual se justifica la creación. El autor se autoinstituye el papel de “ojo del monarca” con el objeto de describir todas las circunstancias que se ofrecen a su paso. Nuevamente lo “visto” aparece relacionado con lo “experimentado” y tanto un hecho como el otro posee características testimoniales. De esta manera la espectacularidad del relato se basa en el poder de observación del cronista sobre la realidad que describe. Con detalle de nombres, lugares y circunstancias la descripción apunta a descubrir todos los ámbitos coloniales: esferas sociales, administrativas y políticas. La estrategia discursiva pomiana se basa en la

15. “Pasé trabajo para sacar con el deseo de presentar a vuestra magestad este dicho libro [...], escrito y dibujado de mi mano e ingenio para que la variedad de ellas y de las pinturas y la invención y dibujo a que vuestra magestad es inclinada, haga fácil aquel paso y molestia de una lectura falta de invención y de aquel ornamento” (17).

reiteración de las situaciones de abuso y en la medida en que esas situaciones se repitan es posible observar la alternancia de espacios de tensión y espacios de no tensión (clímax y anticlímax).

La preponderancia, entonces, de la función descriptiva hace del relato un espectáculo con una serie de características que aparecerán al catalogar los diferentes “ambientes-espectáculo” por los que es conducido el lector para su observación. En primer lugar se hace evidente la geografía bajo los tópicos *ambiente natural*, *espacios destruidos*, *espacios contruidos*, *geografía social*, así como diferentes personajes y algunos individuos con jerarquías políticas y sociales. Este espectáculo conformado por la imagen visual –recuérdese que “el verbo también describe”– presenta en varias pinceladas la vida colonial. Al deambular por cada uno de los niveles citados –geográfico, de personajes y jerárquico– Guamán Poma se vale, por un lado, de su visión de los hechos, y por el otro, de las experiencias vistas y vividas por los personajes que le sirven de informantes a lo largo del trayecto.

En líneas generales, el viaje que narra Guamán Poma desde San Cristóbal de Suntuato hasta Lima es un relato conformado por diferentes tópicos que constituyen una imagen visual, es decir, el espectáculo en el que se describen las andanzas del narrador. Esos tópicos pertenecen al campo semántico de la injusticia, del abuso y del abandono. El recorrido narrativo que realiza Guamán Poma podría llegar a representar cierto esbozo de aventuras vividas por el narrador o por otros personajes, pero prontamente ceden espacio a la descripción de todo lo que rodea al viaje, a otras geografías y a otros personajes que salen al encuentro en el camino.

Las isotopías

En el relato del viaje emprendido por Guamán Poma he encontrado isotopías en la repetición discursiva de un tema muy concreto que conforma mayoritariamente el contenido de los discursos: la falta de justicia. Alrededor de esta isotopía se agrupan otros temas subordinados que trataré más adelante bajo el nombre de *picos de clímax* y cuya función es enriquecer el sentido general de la descripción isotópica. En el análisis de la isotopía eje (la falta de justicia) el lector es inducido a adoptar el punto de vista del narrador por medio de estrategias que buscan la adhesión afectiva del primero. Estas estrategias retóricas apuntan a componentes emotivos, y producen un acto perlocutivo.

La ausencia de justicia, entonces, se estructura como la isotopía que conduce todo el mensaje discursivo hacia la denuncia, terreno arduo si se considera el ámbito colonial en el que se gestó. De manera independiente cada enunciado del texto desarrolla la isotopía de la injusticia mediante la expansión y la condensación. Resulta evidente que en el discurso pomiano esta isotopía se desarrolla con un carácter simple pues: “La mayor o menor complejidad isotópica de su discurso (del locutor) está en función de la estructura idiolectal de su personalidad” (Greimas, 78); su riqueza constituye los picos de clímax a los que me referiré a continuación.

Según el modelo tradicional, la ausencia de espacios de tensión hace que la narración se desarrolle en un tiempo de características estáticas. A lo largo de la lectura del viaje narrado por Guamán Poma no aparece ningún desenlace ni siquiera en lo que respecta a la entrega del manuscrito en Lima. Por oposición cobran particular relieve algunos fragmentos del viaje, es decir, ciudades o ciertos personajes que se destacan por su rudeza o por el sufrimiento del que fueron objeto. Así, es posible observar que en la narración adquiere mayor privilegio el relato en sí mismo más que su desarrollo y desenlace. Con esto no niego la presencia de tensión; por el contrario, gracias a la presencia de “situaciones de riesgo narrativo”, el lector halla picos de clímax. De esta forma, una nueva perspectiva debe ser considerada sobre este aspecto pues lo relevante se centrará, entonces, en la acción sino en el panorama complejo y rico de la descripción del contexto del viaje.

Antes había mencionado el tópico de la injusticia al cual debo agregar otros dos: el del mestizaje y el del mundo al revés. Estos tres tópicos se relacionan entre sí formando un encadenamiento debido a la relación causa-consecuencia; es decir, la ausencia de justicia propicia los abusos cuyo principal resultado es el mestizaje y esto lleva a la constatación por parte del autor de la existencia del mundo al revés.

El mestizaje. La temática del mestizaje aparece como consecuencia de la falta de moral y de castidad por parte de indias y españoles, y apunta concretamente al fin del indio. Con ello Guamán Poma ve desmoronarse su plan de gobierno que apostaba a la reinstauración de un reinado de indígenas dependiente de la corona española. La laxitud de las costumbres de indias y españoles llevó a los indios a encontrarse no solamente relegados dentro del sistema colonial sino también despreciados por las mujeres de su propia raza.

El mundo al revés. He afirmado ya que el relato del viaje de San Cristóbal de Suntuato a Lima constituye el alegato del narrador por el cual relata la ausencia de justicia en el Perú colonial. El campo semántico de tal injusticia se ve enriquecido con otro llamado “mundo al revés”¹⁶ que va acompañado de la frase “no hay remedio” conformando una concatenación. Este pensamiento de fuerte raíz pesimista se contrapone al afán de entrega, de utopía y de lucha que signa el andar del viajero Guamán Poma. Así, a medida que avanza el recorrido y coincidiendo con la llegada a la ciudad de Lima, el narrador reitera el tópico del mundo al revés del que pronto se desprende la constatación de que “no hay remedio” para la colonia. Las escasas referencias a la justicia terrenal y espiritual encarnadas en el rey y el Papa son los únicos elementos que aparecen estables en una pirámide social que refleja una situación invertida, dando a entender que quien está en la cima debería encontrarse en la base del esquema social y viceversa. Esto apunta a un desorden en las estructuras sociales, con lo cual, como consecuencia, nuestro narrador, descendiente de Incas, es maltratado por españoles sin linaje y ve obstaculizada su propuesta de retornar el orden a la colonia mestiza.

Conclusiones

Tanto la elección de la obra pomiana como el microtexto (el relato del viaje San Cristóbal de Suntuato-Lima) no ha sido casual. En trabajos anteriores (Pezzuto, 1996, 1999, 2003) he estudiado la presencia de elementos retóricos medievales y renacentistas en producciones americanas, lo cual me llevó a centrarme en el microtexto mencionado ya que resulta bastante llamativo por su estructura en

16. En el citado trabajo de mi autoría (Pezzuto, 1996) he elaborado de manera gráfica este complejo concepto del “mundo al revés”. Para tal fin he considerado el plan de gobierno propuesto por Guamán Poma en el que se perfilaba un gobierno indígena de cierta manera independiente del monarca español si bien permanecía bajo su tutela. El objetivo de todo ese esquema político consistía en rescatar el antiguo sistema imperial incaico para reordenar la sociedad indígena colonial.

Para tal ocasión grafiqué dos pirámides (siguiendo el consabido esquema medieval); en una de ellas la figura del rey aparece en la cúspide; en la otra, la que correspondía a la del “mundo al revés”, invertí la pirámide de modo que el rey se ubicaba en el vértice inferior y encima de él quedaban todos sus súbditos, quienes se autogobernaban creando un nuevo orden.

comparación con el resto de obra. En el viaje emprendido por Guamán Poma es evidente que el itinerario resulta una excusa para que el narrador describa la geografía humana y del camino a fin de brindar una amplia información al lector; ello adquiere mayor sentido si se analiza que el narrador sólo describe el viaje de ida y no hay mención alguna del regreso del viajero. La importancia que posee el viaje en el microtexto pomiano me llevó a abordar el relato a la luz de otras producciones con características semejantes, producciones cuyo tema central lo constituye un viaje (relatos de misioneros, de aventureros, de peregrinos, de embajadores; viajes reales o imaginarios). Estos relatos comprenden un corpus y poseen una estructura particular que los hace merecedores de una distinción genérica respecto de otras narraciones, constituyendo el género relato de viajes. Así, la principal actividad del viajero consiste en describir todo aquello que forma parte de la geografía, sea urbana o natural, y los episodios personales quedan en segundo plano ante la mirada del protagonista que lo registra todo. Esos itinerarios se hallan encuadrados dentro de un orden cronológico que resulta más preciso en la medida en que el relato es más fidedigno (es decir, apegado a la realidad histórica), mientras que el tiempo se relaja —incluso hasta llegar a desaparecer— cuando el trayecto contiene elementos de ficcionalización. Así, la narración de sucesos cede lugar a la descripción donde el tiempo se halla en suspenso en una temporalidad anulada por la ausencia de hechos que hagan avanzar el relato. En tal caso el orden espacial es el que hará las veces de esquema ordenador, como es el caso del microtexto de Guamán Poma. El narrador de estos relatos realiza una verdadera tarea de selección por la cual decide qué aspectos del viaje resaltar y por cuales pasar rápidamente, resultando de ello una interesante pintura de los gustos, los intereses y las curiosidades de la sociedad del momento. De igual forma se observa una misma voluntad de selección por parte del narrador de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* en los “alargamientos”, es decir, las detenciones que Guamán Poma realiza sobre ciertos sitios.¹⁷ Estos mecanismos son empleados por un narrador del relato que coincide con el protagonis-

17. Los diversos motivos por los que el narrador Guamán Poma pudo realizar una selección del material descrito se centrarían en la importancia de las ciudades, los antecedentes incaicos del lugar, los sitios de donde es oriundo el narrador, su familia, etcétera.

ta y por medio de la primera persona se rescata lo testimonial, lo vivido por el protagonista. Ésta es precisamente la voz que se oye en el relato de Guamán Poma con la finalidad de proponer un plan político que busca restituir justicia para sí mismo y para la colonia. Por ello en el relato adquiere mayor importancia la descripción que la narración, haciendo que las profusas descripciones del itinerario ocupen la totalidad del texto. Ahora bien, cabe destacar que en las descripciones pomianas aparecen los “puntos de tensión”, es decir, ante la reiteración de diferentes tópicos que se reúnen en ciertos momentos de la narración se crean espacios de clímax. La tarea del narrador consiste en presentar esos clímax (no olvidemos la función informativa que se persigue) y no mostrarlos en su desarrollo, es decir, los puntos de clímax no están presentados como situaciones problemáticas que desemboquen en un desenlace.

Así, la situación colonial (imagen visual del espectáculo del viaje) presentada en la simultaneidad de un “no-tiempo ideal” es el elemento esencial del microtexto por el cual el narrador Guamán Poma pretende generar un cambio a través del conocimiento del mismo que podría llegar a alcanzar cualquier lector que tuviera acceso a la obra del autor andino.

Referencias bibliográficas

Ediciones de Felipe Guamán Poma de Ayala

Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno, ed. crítica de J. Murra y R. Adorno, México, Siglo Veintiuno, 1991.

Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno, Prólogo de Franklin Pease, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Estudios críticos

ADORNO, R. (1987), “Íconos de persuasión: la predicación y la política en el Perú colonial”, *Lexis*, XI, 2, Lima.

– (1991), “La redacción y enmienda del autógrafo de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*”, en *Primera Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Madrid, Siglo Veintiuno.

BALLESTEROS GAIBROIS, M. (1978), “Relación entre fray Martín de Murúa y Felipe Huamán Poma de Ayala”, *Estudios Americanistas*, I: *Homenaje a H. Trimborn*, St. Augustin.

BRUNER, J. (1995), *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza.

- CARRIZO RUEDA, S.M. (1997a), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- (1997b), “Mitos griegos y aztecas...”, en Actas del IX Congreso de Estudios Greco-Latinos del Instituto Dr. Novoa, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- CARREÑO, A. (1987), “*Naufragios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca: una retórica de la crónica colonial*”, *Revista Iberoamericana*, 140.
- DORRA, R. (1985), “La actividad descriptiva de la narración”, en M.A. Garrido Gallardo, *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, vol. 1, Madrid, CSIC.
- GREIMAS, A.J. (1976), *La semiótica del texto*, Barcelona, Paidós.
- LÓPEZ-BARALT, M. (1987), “La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónico y lingüístico en los dibujos de la *Nueva Corónica* de Guamán Poma”, *Revista Iberoamericana*, 140.
- MENDIZÁBAL LOSACK, E. (1978), “Don Phelipe Guaman Poma de Ayala, Señor y Príncipe, último quellqacamayoq”, *Revista del Museo Nacional*, t. xxx, Lima.
- MIGNOLO, W. (1982), *Historia de la literatura hispanoamericana*, coord. por L. Inigo Madrigal, t. I, Madrid, Cátedra.
- PADILLA BENDEZÚ, A. (1979), “Huamán Poma, el indio cronista dibujante”, México, Fondo de Cultura Económica.
- PEZZUTO, N. (1996), “La retórica religiosa de Guamán Poma de Ayala”, mimeo.
- (1999), “El análisis formal de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* y la ampliación de las perspectivas de su interpretación”, mimeo.
- (2003), “Las crónicas americanas. Espacio intertextual de géneros fronterizos”, mimeo.
- RICŒUR, P. (1995), *Tiempo y relato*, vol. I y II, Madrid, Siglo Veintiuno.
- RUMIÑAHUI (1988), “Y ancí los dichos indios...”, *Idiomanía*, 6, 67, marzo, Buenos Aires.

Vértigo de andar: maneras de trasladarse en algunos textos de Eduardo Gutiérrez

Mariano García

Un folletinista argentino

La vasta producción del novelista argentino Eduardo Gutiérrez (1851-1889) se compone de más de una treintena de extensos folletines que le valieron gran popularidad en el momento de su publicación (principalmente a lo largo de la década del 80), y cuya temática viene discriminada superficialmente por los rótulos genéricos con los que él mismo agrupó sus obras, tales como los “dramas policiales” o los “dramas del terror”, en un ingente alud de palabras del que sobreviven para la selectiva memoria de los lectores argentinos obras como *Hormiga Negra* pero más particularmente *Juan Moreira*. Producción desaparecida, escrita bajo los perentorios plazos cotidianos del “diarismo”, sobre todo para *La Patria Argentina*, de su hermano “Cacique” José María, la obra de Gutiérrez se caracterizará, como casi toda la novela popular del siglo XIX, por una apuesta a la cantidad en desmedro de la calidad, altas dosis de truculencia, un mundo maniqueo que ofrece “estructuras de consolación” para la clase media y media baja que consume tales productos, y la propuesta de héroes carismáticos al margen de la ley, elementos todos ya considerados por Antonio Gramsci (1967) y luego por Umberto Eco (1995) en sus trabajos dedicados a la novela popular europea. A partir del modelo europeo Gutiérrez propondrá una nacionalización del folletín, entre otras cosas a través de una extensa galería de gauchos en problemas entre los que habrá de perdurar particularmente Juan Moreira gracias a su traslado genérico de la novela al teatro.

Dejando de lado el caso de *Juan Moreira*, con sus ricas derivaciones y avatares en nuestra literatura (M.E.L., 1956; Rivera, 1967: 44

ss., Prieto, 2006: 83-140; Ludmer, 1999: 225-300), la crítica, que en general ha coincidido en la descalificación de Gutiérrez como novelista, suele rescatar dos curiosos libros de no ficción que, podría decirse, se ubican en las antípodas de su producción característica. Estos libros son *Croquis y siluetas militares* (1886), recuerdos de los años del autor en la Inspección General de Milicias (1870-1872), donde terminaría contrayendo una bronquitis que más tarde derivaría en tuberculosis y desencadenaría su temprana muerte; y *Un viaje infernal* (1899, edición póstuma), donde la tendencia satírica del autor no sucumbe bajo el aparatoso patetismo requerido por el melodrama folletinesco, y donde se destaca también el gusto por las evocaciones de tipo costumbrista. Si bien la crítica, como señala Alejandra Laera (57 n. 26), tiende a favorecer exageradamente este texto en desmedro del humor en la producción ficcional de nuestro autor,¹ en este trabajo me interesa presentarlo como punto relativo, opuesto pero quizá también complementario, de otros viajes propios (en sus ficciones) y ajenos (en la tradición de los viajeros extranjeros en la Argentina y de argentinos en el extranjero), a la luz del modelo que plantea la *Poética del relato de viajes* de Sofía Carrizo Rueda, cuyas definiciones permiten establecer una morfología del género.

Entre –y contra– el viaje utilitario y el viaje estético

Lo que llama de inmediato la atención de este “viaje infernal”, que en palabras de Rivera (43) se sitúa “en la confluencia del relato de viajes –describe las peripecias de una excursión entre La Rioja y el puerto de Rosario–, y del relato de costumbres”, es la manera en que ignora el sistema de literatura de viajes de la primera mitad del siglo, es decir el viaje utilitario, y también el sistema de la segunda mitad, el viaje de formación estética de sus compañeros de la generación del 80, con Domingo F. Sarmiento como referente inexorable, cuando se sabe que la intertextualidad “se potencia en el caso de los libros de viajes, ya que una característica de su construcción es que se articula sobre

1. Según Alejandra Laera (56-57), además, Jorge B. Rivera se equivoca al referirse a ellos como “producción no folletinesca” ya que por estructura los *Croquis* “son textos periodísticos en su sentido más estricto”. *Un viaje infernal*, por su parte, también se publicó en forma de folletín en *La Crónica* a lo largo de 1884. “Gutiérrez nunca escribió ningún libro que no fuera pensado primero para ser publicado en un diario”, concluye.

una serie de rasgos suministrados por otros géneros” (Carrizo Rueda, 29), sobre todo crónicas, tratados, biografías y relatos de otros viajeros.

Los viajes anteriores al 80 perseguían ya el perfeccionamiento de la formación intelectual, ya la apertura de horizontes, ya el mero consumo de bienes realizado al pie de la vaca, y los libros reflejaban el deslumbramiento, el conocimiento o el orgullo del satisfecho. En el 80 se produce una variante, los términos se congelan y el viaje se sacraliza: el que va a Europa es digno de viajar y Europa “debe” ser viajada por aquél, de donde el que vuelve regresa consagrado, como si hubiera tocado un cielo. (Jitrik, 85)

Un viaje infernal en apariencia no busca decir nada en concreto (lo que vagamente se conecta con la difusa tematización del vacío que aparece en algunos contemporáneos como Eduardo Wilde en “Nada en cinco minutos” o Lucio V. Mansilla en “Horror al vacío”), con lo cual, como ocurre con sus folletines, vuelve a proponer modelos *insatisfactorios* desde el punto de vista del canon y su ideología. La obra de Gutiérrez es, “efectivamente, [...] un modelo de ruptura y conflicto, frente al cual las expresiones literarias más características de la elite aparecen funcionando como cristalizaciones del pasado (literatura autobiográfica, libros de memorias) o como relativizaciones del espacio (libros de viajes, gusto por el espacio exótico en oposición al propio contorno). [...] Gutiérrez –hombre sentimentalmente ligado a una imagen del país que tiene muchos puntos de contacto con el mundo arcaico anterior a Caseros– contribuye a plantearnos con su obra el proceso de ruptura y la necesidad de reubicación que la generación del 80 –tal vez con la excepción de Cambaceres y Lucio V. López, sus únicos novelistas, por otra parte– parece ignorar al ofrecer sus *bellos gestos* literarios” (Rivera, 27-28).

Cuando es de rigor hacer el viaje iniciático a Europa (viaje que a la vez que imbuye al viajero de la cultura del Viejo Mundo determina en qué grados es cada viajero merecedor de esa cultura, según vimos) y hablar desde allí como desde casa, como Mansilla que le contesta en francés a un argentino que se le cruza en París, “*Monsieur, je n’ai pas l’honneur de vous connaître*” (*Entre nos*, 310), Gutiérrez nos plantea un viaje irrisorio, la reducción punto por punto de las diversas importancias que despliegan los libros de viajes de sus contemporáneos, donde la fórmula general mantiene la combinación de lo estético con lo utilitario. El público lector al que va dirigido el relato de viaje de Gutiérrez

evidentemente necesita por un lado el motor de la risa para seguir con interés el texto, y por otro que se le ahorren las consideraciones de un Mansilla o un Cané, que no significan nada porque hablan de y con un código que este público no comprende o desconoce.

Para poder seguir adelante es necesario saber qué consideramos libro de viajes:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que, en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen. (Carrizo Rueda, 1997: 29)

Lo que nos propone entonces Sofía Carrizo Rueda es un modelo formal que admite las innumerables semantizaciones de los diversos relatos de viajes, y el de Eduardo Gutiérrez, tal como veremos, puede quedar incluido dentro de esta definición al proponernos un determinado tipo de descripción, isotopías relacionadas con la sociedad receptora contemporánea y un desenlace circular que reemplaza la precipitación hacia el final por un esquema más afín con el relato de viajes. Nos iremos deteniendo con más detalle en cada uno de estos puntos.

Ahora bien, ¿cuál es en el contexto de la producción de Gutiérrez el sentido de contar un viaje dentro del propio país? Una respuesta es que Gutiérrez plantea el interior del país como territorio exótico, distinto de Buenos Aires (donde esa ciudad funciona como *el* país y la otredad de las provincias como el extranjero, según lo plantea en "La muerte de Buenos Aires"). Otra posibilidad es dejar sugerido que todavía tenemos mucho que aprender de nuestras propias costumbres y sociedades. Lo que impresiona en todo caso es, como dijimos, lo irrisorio del viaje en cuanto a experiencia (su futilidad sólo tolerable a partir del recurso al humor, ese humor bonachón que Gutiérrez no pierde ni siquiera en medio de las más espeluznantes escenas de sus folletines más truculentos). También puede tratarse de una respuesta implícita a ciertos libros de viajes de los extranjeros que miran con recelo algunas costumbres y cuyas descripciones suelen coincidir en

la expresión del horror interminable y monótono de la pampa; y a relatos de viaje de la generación argentina del 80. Es evidente que el relato instauro un diálogo con algunos textos previos o casi contemporáneos pero, sobre todo, a través de ellos o discutiendo con ellos, instauro un diálogo con la sociedad contemporánea, pero no cualquier o toda la sociedad contemporánea. Se sabe que Gutiérrez hizo su apuesta política por el Partido Autonomista que rechazaba la integración de la ciudad de Buenos Aires al resto de las provincias y cualquier articulación que incluyera el concepto de federalización. No nos extraña entonces que este simpático viaje en realidad esté dirigido específicamente a los porteños, que habrían de recibir las grotescas descripciones de los habitantes de Catamarca o La Rioja como una visión exótica de un país que poco o nada tenía que ver con Buenos Aires, según lo que sugiere el texto. En tal sentido el relato de Gutiérrez cifra su “situación de riesgo narrativo” (Carrizo Rueda, 23-25) en la avidez con que un lector porteño asimilaría noticias de esa tierra desconocida llamada “el interior del país”.

En *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Adolfo Prieto consigna cómo por un lado Juan Bautista Alberdi debe tomar del viajero Joseph Andrews la descripción de Tucumán para su *Memoria descriptiva*; por otro, Esteban Echeverría, que no conoce Tucumán, toma para su poema “Avellaneda” las descripciones de Alberdi (aunque sin querer reconocer sus hipotextos ingleses), o finalmente José Mármol que toma de Alberdi su descripción de la Patagonia (que según Alberdi ni siquiera valía la pena tener en cuenta), es decir que por un lado se asume la mirada del viajero, “aunque esa mirada no responde al trasfondo de [...] experiencias personales sino a la presión de códigos culturales en uso” (Prieto, 170) y por otro, a pesar de conocer una ínfima parte del escenario físico que se quiere representar a través de la literatura, se comprende que “el inventario de ese entorno físico [es] parte constitutiva de la representación” (171). Aunque Alberdi conoce Tucumán, recurre al texto de Joseph Andrews para configurar su propia “memoria descriptiva” pues “los relatos de viajes, o si se prefiere, la retórica generada por los relatos de viaje en uso, provee el repertorio de expectativas para el viaje” (Prieto, 182), por lo cual no extraña que Echeverría y Mármol puedan escribir sobre lugares para ellos desconocidos, aunque el caso paradigmático lo constituya Sarmiento:

Un lugar común en la crítica y en los comentarios escolares del *[Facundo]* de Sarmiento consiste en destacar, admirativamente, la

circunstancia de que éste no tenía conocimiento directo de la franja central y oriental de la llanura pampeana en el momento de describirla. Esa misma admiración, sin embargo, no parece haber encontrado el modo de destacar la circunstancia de que el espacio y la atención que se dedican a ese momento descriptivo exceden largamente, y de hecho usurpan, la atención y el espacio debidos a la descripción de aquella franja de la llanura “degradada en matorrales enfermizos y espinosos”, a los pies de los Andes, en la que nació y de la que recibió, supuestamente, sus inclinaciones, Facundo Quiroga. (Prieto, 191-192)

En lo que hace a topografías, escenarios, ambientaciones, la emergencia de la literatura nacional depende, entonces, en su retórica y en su temática, de una codificación previa (en este caso la inglesa, cabría pensar también en los textos de viajeros franceses y en el eje alemán Schmidl-Humboldt-Rugendas) en la que la experiencia personal pasa a un segundo plano (tal vez porque el paradigma incuestionable que consensúa esta costumbre está dado por la descripción de las inexistentes montañas de Florida que hace Chateaubriand en *Atala*). Es en el nivel de la forma y de la estructura donde importa seguir los pasos previos, pues ya se cuenta al menos con tres posibilidades abiertas por el género: 1) papel protagónico del viajero en la relación de sus viajes; 2) visión del entorno desde la perspectiva privilegiada que asume el viajero, y 3) valoración estética del paisaje a condición de que este gesto valorativo vaya acompañado por la reflexión utilitaria (Prieto, 184).

Para volver entonces a Gutiérrez y su viaje insignificante, ¿es su relación superflua y previsible en un momento en que no resulta tan fácil el viaje –al menos para el bolsillo de la clase media y media baja que lo lee– ni siquiera por las provincias? Habida cuenta de que al menos en la primera mitad del siglo XIX conocer toda la Argentina era raro en el caso de muchos escritores, ¿no se justifica una relación que al menos cuenta entre sus virtudes –además de la falta de pretensión de la que no muchos pueden jactarse– la observación directa de lo que se narra? Las risueñas desventuras del viajero probablemente sean tales precisamente debido a la experiencia directa que informa a la narración, lo cual le permite alejarse de abstracciones idealizantes. El texto-viaje de Gutiérrez nos permite pues pensar que quiere presentarnos el interior, su viaje de una R a otra R, como territorio exótico, como una alteridad cómica que sería consumida... ¿por su público de folletines, que difícilmente pondría un pie en La Rioja? ¿O es que Gu-

térrez insta al lector a reírse *con* las provincias y su gente, pues todos sabemos de qué habla y todo es un gran *entre nos* de distintos *understatements* para el público porteño?

Contenido y estructura

Desde el inicio el texto plantea una situación anómala a la estructura convencional de un libro de viajes: el narrador no nos explica qué hace en La Rioja sino tan sólo que debe viajar a Buenos Aires (en un “nosotros” que se aclara poco después) pasando por la sierra de Don Diego, “aquella sierra que inmortalizó Diego Bennati comiéndose la oreja del ventero” (Gutiérrez, *Un viaje infernal*, 7), episodio este último que creemos se narrará en mayor detalle más adelante aunque no será así. De cualquier manera queda planteado el procedimiento de crear suspenso al presentar elementos cuya explicación revela después o, dicho más directamente, apelando al recurso narrativo por antonomasia: el comienzo *in medias res*; es decir que la manera de estructurar narrativamente el relato, con elipsis, rodeos y revelaciones tardías, propias del oficio de narrador folletinesco que era Gutiérrez, influye definitivamente en esta no ficción y se aparta desde su primer párrafo de la generalidad de los libros de viajes del siglo XIX. La motivación del viaje, parcial e insatisfactoria, es que “nuestro compañero el mayor Herrera [...] había ido a La Rioja a visitar a sus viejos” (8). De más está decir que no existirá el elemento estético ni el elemento utilitario a lo largo de sus páginas, tal como no hay motivación previa lo bastante fundada, al menos en lo que hace al propio narrador.² Si aceptamos identificar al autor con el narrador, como en un texto de no ficción, encontramos que Gutiérrez prefiere ocupar un lugar secundario, de narrador testigo, digamos, frente a los sucesivos acontecimientos, algo poco usual frente a la visibilidad discursiva del narrador de relatos de viajes decimonónicos, que se va abriendo camino con su yo por delante.

A medida que se avanza quedará claro que los núcleos temáticos sobre los que gira y se desarrolla la narración, en consonancia con el carácter reducido de toda la aventura, se concentran principalmente

2. Ya en la *Embajada a Tamorlán*, texto del siglo XIV, encontramos un narrador desdibujado.

en el hambre y la sed. El hambre es el germen de la mayoría de las situaciones que se generan a lo largo del viaje y, si es reemplazado en su función, lo hace para ceder su lugar a la sed, en una suerte de deslizamiento indistinto. Como libro de viajes contextualizado en la generación del 80, en medio de sus hastíos y sus empachos, la presencia del hambre como resorte, casi como impulso vital de toda una aventura viajera, se perfila con cierto carácter insidioso.

En el segundo apartado (el libro no presenta capítulos numerados o titulados) se nos dice que el conductor de las mulas se llama "Ubé-linton (Wellington)", primera mención de una larga serie de acotaciones e incidencias *inglesas*. Aquí se trata de una referencia degradada del inglés, que se verá pronto realzada por la presencia de dos ingleses hechos y derechos: Ireloir y Don Ricardo. Ireloir, el primero con quien traban relación en la posta de Don Diego, es un minero buscador de oro, que viaja a Buenos Aires a recibir maquinaria inglesa para una mina en la que trabaja. Si bien la presencia de Ireloir parece destinada a acaparar protagonismo desde su aparición, la expectativa que produce el texto resulta engañosa en ese sentido, pues el personaje apenas si se limitará a abultar el número de viajeros, cediendo el protagonismo a Don Ricardo. Lo que resulta bastante llamativo en un texto donde la presencia de lo inglés será tan conspicua es el paralelismo inevitable que viene a la mente entre este Ireloir minero y el capitán Francis Bond Head, el otro minero inglés cuyas *Rough Notes Taken During Some Rapid Journeys Across the Pampas and Among the Andes* tanta influencia habrían de tener no sólo en el sistema de la literatura de viajes sino además en la emergencia de nuestra propia literatura, tal como lo ilustra largamente Prieto en su libro ya mencionado. Dentro del sistema de asimilaciones y rechazos, Gutiérrez parece aceptar juguetonamente la presencia de lo inglés, pero no es casual que sean dos ingleses los que acompañan como sombras a dos argentinos a lo largo de este viaje. El segundo inglés, curiosamente, no tiene nombre, o al menos así lo quiere el narrador: "No he conservado el nombre de este inglés especial, porque se nombró solo una vez durante el viaje. Don Ricardo le decía su compañero, y por don Ricardo quedó fijo en nuestra memoria" (*Un viaje infernal*, 16). Extraña es, en verdad, esta presentación. No sólo porque, como dijimos, será este segundo inglés y no el primero quien acapare la atención y el protagonismo con su guitarra y sus "crudos tucumanos", sino porque a pesar de que Ireloir le dice don Ricardo (si hemos de creer al narrador), el resto no considera que eso sea suficiente para dar por cierto su

no
es
un
¿Pe
"De
acr
me
int
fin
nos
Jor
"ga
la ;
una
glé
geo
del
hec
ta c
rri
ción
fray

Re

rea
me
su
má
la
chu
ra
un
tre
qu
ca
co
bá

nombre. ¿Debemos concluir entonces que el recurso presentado aquí es un realema o alguna clase de verosimilizador? Y si se lo nombró una vez, ¿no bastó con esa vez para que su nombre fuera recordado? ¿Por qué es *especial* el inglés? Un poco más adelante se nos aclara que “Don Ricardo, amante decidido de la República Argentina, se había acriollado de una manera completa” (16), lo cual lo convertiría en un medio inglés, cosa que de hecho se actualiza admirablemente en sus intervenciones dialógicas, que de paso permiten a Gutiérrez lucir su fino oído para captar las distintas hablas que intervienen aquí (riojanos, catamarqueños, italianos, franceses), recurso que, como observa Jorge Rivera, el autor desdeñaba a la hora de retratar a sus famosos “gauchos malos”, acaso como manera de distanciarse y distinguirse de la gauchesca y sus impostaciones de voz. Lo interesante, dentro de una lectura genérica de los relatos de viajes, es descubrir cómo lo inglés (el idioma de la primera verbalización sistemática de nuestra geografía) acompaña la narración, aunque aquí sin tomarlo como modelo ni apropiarse de ninguno de sus recursos o sus descripciones. De hecho, un lector ingenuo consideraría como una gran ausencia la falta de descripciones convencionales, pero como bien nos recuerda Carrizo Rueda en el modelo que seguimos, lo que sí tenemos son descripciones de personajes, de acciones y de situaciones que configuran un fragmento de mundo desde la mirada y las vivencias del narrador.

Referencias culturales

Las referencias culturales, para tratarse de un libro de viajes, son realmente escasas, pues el narrador prefiere, a la hora de crear sus metáforas o analogías, hacerlo con los elementos que se presentan a su vista, sin remitir a un código cultural demasiado complejo sino más bien a referencias a un mundo en general: así, por ejemplo, tras la muy comentada presencia de las chinches y la “sangre ajena” que chupan, se define a los ingleses como “garrapatas” (14) por la manera en que se aferran a una sogá; Don Ricardo, que es tísico, monta una “mula tuberculosa” (19); se puede decir entonces que es muy estrecho el límite entre las metáforas y el deslizamiento metonímico que sirve para producirlas. Aunque el narrador opta por crear un campo metafórico apelando a las analogías que presenta el propio contenido del texto, hay empero ciertas referencias culturales muy básicas: en primer lugar a la Biblia: “paciencia jobiana”, “aquella ver-

dadera *via crucis*", "predicar en el desierto", "dormía como un patriarca en día domingo" y demás, sin contar las innumerables referencias diseminadas casi página por página, verdadera isotopía ya desde el título, a lo "infernol", "diabólico", "satánico", etc., en campo semántico que sirve para enfatizar, muchas veces mediante hipérbol, las desdichadas condiciones del viaje o la furia de algunos personajes (vale aclarar, asimismo, que las construcciones metafóricas suelen sugerir distintas pero muy claras formas de violencia: "degollar" las cuerdas de la guitarra, "comer" los ojos de las mujeres, "reducir a cadáveres" las caramañolas de vino).

Si bien se apela a la isotopía de lo "infernol" como forma de acen-tuar los padecimientos en última instancia cómicos del viaje, lo reli-gioso juega una parte clave en el texto ante la aparición del fraile Ma-cario, verdadero aprovechado que se presenta como semidiós ante la ignorante gente de la sierra catamarqueña y que desconfía frente a cualquier extraño que eventualmente lo desenmascare. En esta ins-tancia, como un poco más adelante con las viejas que los ubican en un galpón, la intención del texto revela su sesgo positivista, obligado a denunciar toda manifestación de fanatismo religioso:

La presencia de militares por aquellas alturas, no era muy tran-quilizadora que digamos, y el buen fraile temía sin duda alguna bro-ma inocente, pero que le hiciera perder algo de la importancia divina que se daba ante aquella gente inocente y sencilla. (29)

Para aclarar algunas páginas más adelante:

En aquellas buenas gentes era tal el fanatismo religioso antes, que como un elogio estupendo decían aquello de "parece un frailito", ponderando la belleza de una persona.

Aquel elogio sentó a Don Ricardo como un puñetazo en la boca del estómago... (38)

Sin quererlo, este texto que a priori no tiene intenciones específi-cas, comienza a revelar algunas, aunque sean involuntarias. Si bien la actitud de Gutiérrez es ambigua frente al progreso, como lo señala Rivera, el narrador de *Un viaje infernal* no evitará, dentro de sus bro-mas más o menos graciosas, representar a la gente de las distintas provincias como semisalvajes, tal como lo demuestra más que gráfica y literalmente la pelea *a garrotazos* entre los jueces de paz de Cata-marca y Tucumán (55 ss.), donde el grupo de ingleses y militares ac-

túa como mediador. La antorcha de la razón que ingleses y militares esgrimen a lo largo de las tinieblas provinciales se ve contrariada, no obstante, por ciertas actitudes repetidas por el grupo en toda la extensión del texto; a saber, específicamente, el robo sistemático. Con esto tocamos uno de los puntos siempre complejos en Gutiérrez, que es producir comicidad (otras veces será heroísmo) a través de actos de una civilidad poco elogiabile. Si bien son cómicos algunos de los atrevidos lances, con su olor algo rancio a estudiantina en el estro de *Juvenilia*, se siente cierta rigidez al querer hacer pasar por cómicos actos que muchas veces esconden un sentimiento antisocial que acaso podríamos vincular con las perpetuas desobediencias que plantean los textos de Gutiérrez tanto en el contenido como en la forma. Una manera de verlo con claridad es el episodio en el galpón que les ofrecen unos viejitos para que puedan pasar allí la noche. Un “santiagueño encantado” tiende las cujas donde habrán de dormir; los dos ingleses comparten una, poniendo la guitarra como tabique divisorio entre los dos (al modo en que en las leyendas medievales el caballero respeta la castidad de su dama separando con la espada), se apaga la luz y comienza el suplicio de las chinches, aunque esta vez con el suplemento de una barahúnda “infernál”: al moverse los ingleses caen sobre las tablas con vajilla que allí guardan los viejitos, haciéndosela añicos. “La escena [...] no podía ser más cómica”, “El conflicto no podía ser mayor ni más risueño”, “aquellos dos sepultados por un torrente de loza no [podían] ser más [cómicos]” (40-41), comenta el narrador repetitivamente en dos páginas, con tanta insistencia que terminamos sospechando si la escena es después de todo tan risible para que la enunciación deba insistir tanto en la comicidad de su enunciado. También el pagar “sobre tablas” (es decir, de inmediato) las “tablas rotas” hace sospechar una generación autotextual, de carácter mimológico,³ de significante a significado, y en un remate por parte del autor, que se estaría alejando de los hechos para embellecer —o dar comicidad, sin mucha suerte en este caso— el relato.

El segundo blanco de ataque después de la Iglesia, y tal vez por ello segundo también en orden de importancia, lo constituye la política, más específicamente los políticos del interior, retratados en los dos

3. Me refiero a todo procedimiento literario que hace derivar su significado de una combinatoria de significantes, puro juego formal en el que lo referencial no es sino resultado de lúdicas manipulaciones (Genette, 1976; Martínez, 1997).

diputados angurrientos que viajan en el tren a Córdoba, pero también en el irascible juez de paz de Catamarca, poco menos que un simio vestido:

En aquel ranchito estaba el domicilio particular del Juez y el Juzgado de Paz.

Allí vivían su consorte, sus hijos, sus primos, sus cuñados, su suegra, sus cabros y sus dos soldados, que además de tales, eran sus peones y sus conchabados. (53)

Esta acumulación, símbolo de la promiscuidad con que los porteños veían la forma de vivir en las provincias, es innumerablemente mencionada en el caso de Juan Manuel de Rosas, que imitaba en su residencia de Palermo el uso campero de dormir y vivir todos en un mismo y gran ambiente. Aquí, del mismo modo, el juez de paz es un dictador en miniatura, un dictador patético que no logra imponer respeto a los extranjeros, aunque sí a los locales.

Para volver a las referencias culturales, tenemos entonces el campo semántico de lo bíblico y su reverso negativo, lo paródico infernal, que articula todo el texto. Segundas en orden de ocurrencia son algunas escasas referencias inglesas: además de ciertos nombres castellanizados (Ubéinton, Guasintón; curiosamente los dos verdaderos ingleses no tienen nombres ingleses: Ireloir es un apellido francés, y al otro lo llaman Don Ricardo), aparecen John Bull, Gulliver, Hamlet; luego hay dos referencias al Quijote, una a Martín Fierro y por último, a bordo del vapor que los lleva a Buenos Aires, por vía de la “dama romántica” (una burla algo tosca de los amaneramientos románticos), se menciona a Chopin y Schubert, en una suerte de contrapunto al previo y destemplado “concierto” que les ofrecieran en Quilino (75).

Eduardo Gutiérrez frente al viaje estético del 80

Si como dice David Viñas (1995), “reconocer al otro –en la variante del viaje estético– llega a ser un escándalo contra la propia esencia” porque “penetramos [...] en la extensa y aterciopelada comarca de la vida interior”, de la mano de un *gentleman*-escritor como Lucio V. López, “lo que resulta fundamental para comprender las motivaciones profundas del viaje estético: el impacto inmigratorio en el Río de la Plata como resultante mediata del programa liberal y la presencia y

avance de una nueva clase social y su proyección sobre Europa. El viaje estético, por lo tanto, puede ser caracterizado como una actitud no sólo de distanciamiento sino de huida: Buenos Aires después del 80 se va tornando imposible: olores, chimeneas y gringos; a Europa, por lo tanto” (43).

Así se define el viaje estético de la generación del 80 (podemos dejar de lado un gran viaje utilitario como el que hace Mansilla con los indios) y encontramos, una vez más, que el texto de Gutiérrez ignora o impugna esas pretensiones: por empezar, la meta anhelada es justamente Buenos Aires, “este venturoso Buenos Aires, teatro inmenso donde el corazón se agita con todas las pasiones humanas” (*Un viaje infernal*, 111), ciudad que tácitamente se equipara a “la buena madre” (111) que los recibe con los brazos abiertos. Por otro, es bastante llamativa la afinidad que demuestran, a lo largo de todo el texto, los militares argentinos (el narrador, el mayor Herrera, Lagos), no sólo y más obviamente con los ingleses (que debemos suponer los *gentlemen* no mirarían con ojeriza) sino, sobre todo, en el caso del empleado de telégrafos italiano. Al pasar por la ciudad catamarqueña de San Pedro, el grupo es testigo de la pelea entre un italiano y un catamarqueño. Según el italiano, el catamarqueño quería robarle unos códigos telegráficos para poder quitarle el empleo. Curiosamente, nuestros personajes defienden sin dudarle al italiano, en tanto que el juez de paz manda al cepo al catamarqueño (en realidad los manda a ambos, pero el italiano es “salvado” por el grupo). Como podemos ver, estamos lejos de la saña xenófoba de un Cambaceres ante lo italiano.⁴ Es a Eugenio Cambaceres, precisamente, a quien menciona Rivera como interesante contrapunto del libro de Gutiérrez, por la descripción de un viaje en el capítulo IV de su *Pot-pourri. Silbidos de un vago*. Se trata de una carta en la que el amigo del narrador describe su luna de miel en el campo de su abuelo: contra el hambre perpetua de los personajes de Gutiérrez se plantea casi un empacho de carne vacuna, una sobreabundancia de comida que linda con lo obsceno; frente al grupo masculino de Gutiérrez aquí se plantea una pareja de hombre y mujer (por lo cual las cujas, en lugar de separarse, se unen, debiendo el

4. A pesar de ello no olvidamos que la primera víctima de Juan Moreira en la novela homónima de Gutiérrez es Sardetti, el pulpero que se niega a devolverle un dinero prestado. “Moreira elimina de entrada al representante del pacto económico, que tiene apellido italiano, de inmigrante”, dice Josefina Ludmer (1999: 232).

recién casado cortar su corbata para atar las patas) y junto a dos alusiones a la cultura inglesa (William Shakespeare, Walter Scott), Cambaceres acumula de manera calculadamente afectada todo tipo de referencias francesas: desde la opereta *La belle Hélène* de Jacob Offenbach hasta la nomenclatura gastronómica y diversas frases en ese idioma. Este “decantado edén”, como se burla el narrador, se opone primordialmente por ser un viaje estático, y un viaje donde la plenitud amenaza con convertirse en aburrimiento. En el relato de Gutiérrez no sólo los personajes están en continuo movimiento (a lomo de mula, a pie, en tren, en vapor) sino que una carencia básica y extendida a lo largo de todo el relato, como es el hambre, los mantiene necesariamente inquietos y movedizos, tanto de día como de noche.

Los viajes en la ficción

En Eduardo Gutiérrez el viaje asume las características de una agonía (general y explícitamente comparada con un vía crucis), de una tortura, que en sus ficciones suelen culminar en la muerte (José María Salvadores, el personaje que nunca hace su viaje, es una de las pocas víctimas de la Mazorca que sobrevive, aunque a un precio extravagante)⁵ pero que en *Un viaje infernal* es pretexto precisamente para ejercitar el humor. ¿El límite entre el *pathos* y el humor está marcado entonces por un mero cambio de modalidad entre ficción y no ficción? Es lo que intentaremos responder aquí, teniendo presente que el humor no necesariamente está ausente aun en los títulos más sombríos del autor, y que esta generalización es susceptible de excepciones.

Podríamos decir que es el extremo, el fin del viaje, lo que define su tono. En *Un viaje infernal* sin duda la expectativa de llegar a Buenos Aires llena de alborozo al menos a su narrador, y debemos suponer que también a sus acompañantes. El hambre sobrehumana, la quemante sed, las vampíricas chinches, las viejas egoístas y los torpes

5. En *Una tragedia de doce años*, uno de los “dramas del terror” que Gutiérrez dedicó a la dictadura rosista, Juan María Salvadores intenta tres veces escapar a Uruguay inútilmente y para salvarle la vida su mujer lo esconde en el sótano de la casa... durante doce años, hasta la batalla de Caseros. Esta aterradorra anécdota fue retomada por Jorge Luis Borges y por Andrés Rivera.

conciertos de pueblo son tolerados con sonrisas porque el fin del viaje (el hogar y la madre) justifica todas las penurias de su transcurso.

En *La Mazorca*, muy por el contrario, Rosas tiende una sádica trampa a los indios del cacique Cañuquil y los apresa en Bahía Blanca obligándolos a marchar hasta Buenos Aires, donde los hace fusilar en la antigua plaza de toros que hoy ocupa la plaza San Martín:

Aquellos ciento diez prisioneros fueron paseados por las calles para despertar la curiosidad pública y atraerlos más a la escena que se tramaba. Indios e indias marchaban a pie todo el día por las calles cubiertas de divisas federales, con los letreros de vivas y mueras que el lector conoce. Así aquellos infelices eran el ludibrio y escarnio de aquella chusma federal y desenfrenada. (*La Mazorca*, 79)

La analogía de vía crucis se repite al punto que uno comprende que para el autor resulta un esquema narrativo indispensable para producir algo parecido a la aleación de terror-piedad según la previsible presencia de lo teatral en el folletín, pues unas páginas más adelante volvemos a encontrar el mismo padecimiento móvil en el agónico y doloroso viaje de los martirizados hermanos Reynafé.

Todos los prisioneros, que eran cuatro, fueron atados y atravesados sobre las mulas. Al entrar a territorio boliviano, donde se creía seguro, Reynafé había despedido a los pocos soldados que lo escoltaban, quedando en su compañía sólo los tres amigos. Acto continuo se pusieron en marcha después de sacudir algunos palos a los viejos que se atrevieron a interceder por los presos. Aquella jornada fue terrible para los compañeros de desgracia.

No se les dirigía la palabra sino acompañándola con sendos palos y golpes de puño. El alimento que se les dio hasta Salta fue las más groseras injurias e insolencias. Los esbirros de Rosas estaban en su elemento. Tenían víctimas que escarnecer, sin correr el menor peligro, y esto los entretenía sobremanera. [...]

El resto del viaje hasta la ciudad clerical, fue un tormento interminable (*La Mazorca*, 108-109)

En este episodio de los Reynafé queda clara la capacidad de Gutiérrez para desarrollar en todas sus horror humano a partir de un único elemento sostenido (la marcha a pie de los reos), mediante la intervención de diálogos verosímiles, realistas, que mantienen los verdugos con los reos, y gracias a detalles

que superan, al menos para nosotros hoy, el rígido esquematismo folletinesco, cuando por ejemplo a los Reynafé, que no quieren avanzar a causa de sus pies llagados, les ponen pajas encendidas “como a los caballos retobados”, para que caminen. Otro tanto veremos sucederse en diversos episodios de “El puñal del tirano”, última entrega de la serie mazorquera de Gutiérrez y donde por lo visto queda confirmado que parte del castigo de un reo, al menos en su mundo de ficción, consistía en hacerlo cubrir distancias como la que separa Entre Ríos de Buenos Aires (en este caso al reo, un unitario al que obligan a caminar todo ese trayecto descalzo, naturalmente se le infectan los pies y lo empieza a devorar la gangrena).

En cuanto a sus novelas con gauchos suele ocurrir que el protagonista, sea Hormiga Negra o Juan Moreira o algunos de los muchos gauchos que caen en la “pendiente del crimen”, debe abandonar casa y familia para huir de la ley, efectuando de este modo traslados que van cubriendo distintos sectores de la provincia de Buenos Aires, sin posibilidad de volver a una vida sedentaria o de integración social, y donde el fin del viaje es la muerte (*Juan Moreira*) o la cárcel (*Hormiga Negra*). Se trata, como lo define Alejandra Laera (254-255), de “itinerarios extremos”, ya que “el arraigo y el asentamiento sólo son posibles cuando hay ley. Allí, la ley es reemplazada por una comunidad de gauchos malos que lo comparten todo, pero se trata apenas de una comunidad irrisoria, porque su carácter es meramente compensatorio y consolador”.

La errancia ocupa el espacio entero de la provincia de Buenos Aires [...] cada gaucho sigue una cierta orientación que delimita la zona en que se mueve: Juan Moreira se desplaza por el oeste, Hormiga Negra va siempre hacia el norte, el Tigre del Quequén, Pastor Luna y Julio Barrientos son de la zona sur. El único gaucho que ocupa el espacio entero de la provincia es el gaucho legendario, Santos Vega. (Laera, 246-247)

Pero no son únicamente los gauchos o los reos los condenados a moverse fatídicamente a su pesar. En su admirable *Dominga Rivadavia* Díaz es enviado de Córdoba a Tucumán por una carta falsa que le dice que su hermano está enfermo:

A medida que se alejaba de Córdoba, aumentaba su tristeza: no parecía sino que en Córdoba era donde estaban todos sus temores y angustias. [...]

Por fin, después de un viaje lleno de penurias por el estado excepcional de su espíritu, avistó la ciudad de Tucumán, arrancada reciente y heroicamente a la conquista española. (*Un viaje infernal*, 58-59)

Comprobando que su hermano está sano, sin descansar y afiebrado, Díaz emprende la vuelta en un estado anímico penoso.

Tres días después de su salida de Tucumán, Díaz seguía viaje solo: no tenía ni quien lo ayudara a mudar caballos.

Aquél era un vértigo de andar, que sólo podía resistirse en el estado excepcional de aquel pobre hombre. [...]

Y jadeante la mula y jadeante él mismo, llegó por fin al término de aquel viaje tan desesperante. (*Un viaje infernal*, 65-66)

Pero a Díaz le esperan más viajes, al punto que se lo puede definir como un personaje paradigmático de las ficciones de Gutiérrez, yendo de una ciudad a otra mientras muere lentamente montado en su caballo.

Si consideramos, con Sofía Carrizo Rueda, que uno de los aspectos clave para determinar el género es el de las situaciones de “riesgo narrativo”, que en los textos de ficción (o, digamos, en los textos que no son libros de viajes) aparecen para crear una expectativa en cuanto al desenlace de determinadas secuencias o el desenlace en general, pautando además durante su transcurso una alternancia de clímax y anticlímax; mientras que en los libros de viaje la situación de expectativa se genera no en un marco textual sino contextual,⁶ podemos ver más claramente que en los textos de ficción señalados hay, como dije, una tensión apuntada hacia el final del viaje (que no hace más que reflejar la tensión narrativa que apuesta al desenlace), que en el caso de estos folletines impregna al viaje mismo de una fuerte carga de *pathos*, en tanto que *Un viaje infernal* tiende más bien, a la manera de los libros de viajes, a privilegiar una simultaneidad y un cierto estatismo derivado de la descripción al desentenderse de la compulsión del desenlace. No obstante creo que es necesario señalar que *Un viaje infernal* no es un ejemplo característico del género en cuanto a

6. “Si dejando de lado el nivel del texto pasamos al del contexto y observamos [las] isotopías desde las circunstancias históricas, socioculturales o políticas que rodearon al viaje, se comprende que tienen dentro del texto una importancia muy superior a cualquier otro hecho” (Carrizo Rueda, 23).

que sus secuencias aparecen contaminadas de cierta tensión típicamente narrativa que establece una vacilación entre el género "libro de viajes" propiamente dicho y el género de aventuras.

Conclusión

Inscribiendo su libro de no ficción dentro de la línea de ruptura y conflicto que caracterizó toda su obra, Eduardo Gutiérrez presenta una narración que ignora abiertamente las instancias de viaje utilitario y viaje estético que constituían las dos opciones canónicas para enmarcar los relatos de viajes en la tradición literaria argentina, aun cuando el viaje utilitario se encuentra en las raíces mismas de la emergencia de nuestra literatura, según vimos siguiendo los ejemplos que aporta Adolfo Prieto, y cuando el viaje estético es la rigurosa premisa que caracteriza a los contemporáneos de Gutiérrez que escriben en la década de 1880. Entremedio nos encontramos con algunos ejemplos aislados e híbridos, como los viajes de Sarmiento o el viaje de Mansilla, y podríamos postular que el libro de Gutiérrez aspira también, desde su desobediente perspectiva del canon, a ocupar un lugar más destacado en virtud de sus pretensiones de autonomía genérica, que aquel que pautan los usos del momento para este tipo de literatura.

No obstante, a la luz de la investigación de Sofía Carrizo Rueda sobre la relación entre libros de viajes y picaresca, relación a partir de la cual esta última tomaría algunos de sus rasgos más importantes de la primera, podemos encontrar también que en el libro de Gutiérrez (además de una cierta intención cómica vinculada a carencias como el hambre, típica de la picaresca) se cumplen algunos puntos básicos:

- a) Estructura lineal que coincide con el desarrollo de un itinerario.
- b) Un discurso que, más que por el desarrollo y el desenlace del relato, se preocupa por describir el mundo en el que se mueve el pícaro.
- c) Elementos de las descripciones encaminados fundamentalmente a aspectos de la vida social, tratando de dejar al descubierto algunos de sus mecanismos.
- d) Actitud reflexiva ante estos hechos que desemboca casi siempre en consideraciones morales.

- e) Presencia de las clases más bajas y referencias a sus relaciones con el poder.
- f) Narración en primera persona.
- g) Mestizaje de la ficción literaria con lo histórico (Carrizo Rueda, 163).

Podemos ver, en efecto, hasta dónde, más allá del evidente tono picaresco del narrador, en *Un viaje infernal* se cumplen prácticamente todos los puntos consignados, salvo quizá el punto d), más frecuente en las ficciones de Gutiérrez que en éste, uno de sus textos no ficcionales. Asimismo es necesario tener presente que Gutiérrez, como demuestra punto por punto Alejandra Laera, surge como folletinista a partir de su escritura en la columna de *fait-divers*, “crónica” o “suceso” de *La Patria Argentina*, y que sus primeros folletines (en particular *Un capitán de ladrones*, *Juan Moreira* y *Hormiga Negra*) comienzan justificándose narrativamente como trabajos de recopilación periodística o como reportajes, con lo cual es hartó frecuente en toda su escritura la fusión de ficción con lo histórico o lo no ficcional.⁷

La comparación entre el viaje de Gutiérrez con el viaje de Cambaceres nos sirvió para plantear la metáfora social de una clase alta con tendencia a la inmovilidad frente a una clase media movediza pero, más que nada, quien quiera confrontar ambos textos notará una diferencia adicional: Cambaceres opera en modalidad irónica y, aplicando una imagen de Mijaíl Bajtín, se ríe a espaldas de sus personajes; Gutiérrez no establece el distanciamiento necesario para ironizar, y se ríe con sus personajes, algo que en buena medida aparece reflejado por la insistencia del nosotros por encima de una primera persona singular.⁸

7. Si bien, creo necesario aclarar, el resultado no tiene nada que ver con el realismo. A pesar de la famosa caracterización que hace Borges de Eduardo Gutiérrez como escritor realista, los folletines de éste, como los folletines en general, tienen una estructura de *romance*, o sea, no figurativa. Northrop Frye (1992) opone la escritura desplazada (realismo, naturalismo) a la escritura condensada (*romance* en todas sus derivaciones, desde la novela bizantina hasta el folletín).

8. Otro detalle estructural importante para establecer esta diferencia es que en *Pot-pourri* la ironía queda planteada por el autor implícito. En *Un viaje infernal*, en cambio, hay identificación entre autor, narrador y protagonista, y muy poca perspectiva para la distancia que posibilita la ironía. Aplicando el conocido esquema de Frye en *Anatomía de la crítica*, podemos decir que Gutiérrez opera en la modalidad del romance, mientras que Cambaceres lo hace en la de la ironía.

También quisimos señalar la violenta diferencia que se establece entre el abierto humorismo de *Un viaje infernal* con la mayoría de los viajes ficcionales de sus folletines: el viaje involuntario de los gauchos despojados de sus tierras, a la manera del *Martín Fierro* (aunque Gutiérrez no se basa en la obra de Hernández, como insinuó Ricardo Rojas); o las marchas de diversos presos políticos, cumbre patética en el juego de hipérboles que va apilando Gutiérrez, en un viaje que es siempre un trayecto sin rodeos hacia la muerte. *Un viaje infernal*, por el contrario, tiene como punto final de su periplo a la madre, implicando así la vida y la posibilidad de un nuevo comienzo, o una circularidad que desdeña el desenlace.⁹ Esto nos vuelve a confirmar la insistencia, típica de los relatos de viajes según la definición citada, en un orden de simultaneidad antes que de sucesión, donde se disuelve la urgencia por llegar al final y se desplaza la situación de riesgo narrativo de un interior del texto a un exterior: el de las expectativas del público al que está dirigido el viaje; en este caso, como dijimos, casi con exclusividad el público porteño.

Un viaje infernal no es un texto que desmienta en forma espectacular todas y cada una de las desprolijidades que Gutiérrez se permitió en sus folletines. Es sencillamente, hay que reconocerlo, una obra algo más cuidada que sus extensos novelones, y todavía resulta simpática porque hay una voz que nos apela directamente, sin pretensiones ni atavismos de clase o intelectuales como los de otros exponentes de la generación del 80. También, tal como intenté demostrarlo aquí, ofrece un interesante contrapunto al resto de su producción, y sobre todo a la expresión canónica del viaje tal como venía presentándose hasta ese momento. Por consiguiente, creo que se la debería postular como un título válido, por los interesantes desvíos que ofrece al tratamiento contemporáneo del género, de la producción decimonónica argentina de los relatos de viajes.

9. La motivación del viaje, como dijimos, era que el compañero del narrador visitara a sus padres en La Rioja. El libro queda enmarcado así muy claramente en su principio y fin por la presencia de lo paterno y materno, destacando por implicación cierto carácter juvenil de la aventura.

Referencias bibliográficas

Obras literarias

- CAMBACERES, Eugenio, *Pot-pourri. Silbidos de un vago* (1881), Buenos Aires, La Biblioteca Argentina, 2001.
- GUTIÉRREZ, Eduardo, *La Mazorca*, Buenos Aires, N. Tommasi, 1888.
- , *Un viaje infernal* (1899), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- , *Dominga Rivadavia* (1883), Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- MANSILLA, Lucio V., *Entre nos. Causeries de los jueves*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2000.

Estudios críticos

- CARRIZO RUEDA, S. (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- ECO, U. (1995), *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen.
- FRYE, N. (1992), *La escritura profana* (1967), Caracas, Monte Ávila.
- (1977), *Anatomía de la crítica* (1967), Caracas, Monte Ávila.
- GENETTE, G. (1976), *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, París, Seuil.
- GRAMSCI, A. (1967), *Anatomía de la crítica* (1957), Madrid, Península.
- JITRIK, N. (1982), *El mundo del 80*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- LAERA, A. (2004), *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LUDMER, J. (1999), *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
- MARTINES, A. (1997), *La letteratura combinatoria*, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”.
- M.E.L. (1956), *Juan Moreira, realidad y mito*, Buenos Aires, Imprenta López.
- PRIETO, A. (1996), *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2006), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- RIVERA, J.B. (1967), *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- VIÑAS, D. (1995), *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Sudamericana.

**Claves femeninas para el relato
de viaje hispanoamericano:
poesía y utopía en *Un verano en Tenerife*
de Dulce María Loynaz**

María Lucía Puppo

Diario de una poeta viajera

Promediando el siglo XVII Matsuo Basho atravesaba el paisaje de Shirakawa y garabateaba versos que habrían de devenir citas obligadas en cualquier antología del haiku. En 1936 los jóvenes W.H. Auden y Louis Macneice caminaban por Islandia y desde esa tierra fría, blanca y distante escribían un texto heterogéneo donde se vislumbraba una sombra oscura —la guerra— que ya sobrevolaba Europa. Acaso sea posible arriesgar que desde siempre ha existido una relación entre los poetas y los viajes, tal vez porque la composición de todo poema implica un trayecto —de la voz, de la imagen, de las palabras, del silencio—.

En el siglo XX la fascinación por el viaje está presente en la literatura de vanguardia de europeos como Antonin Artaud, Ezra Pound, D.H. Lawrence, Blaise Cendrars y Henri Michaux, y latinoamericanos como Octavio Paz y Vicente Huidobro, entre tantos otros. El tema del viaje sirve a algunos de estos escritores como modelo arquetípico para abordar las experiencias transgresoras relacionadas con el erotismo, las drogas, el misticismo o la violencia.

Si miramos retrospectivamente hacia el siglo recién pasado, sin duda la gran “poetisa” hispanoamericana que cultivó el viaje como estilo de vida fue Gabriela Mistral. La ganadora del premio Nobel fue una incansable viajera de América y Europa, hasta el punto de encarnar la figura de la nómada. Ella constituye “un sujeto social plural y autodiseminado en distintas zonas geográficas”, que marca una “diferencia femenina” por no encarnar las funciones reproductivas y máximamente sedentarias de la mujer chilena de la época (Olea, 68). En

los *Recados contando a Chile* y en otros ensayos de su autoría, el viaje es para Mistral “tanto un repertorio retórico que le permite articular sus textos como una experiencia inquietantemente disruptiva y dislocante” (Pérez Villalón, 56).

Unida a la chilena por una larga aunque interrumpida amistad que revela no pocas afinidades, Dulce María Loynaz (1902-1997) también formó parte del Parnaso de mujeres en el universo de la lírica hispanoamericana de primera mitad del siglo XX.¹ Carente del ímpetu pasional de Juana de Ibarbourou o Delmira Agustini, del desenfado de Alfonsina Storni y de la gravedad profética de Mistral (Sainz de Robles 1953; Barnet, 1993), Loynaz fue identificada desde un principio como “la más contenida” de las poetisas (Oliver Belmás, 1953).² Circunscripta al campo de la poesía femenina, de la poesía pura o de la corriente intimista del posmodernismo, la obra lírica de Dulce María Loynaz fue durante décadas superficialmente leída e incluso ignorada (Puppo, 2006a: 20 ss.).³ Hoy es otro el panorama de la crítica, pues numerosos estudios, más recientes, han indagado en las estrategias

1. Loynaz escribió tres libros de poemas: *Versos* (1938), *Juegos de agua* (1947) y *Poemas sin nombre* (1955), a los que se deben sumar algunos poemas extensos (*Canto a la mujer estéril*, 1937; *Carta de amor [al Rey] Tut-Ank-Amen*, 1953; *Últimos días de una casa*, 1958) y dos importantes recopilaciones, *Bestiarium* (1991) y *Poemas náufragos* (1992). Su obra literaria comprende solamente tres textos narrativos: la novela lírica *Jardín* (1951), el libro de viaje *Un verano en Tenerife* (1958) y el libro de memorias *Fe de vida* (1994). Completan el corpus loynaciano los ensayos de la autora, originariamente concebidos como conferencias y discursos; sus crónicas periodísticas, las traducciones y los proyectos inconclusos –ambos inéditos– y, finalmente, algunos poemas de publicación temprana o aislada.

2. A lo largo de este trabajo utilizaremos el término “poetisa”, infrecuente en nuestro ámbito rioplatense, respetando el uso que le daba Dulce María Loynaz. Por su parte Mirta Yáñez (1997) ha realizado una defensa actual de esta denominación en el contexto cubano. Es evidente que los escritos de Loynaz jugaron un importante rol en la consolidación del mito de las poetisas americanas, que nutrió las historias de la literatura y el imaginario periodístico de mediados del siglo recién pasado (Puppo, 2006b).

3. Las paradojas en torno a su recepción tienen su origen en causas de diverso tipo (Ochando Aymerich, 1993). Es evidente que el simbolismo atemporal de los textos loynacianos contrasta con las propuestas impuras y *engagées* que desde los años 30 preconizaban escritores como Pablo Neruda y Nicolás Guillén, quien luego sería el poeta de la Revolución Cubana. Tras gozar de gran fama y prestigio en la España del 50, con el advenimiento del régimen castrista en Cuba Loynaz se sumió en un silencio voluntario de varias décadas. A partir de los años 80 la autora empezó a recibir –tardía y paulatinamente– la atención y el reconocimiento por parte de los lectores jóvenes de la isla. Fue entonces cuando los galardones más prestigiosos intentaron saldar la deuda cubana y universal, pues en 1987 Loynaz recibió el premio nacional de Literatura y, en 1992, el premio Cervantes.

particulares de la poesía de Loynaz, que no versa sobre temas ambiciosos sino sobre “las cosas pequeñas”. Con un lirismo refinado y sensual ésta presenta “mutaciones mínimas dentro de temas mínimos” y es capaz de “desplazar lo imposible hacia lo posible” (Riccio, 1993: 28). Hasta el momento ha tenido una difusión mucho menor la obra narrativa de Dulce María Loynaz.

A lo largo de sus noventa y cinco años de vida, la poeta cubana amó los viajes, que constituyeron una fuente de inspiración para su obra y una apertura de su horizonte intelectual y emocional. En los años 20 recorrió con su madre y su hermana Turquía, Siria, Libia, Palestina y Egipto. En 1943, tras divorciarse de su primer marido, emprendió un viaje por Sudamérica con su hermano Carlos Manuel. Luego de su casamiento en segundas nupcias con el periodista canario Pablo Álvarez de Cañas, Loynaz conoció la fama internacional. Viajó a distintos puntos del planeta y, principalmente en España y Estados Unidos, dictó conferencias y presidió importantes recitales de poesía.

Entre los múltiples itinerarios que compartió con Pablo, las islas Canarias fueron el destino más querido por la poetisa. En una de ellas nació su segundo esposo y, a causa de su visita, la escritora recibió en el Puerto de la Cruz el título de “Hija adoptiva”. *Un verano en Tenerife* es el relato del viaje de bodas que tuvo lugar en 1951 y es también una investigación sin precedentes sobre el mítico archipiélago que los antiguos no dudaron en llamar de las “Islas Afortunadas”. Indica Loynaz en el colofón del texto que terminó su redacción “el jueves 10 de abril de 1958”, “a los cinco años y ocho meses de haberse comenzado” (*Un verano...*, s/n).⁴ La primera edición apareció ese mismo año en Madrid, con el sello de Aguilar.

En el Prefacio la autora anuncia que la historia y la leyenda van en las islas, y por consiguiente en las palabras que se escriban sobre ellas, “como mirto y laurel enlazados” (9). En un primer y un segundo acercamiento crítico a *Un verano...* mi objetivo fue analizar de qué modo se articulan en el texto visión e imaginación, viaje y escritura, verdad y poesía (Puppo, 2002a, 2002b), al punto que pretender separar una instancia de la otra es “quebrarlas sin flor, poner en fuga todos los pájaros” (9). En este trabajo retomaré algunas de las hipótesis

4. Los números de página y las citas corresponden a la edición del texto de Letras Cubanas, La Habana, 1994. Esta publicación fue revisada por la autora y tuvo la particularidad de ser la primera edición cubana de la obra.

de entonces, sometidas a un nuevo análisis que pretende explorar otros aspectos y matices que surgen de la lectura del libro de viaje loynaciano. Particularmente me interesa profundizar en dos aspectos: por un lado, las relaciones intra y extratextuales que genera la mirada de la poetisa: viajera, en tanto polo subjetivo que dota de unidad al relato y garantiza semióticamente la comunicabilidad del mensaje; por otro, el modo en que Loynaz aprovecha varios tópicos discursivos –la descripción de los espacios y los habitantes de las islas Canarias, las “situaciones de riesgo narrativo” propias del relato de viaje– para plantear una defensa de la imaginación poética.

Visión e imaginación: la subjetividad desbordante

En el seno de los estudios culturales surgieron trabajos críticos ya clásicos que se centran en la experiencia de alteridad del viajero (Tzvetan Todorov, Edward Said) y en la relación de su escritura con el discurso político y las prácticas culturales dominantes (Mary Louise Pratt, Ángel Rama). A la hora de identificar la especificidad del género libros de viaje, tradicionalmente se han seguido criterios que privilegiaban los contenidos o la actitud del emisor. Ahora bien, en la práctica tales clasificaciones no bastan para distinguir, entre el grueso caudal de la literatura o la narrativa de viajes, el relato de viajes propiamente dicho. Sofía Carrizo Rueda (1994, 1997) ha propuesto una poética del género partiendo de una definición basada en tres invariantes estructurales y pragmáticas: una función descriptiva del relato, una subordinación de todo proceso humano al espectáculo del mundo recorrido y ciertas “situaciones de riesgo” que “dependen de interrogantes y mecanismos de supervivencia de la sociedad receptora”. Un estudio a la luz de este marco teórico me ha guiado a confirmar que efectivamente *Un verano...* es un relato de viaje, aun cuando no haya sido escrito en simultaneidad con la travesía viajera (Puppo, 2002a: 52-54).

Producto surgido del cruce de la imaginación con la conciencia histórica, el singular estatuto del libro de viajes acentúa la dimensión referencial que posee el texto literario. Su carácter ficcional no deja de ser problemático si consideramos que el género en cuanto tal presenta características del relato factual (*récit factuel*), caracterizado por la “identidad rigurosa” entre autor, narrador y protagonista (Genette, 1991). Diseñado a partir del juego de préstamos e intercambios entre dos modalidades narrativas diferentes, el relato de viaje es un género

fronterizo en dos sentidos: porque se ocupa de las fronteras entre los espacios y las miradas, y porque, a medias entre lo autobiográfico y lo ficcional, es un tipo de relato que se camufla con otros géneros lindantes como el diario, la memoria o la autobiografía.

En una entrevista Loynaz aludió a *Un verano...* como “mi mejor libro, el más ameno” (Martínez Malo, 1999: 49). Como en un susurro de la voz autoral, los paratextos que anteceden o clausuran el texto (prefacio para la primera edición en Cuba, epígrafe, prefacio de 1958 y colofón) nos informan acerca de un lento y cuidadoso proceso de escritura. Los treinta capítulos que conforman el libro han sido diseñados como textos autónomos, al modo de “estampas o frescos de la vida de las islas” (Portilla Negrín, 2002). Dejando de lado los capítulos I y II, es posible seguir un itinerario geográfico que se desarrolla en paralelo con la narración. El capítulo III constituye un “Breve bojeo de las Islas”, y luego de una somera descripción de cada una de ellas, la narración se sitúa espacialmente en la isla de Tenerife.

A lo largo de los veintisiete capítulos restantes la narradora-viajera transita por diferentes islas, recorre valles y ciudades, conoce gente que le cuenta una leyenda o le muestra algún secreto de su tierra. Ella transcribe las experiencias, comenta sobre lo narrado, no disimula su alegría o su asombro. La recurrencia de frases como “habíamos quedado en” (57) o “habíamos aludido a” (249) prueba la voluntad de la narradora de no perder el hilo discursivo y retornar a la diégesis elemental del relato. Esto es comprensible porque en cierto modo el libro entero es una suma de impresiones o digresiones.⁵ De hecho, el esquema más apropiado para representar los relatos de viajes no es “el de diversos polos en tensión sino el de una red con variadas intercomunicaciones” (Carrizo Rueda, 1997: 124). Los constantes excursos narrativos del relato loynaciano introducen una nueva modalidad discursiva, en tanto que delatan un “cimientto ensayístico” en la obra (Álvarez Álvarez, 1993). Así ocurre, por ejemplo, en el pasaje que versa sobre los tres males que “se ensañaron” en América: los ciclones, la esclavitud y la piratería (106).

5. En este sentido Loynaz responde al tipo de viajero que Tzvetan Todorov (1991) denomina “impresionista”, aquel que “tiene mucho más tiempo que quien vacaciona, por otra parte amplía su horizonte a los seres humanos y, por último, trae consigo al regresar, ya no simples clichés fotográficos o verbales, sino, digamos, esbozos, pintados o escritos” (296). Sin embargo la cubana no comparte el hecho de constituirse como *el único sujeto de la experiencia*, un rasgo que Todorov le atribuye tanto al viajero impresionista como al turista común.

En su estudio sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, Sylvia Molloy (1996) analiza de qué modo operan las diversas formas de autofiguración, que se articulan a partir de estrategias textuales, atribuciones genéricas y percepciones del yo. Lo primero que debemos afirmar de la figura autoral que se construye en *Un verano...* es que, tal como lo requieren las convenciones del género, se presenta como viajera. Sabemos que en el caso de Loynaz el nomadismo del viaje no fue contemporáneo de la obligada quietud de la escritura, al punto que es preciso admitir que “quien relata no es quien viaja” (Carriazo Rueda, 1997; Cristoff, 2000). Como es habitual en este tipo de escritos, en su relato abundan las expresiones superlativas que se entretrejen para formar un discurso hiperbólico: “el paisaje de las Islas sigue siendo un paisaje anárquico, diferente a todos los paisajes del mundo. Éste de Tenerife me impresiona extrañamente; mucho he viajado ya en mi vida y, sin embargo, no encuentro en mi memoria un poco de tierra para compararlo” (61).

El género es un componente imprescindible en la construcción de la figura autoral. La narradora se autoafirma como subjetividad femenina en el rol de escritora, esposa y compañera de Pablo Álvarez de Cañas. Uno de los motivos del viaje de los recién casados es visitar a la familia y los afectos del cónyuge canario, y sumergirse en la tierra de su marido es para la autora adentrarse más profundamente en su mundo. Llama “mis primas” a las de Pablo y entabla una cálida relación con los dos mejores amigos de su esposo; por otra parte no se cuida de disimular sus celos por una antigua novia del periodista. La mera alusión a estos temas de la vida privada pone de manifiesto en el libro de viaje loynaciano aquello que Philippe Lejeune (1998) denomina el “efecto de diario” (*effet de journal*). Esto implica un juego entre diferentes “borradores del yo” (*brouillons du moi*) insertos en un mecanismo de autogénesis (*auto-genèse*) que, teniendo como punto de partida la experiencia biográfica, pueden tender hacia la autoficción.

En ciertos comentarios al paso la voz autoral de *Un verano...* deja traslucir su malestar ante la inequidad genérica, es decir, la falta de igualdad de derechos para hombres y mujeres. Aunque solapada y sutilmente, en este punto Loynaz coincide con ciertas propuestas reivindicadoras de las corrientes feministas de su tiempo. Un capítulo entero está dedicado a elogiar la maestría de las campesinas canarias en el arte milenario de los calados y bordados, porque “no era justo que el sutil ejercicio de aquellas manos femeninas quedara sin elogio” (243). Asimismo, después de relatar la expedición a las islas de Piaz-

zi Smith y su esposa en 1847, agrega que al sabio le entregaron una medalla “y luego, con esa injusticia que es propia de los hombres eminentes, olvidaron dar otra a su mujer”. Entonces el humor se suma a la ironía cuando refiere que “escalar peñas, deslizarse a gatas junto a los precipicios, [...] y hacer todo eso con un miriñaque a la cintura, tres enaguas, corsé y un redingote, constituyen en verdad una proeza sin precedentes en la Historia” (197).

Pese a que por momentos su discurso la presenta en el rol de historiadora y filóloga, la narradora sólo alude directamente a sí misma como poetisa. La prodigiosa imaginación de Loynaz muchas veces polemiza con las perspectivas de otros personajes. Su mirada puede transformar una imagen trivial, como la llamarada que emite una refinera de petróleo, en un espectáculo grandioso:

Yo soy una poetisa que visita un país mitológico. Si una gigante flor de llamas se alza junto al mar y no es el Teide; si la desfleca el viento y no es la luna... Si ilumina los cielos, las casas y las aguas... ¿Quién me impide pensar que hemos equivocado el camino y las fechas y a donde estamos llegando es a Cartago, a Tiro, a Alejandría, a alguna fabulosa ciudad del mundo antiguo? (59)

“Lo cierto es que somos viajeros literarios”, afirmó Bruce Chatwin. Escritora, abogada, mujer de letras al fin, las lecturas previas de Loynaz constituyen una grilla de referencias culturales que filtran su percepción de los lugares, los seres y los objetos. Sin embargo el relato no abruma al lector con alardes de erudición libresca. Generalmente la alusión y la cita sirven para introducir un tema nuevo, o bien aparecen parodiadas, con la función de contribuir a un tono distendido y cómplice con el receptor. En su autofiguración la autora se perfila como una mujer curiosa pero no experta en todos los temas. Confirmando que su terreno es el de la literatura, se resiste a ahondar en temas que no le competen, como las “luchadas” populares o el deporte de las islas (47).

Una tercera dimensión con la cual se autodefine la narradora protagonista es su cubanidad. Por ser ella misma una “criatura de isla”, sabe comprender las vicisitudes que enfrentan los canarios. Viajera de una isla a otras, para la autora es inevitable la comparación. Habla de los “fallos” del algodón y del tabaco de las Canarias, ya que este último “jamás podrá alcanzar la virtud del habano”. Tampoco la producción de la caña de azúcar puede acercarse a la de su tierra tropical, “la

Azucarera del Mundo” (142). En su discurso hay determinadas marcas que delatan los privilegios de su clase social (“modelos de Balmain o de Dior que vestí alguna vez”, 241) y en su opinión tanto Cuba como las Canarias están íntimamente unidas a España por la herencia del idioma y la religión católica (66).

Describir el espectáculo del mundo

Los tres pilares sobre los que se erige la voz autoral en tanto viajera mujer, poetisa y cubana sostienen el edificio de la escritura e impregnan no sólo los juicios y los comentarios extradiagéticos sino también las descripciones y los episodios narrados. Desde un principio, en *Un verano...* llama la atención una serie de nombres propios que ponen de manifiesto una trasposición directa de referentes extralingüísticos. Por las páginas loynacianas desfilan, con nombre y apellido, familiares y amigos de su esposo, algunos poetas y gente de la cultura, el pintor Francisco Bonnin, el cónsul de Cuba en Tenerife y otros tantos interlocutores ocasionales como criados y campesinos. Sin embargo, no son los actores lo más importante, sino el espectáculo en su conjunto. La toponimia es un índice de la dimensión espacial que prevalece en la mimesis del relato.

José Lezama Lima (1957) señaló que “ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno” y, por eso, “paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre”. En *Un verano...* la mirada de la viajera selecciona y recorta, aporta un encuadre a esos elementos que son reconfigurados por la voz narrativa.⁶ La representación del espacio requiere una lexicografía y una retórica propias, y de ese modo el discurso se orienta principalmente hacia una función descriptiva.

El lector de *Un verano...* a menudo se ve tentado de recurrir a las ilustraciones de un diccionario o un atlas, a medida que disfruta de incontables descripciones de flores, animales, objetos y costumbres de las Canarias. Con inquietud de antropóloga, la autora cuestiona cier-

6. Es inherente al relato de viajes la distancia entre la experiencia y su correlato en la escritura. Es preciso tener siempre presente que “a partir de la puesta en relación de una serie de acontecimientos dispersos”, el proceso de configuración textual “genera un modelo de realidad en un intento de interpretarla” (Carrizo Rueda, 1997: 139).

tas etimologías e incorpora vocablos heredados de los guanches, primeros habitantes de las islas. La hondura semántica del texto se manifiesta a cada paso en un símil o una metáfora nueva para definir poéticamente lo que se contempla. Veamos, por ejemplo, la descripción de un elemento clave en la poética loynaziana, la rosa:

Y es que una rosa de Canarias es una maravilla en miniatura; excepto azules, las hay de todos los colores, pues algunas caldean su carmín y lo oscurecen tanto, que pasarían a primera vista por negras.

[...] También están las blancas, de blancor azulado como la nieve del Teide, y otras color de llama, dignas de un soneto de Rojas. (41-42)

La enumeración incluye luego “otras muchas flores” como las callas, el *bouganville* o buganvilia, la hortensia, el lirio sanjuanero, el hibisco, el geranio, “el clavel campante y la azucena cándida, y flores nuevas, sin nombre todavía, y flores viejas, cuyos nombres se olvidaron” (42). Observamos que tales flores están descritas sincrónicamente, insertas en una continuidad sintagmática. Sin embargo, más adelante las rosas aparecen confrontadas en el tiempo, superpuestas en dos planos:

Pero las rosas fueron mi delicia; no dejaron de serlo aun cuando las viera en abundancia y, por ello tal vez, desposeídas del primer encanto irreal con que me sorprendieron...

[...] Hoy, que estoy lejos, cuando pienso en las Islas, veo, primero que nada, sus rosas. Se quedaron por siempre en mi memoria como la fórmula mágica con que torno a formarlas en todos los meridianos de mis sueños. (42)

He llamado paradigmática a este segundo tipo de descripción en que un mismo elemento es presentado diacrónicamente (Puppo, 2002b: 266-267). Es muy frecuente en la prosa de Loynaz, donde la superposición temporal puede adquirir diferentes matices. En el caso anterior, la descripción de las rosas remite a dos momentos del viaje (cuando la autora las vio por primera vez y cuando las vio ya “en abundancia”) y a una instancia posterior, cuando las recrea en su memoria. Esta misma fusión de dos planos (lo visto y lo soñado) se une al desplazamiento temporal en la descripción del “fenecido hotel Quisiana” de Santa Cruz de Tenerife. Mediante un esfuerzo de imaginación, la viajera unirá la triste imagen del edificio abandonado con la belleza y el esplendor que debió haber tenido a principios de siglo:

Una leve melancolía flota sobre los que fueron macizos de rosales, enmarañados ahora por el cardo silvestre, y todavía en pie sobre la fuente sin agua, un pequeño Cupido apunta sus flechas al vacío... [...] Pero el poeta gusta de vestir las ruinas con flores de su huerto; me basta un poco de imaginación para volver a ver los canteros rebosantes de rosas, la fuente echando agua, los salones animados por viajeros que llegan o se van... (56)

Asimismo, el mecanismo de la actividad descriptiva permite que un mismo elemento pueda trasladarse no sólo cronológica sino localmente. Esto ocurre con la lluvia que golpea contra la ventana de don Joseph Viera y Clavijo en París, en 1772, y que de pronto se asimila a la de una ciudad canaria, dos décadas antes:

Llueve sin tregua desde hace varias horas; no es aguacero, sino agua desflecada entre lluvia y llovizna, pero fija, enervante, monótona.

También en La Laguna llovía por diciembre de este modo, y, sin embargo, no lo apocaba la humedad. Pero a los veinte años no es la humedad razón para desánimos... (14-15)

Los ejemplos citados demuestran la importancia de las descripciones de *Un verano...* Ellas no sólo proporcionan un conocimiento “implícito” (los indicios) o bien “ya elaborado” (los informantes), como lo señalaba Roland Barthes (1999) para todo tipo de relato. Dado que se trata de un relato de viajes, las descripciones son los auténticos núcleos narrativos, pues ellas constituyen el verdadero sostén del discurso, que se estructura en relaciones paratácticas. Por la peculiaridad del género, el espacio deviene sujeto al punto tal que se invierte la jerarquía habitual y la narración se vuelve *ancilla descriptionis* (Carrizo Rueda, 2001). Todo progreso en la acción se subordina a “la presentación del relato como un espectáculo imaginario” que abarca “conductas de diferentes sociedades, conocimientos referentes a áreas muy variadas, objetos para la admiración y las mismas acciones de los personajes” (Carrizo Rueda, 1994: 115). La actividad descriptiva provoca situaciones de prolepsis y analepsis, o bien transgrede el nivel diégetico. En tales casos, las descripciones constituyen verdaderos puentes o bisagras que permiten articular en el texto el fluir de las emociones y los deseos de la voz autoral.

*Visto, oído y recordado: la polifonía discursiva*⁷

“Yo sólo contaré lo que a su vera me contaron las gentes y el paisaje; lo que he escuchado y lo que he visto o creído ver”, afirma Loy-naz en el Prefacio (9). En la polifonía del texto tiene cabida lo que otros han escrito o hablado sobre las islas, en una fusión de varios “géneros trasvañados” tales como el ensayo, la crónica histórica, el diario, la guía turística (Álvarez Álvarez, 59). La autora, investigadora honesta, no escatima datos ni esconde las fuentes de su información. Con el fin de recoger en la “pequeña caracola” de su voz “un eco de otras augustas voces antiguas” (22), introduce una breve reseña de los comentarios de Herodoto, Plinio y Plutarco sobre el archipiélago de las Afortunadas o Hespérides, nombres de las Canarias en la Antigüedad. El repaso no olvida la tradición oriental, y en una misma página conviven San Jerónimo y el árabe Sharif-Al-Edresi, el geógrafo de Nubia. A lo largo del libro son citadas numerosas obras que estudian aspectos étnicos, antropológicos, botánicos y lingüísticos de las islas, pero existe una referencia constante a la magistral *Historia de Canarias* del arcediano Viera y Clavijo, escrita según el gusto ilustrado del siglo XVIII.

El procedimiento narrativo más frecuente y, de más está decirlo, habitual en los libros de viajes tradicionales consiste en que la narradora engarza relatos de leyendas o acontecimientos históricos a propósito de los lugares que va visitando. Tanto la cita de autoridades como la glosa de otro texto y la incorporación del estilo directo responden a un enorme esfuerzo de síntesis por parte de la autora. Se incluye también un conjunto de textos que parecen escapar de este afán compilatorio y que establecen un interesante juego de intertextualidad con el discurso predominante. No con poco asombro el lector descubre que está leyendo parte de una cédula real “lacrada, sellada y encintada” por el rey Felipe IV (77), o bien un “romancillo anónimo” que alguna vez habrían cantado las mujeres isleñas (225). Tampoco falta una inscripción hallada en un sepulcro vacío (93) o el menú de una cena que nunca tuvo lugar después del estallido de la guerra civil (229). Incluso la autora nos sorprende con una versión temprana del “Arrorró”, la canción de cuna que heredamos de las Canarias (255).

7. *Visto, oído y recordado* es el título del libro de memorias que, en 1950, publicó Daniel García-Mansilla, el hijo de Eduarda, una viajera incansable del siglo XIX. Su fecha de composición lo sitúa en la contemporaneidad del texto aquí analizado.

Hay ocasiones en que se filtra el discurso oral, coloquial, de otra persona. La citación del discurso directo suele presentarse bajo la forma de diálogo y, en este caso, las sucesivas intervenciones de cada interlocutor favorecen el desarrollo de una progresión semántica propia del género teatral. También es frecuente que la voz autoral haga referencia a lo que “me contaron” (58) o lo que impersonalmente “dicen” (41, 69). Tales marcas de oralidad constituyen una isotopía que genera una paradoja en los diferentes niveles del relato. Mientras que en el plano de la *historia* la oralidad traduce la autenticidad de la narradora (en tanto que recoge un testimonio y no fabula para los narradores-lectores), en el nivel de la *narración* es sinónimo de inexactitud histórica (porque tanto Loynaz como los receptores saben que “lo que cuentan” no siempre es “lo que fue”). Es evidente que las marcas de oralidad reflejan una voluntad autoral de incluir mitos, tradiciones y leyendas provenientes del folclore de las islas. El criterio que subyace es que, aunque no tengan una base empírica ni validez histórica, los relatos que circulan oralmente son partes fundamentales del imaginario colectivo. Más cerca de la invención literaria que del registro de la historiografía, le otorgan una nueva significación al archipiélago y constituyen un excedente de sentido que embellece la realidad.

Una estrategia narrativa de *Un verano...* se relaciona con el *modus operandi* de la novela histórica, paradigma indiscutido del “entrecruzamiento de la historia y de la ficción” (Ricœur, 1985). Algunos capítulos del libro de Loynaz ofrecen verdaderas reconstrucciones de distintos momentos de la historia de las islas. Como textos literarios son de los más logrados, y entre ellos se destaca el primer capítulo, “Las tres primaveras del Arcediano”. Allí aparece como personaje José Viera y Clavijo (1731-1813), el mayor historiador de las Canarias. Tres fechas y tres espacios diferentes dan ocasión a un retrato sutil, hecho de minúsculas pinceladas: la esperanza del clérigo cuando termina el primer tomo de su obra, el dolor y el frío de una larga estadía en París, la humildad del sabio ya anciano...

Como la máquina soñada por H.G. Wells, el texto de Loynaz se traslada en el tiempo. De pronto se sitúa un siglo antes, en el jardín de unas señoritas que bordaron el primer “tapiz de flores” (cap. IX) o bien en el salón revolucionario de unos hombres que leían clandestinamente los “libracos que venían de Francia” (cap. X). Luego el texto se remonta a una época anterior, cuando vivió sus últimos días el célebre pirata Ángel García (cap. XI), mientras que el capítulo XVIII se ubica en el puerto de Garachico, en 1705, el año en que un galeón car-

gado con “el oro sagrado de los incas” quedó sepultado bajo la lava de un volcán. En todos los casos, la apropiación de un determinado momento histórico da ocasión a un microrrelato de estructura cerrada que ayuda a comprender o saborear mejor la situación presente de la narradora-viajera. Un lugar no es el mismo si sabemos que allí murió de pena la madre del último marqués, o suspiró arrepentido el “espectro empecinado” de un pirata (101).

Cuando peligra el relato

En los libros de viaje tradicionales no es infrecuente, después de una batalla o una tormenta despiadada, la experiencia del naufragio. En los modernos, en cambio, sobrevive mayormente el otro peligro: perder el hilo, quebrar indefinidamente el orden del relato. Al principio enumeramos las tres características que Carrizo Rueda señaló como propias del libro de viaje. La tercera de ellas es la presencia en el texto de un tipo específico de “situaciones de riesgo narrativo”. Explicaré con más precisión este concepto, que resulta clave para ahondar en el mensaje ideológico del texto que venimos analizando.

Según Barthes, lo que caracteriza la narración en general es el factor “riesgo”, que engendra el suspenso y aun la zozobra por los múltiples desenlaces posibles. En cualquier relato el receptor, fascinado por estas “situaciones de riesgo”, se ve llevado de una en otra hacia un final que justifica el recorrido entero. Pero en otros casos, como señala Raúl Dorra (1984), ese recorrido y ese desenlace pueden ser menos importantes que el mundo que les sirve de escenario. En tal caso, el relato está orientado hacia la función descriptiva pues su fin último es “construir una imagen que pueda ser objeto de observación” (513). Entre este tipo de textos deben incluirse los relatos de viaje, puesto que su “objeto final” es “la presentación del relato como un espectáculo imaginario”, y eso es “más importante que su desarrollo y su desenlace” (Carrizo Rueda, 1997: 19). Ahora bien, si en un libro de viajes paradigmático no existen núcleos de tensión de los cuales dependa el desenlace, parecería entonces que tal tipo de relato carece de clímax y anticlímax. Sofía Carrizo Rueda ofrece una solución a este problema al sostener que en estos relatos el proceso se desarrolla en dos niveles diferentes: el del texto y el del contexto de la sociedad receptora. La autora introduce entonces la hipótesis de que existe otro tipo de “situaciones de riesgo narrativo”, propias del relato de viaje. Se trata de

una segunda categoría que “exige detenerse y abismarse en signos que apuntan a posibles desenlaces que se jugarán en ese otro nivel que es el entorno del receptor” (25).

¿Cómo detectar la presencia de estas peculiares situaciones de riesgo narrativo en un relato de viaje determinado? Carrizo Rueda propone que, en primer lugar, se analicen atentamente las descripciones del texto, de modo que sea posible detectar los elementos que aparecen con más frecuencia. Luego, es preciso atender a las posibles *declaraciones del autor* respecto de algún tema o problema en particular. Y en tercer lugar, debemos comprobar, en el nivel del *contexto histórico*, si hay alguna relación con inquietudes de la sociedad receptora. Veamos qué ocurre cuando sometemos el texto de Loynaz a estas tres “pruebas” para reconocer las situaciones de riesgo propias de su género.

Un análisis minucioso de las descripciones de *Un verano...* revela que en varias oportunidades el texto brinda más de una versión de los hechos, incluso cuando las hipótesis son contradictorias. Así sucede cuando se describe el número de las islas Canarias:

Hasta el mismo número de las Islas es cosa de misterio, no porque sean trece, sino porque se creyó durante mucho tiempo que eran catorce, o sea que eran doce... [...] Los antiguos pensaban que había una isla más, pero también pensaban que había una isla menos. (23)

Es muy significativo el caso de la misteriosa isla de San Borondón, que se trata extensamente en el capítulo XIV. Algunos textos de la Antigüedad hacen referencia a esa *Aprostitus Inaccessibilis*, la isla “velada, vedada, imposible” (125) que sólo podía ser vista excepcionalmente y cuya presencia consta en mapas y numerosos testimonios del Medioevo. Luego de presentar al lector esa evidencia, la autora afirma:

Pues bien: esta isla, visitada por santos, citada y dibujada por geógrafos, objeto de reclamaciones civiles y de pactos de reyes; esta isla con sus dos montes y sus siete ciudades, con sus obispos y sus arzobispos, no existió jamás. (125)

El rigor histórico de la narradora, ciudadana del siglo XX, la lleva a negar la existencia *real* de la isla pero, como su antecesor Viera y Clavijo, ha optado por presentar a los lectores “las razones que se pueden alegar por ambas partes”, de ese modo “dejándolos en entera libertad para que crean lo que quisieren” (128). Es por eso que, después

de la refutación, vuelven a aparecer los argumentos a favor. Se nos informa entonces que a partir del siglo XVI hubo varias expediciones para buscar la isla que "continúa, no obstante, mostrándose a las gentes" (131), pero ninguna tuvo el éxito esperado. Para justificar la visión que los testigos alegaban haber tenido, se habló de un fenómeno de "refracción", de un "miraje" o "nube" que actuaba como "espejo cóncavo" y repetía la imagen de otra isla (133).

Finalmente Loynaz esboza un particular balance de la situación. En el terreno de la verdad histórica, ya hemos visto qué parte tomó la autora, pero eso no significa que la tradición fantástica le merezca desprecio:

Arduo es persuadir a las gentes de que crean las cosas que no ven, pero más arduo es todavía persuadirlas de que no existe lo que están mirando. Y con mayor abono si lo que entrara por los ojos les ha llegado ya al corazón. (133)

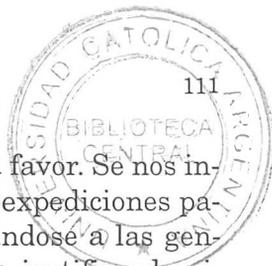
El capítulo concluye sin descalificar ni una ni otra versión, aunque en realidad "fue así como la Historia no pudo arrebatarse esa conquista a la Leyenda" (134). Recordemos que al hablar de la isotopía de la oralidad ya adelantábamos que en el relato ciertos enunciados permanecen ambiguos, a medias entre la historia y la leyenda. Veamos ahora qué ocurre con otro tema recurrente en el texto, el de la supuesta presencia del agua en la sequedad de las islas. En este caso el descrédito que la autora atribuye a las versiones proviene de la inverosimilitud de lo que plantean los testimonios:

Así, pues, la laguna de La Laguna no es un mito, como yo pensaba o malpensaba, sino una visión retrospectiva, una verdad geográfica plena de encanto y sugerencia.

[...] ¿Qué sucedió con la laguna aquella, que, luego de enamorar a los Adelantados, se evaporó de la ciudad fundada a su socaire?

Parece que fue eso mismo: se evaporó. Pero ello no explica cómo dejó un pueblo ávido de agua perder aquella que debió representar un tesoro imposible de restituirse. (68, 75)

En otro punto del itinerario Loynaz relata que "se encuentra el lecho de un mar antiguo, evaporado ya hace miles de años" (182). Luego vuelve sobre el tema y no pierde la oportunidad de ofrecer un guiño a sus lectores:



Sospecho nuevamente que debe tratarse de otra alucinación hidromaniaca. Aquí la gente sueña de continuo con el agua... [...]

Expongo con cierta timidez mis dudas sobre un mar instalado a tal altura, y al instante caen todos sobre mí en defensa de la tesis que me atreví a poner en tela de juicio.

Para que yo lo sepa, ahora mismo vamos andando sobre el agua. No hay que sonreír, es segurísimo. Vamos andando sobre agua que está encerrada como en un cofre bajo suelo. (182)

Las dos situaciones de conflicto reseñadas, *la isla inaccesible* y *el agua invisible*, permanecen en el relato como “cabos sueltos”. Aunque no coinciden con los “núcleos” que Barthes identificaba en el nivel de las funciones narrativas, estas tensiones internas surgen a partir de las descripciones espaciales y constituyen auténticos nudos de significación en el relato. No conducen al desenlace pero representan un momento de clímax. Ya han pasado dos de las pruebas que sirven para detectar las situaciones de riesgo narrativo (frecuencia, declaración autoral), pero aún falta explicar de qué modo operan también en el nivel del contexto de la sociedad receptora.

Isla y utopía

La descripción del espacio es siempre un acto lingüístico, sea que se inscriba en un discurso científico (geografía), documental (testimonio) o literario (relato). Consciente de la imposibilidad de marcar límites definitorios dentro del universo discursivo, en una carta enviada a Julia Rodríguez Tomeu, en 1939, Dulce María Loynaz escribió:

La Geografía es una de tantas mentiras deliciosas que se dicen a los niños... Cuando dejé de creer en ella, comencé a envejecer. (Cit. por Portilla Negrín, 2002)

El relato de viaje de Loynaz se nos presenta como un texto anfíbio, a medio camino entre una ficción homodiegética (autoficción) y un auténtico diario de viaje (autobiográfico). La narración se despliega como un tejido en red, donde cada lugar visitado es un centro de confluencias, un punto en el que coinciden accidentes geográficos, personas, animales y vegetales, objetos, historias, tradiciones. En la construcción de los referentes espaciales interviene lo visto y lo oído, pero también lo soñado, lo leído y lo cuestionado por la narradora.

En la literatura un destino simbólico frecuente de las islas es la utopía. Más allá de la carga afectiva que poseían para la autora y su segundo marido, las islas Canarias surgen en *Un verano...* como un espacio ideal en el cual conviven la historia y la leyenda. Allí no existen animales dañinos (45), los casos de longevidad son muy frecuentes (44) y las mujeres, muy hermosas (46). Las islas presentan una inusual combinación de monte y mar, por lo cual no se parecen a Europa ni a África. “¿Pedazos de qué cosa son las islas Canarias?”, se pregunta la narradora. “¿Pedazos de un mundo desaparecido, de un jardín mitológico, del Paraíso bíblico?” (201).

El cronotopo de la isla es elevado a escenario edénico por obra de la alquimia poética loynaciana. La frágil porción de tierra rodeada de mar deviene *axis mundi*, resto de Atlántida donde la humanidad aún respira un aire mítico. Esta dimensión utópica de la isla se contrapone con las carencias y los problemas que Loynaz percibía en la sociedad de su tiempo.⁸ Así lo ejemplifican las “situaciones de riesgo narrativo” que hemos señalado: en el caso de la isla de San Borondón, una misteriosa leyenda acaba por imponerse sobre la verdad histórica debido a su enorme arraigo en las creencias populares de varios siglos. Además, la historia confirma la antigua presencia de un mar real imperceptible a los sentidos y que parece ser la mera proyección de un deseo. Detrás del antagonismo de historia y leyenda existe en el texto de Loynaz un conflicto mayor entre ciencia y poesía, razón e imaginación, visión material o positiva y visión emotiva o espiritual. Se trata, ni más ni menos, de la herida que acompaña el desarrollo de la historia y el pensamiento en Occidente.

La narradora-viajera describe el espectáculo inédito que contemplan sus ojos instalada “en la indecisa zona, en la tierra de nadie que separa la vigilia del sueño” (49). Sintiendo parte de “una generación que cada vez más exige más [*sic*] para su cuerpo y menos para su alma” (56), advierte la pobreza espiritual que acecha a un mundo posindustrializado, donde las relaciones humanas, la valoración de la naturaleza y la actitud contemplativa se ven cada vez más amenazadas por el interés económico y la falta de tiempo. El pragmatismo es la nueva versión del positivismo en las sociedades consumistas y masi-

8. Según Paul Ricœur (1994), la utopía se mueve en el terreno de lo que no existe, en la zona descompuesta de la alteridad, de la exploración de lo imposible que, sin embargo, puede hacer posible que lo real se transforme. La matriz ideológica de lo utópico constituye así un desafío al poder establecido.

ficadas. Frente a ello Loynaz reivindica la poesía, uno de los pocos refugios donde se preserva el misterio:

No estar seguro de una cosa casi es mejor que poseerla con todas sus medidas: que se nos deje una parcela mínima para imaginar, para soñar, para instalarnos a nuestro gusto en ella, sería lo mejor que, hoy por hoy, pudiésemos pedir a la vida. (262)

En este panorama desalentador, donde la mundialización de la economía y el triunfo de la tecnocracia desterraron antiguos valores, la autora desgrana soterradamente, con una prosa rica en metáforas y elementos mágicos, una defensa de la imaginación poética. No propone una renovación estética que sea la hazaña de unos pocos; le interesa compartir la belleza (de una flor, de un baile, de un bordado) que hermana a campesinos y catedráticos por ser “de esas cosas que salvan en un minuto la dignidad del hombre” (89). Para Loynaz “poesía” es el término general que alude a una percepción intuitiva y no puramente racional de las cosas y los acontecimientos. El poeta es quien observa los hechos presentes y pasados con una mirada más profunda, capaz de aniquilar el tiempo. Por tal motivo al concluir el relato aclara que poesía significa “casi verdad” y equivale a “acontecer remoto puesto en duda por los desconfiados” (262).

Así como las “situaciones de riesgo narrativo” provienen en la ficción narrativa de la posibilidad de uno u otro desenlace, en el relato de viaje derivan de consecuencias que potencialmente pueden afectar a la sociedad receptora. En el de Loynaz, el riesgo es sucumbir a la deshumanización y perder el contacto con la poesía que habita en las cosas.⁹ Para la cubana, “se hace duro renunciar a la belleza porque no aparezca en las radiografías. La gente dice: «Una leyenda digna de ser verdad...». Pero yo digo siempre: «Una verdad digna de ser leyenda»” (69).

Aristóteles expresó en su *Poética* que la poesía es “más filosófica” que la historia porque cuenta lo que podría haber sucedido (1451b 5-6). Loynaz se pregunta si acaso no es tan verdadera una leyenda viva como un dato objetivo del pasado. Gracias a su poder connotativo, la ficción no delimita sino que sugiere, abre puertas a mundos ima-

9. Este concepto amplio y democrático de poesía permite entender como un todo orgánico la totalidad de la obra de Loynaz. En este sentido, la lectura de *Un verano...* resulta un complemento ineludible a cualquier abordaje de la producción lírica de la autora.

ginarios y a nuevas maneras de enfrentar lo real. La poesía comparte el carácter utópico de las islas visitadas, pues ella cumple una función imaginativa en la vida social, en tanto práctica discursiva cuyo lugar es quizá el negativo del lugar, cuyo status se inscribe justamente en la puesta en crisis de cualquier status (Méndez Rubio, 14-15).

Definir la intención autoral en términos de ideología permite comprender de qué modo la historia entra en el texto (Eagleton, 1978). El libro de viajes de Dulce María Loynaz dista mucho de ser sólo un relato pintoresco o exótico, surgido de un ansia burguesa y evasiva.¹⁰ Muy por el contrario, hemos comprobado que *Un verano...* parte de un fino diagnóstico de las sociedades capitalistas y llega a delinear una utopía contemporánea, donde la poesía y la imaginación constituyen una vía para la sensibilización y la fraternidad de los pueblos.

Evitando caer en los excesos de la erudición petulante, la ingenuidad o el sentimentalismo, la subjetividad de la narradora-viajera es la savia que da vida al relato loynaciano. La prosa limpia y ajustada de Loynaz alcanza una densidad semántica capaz de propiciar un silencio contemplativo en el lector. A la riqueza léxica y la armonía sonora que conforman las descripciones, se suma una recurrencia de las imágenes (el agua, las flores, el volcán) que constantemente remiten a un trasfondo simbólico. Detrás de los avatares episódicos y de la multiplicidad de microrrelatos está siempre presente la voz de la autora que poetiza todo cuanto ve, oye y toca. Es posible concluir que la lectura de *Un verano...* resulta un ejercicio paciente y demorado, que al final deja como recompensa la misma sospecha que anima sus páginas: cada persona, cada hecho y cada elemento de la naturaleza esconde una "ilusión" (152), y el "milagro" (67) no sólo es un prodigio sobrenatural sino una realidad cotidiana, accesible a todos aquellos que se atrevan a creerlo.

10. Según Paul Fussell (1980), la era del viaje propiamente dicho existió entre la era de la exploración y la del turismo. Con la masificación del transporte aéreo y la creciente facilidad para desplazarse, la era del viaje llegó a su fin, pues "el viaje suponía un grado de incertidumbre, no en las condiciones o posibilidades de supervivencia, pero sí en la consistencia del lugar al que el hombre se dirigía" (Fermeadois, 343). Aunque arribe a aeropuertos y se aloje en modernos hoteles, Dulce María Loynaz es una auténtica viajera —tal vez una de las últimas— del siglo XX. Nada en su actitud es asimilable a los clichés del turista, que encuentra solamente aquello que esperaba encontrar (Augé, 1998).

Referencias bibliográficas

Edición consultada de Dulce María Loynaz

Un verano en Tenerife, La Habana, Letras Cubanas, 1994 (1ª edición: Madrid, Aguilar, 1958).

Estudios críticos

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, L. (1993), "Un verano en Tenerife: los géneros trasvasados", *Anthropos* 151, diciembre, pp. 58-60.
- AUGÉ, M. (1998), *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa.
- BARNET, M. (1993), "Dulce María", *Anthropos* 151, diciembre, p. 67.
- BARTHES, R. (1999), "Introducción al análisis estructural del relato" (1966), en *Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán.
- CARRIZO RUEDA, S. (1994), "Hacia una poética de los relatos de viajes. A propósito de Pero Tafur", *Incipit*, XIV, pp. 103-144.
- (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- (2001), "Joseph Conrad y Javier Reverte, de la «literatura» de viajes al «relato» de viajes", en *Actas del Segundo Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología "Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa"*, Buenos Aires, Centro de Estudios Narratológicos.
- CRISTOFF, M.S. (sel. y pról.) (2000), *Acento extranjero. Dieciocho relatos de viajeros en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DORRA, R. (1984), "La actividad descriptiva de la narración", en M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, vol. 1, pp. 509-516.
- EAGLETON, T. (1978), *Criticism and Ideology*, Londres, New Left Review Editions.
- FERMANDOIS, J. (2000), "El fin del viaje: ¿una pérdida irrecuperable?", *Estudios públicos*, 77.
- FUSSELL, P. (1980), *Abroad. British Literary Travelling Between the Wars*, Oxford University Press.
- GENETTE, G. (1991), "Récit fictionnel, récit factuel", en *Fiction et diction*, París, Seuil, pp. 65-94.
- LEJEUNE, Ph. (1998), *Les brouillons de soi*, París, Seuil.
- LEZAMA LIMA, J. (1969), *La expresión americana y otros ensayos* (1957), Montevideo, Arca.
- MARTÍNEZ MALO, A. (1999), *Confesiones de Dulce María Loynaz*, La Habana, Editorial José Martí.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (1999), *Poesía y utopía*, Valencia, Episteme.
- MOLLOY, S. (1996), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.

- OCHANDO AYMERICH, C. (1993), "Un espacio sin tiempo", *Anthropos*, 151, diciembre, pp. 40-45.
- OLEA, R. (1998), "Apuntes para (re)visar una biografía", *Nomadías*, 2, 3, primer semestre.
- OLIVER BELMÁS, A. (1953), Prefacio a Dulce María Loynaz, *Carta de amor a Tut-Ank-Amen*, Madrid, Nueva Imprenta Radio.
- PÉREZ VILLALÓN, F. (2004), "Variaciones sobre el viaje (Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún)", *Revista chilena de Literatura*, 64, abril, pp. 47-72.
- PORTILLA NEGRÍN, J.R. de la (2002), "Un verano en Tenerife: el viaje como tropo", Biblioteca Virtual Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Loynaz.
- PUPPO, M.L. (2002a), "Autobiografía y ficción en *Un verano en Tenerife*, de Dulce María Loynaz", *Letras*, 45: *Monográfico Literatura del Siglo XX*, pp. 51-62.
- (2002b), "Un libro de viajes olvidado de Dulce María Loynaz", en AA.VV., *Hispanismo en la Argentina. En los portales del siglo XXI*, Editorial Universidad Nacional de San Juan, t. IV, pp. 256-264.
- (2006a), *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*, Buenos Aires, Biblos.
- (2006b), "«Floración de un nuevo mundo»: la poetisa americana en los ensayos de Dulce María Loynaz", *Rilce*, 22, 1, pp. 105-124.
- RICCIO, A. (1993), "La poesía como taumaturgia", *Anthropos*, 151, diciembre, pp. 28-31.
- RICŒUR, P. (1985), *Temps et récit III. Le temps raconté*, París, Seuil.
- (1994), *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa.
- SAINZ DE ROBLES, F. (1953), "Nota preliminar" a Dulce María Loynaz, *Poemas sin nombre*, Madrid, Aguilar.
- TODOROV, T. (1991), *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo Veintiuno.
- YÁÑEZ, M. (sel. y pról.) (1997), *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana, Letras Cubas.

**Fragmentos de un discurso apócrifo:
el colonialismo revisitado en
Estampas de ultramar de Aníbal Núñez**

María Lucía Puppo

La mirada del poeta extranjero

Ha caído la tarde y un grupo de amigos conversa bajo la luna llena. Cuentan anécdotas, discuten sobre lugares, están haciendo proyectos de viaje:

Aunque el periplo es largo,
lejanas las regiones nombradas, convocadas,
y habrá necesidad de hacer vivaques,
ocasiones de canje y de fondeo
y aprovisionamiento: tantas que
haya un punto en que miras hoy dispares
resplandecerán juntas [...]

Estos versos pertenecen al poema “Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad”, incluido en *Alzado de la ruina*, un volumen publicado en 1983 por la editorial española Hiperión. Su autor es Aníbal Núñez (1944-1987), tal vez el poeta más desconcertante en el panorama de la poesía española del último tercio del siglo xx.

Aunque poco a poco su nombre comenzó a figurar en las historias literarias y parte de su obra ha sido recogida en las nuevas antologías del período, durante décadas el poeta de Salamanca fue un autor “de culto”, conocido sólo por una selecta minoría lectora (Rodríguez de la Flor, 1997). La muerte temprana interrumpió la obra y consolidó el mito de Aníbal; a partir de entonces se multiplicaron las reseñas y las ediciones póstumas (Nicolás, 1997). En 1995 aparecieron los dos volúmenes que recogen y ordenan su obra poética dispersa, a la que se su-

man las traducciones del latín, el inglés, el francés y el portugués, e importantes escritos metatextuales.

Los conceptos generales que se aplican a otros poetas de su generación no rigen para la poesía de Núñez, que sólo ocasionalmente adhiere a las propuestas de sus coetáneos, los novísimos. Hay también referencias a un vasto repertorio cultural en su obra, pero sin la función ornativa y autoprestigiante que éste adquiere en otros poetas de los 70 (Freire Jorge, 295). Reafirmando de algún modo el incómodo lugar que le asignó el mapa de su tiempo, el sujeto poético de muchos textos de Núñez se autoidentifica con el “desplazado” y el “ajeno a la contienda” (355). En repetidas ocasiones se presenta como un visitante en un palacio antiguo o un paisaje en ruinas, convertido de pronto en “póstumo paseante por la ciudad ajena” (259). Posee la mirada implacable del extranjero que describe sin juzgar y enumera en una progresión sintagmática los objetos que el espacio ofrece a su vista (Puppo, 2006a).

Desde tiempos inmemoriales, el extranjero es “el otro” de la familia, el clan o la tribu (Kristeva, 1991). Y ante la presencia inquietante de lo Otro han existido, desde siempre, tres actitudes: hacer la guerra, construir un muro o entablar el diálogo (Kapusinski, 2005). El campo de batalla, el castro amurallado y el encuentro de amantes o amigos frente a la naturaleza son escenarios paradigmáticos de la poesía de Núñez que posibilitan un desarrollo teatral de esas tres actitudes (Puppo, 2004). El viaje aparece en tales poemas –bajo el disfraz serio o paródico, en clave esperanzada o elegíaca– como tópico y mito.

Este trabajo propondrá un análisis de *Estampas de ultramar* (1974, 1986),¹ el poemario de Núñez que guarda una relación más íntima con la literatura viajera. Se trata de un delgado volumen –apenas ocupa veintiocho páginas del tomo I de *Obra poética*– originariamente publicado por la editorial Pre-Textos, en 1995. Según las palabras de Núñez en el prólogo al lector, antes de llegar a buen puerto el manuscrito sufrió dos naufragios, uno por la indiferencia de “la metrópoli lejana” y otro por su propio olvido, en “la precipitación de bus-

1. Los números entre paréntesis indican el año de génesis del manuscrito y la fecha de su aparición como libro, según lo establecido por Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, editores de la *Obra poética* de Aníbal Núñez (1995). Con respecto a los poemas citados, todos los números de página corresponden al tomo I de *Obra poética*.

car otras costas” (121). De acuerdo con esta declaración, a los avatares editoriales se le sumó la displicencia del autor, su “regusto morboso” por que el libro “se pudra en un cajón”.

Con respecto a la génesis de *Estampas...*, afirma Núñez: “Cuando salga a la luz este libro habrán pasado doce años desde que se escribiera y casi ciento veinte desde cuando parece que hubo sido escrito”. Concebido en 1974,² el poemario nace de la exploración de varias estrategias —el anacronismo, la imitación, la impostura— que confluyen en el pastiche discursivo. Ya el título del libro adelanta que el fragmentarismo signa la intertextualidad con las prosas del siglo XIX en “estas páginas náuticas, estos apuntes rápidos (como mensaje auténtico que cambió de botellas y de playas)” (121).

El objetivo de mi lectura es seguir las pistas apócrifas de esos viajes recreados por la escritura de Núñez. El trayecto implicará tomar en consideración diversos problemas que plantea el discurso poético contemporáneo, en tanto cruce de caminos donde pueden converger episodios narrados y escenas dramáticas, múltiples sujetos de la enunciación, la referencialidad histórica y la reflexión sobre el estatuto mismo de la ficción y el poema. Anima esta propuesta la convicción de que detrás de su apariencia lúdica, estos segmentos en verso de distintos relatos de viajes ofrecen una ocasión para visitar el fenómeno histórico del colonialismo, en toda su complejidad de actores y escenarios, más allá de los clichés y los estereotipos con que suele ser asociado.

Estirpe de (falsos) viajeros y exploradores

En Roma, en 1521, vio la luz *Tribagia*, un libro de viaje escrito por Juan del Encina en versos de arte mayor. Se trata de una excepción, ya que la gran mayoría de los relatos de viaje se ha escrito y se escri-

2. Rodríguez de la Flor y Pujals Gesalí hablan del *annus mirabilis* de 1974, pues ese año Aníbal Núñez concibió además la mayor parte del material que luego conformaría *Naturaleza no recuperable* (1972-1974, 1991), *Definición de savia* (1974, 1991), *Casa sin terminar* (1974, 1991), *Figura en un paisaje* (1974, 1992, 1993), *Taller del hechicero* (1974-1975, 1979), *Alzado de la ruina* (1974-1981, 1983), *Cuarzo* (1974-1979, 1981, 1988) y *Clave de los tres reinos* (1974-1985, 1986). Hacia 1974 el autor sólo había publicado dos libros, *29 poemas* (1967, en conjunto con Ángel Sánchez) y *Fábulas domésticas* (1972). Ese año de prodigios, en que se anunciaba la madurez de una voz poética, Aníbal Núñez cumplió treinta años.

be en prosa. A tal remoto antecedente del poemario viajero de Núñez debemos sumarle el *Libro de las maravillas del mundo* de John de Mandeville. Este texto del siglo XIV comparte otro importante rasgo con el de Núñez, la referencia a viajes apócrifos. Los especialistas han comprobado que Mandeville no viajó realmente, sino que se limitó a copiar la información obtenida por otros viajeros. Esto nos enfrenta con un aspecto importante del relato de viaje como género, el cual implica siempre un grado variable de manipulación por parte del autor. En el caso del viajero medieval, así como en el de Núñez, la impostura autoral equivale a la de un gran actor que supo aprender muy bien el papel de escritor-viajero (Carrizo Rueda, 1997b), con objetivos indudablemente muy diferentes por parte del autor del siglo XIV y el del siglo XX.³

En *Estampas...* el sujeto poético se configura como un yo diseminado en diferentes roles y nacionalidades.⁴ Los treinta y tres poemas que forman el libro exponen la voz de funcionarios, científicos, turistas, oficiales y expedicionarios del siglo XIX. Generalmente ellos asumen la enunciación desde una primera persona que supone detrás una fuerte identidad colectiva. Ese “nosotros” es el *locus* desde donde se describe y se narra, que incluye también como destinatarios del discurso a los pares blancos, europeos, civilizados. Desde este punto de vista, aquel que Mary Louise Pratt (1997) señaló como propio de los “ojos imperiales”, se va conformando el mapa colonial. En el texto de Núñez están claramente representados los grandes imperios del siglo XIX —el británico, el francés, el holandés— y sus dominios en África (Argelia) y Asia (Nueva Guinea, China, Indochina, Cochinchina, Polinesia, Georgia, Siberia, Japón). Hay dos posibles alusiones a territorios del Caribe, donde se elabora la yuca (140) y donde se alza un monumento en el cual

Colón abraza, protector, a una
mujer pequeña totalmente
desnuda, temerosa pero bella:

3. Lo interesante aquí es que el hecho de que se trate de un viaje apócrifo no significa que el de Mandeville no sea un auténtico relato de viaje, puesto que “el grado de veracidad de los autores-viajeros no puede ser tomado como criterio genérico” (Carrizo Rueda, 1997b: 36).

4. En lugar de erigirse una personalidad, la figura autoral se diluye en muchas. Este dato sitúa el texto de Núñez en las antípodas de otros relatos de viajes contemporáneos: basta pensar en el automito del escritor viajero que en el siglo XX representó Bruce Chatwin.

tan bella que nos hace
pensar –más que en las indias
desharrapadas y de líneas bastas–
en una de esas finas
encantadoras parisienses vestidas de capricho. (139)

Sin duda adquieren mayor importancia, por su recurrencia y por la variedad temática que presentan, las escenas situadas en dos ex colonias británicas, Australia y Estados Unidos. Los peligros de las selvas australianas contrastan con las maravillas que se pueden contemplar en el jardín botánico de Sydney, en poemas que se retrotraen a la etapa de exploración. Norteamérica despierta la admiración del viajero, que con sus palabras va dando color a un friso donde están presentes los indios sioux, los mustang de California, la primera casa ambulante en Chicago, las costumbres mormonas de Utah y una academia modelo en Nueva Inglaterra. De ese modo el poemario se articula en torno a centros y periferias, frecuentados por extranjeros y nativos, espectadores y observados, turistas y trabajadores.

La superficie textual se desliza sobre cauces previsible como lo son el imaginario náutico, la hipérbole que da cuenta del asombro y la actividad descriptiva del discurso. *Estampas...* opera mayormente con el pastiche de los diarios de viajes, pero admite algún detalle de la novela de aventuras y parodia la prosa jurídica u oficial decimonónica.⁵ Hay pese a todo un homenaje implícito a los protagonistas de la ciencia, como Charles Darwin y Alexander von Humboldt, tras las figuras entusiastas de cartógrafos, botánicos y zoólogos.

La estructura general del libro responde a un modelo sincrónico, pues todas las estampas parecen estar ocurriendo simultáneamente y, sin una lógica visible, se puede pasar de la quietud de las noches de Tremecén, en Argelia, a los aludes periódicos en el Cáucaso. Asimismo, un conjunto de rasgos apuntan a una estética del fragmento. Un poema refleja la brevedad sutil del haiku japonés (“Llega a rozar la estera con su frente... // Osaka es gris y rosa... / y por todo vestido una flor de cerezo”, 138), en tanto que otra composición transcribe “un par

5. Recurriendo a la sistematización de Gérard Genette (1989), es posible reconocer dos grandes tipos de operaciones hipertextuales en *Estampas...*: la transformación architextual, mediante la cual los poemas del siglo XX aparecen bajo el disfraz de numerosos relatos de viaje (travestimiento) y la imitación del estilo de esos textos (pastiche de las prosas del siglo XIX).

de notas tomadas en la plantación del General” (139). Los puntos suspensivos introducen el anacoluto, o bien representan gráficamente un hueco o vacío en el relato. Cierta poema comienza con un verso trunco, por lo cual nunca se conoce la primera parte de la historia (133).

El colonialismo y sus tópicos

Robert O'Hara Burke y William Wills partieron desde Melbourne con el objetivo de llegar a la costa norte australiana. Viendo que no podrían cumplir esa meta decidieron regresar, pero murieron de hambre y sed a mitad de camino, en Cooper Creek. El poema “Monumento a Wills y Burke” recoge el final de la anécdota focalizado en el personaje de King, que “vagó por los bosques / llorando enloquecido a sus dos jefes” (129). Una segunda parte del poema describe el monumento de granito y bronce a ellos consagrado, que muestra cuatro escenas –desde la partida triunfal hasta el desenlace fatal–, y agrega irónicamente que, cerca, se alzan la Casa del Tesoro y el Palacio de Comunicaciones.

En la década de 1820 John Oxley diseñó un mapa más preciso de las costas meridionales de Australia. Los poemas de Núñez incorporan el punto de vista del expedicionario que fue una voz, tal vez la más noble, que se dejó oír en la avalancha colonizadora:

Penetrar un país desconocido
 recorrer sus lugares recónditos, sus selvas,
 es aún más peligroso y arriesgado
 que estudiar
 aspectos exteriores ampliamente

.....
 Desde el geómetra Oxley
 que partió de Bathurst en 1817
 –llegando incluso al valle
 de Wellington– hasta ayer mismo
 que me hablaste de Australia por teléfono...
 interminable lista
 de colonizadores. (125)

En medio de las voces plurales de los actores del siglo XIX, la referencia a la conversación telefónica constituye la única interpolación

en *Estampas...* por donde se cuele el siglo xx. El propósito de este desvío es señalar la continuidad en el tiempo de los procesos colonizadores detrás de nuevos ropajes políticos y culturales, y en este sentido la escritura de Núñez desnuda una controversia de nuestra época. Por un lado, en el imaginario actual la figura del explorador es asociada al hábito de la experimentación científica, llegando incluso a adquirir un sesgo de martirio. Pero por otro, es sabido que las tareas de explorar, registrar y nombrar contribuyeron desde el principio a una determinada geopolítica del conocimiento, resultado de la colonización epistemológica (Mignolo, 2002). Relojes, brújulas, mapas y cartapacios aparecen desde esta óptica como sofisticados instrumentos al servicio de la mirada eurocéntrica.

“Más de una cabellera fue cortada / donde se eleva hoy una academia” y “donde tenían lugar danzas guerreras / hoy existe un museo” (139). La mirada colonialista ve como un bien la aniquilación (simbólica o no) del otro, que es ignorante, salvaje, caníbal. Percibe las diferencias del otro en términos de inferioridad física y moral (baja estatura, fealdad, mala educación, falta de modales, promiscuidad). Como en tantas crónicas y diarios auténticos, en el texto de Núñez las costumbres de los nativos son narradas en presente del indicativo, el tiempo anacrónico de la periferia, en contraste con el pretérito que trasluce el tiempo histórico de la metrópoli (Fabian, 1983). Los dioses de los indios son falsos, la esclavitud es un sistema socialmente aceptado y en esa lógica conviene recordar que un indígena es el mejor cebo para cazar a un tigre (136).

Los colonizadores construyen un estereotipo de los colonizados y proyectan sobre lo nuevo las categorías de lo ya conocido. Pretenden compensar su avidez mercantilista con la devoción a un Dios proveedor y complaciente. En *Estampas...* rigen los valores exportados del protestantismo, la seguridad, la limpieza y el amor al trabajo disciplinado:

Todo el mundo trabaja
Los niños y las niñas
van a la escuela, el blanco
es un signo de orden y prosperidad:
pocas quintas se pintan
de otro color. No hay vidrios
rotos, ni patios sucios

Las bebidas alcohólicas
se guardan bajo llave, como el láudano

y el arsénico. Agua
se bebe en los talleres. Saint Johnsbury
en Vermont, paraíso
de los trabajadores. (139-140)

La utopía incita al viaje y luego acompaña el desembarco y la travesía. El territorio virgen es aún el paraíso donde el europeo tiene todo por hacer; la presencia de la naturaleza le garantiza una vuelta a los orígenes, así como la posibilidad del enriquecimiento y de una nueva vida. En Sydney, como en Nueva Inglaterra, “bajo los árboles comienza / la Edad de Oro” (127). La política es otro factor que interviene en la construcción utópica: haciéndose eco del tono celebratorio de Walt Whitman, el sujeto poético reproduce el “entusiasmo de un joven demócrata” que ensalza la libertad con que liban la miel las abejas de Florida (145).

Otro mito que acompaña la gesta decimonónica es, por supuesto, el del progreso. Los poemas de Núñez reflexionan sobre el rol que jugaron la ciencia y la tecnología como encarnación del paraíso moderno. Así, la primera casa ambulante de Chicago, deslizada por un caballo y tres hombres, ilustra “la constancia” de una “nación emprendedora” que “ha obtenido estos grandes resultados / que no son nada comparados con / lo que aún les resta por hacer” (133). Las “medidas de seguridad en el ferrocarril del Pacífico” dejan al descubierto, por otra parte, la coartada de la dominación (141).

En la red textual de *Estampas...* se cruzan discursos e intereses provenientes de administraciones, cuerpos diplomáticos, sectores militares, instituciones democráticas, sociedades científicas y museos. Se describe minuciosamente una academia, una penitenciaría, una tienda y un jardín botánico, mientras en el bullicio de las calles se adivinan negocios, cantinas, plazas y mercados. Estos espacios de intercambio funcionan como intersticios o zonas de convergencia, pues constituyen espacios del “entre” (*in-between*) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés común y valor cultural (Bhabha, 2002). Entre europeos y nativos existe un problema de comunicación basado en el hecho de que unos pertenecen a una cultura letrada y otros a una oral y ágrafa (Mignolo, 1988). De las mutuas diferencias surgen episodios de equívocos o abusos, como es el caso del fotógrafo que cambió unos abalorios de colores por “magníficas hileras de dientes blancos” provistas por los caníbales (128). El texto permite suponer que tras la inicial dialéctica de atracción y re-

chazo propia de la aculturación y la inmigración, habrá de conformarse finalmente una comunidad mestiza, pues en última instancia todas las culturas asimilan más elementos extranjeros de los que excluyen (Said, 1994).

Los estudios poscoloniales han destacado la importancia que tiene la lengua como el medio por el que se perpetúa la estructura jerárquica del poder, y el medio por el que se establecen los conceptos de verdad, orden y realidad (Ashcroft, 183). *Estampas...* es un fino trabajo de pastiche del lenguaje imperial, unas veces despectivo y autoritario, otras veces eufemístico y sutil. Ese mundo ya global que constituye el mapa del siglo XIX impone los idiomas de la dominación –inglés, francés, holandés– y tal variedad lingüística no falta en el poemario de Núñez. En la colonia se compran las mejores fresas por menos de medio *dollar*, transita la diligencia de la Wells Fargo & Company y el conductor de tren grita en correcto inglés “*All on board!*”. Un militar francés recurre a una muletilla al hablar (*d’ailleurs*), en tanto que un narrador anónimo designa como *pamplemuses* a unos “pequeños naranjos cuyas flores / son del tamaño de camelias” (139). El imperativo del colonizador es justamente nombrar, designar mediante una palabra una realidad que aún no ha sido poseída por el lenguaje. Puede tratarse ya de “un magnífico insecto de color esmeralda” todavía no descrito (139), ya del Monte Hayden, el pico que perpetúa el nombre de un célebre geólogo y expedicionario (145).

Estampas... es un poemario del siglo XX travestido de relato de viaje del siglo XIX. Un rasgo importante que éste comparte con el archi-texto es la preeminencia del doble eje descriptivo-informativo del discurso. Recordemos que, según Sofía Carrizo Rueda (1997a), tal es la primera característica definitoria del género relato de viaje:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espacio imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espacio abarca desde informaciones de diversos tipos hasta las mismas acciones de los personajes. (14)

En la descripción del mundo cultural decimonónico colaboran el léxico arcaizante y los términos náuticos, que van de la mano de las frases hechas y las fórmulas de cortesía. En el libro de Núñez el discurso poético se orienta también hacia una función apelativa cuando un na-

rrador aconseja a otros viajeros, o bien hacia una función expresiva, en los pasajes más líricos. Las metáforas y los símiles exorcizan el poder de las palabras peligrosas –“la serpiente de la revolución”– o de los deseos prohibidos –“una negra como una esfinge inmóvil, / sin más indumentaria / que unas enaguas de algodón rayado” (130, 135)–. Como la *pax romana*, la tranquilidad de la colonia descansa sobre la sumisión de los habitantes, rendidos tras “la dulce palabra *concesión*” (131).

Deliberadamente he postergado hasta aquí la consideración de los elementos paratextuales de *Estampas...* Además del prólogo en prosa del autor, fechado en Salamanca en 1985, el volumen incluye una nota referida a M.W. Blackmore, a cuyos desvelos “se debe la excelente colección fotográfica / de tipos indios de / las Montañas Rocosas publicada / recientemente en Nueva York” (144). El mismo tono irónico se advierte en la mayoría de los títulos de cada poema; en particular quisiera detenerme sobre “Magnífico balance”, la composición que se presenta como “Epílogo” de todo el poemario:

La Misión volvió a Denver el 15 de septiembre
 Han obtenido los topógrafos
 valiosos elementos para trazar (y datos)
 una carta geográfica completamente nueva
 La colección entomológica
 de los naturalistas
 añadirá un capítulo curioso
 a la distribución de los insectos
 Han recogido los botánicos
 material suficiente para editar un grueso
 volumen con el título de “Flora
 del Colorado” con
 la descripción de quince mil especies

La Misión había, pues, contribuido
 con un rico presente a la Ciencia Moderna
 Pero aún más le halagaba el haber dado
 a conocer la singular belleza
 de la región a la que el Doctor Hayden
 –en una conferencia inolvidable–
 dio el nombre de la Suiza Americana
 entre las ovaciones del selecto auditorio. (147)

La primera estrofa del poema prescinde de los signos de puntuación, por lo cual da la idea de texto incompleto o de collage de dife-

rentes discursos. El texto busca un equilibrio entre el relato ajustado y el lenguaje artificioso, pero las enumeraciones del informe ceden ante el tono obsecuente de la crónica social. En las dos estrofas una profusión de adjetivos calificativos y de sintagmas hiperbólicos se deslizan entre los datos “objetivos”: el resultado de la expedición ha superado todas las expectativas y en el auditorio reina el entusiasmo. El balance positivo no afecta sólo a los interlocutores *in situ*, puesto que la misión se inscribe en la gran gesta del progreso y “la Ciencia Moderna”. Una nueva referencia al geólogo Ferdinand Van-
deveer Hayden pone de manifiesto la autotextualidad del poemario de Núñez, que aquí encuentra un final irónico y contradictorio, a la altura del resto de las composiciones.

La proeza de Hayden fue explorar y dar a conocer las bellezas del oeste estadounidense, pero sobre esa *terra ignota* terminó proyectando una imagen desgastada del viejo continente. El nombre de “la Suiza Americana” revela la paradoja de un discurso que busca legitimarse y en su propia justificación expone su mecanismo devorador. La expedición de Hayden de 1871 fue financiada por el gobierno y, en la lógica oficial, el encuentro con lo otro –mineral, vegetal, animal o humano– no es un acontecimiento que transforma, sino un motivo más para la jactancia y la autocomplacencia. De ese modo el Epílogo de Núñez deviene un balance nada positivo, apenas un resumen de los tópicos colonialistas presentes en sus fragmentos apócrifos.

Lo escrito hasta aquí confirma que *Estampas...* es un “libro de mirada doble”, que desnuda la falsedad de una ilusión (Casado, 166). Como un contrapunto posmoderno a los relatos de viajeros, el texto de Núñez ofrece una visión irónico-crítica y aun paródica de las grandes aventuras y empresas coloniales del siglo XIX, sometidas a revisión (Nicolás, 11). Sin embargo, en esta vuelta de tuerca ideológica no se agota la densidad semántica del texto, que deja abiertas otras grietas por donde se cuele el sentido.

Poesía, o el desmontaje de la ficción

“De recodo en recodo lentamente avanzamos”, se queja una voz anónima que evoca los sauces del Danubio cuando ya no soporta el tormento de los mosquitos y el curso irregular del Pei-ho (131). Los expedicionarios de Siberia sólo echan de menos canciones populares y cerveza (137). *Estampas...* pone en escena diversos tramos de dife-

rentes viajes, apelando al detalle solemne o cotidiano de la travesía en barco o de la vida colonial. La candidez de algunos botánicos contrasta con la libido sexual que otro naturalista apenas disimula, obstinado en perseguir las aves del paraíso hembras (124). Como lo señaló César Nicolás (11), este “multiperspectivismo” actúa en conjunto con la “reticencia” que también caracteriza el discurso de los sujetos poéticos.

Por su parte Miguel Casado (164) advirtió que “a veces es sólo una frase que, dejada caer con disimulo, inquieta la totalidad del sentido que la rodea”. Esa inestabilidad del sentido se advierte en el poema que describe a los antiguos terratenientes, los *utah*. Los propietarios de otro tiempo “andan con la cabeza erguida” y conservan “su aire de dignidad e indiferencia”, pero los dos últimos versos agregan que “al ver los espejos pierden su gravedad / y algunos lloran” (137). Gestos de ese tipo dan a entender que, detrás de su fachada armónica, la vida colonial esconde fracasos y temores, pues sobre ella sobrevuelan oscuros fantasmas como la ambición, la explotación, la envidia, la culpa... Los ríos pueden desbordarse y las rebeliones pueden estallar, todo es posible “en las más apartadas y secretas / regiones de la Tierra” (137). El peligro acecha como un animal escondido y los viajeros progresan en una senda que no ofrece mayores garantías, sujetos a la experiencia del tránsito entre diversos espacios, etnias y culturas.

En el texto de Núñez está presente una isotopía de la duda o la reserva ante el discurso oficial, aparentemente aceptado sin discusión por los actores del sistema colonialista. Varios indicios dejan al descubierto la pausa vacilante de los sucesivos sujetos poéticos —es decir, de los narradores— que asumen la voz en cada una de las *Estampas*... De hecho la primera composición inaugura el poemario con una confesión indecorosa: “Lo que de veras necesito / es abrir un paréntesis” (123). Y entre paréntesis se incluye, varias páginas más tarde, la plegaria de un súbdito que va a tatuar la diestra de su reina (141). Frases como ésta y muchas otras, que acaban con puntos suspensivos o espacios en blanco, señalan quiebres o fisuras en la mentalidad colonialista. Evidentemente la duda hamletiana del escriba no coincide con el estereotipo heroico o despótico del funcionario imperial. Resulta entonces que ni colonizadores ni colonizados tienen una identidad fija, inmutable, sino que ésta se construye performativamente, a través de cada práctica cultural, de cada enunciación con la palabra y con el cuerpo (Bhabha, 2002).

Cada sujeto poético construye su discurso a partir de los discursos de otros: “Detrás de las montañas dicen / que habitaban los Sioux” (127). El afán historiográfico del siglo XIX asoma en la voluntad de exponer los hechos “según declaraciones de testigos”. Todo relato de viaje tiene algo de *work in progress* en la medida en que delata los resortes de su factura. En el poemario de Núñez se hace referencia a la instancia de la enunciación como un presente de la escritura al que remiten las múltiples expresiones deícticas –aquí, ahora, hoy, ya, cerca, después, entonces–. El texto se vuelve autorreflexivo porque se muestra a sí mismo como lenguaje, es decir, constituye su propio referente sin dejar de referir también aquel contenido que se vehiculiza a su través (Austin, 1999). La metaficción es un fenómeno recurrente en los textos posmodernos que implica “un lenguaje que funciona como significante de otro lenguaje, y este otro lenguaje deviene, por lo tanto, su significante” (Waugh, 4). Laura Scarano y Marta Ferrari (1996) han estudiado el funcionamiento de la autorreferencia en la poesía española del siglo XX, que puede contemplar dos movimientos antagónicos:

El de autoafirmación generativa inserto en una ideología trascendentalista y mitificadora del arte (del modernismo a la vanguardia) y el que funda en dicho repliegue un cuestionamiento de tal matriz reforzando una ideología claramente desmitificadora de la palabra poética (que despunta como crisis lingüística y epistemológica en algunos textos surrealistas y se consolida en la producción de diversos autores desde la década del 50 y 60 en España). (12)

Como tantos otros autores de los años 70 y 80, Núñez explora en su poesía ambos movimientos de la metaficción o autorreferencia. El libro que aquí nos ocupa sin duda apela a la figura paradigmática del escritor viajero y expedicionario, erigiéndose como un tácito homenaje, plagario y apócrifo. Pero, no obstante, es evidente que responde a una visión irónica del mito, que reconstruye en una versión mordaz y paródica.

Más allá de las referencias concretas al acto de escritura o al presente de la enunciación, en *Estampas...* hay dos situaciones que se destacan en la simultaneidad diegética que plantean los diversos fragmentos de relatos de viajes. En la primera de ellas ocurre que, en lugar de describir lo que se ve en una fotografía, el narrador cuenta la historia previa o en torno a la foto. Se suceden el intercambio

de regalos entre el fotógrafo y la tribu, la ambientación a partir de unos harapos de cortezas curtidas, y finalmente la pose sonriente de los nativos frente a la cámara instalada al aire libre (127-128). Existe una distancia insalvable entre el lenguaje del poema y el campo de la representación visual que ostentaría esa foto que nunca se nos muestra, y así como ocurre en *Las Meninas* de Velázquez, los lectores-espectadores sólo vemos la mirada del fotógrafo o el pintor, es decir, el revés de la trama. De soslayo se toca el tema de la fotografía, que surge en el siglo XIX como la disciplina artístico-documental más característica de la era industrial (Benjamin, 1994). Parafraseando a Michel Foucault (1996) cuando analizó el cuadro de Velázquez, debemos decir que Núñez expone en el poema el mecanismo de la ficción o la “pura representación”, puesto que monta “una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre” (25).

Otra instancia que cuestiona el estatuto ficcional, pero mediante un procedimiento inverso, es la que se produce en el poema titulado “Ofrecióse a mi vista un cuadro encantador”. Allí el abandono de la rubia propietaria se trenza plásticamente con el gesto de “una camarrera de popular belleza” y la actitud hierática de una esclava negra semidesnuda. Estas figuras centrales se ubican como las tres gracias en la escena que completa un negrito con librea, “sosteniendo / una cotoarra verde sobre el hombro / y en cada brazo / un perrillo habanero de largas lanas blancas” (135). Los referentes pictóricos responden a una hipercodificación icónica en la percepción del narrador, que hace del poema una pintura trazada con palabras.

Una vez más es la función descriptiva del discurso la que predomina en el texto. La descripción de lo no visto en una foto y la de una escena cotidiana percibida como obra de arte constituyen dos casos antagónicos pero paralelos en los que la escritura se asoma al abismo que separa la ficción de la realidad. Foto, cuadro, visión y escritura son ordenamientos humanos que implican un encuadre, un recorte o una selección, y la paradoja es que el poema que admite este hecho se ubica también del otro lado del abismo. Lo aquí señalado coincide con “el desmontaje impío de la ficción poética” que Fernando Rodríguez de la Flor advirtió en los textos del salmantino:

Resistir a la ilusión en la ilusión de la obra; trabajar el artificio humano de los artificios, cuando su confianza propia en él estaba rota y la vida penetraba a chorros por las bambalinas desvencijadas

que las rimas tienden como muros de sonidos para que lo que no debe ser visto u oído no comparezca, es así prueba de una heroica fe en la representación, en los tiempos definitivos en que acaece su crisis. (8)

En otros libros de Núñez el sujeto poético se identifica con el derrotado y el vencido (“no hay nada que decir”), pero sin embargo modela tenazmente, cuestiona y rehace la forma de sus versos (Puppo, 2006b). Afirma a coro con Roland Barthes que “escribir no es vivir”, aunque él mismo apela a su “razón / de estar aquí siguiendo”. Esta aporía del poema expresa tal vez una nueva conciencia poética, que entiende no sólo los límites del lenguaje poético en relación con la realidad sino también la relación del lenguaje poético consigo mismo, los límites de ese canto a su propia inaccesibilidad (Milán, 119).

Relato de viaje y descubrimiento (del otro, de sí mismo)

La génesis temprana de *Estampas...* precede cuatro años a la publicación del célebre estudio de Edward Said, *Orientalism* (1978), que marcó un hito en la reflexión sobre los procesos coloniales. Diez años antes, en el ambiente del posestructuralismo francés se debatía en torno a la guerra de Argelia y la lucha por la independencia de esa nación. ¿Leyó Núñez la obra de Franz Fanon *Les damnés de la terre*, publicada en 1961? El análisis que conduce a más preguntas que respuestas, teniendo en cuenta que su patria de origen, España, guarda también las claves de un importante pasado imperial. Más allá de las especulaciones al caso, lo cierto es que el libro de Núñez manifiesta una opción exclusiva por el siglo XIX y sus mitos, y esta preferencia acaso permite sospechar la empatía del poeta maduro y la nostalgia por el niño lector que fue una vez.

Se ha dicho que con *Estampas...* Aníbal Núñez parece asimilarse a los novísimos epigonales, pues deja de lado el universo de la cultura de masas –parodiado en *Fábulas domésticas* (1972)– y recurre a los libros de *perable* lo había hecho con los clásicos (Nicolás, 11)–. Ahora bien, esta afirmación exige ser matizada por dos motivos. En primer lugar, porque hasta hace muy poco tiempo los relatos de viaje no formaban parte del canon literario más estricto, habiendo permanecido durante si-

glos como fenómenos de venta destinados al entretenimiento, ubicados en la extensa lista de los géneros menores o marginales. En segundo lugar, porque si bien Núñez recurre al culturalismo y los referentes históricos, como otros poetas españoles del 70, lo hace con una obra iconoclasta, revisionista y paródica, que destila una aguda ironía en cada verso.

El recorrido hermenéutico trazado en estas páginas confirma que la poética de Núñez opera con múltiples voces, procedimientos y temas, todo ello puesto al servicio de una mirada lúcida e implacable de la historia y la cultura. La inclusión del léxico arcaizante y el uso insistente del hipérbaton se combinan inéditamente para que asuma la enunciación una voz depurada, corrosiva y sin sentimentalismos. Cada una de las *Estampas...* revela la trama de algún tópico colonialista, al tiempo que la comunión con la naturaleza evoca la pérdida ingenuidad romántica. En su carácter de pastiche o travestimiento de los relatos de viaje, el texto del siglo XX presenta otra característica fundamental del género, definida así por Sofía Carrizo Rueda (1997a):

Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que, en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen. (28)

En los libros de viaje románticos, los momentos de clímax del discurso suelen coincidir con las efusiones líricas del viajero, preocupado por revivir, “en caso de que no lo hubieran por escenario” (Carrizo Rueda, 1997a: 151). Hemos comprobado que también el poemario de Núñez describe el espectáculo exótico que seduce al viajero de ojos imperiales, para quien “el otro es el mal”, según la fórmula de Nietzsche (Chaitin, 147). Lo notable aquí es que las dualidades y tensiones propias de las sociedades decimonónicas encuentran su correlato en el mundo contemporáneo, el de los lectores de principios del siglo XXI. La lectura de *Estampas...* nos lleva a reflexionar que, efectivamente, Occidente debía esperar a ver los resultados de los grandes totalitarismos del siglo XX para que se difundiera la filosofía del diálogo y de la aceptación de las diferencias, proveniente de autores como Emmanuel Lévinas, Martin Buber y Gabriel Marcel (Kapuscinski, 3).

En el texto de Núñez no llega a producirse un auténtico encuentro de las culturas, capaz de abrir nuevos horizontes con el Otro que habla un idioma distinto y que tiene otro color de piel. Sin embargo, así como no hay relato de viaje sin invención, tampoco es posible el relato de viaje que no ofrezca un descubrimiento mutuo, por incipiente y tímido que sea éste (Monteleone, 1998).

Si los viajeros de *Estampas...* no llegan al conocimiento y la aceptación del Otro con sus diferencias, su discurso deja al descubierto, en cambio, a “ese otro en radical disonancia con uno mismo” que es el *alter ego*, aquel que nos susurra al oído lo que no queremos escuchar y que nos enseña que “ser es no caber en la unidad de lo Mismo” (Kovadloff, 72, 77). La vacilación y la pausa del explorador no sólo señalan las fisuras de la mentalidad colonialista; evidencian también ese umbral de duda en el que cada ser humano se descubre a sí mismo, en el repliegue que lo vuelve otro para su propia mirada.

Parodiando las voces de una época lejana, Núñez arroja las claves para una interpretación de la galaxia de significantes que atraviesa su tiempo, el de fines del siglo xx. Multiperspectivismo, impostura y disolución del sujeto, sincronicidad e inestabilidad del sentido, son factores que describen una situación habitual en las sociedades contemporáneas. Esta sensación cotidiana, según Claudio Magris (2), es la que nos muestra arrojados en “una realidad vivida a la intemperie y sin fundamento, constituida por muchas copias de originales perdidos o que quizá nunca existieron, en la que los acontecimientos parecen Acciones Paralelas a otras que, sin embargo, no ocurren; en la que el individuo mismo se siente una pluralidad centrífuga, un archipiélago desparramado más que una unidad compacta. [...] La realidad es un estudio continuamente desmontado y nosotros nos movemos en él como Don Quijote de la Mancha”.

El poeta del siglo xx recurre al siglo xix para explicar su desencanto, en un gesto análogo al de Cervantes, que en cada batalla de Don Quijote plasmó una metáfora de la desilusión y el anhelo. Frente a otros discursos segregacionistas o totalitarios, la literatura se manifiesta como un lugar de descolonización, un espacio común para repensar las relaciones y las identidades (Gnisci, 194). Y esta cuestión se vuelve fundamental en el caso de los lectores latinoamericanos, siempre insertos en renovadas encrucijadas posimperiales.

La poesía con la capacidad de cuestionar su propia ficción. Desde una posmodernidad sin triunfalismos ni certezas, *Estampas...* ahonda en los labe-

rintos del poder colonial invitándonos a recorrer –aquí y ahora– el trayecto que conduce hacia ese anhelado reino del más allá, en el cual Yo soy Otro para los otros.

Referencias bibliográficas

Obras de Aníbal Núñez

- 29 poemas* (en colaboración con Ángel Sánchez), Salamanca, Vitor, 1969.
Fábulas domésticas, Barcelona, Ocnos, 1972.
Taller del hechicero, Valladolid, Balneario Escrito, 1979.
Cuarzo, Madrid, Libros de la Ventura (ed. definitiva, 1988), 1981.
Alzado de la ruina, Madrid, Hiperión, 1983.
Estampas de ultramar, Valencia, Pre-Textos, 1986.
Clave de los tres reinos, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1986.
Definición de savia, Madrid, Hiperión, 1991.
Casa sin terminar, Mérida, La Centena, 1991.
Naturaleza no recuperable, Madrid, Libertarias, 1991.
Figura en un paisaje, Diputación de Salamanca, 1993.
Obra poética I y II (ed. de F. Rodríguez de la Flor y E. Pujals Gesalí), Madrid, Hiperión, 1995.

Estudios críticos

- ASHCROFT, B., G. GRIFFITHS y H. TIFFIN (1998), “El imperio contraescribe: introducción a la teoría y la práctica del poscolonialismo”, en M.J. Vega y N. Carbonell (comps.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 178-187.
- AUSTIN, J.L. (1982), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- BENJAMIN, W. (1994), *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Planeta-Agostini.
- BHABHA, H. (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- CARRIZO RUEDA, S. (1996), “Los libros de viajes medievales y su influencia en la narrativa áurea”, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, Toulouse-Pamplona, pp. 81-87.
- (1997a), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- (1997b), “Modelo genérico y horizonte de recepción en el relato de Mandeville”, en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, vol. II, pp. 31-38.
- CASADO, M. (1999), *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Madrid, Hiperión.
- CHAITIN, G. (1998), “Otridad. La literatura comparada y la diferencia”, en M.J. Vega y N. Carbonell (comps.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 145-165.

- FABIAN, J. (1983), *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nueva York, Columbia University Press.
- FOUCAULT, M. (1996), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo Veintiuno.
- FREIRE JORGE, F.J. (1987), Prólogo a *Cuarzo*, en A. Núñez, *Obra poética*, t. I, pp. 294-296.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GNISCI, A. (1998), "La literatura comparada como disciplina de descolonización", en M.J. Vega y N. Carbonell (comps.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 188-194.
- KAPUSCINSKI, R. (2005), "El encuentro con el Otro", *La Nación*, "Cultura", 4 de diciembre de 2005", pp. 1 y 3.
- KOVADLOFF, S. (2002), "¿Uno mismo?", en *Ensayos de intimidad*, Buenos Aires, Emecé, pp. 71-79.
- KRISTEVA, J. (1991), *Strangers to Ourselves*, Nueva York, Columbia University Press.
- MAGRIS, C. (2004), "Quijotes en busca de Europa", en *La Nación*, "Cultura", 31 de octubre, pp. 1-2.
- MIGNOLO, W. (comp.) (2002), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*, Buenos Aires, Del Signo.
- (1988), "Anahuac y sus otros: la cuestión de la letra en el nuevo-mundo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIV, 28.
- MILÁN, E. (2001), "En su ausencia: tres notas sobre poesía", en Blanca Solares (coord.), *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*, Barcelona, Anthropos, pp. 118-124.
- MONTELEONE, J. (1998), *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires, El Ateneo.
- NICOLÁS, C. (1997), "Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez", *Insula*, VI, 606, pp. 9-12.
- PRATT, M.L. (1997), *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- PUPPO, M.L. (2004), "La teatralidad del poema: una lectura de Aníbal Núñez", en *Actas de las Segundas Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Universidad Católica Argentina, CD Rom.
- (2006a), "De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez", *Revista de Literatura*, LXVIII, 135, pp. 195-216.
- (2006b), "Destino de Ícaro: presencia de un mito clásico en la poesía de Aníbal Núñez", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 25, 1, pp. 171-178.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1997), "Aníbal Núñez: el desmontaje impío de la ficción poética", *Insula*, 606, VI, pp. 7-9.
- SAID, E. (1994), *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage Books.

- SCARANO, L. y M. FERRARI (1996), "La autorreferencia en el discurso poético: una aproximación teórica", en L. Scarano *et al.*, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 11-28.
- WAUGH, P. (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Novel*, Nueva York, Methuen.

Al fondo de lo desconocido:
Un episodio en la vida del pintor viajero,
de César Aira

Mariano García

Los viajes en el macrotexto

Los viajes atraviesan prácticamente toda la obra de César Aira (Coronel Pringles, 1949), constituyéndola como tal desde sus inicios. Ya en su primera novela, el “viaje dialéctico” y vanguardista de *Moreira*, se repiten las andanzas del famoso gaucho fugitivo de Eduardo Gutiérrez en un pastiche que quiere ubicarse discursivamente en las antípodas del tipo de narrativa llana de los folletines, mezclando al borde de lo incomprensible voces del psicoanálisis y del marxismo mientras se avanza lentamente por el monótono paisaje del campo bonaerense.

En *Enma, la cautiva* se trata de colocar a una mujer de ilustre prosapia nominal (entre las Emmas de Flaubert y de Borges) en medio de los indios, planteando las alternativas de cierto nomadismo y cierto sedentarismo producto de una serie de no aventuras en la desasosegante extensión de las pampas. Sin embargo el primer punto de vista en esta novela no es, como en *Moreira*, el de un nativo, sino el del ingeniero francés Duval, a quien “las visiones del viaje” dan “un brillo perplejo a sus ojos azules” (15) y que considera que “aquellos cambios de color en el cielo y las transformaciones de las nubes [...] podrían servir de materia a una especie de novela, siempre y cuando el autor se atuviera al realismo más riguroso” (21), premisa con la que en cierta medida cumple esta misma novela. En “El vestido rosa” la prenda del título sirve como motivación (si utilizamos la palabra en el sentido que le da Victor Shklovski)¹ para que el narrador pueda relatar un

1. Aunque sería más pertinente aún hablar de “enhebrado”, para atenernos a una imagen

largo viaje hecho no sólo de distancia sino de tiempo,² nuevamente en las extensiones de la llanura del campo argentino.

La intención de *Una novela china* es, a la manera del exotismo entendido por Victor Segalen, escribir sobre China sin los ojos sorprendidos de un viajero, sino como un chino más, alguien que siempre estuvo allí, para terminar encarnando la tautología del chino que viaja a la China cuando Lu Hsin decide visitar la gran muralla. Unas inocentes vacaciones familiares que implican un viaje a Embalse sorprenden la percepción adormilada de un padre de familia haciendo estallar un *kairos* en medio del rutinario *cronos* al que está acostumbrado.³ *Canto castrato*, con sus intenciones de novela histórica comercial, plantea un delirante viaje por el circuito europeo de los grandes teatros de ópera (Nápoles, Viena, San Petersburgo) y el más allá de lo *inverificable* donde siempre se puede practicar un poco de surrealismo *ante litteram*: la Rusia de Catalina la Grande, sumando algún que otro pastiche de uno de nuestros paradigmas en literatura de viajes, aquellos de Domingo F. Sarmiento. *El volante* sigue explorando las posibilidades del exotismo, de quien Aira retiene también la ineludible lección del Borges de “El escritor argentino y la tradición” con Gibbon y el Corán y sus camellos, y allí el viaje es propiamente literario ya que se trata de la *narración de una narración* que transcurre en la exótica India de las novelas de aventuras, precisamente a la manera de “El acercamiento a Almótasim” de Jorge Luis Borges.⁴

El viaje del escritor “César Aira” con una beca a Polonia para comenzar una “vida nueva” es en *El llanto* una experiencia que termina resultando funesta y donde el relato sólo avanza a partir de su regreso a la Argentina. En *La costurera y el viento* el viaje está deter-

de costura más afin con el vestido del título, y que asimismo podemos encontrar en “El arte como artificio” del citado Shklovski.

2. El tiempo en Aira, quien en esto sigue a William Berkeley, es producto de un cálculo de distancias.

3. “...*cronos* es el «tiempo que pasa» o el «tiempo de espera» —el cual, según el Apocalipsis, «no será más»— y *kairos* es la estación, un punto en el tiempo lleno de significado, cargado de un sentido derivado de su relación con el final. [...] el Fin cambia todo y produce, en lo que en relación con él es el pasado, estas estaciones, *kairoi*, momentos históricos de significación intemporal” (Kermode, 47). Véase *The Sense of an Ending* de Frank Kermode para una discusión amplia sobre estas dos nociones de temporalidad.

4. Ya que, como suele ocurrir en Borges, sus ficciones son una puesta en obra de sus ensayos, como en este caso.

minado por una imperiosa angustia: la de la costurera Delia Siffoni, que persigue por las rutas patagónicas un camión que, según cree ella, lleva a su hijo encerrado, y tras ella avanza toda una caravana de personajes obligados a hacer el viaje por muy diversas circunstancias. *La serpiente* es el viaje fantástico a un mundo posible, Dinosaur City, durante una función de evangelistas brasileños en un ex cine de Flores, así como la zona aledaña de Arboleto en *La mendiga* es un bosque encantado de cuento de hadas al que se llega en tren. *La villa* es en cambio el viaje no a un mundo posible sino a uno verdadero pero desconocido: la villa del bajo Flores a la que llega Maxi siguiendo a unos cartoneros. En *El juego de los mundos* padre e hijo viajan por los planetas y dimensiones con los que entran en contacto a través de un juego de computadora. Un viaje a Francia —uno de tantos— es la excusa para publicar los *Fragmentos de un diario en los Alpes* sólo para llevar a cabo el inventario y la descripción de una casa. “Taxol” es el pesadillesco viaje en taxi con un conductor que relata sus fantasías sádicas mientras lleva a su pasajero, el narrador, a visitar a un amigo moribundo. La lista desde luego es susceptible de extensión aunque queda claro, mediante estos ejemplos, que César Aira ha combinado una amplia gama de posibilidades relacionadas con el viaje, no sólo desde las circunstancias que lo determinan, sino del viaje en sí y su “regreso”, su “vuelta”, ya que muchas veces el regreso no coincide con el fin de la narración, del mismo modo en que no siempre el comienzo del relato es el comienzo del viaje.

También fuera de la ficción el viaje es un tema que Aira aborda con interés, como quien estudia una de sus herramientas de trabajo. Aira cifra en gran medida su poética, tal como la explica en “La innovación”, bajo la divisa baudelaireana de la “invitación al viaje”: “al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”.⁵ Asimismo en “Dos notas sobre Moby Dick” y en “El viaje y su relato” podemos encontrar reflexiones tan ligadas al tema del viaje como las que plasma en “Exotismo” o en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*.

5. De hecho se trata del verso final del poema “Le voyage”, último de la sección “La muerte” de *Las flores del mal*. En la estrofa final el yo lírico se dirige a la Muerte en los siguientes términos: “Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”. El viaje, ya como descubrimiento de mundos, ya como repetición y hastío, ya como revelación personal o interpersonal, constituye uno de los temas privilegiados de este poemario.

Este último título, referencia u homenaje transparente a su admirado Raymond Roussel, también nos recuerda que a Aira le interesan escritores que fueron grandes o curiosos viajeros, desde el viaje al fondo de lo desconocido que pauta el fin de la carrera de Arthur Rimbaud como poeta,⁶ hasta la vuelta al mundo de Raymond Roussel, que prefería no salir de su camarote mientras lo hacía, pasando por la “significación” de Victor Segalen, autor del *Viaje al país de lo real*, así como de la complementaria e inasible *René Leys*. Aira también ha traducido libros de viaje, como la relación de Benjamin Franklin Bourne, *Cautivo en la Patagonia*, o la de Ignacio Rickard, *Viaje a través de los Andes*, amén de realizar atentas lecturas de literatura análoga, desde Alfredo Ebelot hasta Charles Darwin, que impregna tantos aspectos de *La liebre*.

El viaje, entonces, está siempre presente porque “los viajes [...] eran un relato antes de que hubiera relato: ellos sí tenían principio y fin [a diferencia del continuo de la vida rutinaria], por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada –lo que permitía inventarlo todo–. A partir de entonces, el viaje sirvió de metáfora y modelo para todo relato, y todos tuvieron un principio y una final, que es casi todo lo que deben tener” (“El viaje y su relato”, 1).

El viaje es un modelo de la narración y la narración, metáfora de todo viaje.⁷ A partir de una premisa tan sencilla como evidente, Aira estructura sus ficciones y sus reflexiones, que aparecerán plasmadas en dos de los títulos más interesantes de su producción, si bien vale tener en cuenta que él mismo no necesariamente se adapta a este esquema. Si aplicamos el procedimiento de Aira de la “huida hacia adelante” (cf. “Ars narrativa”) vemos que también vale para su concepción de los viajes. Su literatura no admite “Orfeos desobedientes” (*Un episodio...*, 30), ni presumiblemente tampoco mujeres de Lot o lo que sea que implique detenerse y volver o mirar atrás.⁸ El procedimiento

6. Además del texto “El abandono”, introducción a un curso sobre Rimbaud que dictara Aira en el Centro Cultural Rojas, hay una interesante reseña por él firmada de la biografía *Rimbaud en África* de Charles Nicholl, aparecida el sábado 13 de abril de 2002 en *Clarín*.

7. Es importante señalar que Aira considera, igual que Benjamin en su ensayo “Der Erzähler”, el viaje como una matriz constitutiva de las narraciones: el viajero es el que sobrevivió para contar el cuento, y por ello, un narrador por derecho propio.

8. El procedimiento de la “huida hacia adelante” implica “seguir escribiendo, [...] que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir” (“Ars narrativa”,

de la “huida hacia adelante” significa de por sí un viaje (el viaje del acto de escribir y la decisión de escribir de ese modo) pero no su obligatorio o necesario regreso: en casi ninguno de los ejemplos mencionados podemos hablar de un regreso. Acaso porque internarse en lo desconocido no garantiza la vuelta. No obstante la vuelta es parte necesaria del relato de viaje porque demuestra que uno sobrevivió para contarlo. Y para Aira la escritura no es otra cosa que la expresión de la supervivencia.

Dos viajeros decimonónicos

Se ha escrito ya mucho sobre *La liebre*, el libro más famoso de la producción de César Aira y que todavía se sigue reeditando. Resumen quintaesenciado de lo que podríamos llamar los relatos de viajeros ingleses del siglo XIX en la Argentina, *La liebre* cuenta la expedición del naturalista inglés Clarke, cuñado de Darwin, que viaja al sur acompañado por una escolta que le ofrece Juan Manuel de Rosas, a fin de encontrar un supuesto “eslabón perdido” de la evolución: la liebre lebigbreriana. Ello pondrá a Clarke en contacto con los indios de Cafulcurá, con las costumbres de locales como Gauna o Carlos Álzaga Prior, pero más importante aún, el viaje le permitirá recuperar a su novia perdida y develará su pasado de niño expósito, en una serie de reconocimientos en cadena que sintetizan el aspecto paródico y el pastiche estructural que sostiene el relato.

El viaje no le permite a Clarke encontrar la liebre que busca (en el caso de que ésta exista, ya que la liebre en la novela es signo de tantas cosas que por consiguiente se vacía y no expresa nada, como el lenguaje absurdamente polisémico de los indios) y que eventualmente ayudaría a iluminar un aspecto clave de la teoría de la evolución, pero en cambio, y sin proponérselo, ilumina de manera sorprendente una individualidad, la suya, al encontrar una pieza faltante del rompecabezas de su pasado de niño huérfano. Si bien también aquí la peripecia se interrumpe sin comentarios epilogales por parte del narra-

passim). Pero para poder avanzar, y que todo no se termine demasiado pronto, es necesario hacer las cosas “no tan bien” o, mejor, directamente mal, tal como también lo propone en su ensayo “La innovación”. El procedimiento de no corregir se explica en virtud de la “ley de los rendimientos decrecientes”: o sea que lo que no salió bien de entrada irá saliendo peor en sucesivos intentos.

dor, queda claro que el viaje al fondo de lo desconocido redonda, en este caso, en la revelación, el conocimiento más profundo de la propia individualidad, tal como lo expresa metafóricamente Baudelaire en su ya mencionado “viaje”.

Para Sandra Contreras (2002) *La liebre* “se singulariza muy especialmente en el ciclo pampeano de Aira: no sólo se trata allí de la perspectiva extranjera del viajero inglés sino también y fundamentalmente de la perspectiva de un *narrador-traductor*” (59), para agregar que es en esta novela donde cristaliza el exotismo de Aira en su versión etnográfica, algo que viene muy a propósito de Clarke si consideramos, junto con Michel de Certeau, que el relato de viajes etnográfico opera una hermenéutica del otro, un retorno de uno mismo a uno mismo por la mediación del otro, a través de la dinámica y la economía de la traducción (59).

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el autoconocimiento que busca Rugendas no pasa por aspectos personales de su vida —de hecho no existe una vida privada de Rugendas, tal como él mismo se queja en un momento— sino de su arte:

Si bien la etapa más elaborada fue la mexicana, y las selvas y montañas tropicales constituyeron su temática más característica, el objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte... (*Un episodio...*, 10)

El objetivo de la narración de Aira, por su parte, será desarrollar las instancias de ese “objetivo secreto”, en tanto que mi propio objetivo, a la luz de la *Poética de los libros de viajes* de Sofía Carrizo Rueda, será plantear la novela de Aira como una traducción al lenguaje y a las modalidades del procedimiento de los relatos de viajes.⁹

A partir de estas premisas intentaremos entonces determinar hasta qué punto se cumple con éxito la traducción de ciertos elementos genéricos de los relatos de viajes en la novela que nos ocupa.

9. Remito a la definición de Sofía Carrizo Rueda ya citada en este mismo volumen (pp. 78-79) en nuestro trabajo sobre Eduardo Gutiérrez.

Viaje y procedimiento

En esta breve aunque concentrada novela, Aira escenifica el “episodio” del título pero utiliza un tratamiento discursivo que favorece la presencia del narrador, haciendo prevalecer la dicción, o el *telling*, por sobre la presentación directa o dramática de los hechos, a la manera, precisamente, de una crónica o relato de viajes no ficcional. Es cierto que la materia que informa al relato es en parte real, acaeció, y que los magníficos cuadros de Rugendas atestiguan su paso por el mundo *real*, pero no es menos cierto que el “episodio” del accidente le permite desplegar a Aira toda su batería surrealista y establecer así un juego de anacronismos: “En los detalles, a su vez, se recuperaba lo extraño, lo que cien años después se llamaría «surrealista», y que en aquel entonces era la «fisionómica de la naturaleza», vale decir el procedimiento” (76). Podemos hablar, por lo tanto, de un continuo *travestimiento* del discurso no ficcional de los relatos de viaje al discurso ficcional de la literatura de viajes. Si no prevalece una mimesis que intenta presentar los hechos como reales (reemplazada por la conspicua diégesis del narrador), hay en cambio una mimesis en cuanto *imitación* discursiva del relato de viajes.

En la forma más aparente, desde la disposición tipográfica de los largos párrafos, la ausencia total de líneas de diálogo, la narración “continua”, como dijimos, la prosa ofrece un verosímil de crónica o relato de viaje que servirá bien a sus fines al encontrar una serie de disonancias de contenido que acompañarán la búsqueda ilusoria, por parte de Rugendas, del “procedimiento”, aportando a cada paso un comentario muy entrelazado entre el *ars narrativa* de Aira y el *ars pictorica* de Rugendas. ¿Estamos entonces ante un caso de *ut pictura poesis*? Aira intenta poner en palabras el relato sin palabras del viaje de Rugendas, cuyo lenguaje no es otro que el de la pintura: así como Aira tuvo en cuenta para *Enma, la cautiva* y *La liebre* a los viajeros ingleses y franceses y sus respectivos relatos, esta vez se plantea el lenguaje de la pintura como relato de viaje.¹⁰ Rugendas también es, a fin de cuentas, un sobreviviente, y un sobreviviente ejemplar.

10. Como dijimos en nuestro trabajo sobre *Un viaje infernal* de Eduardo Gutiérrez, se puede hablar de un “sistema alemán”, paralelo al inglés y al francés, compuesto por Schmidl-Humboldt-Rugendas. El texto fundamental de Schmidl, vale recordarlo, llevaba imágenes que se siguen reproduciendo hasta hoy por haberse constituido en un tipo de iconografía irremplazable. En el caso de Humboldt hay una convivencia de texto e imagen y en Ru-

El texto comienza de manera convencional presentando a los antepasados de Rugendas, como si lo que estamos a punto de leer no fuera otra cosa que un esbozo biográfico, para explicar, de alguna manera, determinados procedimientos de pintura muy específicos como los que utilizaban los pintores de batallas, que son paulatinamente reemplazados por los pintores viajeros una vez que se decreta el “siglo de la paz” tras Napoleón. Johann Moritz Rugendas es educado como pintor de batallas pero “debió reconvertirse sobre la marcha” (9), detalle harto significativo pues el largo epílogo del libro presentará a Rugendas fascinado ante la posibilidad de captar con el pincel un malón y sus diversos esplendores de la lucha entre indios y blancos. Rugendas cambia entonces de procedimiento, que es a su vez el procedimiento de Alexander von Humboldt: la fisionómica de la naturaleza, que pretende *integrar* todas las imágenes posibles que se puedan captar de un entorno mediante sus rasgos característicos o “fisionómicos” (esto lo había tomado Alexander von Humboldt de Johann Caspar Lavater, con lo cual podríamos deducir que el procedimiento de Humboldt en pintura es un análogo del procedimiento de Honoré de Balzac en literatura; con ello quiero subrayar que cuando se habla de Aira no tarda en aparecer en algún momento Balzac).

La importancia de lo biográfico en esta obra (no sólo por la extensión que ocupa sino por la posición privilegiada del comienzo del relato) nos debe hacer recordar que en el caso de los libros de viajes la intertextualidad aparece potenciada “ya que una característica de su construcción es que se articula sobre una serie de rasgos suministrados por otros géneros” (Carrizo Rueda, 29). En la Edad Media, por ejemplo, algunos de estos géneros eran, entre otros:

Guías y portulanos, crónicas, tratados considerados de carácter científico como la *Historia Natural* de Plinio, literatura doctrinal, biografías, relatos de otros viajeros, relatos de aventuras caballerescas, *novellas*. (29)

Haciendo gala entonces de una duplicación genitiva de intertextualidad, Aira comienza su traducción apelando a uno de los géneros

gendas sólo imagen (aunque en el libro de Aira el narrador se explaya sobre los textos que se agregaban a los dibujos de Rugendas, 16-17). En resumen, ¿hay en el “sistema alemán” un progresivo despojamiento del texto en virtud de la imagen?

que absorbe

tor para explicar las particularidades de dos géneros pictóricos: la ilustración de batallas y la ilustración de viajes.

Tras esta presentación de Rugendas como "pintor viajero" el narrador nos habla de sus dos importantes viajes a América, de los cuales es el primero el que constituirá propiamente la materia del "episodio": el viaje comienza en Chile con la intención de pasar a la Argentina contra los consejos de Humboldt, para quien la topografía tan alejada de la franja tropical era una pérdida de tiempo:

Sólo en los trópicos se encontraba el exceso necesario de formas primarias para caracterizar un paisaje. En la vegetación, Humboldt había reducido estas formas primarias a diecinueve; diecinueve tipos fisionómicos, cosa que no tenía nada que ver con la clasificación lineana, que opera con la abstracción y el aislamiento de las variaciones mínimas. El naturalista humboldtiano no era un botánico sino un paisajista de los procesos de crecimiento general de la vida. Ese sistema, a grandes rasgos, constituía el "género" de pintura que practicó Rugendas. (13-14)

Esta apreciación nos coloca por un lado en un registro distinto al que generó una importante corriente de la teoría literaria del siglo XX (las funciones de Vladimir Propp, que se basó en el procedimiento de Linneo) pero sobre todo da peso a la inevitable analogía que se plantea a lo largo de todo el texto frente a la actividad de Rugendas: la captación o registro "objetivo" digna de la fotografía (recordemos que se habla de un "objetivo" secreto de Rugendas). De hecho, tras el accidente, Rugendas se verá obligado a usar una mantilla negra que le da el aspecto de los primeros fotógrafos que debían ocultarse su cabeza bajo un paño oscuro, y el propio narrador asimila el procedimiento a las funciones que años después cumplirá la fotografía, es decir, una función eminentemente documental que no necesariamente excluye una dosis de arte, como también puede suceder en los relatos de viajes. De cualquier forma no podemos dejar de advertir que la interpretación que hace Rugendas del paisaje es producto de una mirada que responde a su clientela europea; Aira retraduce esa mirada para nosotros, argentinos de fines del siglo XX.

Rugendas parte entonces en 1837 de San Felipe de Aconcagua (Chile) junto a su fiel amigo, el pintor alemán Robert Krause. Krause, como tantos relatos a la sombra del Quijote, oficia como *ficelle*, como interlocutor, como reflejo sano pero mediocre de su admirado ami-

go, establece un principio de perspectiva dialéctica pero sobre todo, creo, instala el factor sentimental del relato. Krause, que sufre a cada instante por Rugendas, orienta con su perspectiva la respuesta del lector a los padecimientos de su genial acompañante y aleja definitivamente el texto de una posible relación no ficcional. También Krause le sirve a Aira para demostrar (por si cabían dudas al respecto) que el hecho de valerse de un procedimiento no asegura un resultado satisfactorio. “[Rugendas] trataba de pensar que en la pintura de género el talento no era necesario, ya que todo se hacía según un procedimiento, pero el hecho era que los cuadros de su amigo no valían nada” (16). Pero Krause instala la dimensión puramente ficcional al permitir una oscilación de puntos de vista (el suyo, el de Rugendas y el del narrador) y al vehiculizar una plausible identificación del lector con Rugendas *a través* de la mirada compasiva de Krause.

A continuación se despliega una descripción de la cordillera, una de las muchas descripciones que abundan en este relato, y que revisiten importancia para uno de los efectos totales de la narración: la amplificación y distorsión de la capacidad perceptiva de Rugendas después de su accidente impondrá al régimen descriptivo del texto una serie de alteraciones análogas.¹¹ También, naturalmente, establece un diálogo entre el “relato” que comienza a hacer Rugendas con sus pinturas y el tipo de descripciones naturales que abundan en los relatos de viajeros ingleses frente a la extrañeza que les producen estas geografías. Por entonces, aclara el narrador:

Rugendas había iniciado una práctica novedosa, la del boceto al óleo. Esto constituía una innovación, que la historia del arte ha registrado como tal. Sólo unos cincuenta años después los impresionistas lo practicaron de modo sistemático [...]. Mal visto, se lo consideraba un procedimiento de chapucería. Y lo era, en buena medida, pero tenía como horizonte una transvaloración de la pintura. (21)

Una vez más encontramos asociado el método de Rugendas con una disciplina posterior (el impresionismo), además de quedar aquél muy cerca del propio método de Aira, sumado a los ecos nietzscheanos de la “transvaloración de todos los valores”, aunque sea en pintura; en

11. En *Los misterios de Rosario* su protagonista Alberto Giordano percibe desde el comienzo la realidad grotescamente alterada a causa de la abstinencia de una droga, la proxidina.

resumen, una forma protovanguardista que sin embargo no alcanza a satisfacer las ambiciones de Rugendas, a pesar de constituir una "innovación" que nos vuelve a remitir al propio Aira.

Con la llegada a Mendoza se produce finalmente la descripción de la ciudad, tan común en los relatos de viajes de todas las épocas, propiciando lo que propiamente conocemos como elementos de un modelo de relato de viaje: "c) elementos de las descripciones encaminados fundamentalmente a aspectos de la vida social, tratando de dejar al descubierto algunos de sus mecanismos. d) Actitud reflexiva ante estos hechos que desemboca casi siempre en consideraciones morales" (Carriazo Rueda, 163), son algunas de sus características. La estadía en Mendoza resulta deliciosa a los viajeros en virtud de sus hospitalarios anfitriones, y un frustrado Rugendas se queda con las ganas de retratar un terremoto, tanto como un malón. Aquí el texto se distancia formalmente de cualquier mimetismo con el relato de viajes: nosotros como lectores podremos comprobar el fulminante éxito de las plegarias atendidas, aunque algo diferidas, de Rugendas. En el caso de una narración no ficcional, la repetición o anticipación de patrones, las "temibles simetrías", son imposibles, y de hecho su ausencia es lo que permitirá constatar su calidad de relato no ficcional. Del mismo modo este texto, por sus aspiraciones estéticas, incluye indicios muy sutiles de inversión u orden trastocado (flores que brotan de raíces, árboles que crecen al revés en techumbres de roca) que se actualizarán a partir del accidente de Rugendas y que adensan el paradigma de travestimiento que domina en el texto. En ese sentido, las "situaciones de riesgo narrativo" recaen sobre el texto mismo en lugar de hacerlo (como sucedería en un verdadero libro de viajes) en un horizonte de expectativas relacionado con el contexto de la sociedad receptora: el texto no pretende informarnos que en la cordillera puede haber plantas que crecen de arriba para abajo, sino que eso nos sirve para establecer la dinámica de trastrocamientos sucesivos que operan en el texto.

Por fin emprenden el anhelado viaje hacia Buenos Aires siguiendo la huella de las monumentales carretas interpampeanas, que despiertan gran curiosidad en Rugendas. Los viajeros, para desdén del baquiano que los guía, creen estar en la pampa cuando aún no han atravesado San Luis, y, como sucede en los relatos de Joseph Andrews o de Francis Bond Head, no conciben que pueda haber algo más llano que la llanura por la que van atravesando.

A partir de entonces se establece una secuencia de acontecimientos encadenados que derivan en el accidente: descubren que el camino es-

tá extrañamente árido; el baquiano comprende que ha pasado una voraz manga de langostas; los caballos se ponen muy nerviosos porque no tienen nada para comer; el baquiano duda y parece perdido; Rugendas propone separarse y parte finalmente a caballo hacia el sur mientras se prepara una tormenta. Rugendas percibe extrañado que el aire se ha vuelto gris (como en el oxímoron miltoniano, se habla de "oscuridad visible", 37) y de inmediato se desencadena la tragedia: cae un primer rayo que electrocuta a Rugendas y al caballo, y luego otro más (lo cual, de paso, posibilita una impresionante descripción surrealista del episodio; de hecho, el episodio y sus derivaciones no son más que una concentración y dispersión surrealistas). Una vez que el caballo reacciona lleva arrastrando a Rugendas, que ha quedado enganchado del estribo, y solo a la mañana siguiente es encontrado por Krause, que ve que su amigo tiene la cara hecha pedazos. Es atendido de emergencia en San Luis, pero a pesar de la cirugía no sólo queda convertido en un monstruo sino que una terminación nerviosa expuesta genera una serie de grotescos movimientos involuntarios en los músculos de su rostro. Sólo la morfina le permite tolerar el dolor (37-44).

Rugendas entra en una deriva alucinatoria que no obstante constituye ese "punto equidistante", ese "centro imposible" que buscaba, aunque no esperara encontrarlo bajo esa forma pánica. Vemos cómo cambia el estatuto de las descripciones a partir de la percepción alterada por la morfina y por su propia transformación:

Los abismos tenían abismos a su vez, y de los subsuelos profundos se alzaban árboles como torres. Veían abrirse flores chillonas, grandes o chicas, algunas con patas, algunas con riñones redondos de carne de manzana. Los cursos de agua contenían moluscos asirena-dos, y surcaban el fondo, siempre contra la corriente, legiones de sal-mones rosados del tamaño de terneros. El verde muy oscuro de las araucarias se cerraba en negros de terciopelo o se abría a paisajes de altura que siempre parecían cabeza abajo. (57-58)

Una vez más el relato se aleja deliberadamente de un verosímil de libro de viajes al pautar, gracias a la percepción alucinada de Rugendas, el viaje como una experiencia puramente subjetiva: aquí el relato es en tercera persona pero privilegia gradualmente la subjetividad alterada del protagonista, mientras que en un libro de viajes la primera persona tiene la presunta responsabilidad de transmitir información con toda la objetividad posible. La rigidez en la dilatación de sus pupilas instala una suerte de expresionismo natural por el cual Ru-

gendas también logrará una captación no humana de los indios cuando se produzca el malón. En síntesis: a menor fidelidad al referente, mayor densidad estética.

Las inscripciones de la experiencia

Un episodio en la vida del pintor viajero trabaja sobre dos posibles planos de registro de la experiencia; en principio un tipo de registro neutro, informativo, pero susceptible de arrebatos inesperados de belleza. Por un lado el plano evidente de la pintura de Rugendas, alegoría, si se quiere, no sólo del procedimiento escriturario de Aira sino de todo procedimiento (impresionismo, expresionismo, surrealismo), productivamente tironeado entre el automatismo y el talento personal, entre la objetividad y la expresión de un individuo. Rugendas, obligado a documentar la naturaleza, tiene la inquietud personal de dar *algo más* que la mera información: el centro imposible, y no este o aquel extremo. Del mismo modo se insiste mucho en el texto con las cartas de Rugendas, y la escritura que acompaña a los bocetos. En cuanto a las cartas se dice:

Al escribir, pretendía lograr una sinceridad absoluta. El razonamiento era éste: si daba el mismo trabajo, en principio, decir la verdad y mentir, ¿por qué no decir la verdad, sin blancos ni ambigüedades? Aunque más no fuera como un experimento. Pero era más fácil decirlo que hacerlo, en especial porque en este caso hacer era decir. (54)

Así se dramatiza en forma discreta la tensión que recorre el quehacer de Rugendas: su obligación de decir la verdad entra en conflicto con la de ocultar o embellecer ciertos aspectos de lo ocurrido, por ejemplo a su hermana, o la de exagerar el episodio a sus corresponsales chilenos. En cuanto a la combinación de texto e imagen¹² se nos dice:

El texto [*Voyage pittoresque dans le Brésil*, con famosas litografías basadas en Rugendas y algunas de él mismo] había parecido un acompañamiento de las imágenes; pero lo que no había visto enton-

12. Aspecto recurrente en toda la narrativa de César Aira, notablemente en *El bautismo*, *La trompeta de mimbre*, *El juego de los mundos*. Esta recurrencia tendría tal vez sus orígenes en la influencia de Copi, dramaturgo, narrador y dibujante de tiras cómicas a quien Aira le dedicó uno de sus mejores ensayos.

ces, y empezaba a ver ahora, era que por considerarlo un acompañamiento, o un complemento, lo estaba separando de la parte “gráfica”. Y la verdad, tal como ahora se le aparecía, era que todo formaba parte de lo mismo. (55)

Se produce una identificación entre la pintura y el texto que nos sirve para comprender que el propio texto que leemos –basado, a juzgar por las diversas menciones, en la correspondencia de Rugendas– es también producto de una tensión que no quiere resolverse entre la mejor manera de contar el episodio de Rugendas en un plano referencial informativo y el necesario alejamiento que determine que el relato sea novelesco o ficcional y no una mera crónica. “Rugendas debería haberse transportado por los aires, como un Inmortal, de lo conocido a lo desconocido. Psíquicamente, lo hacía todo el tiempo” (57). Al mismo tiempo la analogía de la pintura parece amoldarse en forma inmejorable a las características de los relatos de viajes: protagonismo de la descripción, orden de coexistencia (espacial) antes que de sucesión (temporal), anulación de la tensión que provoca la obligación de un desenlace.

Para Aira “el mito de lo nuevo se forma [...] sobre una transmutación del quantum de realidad” (“La innovación”, 28), tal como lo hace Baudelaire con su “mantra del innovador” ya mencionado. Como especifica Aira: lo nuevo se “encuentra”, no se busca (así le sucede a Rugendas), y a lo nuevo “se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido [...]. El idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible” (28). La preocupación por lo “incomprensible”, a lo que Aira le dedica un artículo, aparece en las instancias finales del relato sobre Rugendas, donde todo lo que éste y Krause ven sobre el despliegue del malón resulta casi tan incomprensible como la presencia de ese ser deforme con la cabeza tapada, que es Rugendas, instalándose entre el fogón que hacen los indios para sentarse a comer, aceptando con un recelo atávico la presencia inquietante, *desconocida*, de ese ser que, no obstante, también puede darse por sentado. “Debemos salir a la busca de lo monstruoso, lo que nos aterre y repugne, y se nos escapa siempre, porque es multiforme, mutante, inasible, inconcebible [...]. A lo bueno no se lo busca: se lo ha encontrado. Buscamos lo malo, y encontramos lo nuevo” (30). Lo desconocido bajo la forma de la monstruosidad sale al encuentro de Rugendas, propiciando un proceso de *monstruificación* muy característico de la narrativa aireana y que constituye el *punto de epifanía* por el cual el ser normal necesariamente se aleja de los demás en una torsión grotesca, es ver-

dad, pero a través de la cual ya se está haciendo arte. De modo que la isotopía de la transformación y de la traducción (como forma de transformación) se aplica al objeto percibido y al sujeto perceptible: el sujeto es transformado y transforma a la vez que traduce.

Junto con todo esto, dentro de la dramatización de las posibilidades de la forma (la *deformidad* de Rugendas, la *morfina* que lo alivia sin reconstituirlo) se despliega una abigarrada serie de consideraciones filosóficas relacionadas con el fragmento y la totalidad, la repetición y la diferencia, lo fluido y lo continuo, las inclusiones y los pliegues (el “capullo negro” del mantillón con que se tapa la cara, las metáforas de los biombos), que establecen una comunicación del relato con algunas de las preocupaciones filosóficas y teóricas del autor, apartándose en parte de la experiencia propiamente dicha de Rugendas para inscribirse, con una voz reconocible, dentro del corpus característico de Aira.

Por lo pronto podemos decir, junto con Sandra Contreras, que, “ubicado antes de la constitución del Estado, antes de la instauración unívoca de la ley escrita, el desierto decimonónico de Aira es de algún modo el desierto de la etnología: los relatos que atraviesan la pampa del siglo XIX (*Ema, la cautiva, El vestido rosa, La liebre* [y *Un episodio...*, posterior al libro de Contreras]) la configuran como un espacio donde la fábula nace y prolifera, se reproduce y multiplica” (104).

Es en el viaje por la pampa, para Contreras, donde el procedimiento del viaje se muestra funcionando a pleno, en su doble faz: como un dispositivo genealógico del relato, también como un dispositivo óptico para volver a mirar lo propio (101). Ahora bien, “si la transfiguración de los puntos de vista es uno de los procedimientos básicos del continuo —el que asegura el pasaje no sólo entre los relatos dentro de la novela sino también entre las novelas dentro de la obra”, es evidente que en *Un episodio...* se dramatiza el cambio brutal de un punto de vista, aquello que junto con Northrop Frye podríamos llamar “metanoia”.¹³ La mirada etnográfica y formularia de Rugendas es transfigurada por la irrupción del azar, es una mirada mediante la que el espacio inter-

13. “La forma de vida se describe desde el principio como *metanoia*, palabra traducida como «arrepentimiento» en la [versión autorizada de la Biblia], lo cual sugiere una inhibición moral del tipo «deja de hacer todo lo que te gusta». Sin embargo, el significado primario de la palabra es «cambio de punto de vista» o «metamorfosis espiritual», una visión aumentada de las dimensiones de la vida humana.” La metanoia que considera Frye (578) es el paso del Antiguo al Nuevo Testamento.

viene en su vida personal, provocando un profundo cambio de perspectivas que puede ilustrar, por ejemplo, la necesidad que de pronto tiene Rugendas de bautizar al caballo antes anónimo con quien compartió el accidente.

El exotismo, según Aira, es el dispositivo para generar la mirada. Rugendas, en un principio, es el artista que se maneja aceptablemente dentro de las convenciones exotistas, si bien la desobediencia al maestro Humboldt pauta su intención de ir más allá, de prolongar la mirada que funda el exotismo en un *non plus ultra* desconocido. Es entonces cuando la experiencia real, la objetividad y el documentalismo necesariamente apelan a la ficción, pues “el género exótico proviene entonces de esta colaboración de ficción y realidad, bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción” (“Exotismo”, 74). Con lo cual queda suspendida para nosotros la pregunta genérica sobre el texto: ¿se trata de un relato de viajes o de una novela exotista? Si apelamos a algo tan característico en la narrativa aireana como la hibridación, podemos responder entonces que, genéricamente, la novela funciona en ambos planos, aunque alejándose deliberadamente de una forma y estructura de libro de viajes, por más que sepa mantener el tono de éstos.

Conclusión

Como en las anteriores novelas de lo que Sandra Contreras llama el “ciclo pampeano” de Aira, exotismo y etnografía conviven en *Un episodio...* para generar una reflexión acerca de la mirada del otro, el “gran otro” que constituye en nuestra literatura todo aquello que franqueaba el límite de la civilización y que estaba habitado por los indios. Así como en *Ema, la cautiva*, la sucesión del punto de vista de Duval, un ingeniero francés, y de Ema, una cautiva que ya lo ve todo con los ojos de los indios, permitía adensar las perspectivas de lo que en nuestra literatura es una matriz doble: la de los viajeros (ingleses, franceses, alemanes) y la de los locales, esta novela aparece en cambio como síntesis de todas las anteriores al operar sobre el personaje mismo esa duplicación de perspectivas en virtud del desdichado “episodio”.

Jugando con la tradición del género libro de viajes, que tantas páginas dedicó a nuestra geografía, la novela de Aira instituye su alejamiento genérico no sólo al presentar un primer y obvio desvío, el que resulta de tomar a un pintor y no a un escritor (aunque dentro de lo

que era el “viaje utilitario”, la escritura no significaba más que un aspecto secundario de otras actividades principales como la prospección, la minería, la ingeniería, etc., tal como sucede en menor medida con Rugendas), sino al multiplicar el punto de vista mediante las consideraciones de Krause, y sobre todo por su voluntad de postular la experiencia de Rugendas como una alegoría del procedimiento artístico, que de hecho el narrador mismo se ocupa de analogar al surrealismo, al impresionismo y a la fotografía. Si bien el narrador no renuncia a ciertos efectos verosimilizadores del género, como la descripción de la ciudad, la secuencia de descripciones de la naturaleza, en cambio, sirve como primer término de esa apódosis que será la naturaleza que capta la percepción completamente alterada de Rugendas a partir de sus dosis de morfina.

Dentro de una morfología de la literatura de viajes, este texto no sólo tematiza, como dijimos, ciertas tensiones morfológicas representadas por la deformidad de Rugendas (el precio de su innovación, el precio por deformar algunas características del género-padre de Humboldt, es su propia deformación) sino que establece un doble curso de traducción: la descripción de la traducción que hace Rugendas, como pintor, de texto a imagen en determinados libros de viajes, por un lado, y la traducción que hace Aira de algunos procedimientos de este género discursivo: predominio de lo descriptivo, información sobre sociedades, naturaleza y acciones de los personajes, estructura literario-documental. Al mismo tiempo aparecen voluntariamente aspectos ajenos al género: variación de puntos de vista y cambio de perspectiva de un mismo perceptor (metanoia) y la creación de clímax que no se resuelven en un desenlace “satisfactorio” o convencional, según la tendencia de Aira a rechazar los finales en virtud de que la fuerza quede impregnada en el proceso o desarrollo. Esta característica lo acercaría notablemente al problema de las situaciones de riesgo narrativo y sus desenlaces, con la salvedad de que en Aira el desentenderse de los finales no obedece a una intención de alejarse del *mythos* (entendido este término como narración con principio, desarrollo y desenlace) sino de subrayar el aspecto vanguardista que favorece el elemento de proceso por encima del arte comercial, que favorece el elemento de resultado (que Aira análoga al desenlace).¹⁴

14. Véase Alejandra Pizarnik y también “Best-seller y literatura”, *ABC cultural*, 1 de abril de 2000.

Para concluir, considero que *Un episodio...* constituye una valiosa síntesis (literal y figurada) de las previas novelas ambientadas en el “viajero” siglo XIX argentino publicadas por César Aira, y que a la vez representa el complemento ideal de su larga novela *La liebre*. Así como ambas entroncan en la tradición literaria argentina, retoman algunas obsesiones del autor, de las cuales una no poco importante es la pintura (en *La liebre* se trataba de la presencia de Prilidiano Pueyrredón y “Carlos Álzaga Prior”), si consideramos el peso con el que gravita sobre la producción de Aira la figura de Marcel Duchamp. Por otra parte el pliegue vida/obra, que se sintetiza en un “estilo”, coloca a *Un episodio...* en la “novela del artista” y en la serie de reflexiones que Aira ofreció a partir de sus ensayos sobre Copi y Alejandra Pizarnik entre otros. La doble matriz del relato esbozada por Walter Benjamin, representada por el nomadismo y el sedentarismo, encuentra aquí su punto equidistante a partir de ese principio de oxímoron que sugiere la frase misma “pintor viajero”: detención en el avance y avance en la detención.

Bibliografía

Obras de ficción de César Aira

- Moreira* (1972), Buenos Aires, Achával solo, 1975.
Ema, la cautiva (1978), Buenos Aires, De Belgrano, 1981.
 “El vestido rosa” (cuento) (1982), Buenos Aires, Ada Korn, 1984.
Canto castrato (1983), Buenos Aires, Javier Vergara, 1984.
Una novela china (1984), Buenos Aires, Javier Vergara, 1987.
La liebre (1987), Buenos Aires, Emecé, 1991.
Embalse (1987), Buenos Aires, Emecé, 1992.
El volante (1989), Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
El llanto (1990), Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
La costurera y el viento (1991), Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
Los misterios de Rosario (1993), Buenos Aires, Emecé, 1994.
La serpiente (1993), Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
La mendiga (1994), Buenos Aires, Mondadori, 1998.
Un episodio en la vida del pintor viajero (1995), Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
 “Taxol” (1996), Buenos Aires, Simurg, 1997.
El juego de los mundos (novela de ciencia ficción) (1998), La Plata, El Broche, 2000.
Fragmentos de un diario en los Alpes, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Ensayos y críticas de César Aira

Copi (1988), Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.

Nouvelles impressions du Petit Maroc, Saint-Nazaire, MEET, 1991.

"El abandono", *La Hoja del Rojas*, 39, Buenos Aires, septiembre, 1992.

"Exotismo", *Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, septiembre, 1993.

"Ars narrativa", comunicación leída en la Segunda Bienal de Literatura "Mariano Picón Salas", Mérida, septiembre, 1993.

"La innovación", *Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, abril, 1995.

"La nueva escritura", *La Jornada semanal*, México, 12 de abril de 1998.

"Lo incomprensible", *El Malpensante*, 24, Buenos Aires, agosto-septiembre de 2000.

"Dos notas sobre *Moby Dick*", *Babelia*, Madrid, 12 de mayo de 2001.

"El viaje y su relato", *Babelia*, Madrid, sábado 21 de julio de 2001.

Estudios críticos

CARRIZO RUEDA, S.M. (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.

CONTRERAS, S. (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

FRYE, N. (1988), *El gran código* (1981), Barcelona, Gedisa.

KERMODE, F. (2000), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press.

SEGALEN, V. (1989), *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, México, Fondo de Cultura Económica.

SHKLOVSKI, V. (1970), "El arte como artificio" (1917), en *Teoría literaria de los formalistas rusos*, México, Siglo Veintiuno.

Los autores

Sofía M. Carrizo Rueda. Doctora en Filosofía y Letras (Universidad Complutense de Madrid). Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora de Teoría y Análisis del Discurso Literario en el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Católica Argentina). Ha estudiado particularmente los modos de articulación de la cultura oral con la cultura escrita en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, y se ha dedicado asimismo a investigar la constitución del “referente poético” en la lírica del Siglo de Oro español. Pero el más nutrido de sus campos de estudio es el género “relato de viajes”, acerca del que ha elaborado una serie de propuestas pioneras en el campo de la teoría y en el de los análisis específicos. Ha ejemplificado estas propuestas con el examen de textos pertenecientes a diversas coordenadas espacio-temporales, desde los clásicos a nuestros contemporáneos. Ha publicado más de un centenar de trabajos, entre los que se destacan, por haber abierto nuevos caminos investigativos, *Las transformaciones en la poesía de Garcilaso de la Vega* (1989) y *Poética del relato de viajes* (1997). Ha sido directora del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Actualmente es coordinadora de la Comisión de Doctorado y dirige la revista *Letras* de esa facultad.

Mariano García. Obtuvo su doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, donde se desempeña como profesor adjunto de Literatura Argentina y es miembro del Centro de Investigación en Literatura Argentina (CLA). Ha recibido las becas doctoral y posdoctoral del CONICET, del que es actualmente investigador asistente. Ha publicado *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira* (2006), así como una serie de artículos en revistas especializadas. Trabaja como traductor y colaborador para diversas editoriales.

Marcela Pezzuto. Doctora en Letras (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina). Actualmente se desempeña en la misma casa como profesora asistente de la cátedra de Literatura Iberoamericana. Realizó estudios doctorales y posdoctorales con becas de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y del CONICET. Es autora de una serie de trabajos sobre literatura colonial hispanoamericana y sobre literatura brasileña del siglo xx que han sido recogidos por publicaciones especializadas del país y del extranjero.

María Lucía Puppo. Profesora adjunta de la cátedra de Teoría y Análisis del Discurso Literario en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, donde obtuvo el título de doctora en Letras. Es investigadora asistente del CONICET, institución de la que fue becaria doctoral y posdoctoral. Ha publicado el libro *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz* (2006), así como numerosos artículos en revistas especializadas del país y del extranjero.