



Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica

Daniar Chávez
Marco Urdapilleta
Coordinadores



UAEM | Universidad Autónoma
del Estado de México

CARTOGRAFÍA DE LA LITERATURA

DE VIAJE EN HISPANOAMÉRICA

El relato de ficción y el relato del testigo, que experimenta las peripecias del traslado, son dos formas de retener y dar sentido a la experiencia humana del viaje a partir de cauces discursivos distinguibles. El primero a través de la imaginación y el segundo por medio de la experiencia darán habida cuenta de un género literario cuyas fronteras todavía quedan por determinar, porque aunque el género tiene ya una tradición de lectura que está presente en los mecanismos semióticos que lo trazan, es claro que ningún discurso pertenece a un género por naturaleza, ya que estos están sujetos a la variabilidad debido a su propia dinámica histórica o a la originada por una decodificación en un contexto ajeno al propuesto inicialmente.

Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica es una reflexión sobre algunas de las rutas que la literatura de viaje ha recorrido desde las crónicas de Indias hasta los nómadas imaginarios de los siglos xx y xxi. Los presentes estudios dan testimonio de esos derroteros desde el espacio hispanoamericano, con la intención de crear un registro de las rutas del viaje iniciado por el hombre no sólo sobre la superficie terrestre, sino también sobre los laberintos de su ser interior. Porque el viaje no sólo es un desplazamiento sobre la geografía sino, también, como lo recuerda Michel Maffesoli, es una manifestación que simboliza el “sueño tenaz que evoca el poder para instituir y por lo tanto [alivia] la pesadez mortífera de lo instituido [...], es el símbolo de una búsqueda sin fin, la búsqueda de sí mismo”.



Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica

Este libro acreditó el proceso de revisión por pares bajo la modalidad doble ciego, recurriendo a dictaminadores externos a la institución editora. Los dictámenes de esta obra fueron presentados y avalados por el Consejo General Editorial de la UAEM en su sesión del 9 de abril de 2015, según consta en la minuta correspondiente.

PQ
7081
.C539
2014

Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica / Daniar Chávez, Marco Urdapilleta, coordinadores.--[1ª ed.--Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2015.]
[186 ; 23 cm.]

ISBN: 978-607-422-615-7

Incluye referencias bibliográficas.

1. Literatura de viajes -- Hispanoamérica -- Crítica e interpretación -- Siglo XXI. 2. Literatura intercultural -- Crítica e interpretación 3. Novela hispanoamericana -- Crítica e interpretación. I. Chávez, Daniar, Marco Urdapilleta, coordinadores.

Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica

Daniar Chávez
Marco Urdapilleta
(coordinadores)



UAEM | Universidad Autónoma
del Estado de México

“2015, Año del Bicentenario Luctuoso de José María Morelos y Pavón”



Primera edición, julio 2015

Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica

Daniar Chávez | Marco Urdapilleta (coords.)

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote.
Toluca, Estado de México
C.P. 50000, México
Tel: (52) 722 277 38 35 y 36
<http://www.uaemex.mx/>
direccioneditorial@uaemex.mx



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/mx/>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx/>

Citación:

Chávez, Daniar y Marco Urdapilleta (coords.) (2015), *Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, ISBN: 978-607-422-615-7

Responsable editorial: Rosario Rogel Salazar. Asesoría legal: Shamara de León García. Coordinación editorial: María Lucina Ayala López. Corrección de estilo: Judith Madrid Hernández. Formación: Eva Laura Rojas Almazán. Diseño de portada: Vianney González y Mayra Flores. Servicios de catalogación: Marciano Díaz Fierro.

ISBN: 978-607-422-615-7

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

CONTENIDO

Prólogo	9
Poética de la literatura de viaje <i>Luis Alburquerque-García</i>	19
La etnografía en tres relatos de viaje al Amazonas <i>Marco Urdapilleta-Muñoz</i>	37
Escrituras mexicanas en Nueva York <i>Vicente Quirarte</i>	53
Nudos de la memoria: viajes al exilio <i>Angélica López y Conrado J. Arranz</i>	75
El viaje inmóvil: metáfora de la poesía en Gilberto Owen <i>Francisco Javier Beltrán</i>	101
Si el poeta extiende su canto, el viajero prolonga su marcha <i>Óscar Javier González</i>	115
El viaje intelectual en <i>La tejedora de coronas</i> <i>Diana Marisol Hernández</i>	147
La literatura de viaje y su función en la representación del Otro <i>Daniar Chávez</i>	165

PRÓLOGO

Lo que nuestros viajeros arman con sus testimonios es una biografía involuntaria, fragmentada y naturalmente parcial. No hay dos viajeros semejantes, ni siquiera cuando su tránsito tenga lugar en el mismo tiempo y en igual circunstancia...

Vicente Quirarte,
*Republicanos en otro imperio: Viajeros
mexicanos a Nueva York (1830-1895)*

No olvidemos que el término mismo de existencia (ex-istencia) evoca el movimiento, la ruptura, la partida, lo lejano. Existir es salir de sí mismo, es abrirse al otro, aun trasgrediendo.

Michel Maffesoli,
El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos

La migración ha sido uno de los instrumentos más importantes para forjar la experiencia y el carácter de los seres humanos. En un inicio fue el nomadismo el que le ayudó a sobrevivir dentro de un mundo en el que el tránsito garantizaba el suministro del alimento y, por ello, la continuidad de su existencia sobre la tierra. Al encontrar refugio en sus poblados y sembradíos, el hombre no modificó el hábito del movimiento y traspasando los espacios conocidos partió en la búsqueda de la aventura que lo llevara al conocimiento de las tierras que habitaba, mismas que llegó a dominar casi en su totalidad durante el siglo XIX. Y cuando el mundo conocido se quedó pequeño, el hombre se lanzó ya no a la búsqueda del *Otro* ni del espacio *ajeno*, sino al encuentro de sí mismo, trayectoria que trazaría

gran parte de sus derroteros durante todo el siglo XX e inicios del XXI, porque como explica Michel Maffesoli: “el nomadismo no está determinado únicamente por la necesidad económica o la simple funcionalidad. Su móvil es totalmente distinto [...]. Es una especie de ‘pulsión migratoria’ que incita al hombre a cambiar de lugar, de hábitos, de pareja, para alcanzar plenamente las diversas facetas de su personalidad” (2004: 52-53).

Incluso ahora, cuando en pocas horas se puede franquear la circunferencia de la tierra empuñada por la ciencia, cuando los añejos enigmas de los confines derivan hacia el adusto movimiento y cuando la búsqueda de la alteridad se encuentra reducida al mínimo, este recorrido por lo inexplorado, que tiene ya los tintes del prosaísmo turístico, no de la nombradía, guarda en su memoria los resabios de otros tiempos. Porque el viaje no sólo es un traslado, como lo muestra Campbell en *El héroe de las mil caras*. La hazaña del héroe, su aventura, sucede en la lógica del viaje y este tránsito por lo desconocido y el peligro antes de retornar a su comunidad con la posesión de un saber contiene el mito. El viaje, desde este esquema mítico de la autognosis, también es considerado como un desplazamiento hacia los mares interiores del ser, que densifica su significación y se convierte en catalizador de símbolos, en depósitos de inquietudes psicológicas que dejan ver, con mayor o menor claridad, el tránsito por los confines espirituales que los portulanos no registran.

Porque los viajes contados, actuados y en ocasiones vertidos sobre el papel hablan de las experiencias del trayecto, pero a la par que ellos encontramos narraciones de viajes imposibles que la ficción ha recreado dentro de las coordenadas del ensueño, donde ya no es el viajero real convertido en escritor el que nos representa su mundo circundante, sino el escritor convertido en trashumante imaginario el que nos narra un universo ficcional; aunque en ocasiones esta distinción no resulta del todo clara. Basta con recordar que la imaginación simbólica y mítica dio forma a tierras, rutas, ciudades,

tesoros, islas y delicias paradisiacas que incitarían al viajero real a emprender la marcha, confundiénolo con promesas, enigmas y fantasías de toda monta.

El relato de ficción y el relato del testigo, que experimenta las peripecias del traslado, son dos formas de retener y dar sentido a la experiencia humana del viaje a partir de cauces discursivos distinguibles. El primero a través de la imaginación, y el segundo por medio de la experiencia darán habida cuenta de un género literario cuyas fronteras todavía quedan por determinar, porque aunque el género tiene ya una tradición de lectura que está presente en los mecanismos semióticos que lo trazan, es claro que ningún discurso pertenece a un género por naturaleza, ya que estos están sujetos a la variabilidad debido a su propia dinámica histórica o a la originada por una decodificación en un contexto ajeno al propuesto inicialmente. Esto significa, dicho con otras palabras, que existe una versatilidad receptiva de ciertas marcas textuales que obedece, en parte, al carácter multifacético, en este caso, de la escritura de viaje.

Los estudios literarios, en esta dirección, han logrado colocar al relato de viaje o el viaje real y su posterior escritura en un marco de aspectos conceptuales que lo determinan mínimamente, como lo ha demostrado Albuquerque, bajo estos tres conceptos: 1) el discurso se modula con motivo de un viaje debido a que la descripción lleva las marcas del itinerario y la cronología; 2) la enunciación se hace a través de la figura del autor que cuenta sus experiencias durante el periplo; esto supone que hubo un viaje efectivo, previo al relato, 3) en general, se advierte una propensión hacia la descripción y la objetividad. A estos rasgos habría que añadir el de las marcas paratextuales (títulos y subtítulos, encabezamientos de los capítulos, prólogos o epílogos) que permiten guiar la lectura de acuerdo con los rasgos del género.

En lo que toca a los relatos que tematizan el viaje desde la ficción, se abre un vasto abanico de posibilidades sobre todo porque el motivo del viaje es muy frecuente. Así, hay textos en los que este motivo no

modela decisivamente la trama y otros en los que ésta se encuentra organizada por completo alrededor de ella. *Don Quijote de la Mancha*, *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, *El corazón en las tinieblas* o, incluso, *Ulises*, son novelas en las que los hechos, aunque ficticios, no dejan de tener presente la añeja dimensión mítica y simbólica que permite la trama del viaje. En otra variante, por supuesto, la poesía también ha recurrido al motivo del viaje y ha proyectado con sus propios recursos las vivencias que se metaforizan en la palabra y en el verso escrito. Al igual que en la novela, su consistencia poética se debe bastante a las proyecciones míticas y simbólicas arraigadas en el paradigma del viaje.

Los ocho ensayos reunidos en este libro abordan desde diversos enfoques el relato, la poesía y la narrativa de viaje para así seguir el tópico y la poética que implica este evanescente género en el ámbito hispanoamericano. El trabajo de Luis Albuquerque García, “Poética de la literatura de viaje”, que inaugura este volumen, ofrece una vasta introducción al género, se destaca la importancia de distinguir el viaje real o factual del viaje ficcional. En el primero existe una clara preferencia por la descripción y la aportación de datos, fechas, lugares y hechos fuertemente trascendidos por una estructura descriptiva que anticipa y anuncia el interés del viajero por transmitir su experiencia: ver y documentar para contar; en el segundo apreciamos una modalidad que tiende principalmente a la narración de acontecimientos extraordinarios, producto de la contextualización de los sucesos que el escritor observa a su alrededor: soñar e imaginar para contar.¹

¹ La clasificación de Albuquerque, que aquí se sigue, considera como género mayor a la *literatura de viaje*, y como subgéneros al *relato de viaje* y a la *novela de viaje*; dado que en este libro se recurre al estudio de la lírica, se decidió extender los términos con base en la propuesta del mismo autor. Entonces, se hace referencia entre el viaje real y el viaje imaginario bajo las siguientes categorías: *viaje factual* (o relato de viaje) y *viaje ficcional* (o novela y poesía de viaje), con la intención de incluir tanto a la narrativa como a la lírica dentro de esta última categoría.

Si el relato de viaje o el viaje factual tiene un fuerte perfil documental estructurado en figuras retóricas que lo determinan –como “la prosografía (descripción del físico de las personas), la etopeya (descripción de las personas por su carácter y costumbres), la cronografía (descripción de tiempos), la topografía (descripción de lugares), la pragmatografía (descripción de objetos, sucesos o acciones), la hipotiposis (descripción de cosas abstractas mediante lo concreto y perceptible)”, como lo explica Albuquerque en el siguiente capítulo–, el viaje de ficción orienta sus narraciones a la experiencia ontológica y epistemológica que el hombre experimenta a través de su tránsito inmaterial, misma que lo desplaza por entre las quimeras y los laberintos de la razón.

Albuquerque destaca la importancia de comprender cómo ambos subgéneros poseen “procedimientos compositivos compartidos” que los sitúan dentro de la órbita del género *literatura de viaje*, que muchas veces adquiere un carácter híbrido que oscila entre estos dos subgéneros, que si bien comparten el motivo del traslado como base de sus temáticas descriptivas o narrativas, también poseen dos “trayectorias históricas diferentes”.

Teniendo en cuenta esta distinción básica, el libro se divide en dos secciones: los textos que abordan las trayectorias correspondientes al relato de viaje o viaje factual y los que dirigen su itinerario a los caminos de la ficción. Esta última sección, a su vez, se divide en dos apartados: los textos que analizan la función lírica de este subgénero y los que dedican sus temáticas al estudio de la narrativa.

A continuación aparece el trabajo de Marco Urdapilleta Muñoz, titulado “La etnografía en tres relatos de viaje al Amazonas”, donde se muestra cómo se representó al indígena americano en las relaciones de Francisco de Carvajal, Francisco Vázquez y Cristóbal de Acuña. Como nota característica de esta etnografía el autor destaca la exterioridad de la mirada del observador, el carácter fragmentario y anecdótico de las descripciones, junto con una atención particular

a los datos pragmáticos que siempre redundan en la supervivencia de los viajeros y colonizadores. La mirada se detiene también y da cierta densidad a la descripción etnográfica cuando ciertos elementos culturales reciben un tratamiento desde los *loci* de lo maravilloso. Esta etnografía remite, en conjunto, a la del viajero medieval, pero hay ya cierta distancia con éste debido a las formas de matizar la experiencia hacia el realismo testimonial.

El ensayo de Vicente Quirarte, “Escrituras mexicanas en Nueva York”, es una biografía heterodoxa de viajeros mexicanos a la otrora denominada *ciudad imperio*. El viaje que evoca Quirarte constituye un recorrido en torno a la cartografía literaria de la ciudad que estaba llamada a convertirse en la capital del mundo durante el siglo pasado, ciudad que cambiaría la configuración geopolítica del orbe y cimbraría los patrones de la modernización durante el siglo xx; el viaje urbano que emprende Quirarte a través de la memoria literaria e histórica de escritores mexicanos de esa centuria, nos lleva a recorrer no sólo la escritura de José Juan Tablada, José Clemente Orozco, Carlos González Peña, José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Antonieta Rivas Mercado o Efraín Huerta, sino que también nos traslada a una ciudad que a través de sus visitantes y de sus residentes locales o foráneos comenzaba a reescribir y reinventar la historia occidental bajo los paradigmas que transformaban a pasos agigantados las ideas del progreso y de la civilización.

En “Nudos de la memoria: viajes al exilio”, Angélica López y Conrado J. Arranz analizan cómo la condición de exiliado modifica la experiencia y la trayectoria del viajero. Los autores reflexionan sobre la relación entre exilio y viaje por medio del estudio de los diarios escritos a bordo de barcos como el *Sinaia*, el *Ipanema* y el *Mexique*. Este estudio les sirve para descubrir la poética viajera de Pedro Garfias y Juan Rejano e incursionar en las relaciones que se establecen entre el viaje y el exilio, la memoria y el silencio. Es preciso señalar que la inclusión

de este texto en el marco hispanoamericano obedece al impacto que produjo en el continente la actividad cultural de los “transterrados”.

En el escrito de Francisco Javier Beltrán, “El viaje inmóvil: metáfora de la poesía en Gilberto Owen”, se revisan los derroteros del viaje a través de la lírica. El autor aborda la relación que existe entre la poesía de “Sindbad el varado” de Gilberto Owen y los relatos de Simbad el marino del libro persa *Las mil y una noches*. Esta relación le permite al autor de *Perseo vencido* emular el trayecto de quien viaja al interior de sí mismo, es decir, del viajero convertido en prófugo del imaginario de la modernidad y la modernización. Esta idea del viaje inmóvil queda expuesta como metáfora de lo que Owen concibe como poesía; además de señalar la concepción de poesía como un símil con el viaje, Beltrán agrega que al concebir así la poesía, y para fortalecer la idea del viaje, la memoria se permite recordar las vivencias del trayecto y con ello los juicios que vierte a partir de la imagen como principal procedimiento lírico oweniano.

Óscar Javier González, en “Si el poeta extiende su canto, el viajero prolonga su marcha”, hace un balance de las obras de autores como Luis G. Urbina, Jorge Ruiz Dueñas, Elsa Cross, Óscar Oliva, Francisco Hernández, María Baranda, Silvia Pratt, Gabriel Trujillo Muñoz y Luigi Amara. Se observa en sus disertaciones las diversas perspectivas que asume el motivo del viaje en la poesía extensa moderna en México; el autor analiza los espacios, el tiempo, las formas líricas y los discursos que aparecen en la creatividad y la poesía de los autores anteriormente citados.

En “El viaje intelectual en *La tejedora de coronas*”, Diana Marisol Hernández muestra cómo Germán Espinosa recupera buena parte de la tradición universal de la literatura de viajes para trascender los tópicos y los motivos usuales de la poética narrativa del viaje. Analiza la novela desde una perspectiva que entreteje con la historia los desplazamientos geográficos, alegóricos y del recuerdo. El recorrido de la historia de *La tejedora de coronas* se convierte en un viaje por

el tiempo, pero también en un traslado que intenta sintetizar “las visiones” de dos mundos opuestos (como el que realizara Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*), que invita al lector a repensar la historia latinoamericana y por tanto a reinterpretarla mediante la experiencia histórica generada en los debates que en los últimos años tuvieron lugar en nuestro continente.

Cierra el presente volumen el texto de Daniar Chávez, “La literatura de viaje y su función en la representación del Otro”, donde se analiza la forma en la que los estudios literarios y los estudios culturales han abordado la temática del viaje tanto factual como ficcional y su función en el establecimiento del proyecto de la modernidad llevado a cabo por Occidente. En el ámbito hispanoamericano muestra el rumbo que tomó la construcción del Otro, primero a través del dualismo civilización/barbarie que forja el relato del viaje real a través de las crónicas de Indias y de los relatos contados hasta el siglo XIX; posteriormente (y durante el siglo XX y el siglo XXI), señala cómo el viaje ficcional transforma esa visión que había dado origen a la identidad del Otro. El autor cuestiona el papel civilizador asumido por el hombre occidental, el cual generaría una dialéctica sobre la alteridad cultural y la identidad que también ha ocupado gran parte de los debates culturales de nuestro continente durante el siglo XXI.

Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica es una reflexión sobre algunas de las rutas que la literatura de viaje ha recorrido desde las crónicas de Indias hasta los nómadas imaginarios de los siglos XX y XXI. Los presentes estudios dan testimonio de esos derroteros desde el espacio hispanoamericano, con la intención de crear un registro de las rutas del viaje iniciado por el hombre no sólo sobre la superficie terrestre, sino también sobre los laberintos de su ser interior. Porque el viaje no sólo es un desplazamiento sobre la geografía sino, también, como lo recuerda Michel Maffesoli, es una manifestación que simboliza el “sueño tenaz que evoca el poder para instituir y por lo tanto [alivia] la pesadez mortífera de lo instituido

[...], es el símbolo de una búsqueda sin fin, la búsqueda de sí mismo” (2004: 40 y 42). El viaje es, en cualquiera de sus dos dimensiones, constitutivo de la naturaleza transitoria y a la vez fundacional del hombre.

Daniar Chávez, UNAM

Marco Urdapilleta, UAEM

POÉTICA DE LA LITERATURA DE VIAJE

*Luis Alburquerque-García**

RESUMEN

Se hace una presentación actualizada de los rasgos distintivos del género relato de viaje. El contenido específico de este sintagma apunta a un terreno literario definido por unas coordenadas específicas, como las temáticas: recorridos, periplos, singladuras, etc.; filosóficas: la impronta de la subjetividad por encima de la objetividad; narratológicas: la descripción que se impone a la narración; pragmáticas: lo factual frente a lo ficcional; paratextuales: los prólogos, los incipit, las ilustraciones, los mapas, etc. que adquieren un protagonismo literario inusual; y las intertextuales: el tejido de fuentes, citas y textos, que apuntan a los diferentes linajes en los que inscribe el “relato de viaje”. Estas coordenadas sirven de matriz para analizar las características de un género esquivo y cambiante que ha adquirido diferentes formas (crónica y epístola sobre todo) en su evolución histórica. Se ofrece finalmente una definición del relato de viaje ajustada a los rasgos enunciados, sin dejar de insistir en que, como en el caso de muchos otros géneros, las fronteras no son nítidas y la adscripción genérica será pertinente siempre y cuando arroje nueva luz sobre las obras estudiadas.

Palabras clave: literatura de viaje; poética y literatura de viaje; relato de viaje; crónicas de Indias.

*Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA), España. Correo-e: luis.alburquerque@cchs.csic.es

ABSTRACT

This paper aims to expose an updated presentation of the distinctive features of the genre “travelogue”. The specific content of this term refers to a literary field which is defined by specific coordinates such as subject: tours, journeys, voyages, etc; philosophical: the imprint of subjectivity over objectivity; narratological: description over the narrative; pragmatic: the factual versus the fictional; paratextual: prologues, the incipit, illustrations, maps, etc. acquiring an unusual literary protagonism; and intertextual: the nature of sources, quotes and texts, pointing to the different lineages that inscribes the genre “travelogue”. These coordinates serve as a matrix to analyze the characteristics of an elusive and evolving genre that has acquired different forms (mostly chronicle and epistle), in its historical evolution. Finally a definition of “travelogue” is provided, adhering to the specified features, while insisting that, as in the case of many other genres, the boundaries are not clear defined and the generic adscription will be always pertinent and especially when new light is shed on the works studied.

Key words: Travel Literature; Poetics and travel literature; “Travelogue”; Chronicles of the Indies.

SOBRE EL GÉNERO

En realidad, los trabajos que he realizado sobre literatura de viaje no han pretendido otra cosa que poner orden en la balumba de textos (literarios o no) que pueden tener cabida bajo un rótulo tan amplio y difuso como el de “literatura de viaje”. Por esta razón, el intento de sintetizar la poética del género relato de viaje podía ser útil en un doble sentido: como esfuerzo teórico por delimitar los márgenes de un género ‘huidizo’, y por su virtual aplicación a textos concretos, iluminándonos sobre su posible inclusión o no en los límites ‘canónicos’ según el modelo propuesto, una vez examinadas su armazón textual y extratextual con las herramientas suministradas por la teoría.

Por lo tanto se presenta la teoría del viaje en un volumen donde se estudian también autores y obras concretas. El lector juzgará si la teoría le facilita su entendimiento o si, al menos, pone orden en el desconcierto conceptual que impera más de lo deseable en la terminología que reflexiona sobre la materia del viaje (apodémica).

Prefiero utilizar el sintagma ‘relato de viaje’ acuñado por la profesora Carrizo Rueda (1997), para designar un tipo de textos que tiene vocación de perpetuidad, como he tratado de demostrar en trabajos previos. Conviene advertir que, en su trayectoria, el género ha asumido diferentes moldes formales que han contribuido a desorientar al estudioso a la hora de seguir su pista o de relacionar textos de diferentes épocas bajo la misma serie literaria.

En un primer intento de caracterización del género se resumen algunas de las que consideraba sus líneas maestras: la primera, expresada en forma negativa, la enunciaba como la inexistencia de una verdadera trama en el relato. Un hilo narrativo muy endeble, según los casos, suele actuar como armazón, en lugar de una trama sólida que sirve como marca inequívoca frente a otros géneros como, por ejemplo, la novela, en cualquiera de sus manifestaciones. El

motivo del viaje actuaría, por tanto, como único motor de enlace del relato. No se detecta un argumento sólido, una trama que atraviese el relato de principio a fin. El desenlace lógico y normal con que se suelen terminar los relatos brilla por su ausencia. Las posibles tramas se desenvuelven en los diferentes episodios de manera exenta: nacen, crecen y mueren aisladamente, sin conexión con el resto, salvo excepciones, en que alguna historia suelta puede tener continuidad o cerrarse más adelante. Pero, incluso en estas ocasiones, el desenlace no atenta contra la coherencia del relato.

La segunda, correlato de la primera, apunta a la primacía del orden espacial. El espacio crea la verdadera estructura narrativa con las referencias y descripciones de los lugares recorridos y visitados. De ahí que la narración se halle subordinada a la intención descriptiva, que predomina sobre la modalidad narrativa, más propia de la novela.

El relato de viaje tiene una consistencia que viene normalmente avalada por su carácter documental y de experiencia vivida en primera persona. En cualquier caso, la verosimilitud de la narración se sustenta en la veracidad de los datos que se nos transmiten y, por supuesto, del pacto que se establece entre lector y autor, mediante la información que se asume como verídica o, al menos, verosímil. Lo cual no impide que, en ocasiones, la autenticidad de los datos no se contraste adecuadamente, pues la voluntad literaria del autor a veces trasciende la intención documental y discurre por terrenos cuya fidelidad a la historia se subordina al objetivo literario. Puede el lector, ciertamente, percatarse de que el relato –algo no infrecuente– incurre en imprecisiones, datos vagos, afirmaciones poco fundamentadas, inexactitudes al fin y al cabo: más que de falta de seriedad y rigor, habría que hablar de licencias propias del género literario con que nos enfrentamos.

Las figuras retóricas que determinan el género se articulan en torno a la descripción o écfrasis, entendida como mecanismo que busca “poner ante los ojos” la realidad representada. Figuras como la

prosografía (descripción del físico de las personas), la etopeya (descripción de las personas por su carácter y costumbres), la cronografía (descripción de tiempos), la topografía (descripción de lugares), la pragmatografía (descripción de objetos, sucesos o acciones), la hipotiposis (descripción de cosas abstractas mediante lo concreto y perceptible), etc., adquieren una presencia que va más allá de la mera exornación. Otras figuras no directamente vinculadas con la descripción actúan también como configuradoras del relato de viaje. Me refiero a los tropos: metáforas, metonimias y sinécdoques, sobre todo, que sirven de campo de experimentación para la sustitución y traslación de significados entre el mundo conocido y el que está por conocer.¹

Y la tercera, que señala algo que, por evidente, no quiero dejar de hacer explícito: la frecuente intencionalidad literaria que atraviesa el género y que en numerosas ocasiones se hace patente desde los primeros compases del relato.

Hace ya algunos años que me ocupé de la obra viajera del premio nobel de literatura Camilo José Cela (2004). Tan gráficas me resultaron unas palabras suyas procedentes del prólogo a *Judíos, moros y cristianos...* (1956) que no las quiero ahora reprimir al hilo de lo que vengo comentando. Se refieren al tenor literario de su relato, que huye tanto de los viajes didácticos o educativos, para eso están las guías de viajes (con los datos puros y duros), como de la farragosa erudición más propia de las tesis doctorales o de los libros de historia. En el *quid* literario se encuentra un rasgo distinto que actúa por elevación y evita los dos extremos: ni el dato solo, ni la erudición abrumadora:

Los datos se olvidan con facilidad y, además, están apuntados en multitud de libros. Lo que el vagabundo imagina que podrá valer de algo al caminante de Castilla la Vieja que le haga la merced de llevar

¹ Una de las más completas clasificaciones de figuras retóricas puede verse en García Barrientos, 1998.

este libro en la maleta –o al sedentario lector que prefiera la Castilla la Vieja desde su butaca, al lado de la chimenea– es que se le sirva, en vez del dato, el color; en lugar de la cita, el sabor, y a cambio de la ficha, el olor del país: de su cielo, de su tierra, de sus hombres y sus mujeres, de su cocina, de su bodega, de sus costumbres, de su historia, incluso de sus manías. En todo caso, el dato, la cita y la ficha, cuando aparezcan, estarán siempre al servicio del impreciso y tumultuoso “aire” de Castilla (Cela, 1956: 14).

La profesora Carrizo Rueda (1997: X), antes citada, aludía a esta condición bifronte al considerar “que se trata de uno de esos géneros que evocan incesantemente a Jano, ya que no se puede ignorar ninguna de sus dos caras: la documental y la literaria. El proceso analítico requiere detenerse alternadamente en una o en otra; pero siempre, partiendo del hecho básico de que forman parte de una unidad indivisible”.

Las fronteras que se dibujan en este primer intento de aproximación al género nos procuran, ciertamente, unos límites poco precisos. Es claro que no todas las obras literarias que incluyen un viaje o un recorrido en su relato pertenecen sin más al género.

Conviene atender también otra línea maestra del género, a saber, su condición factual, que se enfrenta a la ficcional. Son ramas diferentes con procedimientos compositivos compartidos que afrontan el hecho literario de los viajes con un arranque radicalmente opuesto. Todo lector intuye que no están al mismo nivel obras como la *Odissea* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes y el *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo o el *Diario de los viajes* de Colón.

Bien es cierto que en la Edad Media, por ejemplo, un lector no podía distinguir entre un libro con una gran carga de ficción como el de Mandeville y otro cuyo origen era un viaje real como el de Marco Polo, pongamos por caso. La mezcolanza en la Edad Media entre lo

verdadero y lo fantástico es un hecho innegable. La categoría de lo “fantástico” para los medievales no cubría el mismo campo semántico que el de la actualidad. San Isidoro, sin ir más lejos, en sus *Etimologías* (1951: 14, 5, 17) se hacía eco de toda esta literatura fantástica que él asumía como verídica. El hecho de que existieran *terrae ignotae* condicionaba las creencias medievales y ensanchaba los límites de lo verídico a costa de lo “fantástico”. Esto no significa que los autores de relatos de viaje medievales asumieran el imaginario colectivo como algo mostrenco. Si acaso a ellos habría que atribuirles, más que a ningunos otros en su época, la categoría de empiristas *avant la lettre*.

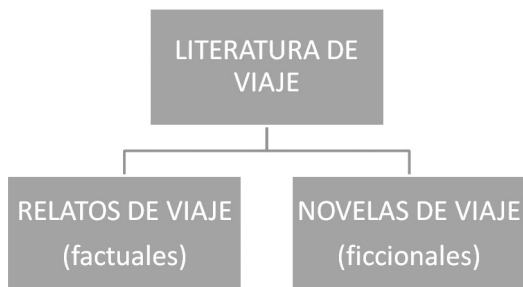
En el *Libro de las maravillas del mundo* (capítulo 162), por ejemplo, Marco Polo no sin cierta sorna desmitifica la imagen del fabuloso unicornio identificándolo con el pesado rinoceronte:

Tienen muchos leones salvajes y unicornios, que no son menores que los elefantes; el pelo lo tienen como los búfalos, las patas como las del elefante, en el centro de la frente tiene un cuerno grande y negro. Os diré que no hieren con ese cuerno, sino con la lengua, que está cuajada de grandes espinas. Su cabeza es parecida a la del jabalí, aunque la llevan siempre inclinada hacia el suelo. Les gusta estar en el fango. Es un animal muy feo, y desde luego, no es que se deje tomar en brazos por una doncella, como decimos nosotros, sino todo lo contrario (Marco Polo, 2008: cap. 162).

Lo que distingue los relatos de viaje de otras obras literarias del mismo periodo es que, en las descripciones de aquellos, se impone con más contundencia la realidad misma a la tradición libresca. Quizá ellos fueron los primeros en cuestionarse algunas de las fantasías que se arrastraban desde la época clásica.

Se trata de insistir en el hecho de que los viajes reales, a pesar de la carga documental e histórica de la que son portadores, también pueden ser leídos o recibidos desde el ámbito literario o incluso

producidos conscientemente por el autor desde ahí. Y este hecho tan evidente facilita la discriminación entre relatos de viaje (o sea, factuales) y novelas de viaje (ficcional), dos géneros distintos con trayectorias históricas diferentes.² En resumen, el marbete literatura de viaje resulta demasiado abarcador e incluye textos que pertenecen a géneros distintos en su origen y con finalidades divergentes:



Los relatos de viaje son los textos en los que aquí se fija la atención, fundamentalmente por dos motivos: primero, porque no han ocupado la atención de los filólogos hasta hace relativamente poco tiempo, debido a su carácter histórico, documental, antropológico... lo que ha supuesto la desatención de un material literario en muchos casos de indudable valía y, en segundo lugar, por el interés que alberga, precisamente, esta condición interdisciplinar, que otorga al género un valor añadido, al privilegiar al mismo tiempo las funciones representativa y poética del discurso.

Resumiendo, cualquier texto que participe en mayor o en menor medida del carácter general de la literatura de viaje (ya sea una epopeya, una comedia, una novela, un relato breve...) en cuyo esquema narrativo intervenga un viaje bajo la forma de travesía, singladura, expedición, peregrinación, etc., se trata de un texto que se puede clasificar, en principio, dentro del apartado amplio de la literatura

² Véase Albuquerque, 2014.

de viaje. Ahora bien, no todo lo incluido en este rótulo tan general pertenece al relato de viaje sin más. La relación que se establece es de inclusión: si bien el relato de viaje puede ser enmarcado en el ámbito de la literatura de viaje; no toda esta literatura se puede considerar un relato de viaje, ya que la novela de viaje, como se muestra en el esquema, forma parte importante también de la literatura de viaje. Conviene precisar que se utiliza el género novela por ser el más aglutinador. Abarca novelas de aventura, de ciencia ficción, utopías, distopías, etc. Se trata, en último término, de deslindar la literatura de ficción de la literatura factual, que subraya el hecho de basarse en una experiencia real luego contada en forma de relato. Los límites, como luego se verá, no están netamente definidos. Nada extraño si se considera que la historia de los géneros es la historia de sus avatares en relación con las corrientes de pensamiento de las diferentes épocas y con las presiones ejercidas por los géneros afines.

Una quinta característica del género, o línea maestra sería su carácter testimonial. Por una parte, los relatos de viaje dicen de la objetividad de lo que se ha vivido (y recorrido), por otra, hablan de la cercanía y del compromiso con lo que se narra, lo cual, inevitablemente, nos acercan al carácter parcial de lo relatado, pese a la ecuanimidad de que se procura revestir. El testimonio que sin duda apunta hacia la objetividad, en ocasiones se inclinará hacia lo subjetivo, como ocurre, por ejemplo, en los relatos de viaje del siglo XIX, que supusieron un giro radical en la concepción del género como consecuencia del cambio de paradigmas culturales.

De estas cinco líneas maestras configuradoras del relato de viaje se derivan algunos otros rasgos que van cercando la naturaleza del género. Es decir, me refiero a la paratextualidad y a la intertextualidad;³ la primera actúa como ingrediente natural de estos relatos y no sólo como algo derivado de su condición factual. Los propios títulos de

³ Véase Alburquerque, 2011: 18-19.

los libros, los encabezamientos e incipit de los capítulos, los prólogos, o las mismas ilustraciones o fotos, componen el mosaico de las manifestaciones más conocidas del procedimiento. Como marcas paratextuales propician la asunción, por parte del lector, de estar ante un viaje realmente realizado que se presenta en forma de relato. Estas marcas son en cierta manera como el corrolato de la factualidad del texto, de las que se sirven los autores para hacer explícita la autenticidad de su contenido. Por su parte, la intertextualidad alerta sobre las diferentes y variadas familias de relatos que dialogan entre sí, cuyos ecos aluden a la tradición e influencias culturales. Los relatos de viaje establecen normalmente un diálogo con obras previas que les sirven de guía o de referente literario. Romero Tobar (2005: 132) lo expresa con acierto:

[...] los relatos de viaje se nutren tanto de la experiencia real del viajero como de la escritura de relatos anteriores. El relato personal de un viaje entreverá un “yo he visto” con un “yo he leído” de una forma inextricable que, en muchas ocasiones, hace muy difícil al lector el poder separar lo que ha sido experiencia directa del escritor y ecos de las lecturas de otros relatos de viajes anteriores, bien porque éstos han sido tomados como “guía” práctica para el nuevo viajero bien porque la memoria de éste no puede borrar las huellas que le han dejado los textos leídos antes de la redacción del suyo propio. El libro de viaje ofrece fuentes latentes y fuentes patentes o, dicho de otras maneras, secuencias de imitación directa y secuencias de imitación compuesta.

El solo hecho, por cierto, de dialogar con obras anteriores del mismo tenor –pertenecientes o no al mismo paradigma– supone ya una cierta conciencia de género.

Convendría enfatizar, también, el carácter fronterizo de estos relatos como otra de las características aludidas.⁴ Se ha de tener en cuenta que las delimitaciones en relación con un género tan elusivo y fronterizo no son nítidas y, por tanto, los deslizamientos hacia un terreno u otro se miden en términos de grado, de intensidad o de predominio. Cuando se refiere, por ejemplo, al punto de vista pragmático, quiere decir que lo factual predomina sobre lo ficcional; si es desde el punto de vista formal, se menciona que lo descriptivo se impone a lo narrativo; si se cita el punto de vista testimonial, lo objetivo prevalece sobre lo subjetivo, etc. En cualquier caso el relato de viaje es siempre “testimonial”, lo que implica que el narrador está comprometido con el autor, pues su identidad es plena. Las fronteras lábiles y movedizas se aprecian más al observar el género en diferentes momentos históricos ya que, según el periodo de que se trate, comparte frontera con diferentes series literarias.⁵

UNA CODA SOBRE LAS CRÓNICAS DE INDIAS

Quizá la fuente más directa de los relatos de viaje haya que buscarla en la obra *Historias* de Heródoto (siglo V a. C.) y en la *Anábasis* de Jenofonte (siglo IV a. C.), en las que pesa el carácter histórico-documental más que cualquier otro. En el caso de Heródoto, los viajes discurren por la geografía de los pueblos bárbaros cuya etnografía e historia se transmiten con detalle. No es ciertamente protagonista de los acontecimientos narrados —aunque es muy preciso al señalar las fuentes en que se basa— mientras que Jenofonte sí lo fue al transmitirnos su experiencia como soldado mercenario griego reclutado por Ciro.

⁴ Sobre el carácter fronterizo del relato de viaje véase Champeau, 2004.

⁵ Para la delimitación del género en el Siglo de Oro puede verse Albuquerque, 2005.

Nos hallamos fuera de los límites de la ficción, aunque es frecuente escuchar que la literatura necesariamente es ficción. Se podría apelar a la autoridad de la *Poética* de Aristóteles en contra de esta postura, pero bastaría recordar que el estagirita también argumenta a favor de las obras (léanse tragedias) que recurren a nombres que han existido: “Lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible”. Y también: “Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta” (Aristóteles, 1974: 1451b). Y más avanzada la *Poética* se lee: “Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser” (1460b).

La Edad Media fue un periodo especialmente fecundo en obras de este género. El *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo (siglo XIV) sea quizá el más famoso. En el ámbito de la literatura española el texto de la *Embajada a Tamorlán* (siglo XV) es quizá el relato de viaje por excelencia. Aunque la atención está puesta en algunas crónicas de la Baja Edad Media que contienen *in nuce* algo así como pequeños relatos de viaje⁶ con ciertos rasgos de modernidad que cristalizarán más adelante en las crónicas de Indias: en primer lugar, la presencia del yo como nuevo argumento de autoridad que se proyecta en el uso de la primera persona y, en segundo, una voluntad clara de reflejar la

⁶ Se hace referencia a crónicas en las que estos microrrelatos están como enquistados. La *Crónica abreviada de España* (1482), de Diego de Valera, podría servir de ejemplo. Al acometer la descripción geográfica del mundo, la narración asume a veces la primera persona para hablar de los países y regiones que el autor conoce de primera mano. Se produce una suerte de simbiosis textual: mientras que la historia afianza su verosimilitud ésta, a su vez, ofrece un marco adecuado para la gestación del relato viajero (cf. Valera, 2009). De hecho, algunas crónicas particulares, tal es el caso del *Victorial*, han sido incluidas por algunos estudiosos en los libros de viaje medievales. En las crónicas de Indias hay también algunos casos notables, como el que relata Acosta (2008), en el capítulo 11 del libro tercero de su *Historia natural y moral de las Indias*.

realidad, actitud menos común, aunque no ausente como se vio, en los escritores medievales, para quienes la observación de la realidad se limitaba, por lo general, a un uso literario.

Los dos procedimientos anotados, el subrayado del “yo” como nueva autoridad frente a los clásicos y una voluntad cada vez más acentuada de reflejar la realidad de un modo directo (el autor/narrador es un testigo de excepción), se potenciarán más adelante en algunas de las crónicas de Indias: el *Diario de los viajes* de Colón, sus *Cartas a los Reyes*, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo o la primera parte de la *Crónica del Perú* de Pedro de Cieza de León.

La descripción actúa como elemento configurador del discurso, a lo que se une el hecho de que en estas crónicas de Indias lo descubierto responde a una novedad absoluta. Se podría decir que, a través de un análisis detallado de las descripciones, nos asomamos a una dimensión que sobrepasa lo literario, estrictamente hablando, y de la que se ha de dar cuenta con las herramientas lingüísticas entonces al alcance.

Parece claro que los signos paratextuales actúan en estos textos en cierto modo como correlato de la factualidad del texto. Se hace explícita la autenticidad de su contenido (así las explicaciones y justificaciones de los prólogos) o se utilizan como marco de los relatos: las cronologías de los diarios de Colón, los epígrafes de los capítulos de los *Naufragios*, los encabezamientos de las *Cartas de relación* de Cortés o, finalmente, las enumeraciones y listas que acompañan a algunas de ellas, como la que se adjunta al final de la primera relación.

También la intertextualidad se refleja en estos textos como rasgo propio del género. Así, los relatos bíblicos, los romances y novelas que formaban parte de la cultura tradicional, las novelas de caballerías o algunos textos jurídicos como *Las siete partidas* son lecturas que están, consciente o inconscientemente, presentes. La intertextualidad atraviesa las crónicas y constituye una de las particularidades textuales

más interesantes: dice de la manera de ver al otro, de la cultura, de la tradición y de la psicología, que actuarán como filtro para el conocimiento de lo ajeno. A pesar de la tradición libresca que lastra los relatos de estos descubridores, se puede entrever un paulatino deseo de describir con cierta fidelidad lo observado.

Tres rasgos nucleares señalados al inicio de la exposición pueden esquematizarse en tres binomios a los que me he referido en trabajos anteriores:⁷ factual/ficcional, descriptivo/narrativo y objetivo/subjetivo. Con respecto al primer binomio, si la balanza textual se inclina del lado de lo ficcional (dependiendo del grado en que lo haga), nos alejamos del género propiamente dicho (es el caso de las novelas de viaje en forma de aventuras, de ciencia ficción, utopías, etc.). Si en la pareja descriptivo/narrativo, si el segundo término domina sobre el primero también nos distanciamos de lo descriptivo, uno de los puntales de estos relatos. Por el contrario, si lo descriptivo invade completamente la escena, nos encontramos con los casos en que por exceso de lo descriptivo nos apartamos del esquema genérico (las guías de viaje ejemplificarían este caso extremo). En cuanto al tercer binomio, objetivo/subjetivo (vinculado muchas veces a una determinada carga ideológica), sucede algo parecido: si se potencia lo subjetivo por encima de lo objetivo nos alejamos paulatinamente del modelo. En la medida en que el relato se convierte en pura subjetividad se sale del marco genérico. Otra cosa distinta es que lo subjetivo prevalezca sin merma de los elementos testimoniales (como sucede, por ejemplo, con los relatos de viaje ensayísticos de los escritores del 98 español).

Es decir, la hipertrofia de los aspectos ficcionales a expensas de los factuales, de lo subjetivo a expensas de lo objetivo y de lo descriptivo a expensas de lo narrativo, enmarcarían por defecto (de lo factual y de lo objetivo) y por exceso (de lo descriptivo) las fronteras del género. Estos binomios, junto con las precisiones hechas sobre

⁷Véase Alburquerque, 2011.

la importancia de los aspectos paratextuales e intertextuales, pueden facilitar la clasificación del variado arco de obras que caben dentro del género relato de viaje.

REFERENCIAS

- Acosta, Joseph de (2008), *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, Fermín del Pino Díaz/Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Albuquerque-García, Luis (2004), “Regarding judíos, moros y cristianos: The ‘life story’ genre in Camilo José Cela”, *Revista de Literatura*, vol. LXVI.
- Albuquerque-García, Luis (2005), “Consideraciones acerca del género ‘relato de viajes’ en la literatura del siglo de oro”, en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, Pamplona, Eunsa.
- Albuquerque-García, Luis (2008), “Apuntes sobre crónicas de Indias y relatos de viajes”, *Letras*, 57-58, Buenos Aires, pp. 11-22.
- Albuquerque-García, Luis (2011), “El relato de viajes: Hitos y formas en la evolución del género”, *Revista de Literatura* (número monográfico Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia, Luis Albuquerque coordinador), LXXIII, 145, pp. 15-34.
- Albuquerque-García, Luis (2014), “La literatura de viajes a través de la historia: reflexiones sobre el género relato de viaje”, *Hispanismes* 3.
- Aristóteles (1974), *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Carrizo-Rueda, Sofía (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- Cela, Camilo José (1956), *Judíos, moros y cristianos. Notas de un vagabundaje por Ávila, Segovia y sus tierras*, Barcelona, Destino.
- Champeau, Geneviève (2004), “El relato de viaje, un género fronterizo”, en Geneviève Champeau (ed.), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, pp. 15-31.

- García-Barrientos, José Luis (1998), *Las figuras retóricas*, Madrid, Arco/ Libros.
- Marco Polo (2008), *Libro de las maravillas del mundo*, Manuel Carrera Díaz (ed.), Madrid, Cátedra.
- Moya-García, Cristina (ed.) (2009), *Edición y estudio de la Valeriana (Crónica abreviada de España de Mosén Diego de Valera)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Romero-Tobar, Leonardo (2005), “La reescritura en los libros de viaje: las *Cartas de Rusia* de Juan Valera”, en Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid, Akal, pp. 129-150.
- San Isidoro (1951), *Etimologías*, Luis Cortés y Góngora (trad.), Madrid, La Editorial Católica.
- Valera, Diego de (2009), *Edición y estudio de la Valeriana (Crónica abreviada de España de Mosén Diego de Valera)*, Cristina Moya García (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española.

LUIS ALBURQUERQUE-GARCÍA

Es investigador científico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y director del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA) de dicha institución.

Dirige el proyecto Introducción a la poética del relato de viajes en la literatura española de los siglos XIX y XX. Ha realizado estancias de investigación en Cornell University (1995-1996) y Tufts University (2011). Ha impartido conferencias y cursos en distintas universidades de Europa, África y América.

Es autor de *Mil libros de teoría de la literatura*, Madrid, CSIC, 1991; *La retórica de la Universidad de Alcalá*, Madrid, Universidad Complutense, *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas*, Madrid, Visor, 1995 y *Alfonso García Matamoros, De ratione dicendi libri duo. Los dos libros sobre el arte de hablar* (edición, traducción y notas), Madrid, Fundación Hernando de Larramendi, 2004.

Realizó la traducción de la obra *Occidental Poetics*, de Lubomir Dolezel, con el título *Breve Historia de la Poética*, Madrid, Síntesis, 1996. Editó *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Madrid, CSIC, 2008 y coordinó el número monográfico *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia*, en la *Revista de Literatura*, 2011. Durante diez años fue secretario académico del Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica de la Fundación Carolina. Es secretario también de las revistas *Anales Cervantinos* y *Revista de Literatura*.

LA ETNOGRAFÍA EN TRES RELATOS DE VIAJE AL AMAZONAS

*Marco Urdapilleta-Muñoz**

RESUMEN

En este ensayo se observan las representaciones del indígena en los textos de Francisco de Carvajal, Francisco Vázquez y Cristóbal de Acuña. En los tres casos hay una mirada etnográfica externa en la que la representación del indígena es breve, fragmentaria y centrada en los aspectos que resultan útiles para el cronista. Y, al igual que los relatos medievales de viaje, la descripción se vuelve hacia las novedades y las maravillas.

Palabras clave: etnografía, relatos de viaje, siglo XVI, Amazonas.

ABSTRACT

In this paper is studied the representations of indigenous in the texts of Francisco de Carvajal, Francisco Vázquez and Cristobal de Acuña. It is observed in all three cases an external ethnographic description in which indigenous representation is brief, fragmented and focused on the aspects that are useful for the chronicler. And, like medieval travel stories, he turns his look to the new and wonders.

Key words: Ethnography, travel stories, sixteenth century, Amazon.

* Universidad Autónoma del Estado de México, México. Correo-e: marcoux@yahoo.es

El proceso de incorporación del Nuevo Mundo a Occidente fue también un complejo ejercicio hermenéutico debido a la fisura que la “nueva” humanidad hizo en la representación cristiana del mundo. La tentativa de aprensión de la alteridad, acompañada siempre por una voluntad de dominio espoléada por la *auris famas*, tuvo en las *relaciones*¹ o relatos de los religiosos, guerreros, comerciantes, navegantes y funcionarios que viajaron a las tierras ignotas uno de sus pilares.

En este nuevo espacio la cuenca del Amazonas fue un lugar prácticamente ignoto. Su extrañeza era la propia de la frontera, el espacio en donde los mitos y las leyendas de procedencia disímil con natural persistencia guiaban las mentes de sus moradores, sean de la nación que fueren. Para los españoles, el vasto territorio tropical protegido por laberínticos ríos, contenía necesariamente riquezas que participaban del fulgor de los tesoros asiáticos. En sus mentes apenas se asomaban las sospechas de las *burlas* de los indígenas o los *encarecimientos* de los taimados o los delirios de los soldados. Los “testimonios de oídas” no fueron descartados, y la experiencia y desengaños no detuvieron a los aventureros, ni al jesuita Cristóbal de Acuña para quien esta región era la tierra más rica de Sudamérica porque por ella fluían los metales andinos arrastrados por los ríos. Prueba de esta abundancia eran los ocultos señoríos de los omaguas, de las amazonas y de El Dorado (16 a., 37 r.). Pero, además, por el

¹ Según Covarrubias, la palabra “relación” significa “referir”, esto es, “relatar o contar lo que se vio o oyó”. Las relaciones son de dos tipos. De un lado están los relatos o descripciones que cumplían con la petición de informar a una autoridad acerca de los acontecimientos, esto es, tenían un carácter oficial y cuando se requiriera, legal. El autor asumió la posición de testigo y escribió su texto durante o poco después de los acontecimientos que refiere. Del otro lado están los relatos, también llamados “relaciones”, cuyo propósito no era rendir un informe oficial inmediato de los hechos en que participó el autor, sino contarlos con el afán de retener el pasado, razón por la cual se hizo varios años después de los acontecimientos y respondiendo a la petición de amigos, de una orden religiosa, o de un historiador, etcétera.

tamaño de su territorio, cantidad de naciones y número de habitantes, el jesuita no dudó en calificar, en 1641, a esta región como un “nuevo mundo”, un mundo situado en el interior del otro, que ya, por conocido, resultaba viejo.

Del conjunto de relatos que narran los viajes realizados al Amazonas la atención se dirige hacia tres relaciones que memoran el derrotero de las expediciones de Francisco de Orellana (1541-1542), Pedro de Ursúa (1559-1561) y Pedro Teixeira (1637-1639). Los tres textos, configurados en torno a tópicos del viaje, son relaciones o relatos de viaje.²

BREVE DESLINDE EN TORNO A LA ETNOGRAFÍA DEL SIGLO XVI

Antes de comenzar aclaramos que es más que incierto hablar de etnografía en los relatos que estudiamos. En el siglo XVI el acto de representar la alteridad siguió un determinado patrón de convenciones y procedimientos discursivos y heurísticos que dificultaban la tarea de aprehender la otredad, el prurito de la antropología científica contemporánea. Sin embargo, este ejercicio fue una traducción cultural. Puede pensarse que estos relatos fueron simplemente una proyección de la cultura de los observadores que no estuvieron en condiciones de situarse a una distancia que facilitara un acercamiento plausible al Otro.

Dar cuenta de la alteridad en estas condiciones se tradujo casi siempre en una asimilación que redujo las diferencias a similitudes

² El relato de viaje es un género que carece de un perfil definido porque asume moldes discursivos diversos (memorias, diario crónicas, etc.). Sin embargo, plantea Alburquerque (cf. 2011: 16), es posible delimitarlo como género si se consideran algunos rasgos básicos: la tematización del viaje, el carácter factual, el predominio de la modalidad descriptiva sobre la narrativa, y por una tendencia hacia lo objetivo sin que esto signifique que la perspectiva subjetiva sea irrelevante.

tópicas con respecto a categorías o imágenes autorizadas y archivadas en la memoria cultural tales como “salvaje”, “bárbaro”, “pagano”, “primitivo”, “monstruo”, etc., términos que además denotaban la inferioridad cultural en diverso grado.³ Esta forma de entender otras culturas respondía a una de las cualidades dominantes del episteme europeo que pretende conocer mediante el procedimiento de la semejanza.

En sentido estricto el fondo de la problemática para aprehender las diferencias culturales provino de la mentalidad etnocéntrica europea del siglo XVI que expresaba claramente una voluntad de dominio. Por esta razón es posible plantear, aunque no en todos los casos, que los acercamientos más exitosos se originaron por una actitud tolerante o empática.

En el núcleo de esta antropología de cuño teológico-jurídico se encuentra la idea de una *ratio* universal explícita en la denominada *ley natural*.⁴ Ésta se constituye como un código normativo de carácter

³ El referente inicial para asimilar a los pueblos del Nuevo Mundo ancla en el mundo griego particularmente en Heródoto y Aristóteles. Ellos dejaron bien armadas las ideas como el bárbaro, el mito de la Edad Dorada, Plata y Bronce, y la idea de Asia (García, 1992: 17-34). Por supuesto este vasto trasfondo cultural fue ampliamente modificado en el medievo, un ejemplo es la versátil figura del salvaje (Abulafia, 2009: 45), y recibió incluso un tratamiento particular a raíz del debate sobre la legitimidad de la conquista de América sostenido por Las Casas.

⁴ Anthony Pagden (1988: 94) señala que la ley natural consiste en un conjunto de principios que tienen la característica de ser “evidentes por sí mismos”. En sentido estricto, no es una serie de normas, sino “un sistema ético, una teoría en parte epistemológica, en parte sociológica, sobre los mecanismos que permiten a los hombres tomar decisiones morales”. Este sistema se articulaba como un conjunto de ideas, los *primae praecepta*, que eran implantados por “Dios en la creación *in cordibus hominum* para permitir al hombre comprender su fin como (*qua*) hombre” (99). San Isidoro proporciona algunos ejemplos en sus *Etimologías*: la “unión del hombre y la mujer, recepción y educación de los hijos, la misma libertad para todos [...]” (1951: 113). El primer principio, explica Las Casas en la *Apologética* (1967: I, 212-213), es seguir el bien y perseverar en él y evitar el mal: “Y porque (como está dicho) el bien

universal que enuncia la naturaleza del hombre. Tal referente implicó que el alejamiento con respecto al modelo acarrea diversos grados de desvalorización de la alteridad. Así, una cultura sin fierro, sin escritura, matrilineal, dedicada a la caza, pesca y recolección, resultaba inferior. Sin embargo, ¿qué pasaba si una sociedad seguía prácticas políticas y técnicas avanzadas valoradas positivamente, pero era politeísta, hacía sacrificios humanos y antropofagia ritual o si era primitiva y no manifiesta actos de culto divino? Evidentemente hubo dos líneas para tasar al Otro: la tradición clásica y renacentista, que finca su atención en la cultura material, y la de raigambre cristiana, en cuyo núcleo está la cercanía o lejanía al culto verdadero. Esta antropología, por otro lado, hacía de las diferencias culturales signos de inferioridad y no dudaba en referir al otro aludiendo al demonio. Sin embargo, estuvo temperada por el ecumenismo cristiano que, en principio, consideró a los humanos como iguales en cuanto que eran hijos de Dios y necesitaban ser salvados y enseñados a seguir la ley natural para que cumplieran su fin como seres humanos.

Los motivos para describir a los pueblos de Indias no son científicos; más bien dejan ver la curiosidad antropológica junto con

tiene razón de fin y el mal razón de contrario, de allí es que todo aquello a que el hombre tiene inclinación natural o se inclina naturalmente, naturalmente lo aprende y juzga la razón ser bueno, y por consiguiente ser digno de prosequillo y hasta alcanzallo, y lo contrario de aquello ser malo y digno de huillo y evitallo". El primer bien al cual se inclina el hombre, aclara el obispo de Chiapas, es la "conservación en su ser"; el segundo, la reproducción que sirve para la "conservación de la especie" y el tercero, la verdad, de manera especial la "verdad divina". A este primer principio se añade el de la sociabilidad "Es también inclinado el hombre, naturalmente, a vivir en compañía de otros, y según esto pertenece a la ley natural todo aquello que a esta inclinación conviene como es que el hombre trabaje de huir la ignorancia y quiera saber las cosas que le cumplen y que no ofendan a los otros con quien ha de conversar, y que asimismo justifique no queriendo ni haciendo a los otros lo que no querría que los otros le hiciesen, y todos los demás que a esto pertenece y toca" (1967: I, 213).

la idea de coleccionar datos útiles para una eventual conquista espiritual y/o violenta, como lo refiere Álgvar Núñez en sus *Naufragios* “He querido contar porque allende que todos los hombres desean saber así costumbres y ejercicios de los otros, los que algunas veces se vinieren con ellos estén avisados de sus costumbres y ardides que suelen no poco aprovechar en semejantes casos” (2001: 108).

Una vez revisados los elementos básicos que permiten entender el enfoque europeo de la alteridad es momento de observar las relaciones de los viajeros al Amazonas.

LAS RELACIONES

Como ya se señaló del ciclo de relaciones de viaje del Amazonas se escogieron tres debido a que tratan con cierto grado de detalle a los habitantes del Amazonas. El relato del dominico Gaspar de Carvajal, conocido con el título breve de “Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande”, narra la primera navegación española del Gran Río.⁵

Dos leyendas movilizaron a los hombres de Quito para “descubrir” la tierra selvática situada al oriente: el país de la Canela junto con los rumores acerca de tierras con riquezas inconmensurables (la leyenda de El Dorado). También hay que pensar en los lugares paradisiacos que nublaban el entendimiento de baquianos y bisoños.⁶

Fray Gaspar de Carvajal escribió su relación para fijar su posición sobre un hecho: la acusación de rebelión que pesaba sobre Orellana, pues al apartarse de Gonzalo Pizarro a la cabeza de 57 hombres se

⁵ Hay que recordar que el río fue “descubierto”, en su desembocadura, por los marinos que integraban la expedición de Vicente Yáñez Pinzón, Alfonso Vélez y Diego de Lepe, 1500.

⁶ Un excelente estudio sobre la leyenda de El Dorado es el de Demetrio Ramos, 1987.

hizo sospechoso de rebeldía:⁷ “Yo, Fray Gaspar de Carvajal, [...] he querido tomar este poco trabajo y suceso de nuestro camino y navegación, así para decirla y notificar la verdad en todo ello; como para quitar ocasiones a muchos que quieran contar esta nuestra peregrinación, o al revés de como lo hemos pasado y visto; y es verdad en todo [lo] que yo he escrito y contado” (2002: 44).

El otro texto que consultamos es el relato cuyo título comúnmente abreviado es “Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Amagua y Dorado” escrito por el bachiller Francisco Vázquez, uno de los soldados que participaron en la expedición de Ursúa, y siguieron o padecieron la rebelión de Lope de Aguirre. El propósito del viaje era encontrar los ricos reinos de Omagua y El Dorado y de paso, y de manera implícita, *desaguar* de sediciosos conquistadores al Perú. Dentro del marco de la rebelión los propósitos del relato de Vázquez fueron poner en evidencia su lealtad al soberano y mostrar la crueldad del “tirano” Lope de Aguirre.

El contacto con los habitantes de las riveras del Orinoco obedece al fin explícito de obtener oro (localizable en las míticas ciudades de Omagua y El Dorado), pero el principal apremio del contacto fue el de la alimentación y con frecuencia esta necesidad, como en el caso de Orellana, obligó a los españoles a la violencia. En este relato, al igual que en el de Carvajal, el deseo de obtener comida es un motivo tan relevante que sólo pierde importancia cuando inicia la rebelión de Lope de Aguirre.

La tercera relación es la escrita por el jesuita Cristóbal de Acuña. En 1637 el capitán portugués Pedro Teixeira, a la cabeza de 70 soldados y de 1 200 indios aliados (remeros y guerreros), partió de

⁷ Porras Barrenechea (1986: 134-135) supone que Carvajal llevó un diario del viaje de Ursúa y a partir de ello compondría la versión que llevó Orellana a España y que copió Oviedo en Santo Domingo. También con estas notas redactaría en Lima otra versión que en principio, debido a la influencia de Gonzalo Pizarro, presenta mayores excusas y explicaciones acerca de la actitud de Orellana.

Cametá (Pará) con destino a Quito, a donde llegó después de un año. Poco tiempo después, en 1639, las autoridades españolas, incómodas, pidieron al capitán que retornara por el mismo lugar de donde vino, y lo acompañó Acuña.

Pero como en ese tiempo llegó a su fin la unidad ibérica, el texto de Carvajal fue considerado como un secreto de estado y por tanto su edición fue en extremo limitada. El propósito de esta obra es variado: informar sumariamente al rey de España de las naciones que habitan el río, ubicarlas, anotando las posibles riquezas suyas y las de su territorio; al mismo tiempo proponer consejos para mantener el área a salvo de los portugueses y holandeses, y, por supuesto, invitar al rey a que prosiga la evangelización.

LA ETNOGRAFÍA

En general, al indígena sólo se le trata como un ente colectivo relevante para establecer el itinerario y las peripecias del viaje; lo común son las breves referencias acerca de la localización geográfica e identificación básica de los grupos indígenas; a esto se agregan algunos rasgos característicos detectables a simple vista como la apariencia física, la vestimenta, la capacidad y el ánimo bélico, aspecto de los poblados, alimentos, la presencia de oro y plata, la forma básica de organización política. Hay que sumar los datos que eventualmente se consideren significativos: ritos, productos, comercio, técnicas de producción.

Este es el caso de Carvajal y Vázquez. Veamos el ejemplo de una descripción frecuente en los tres textos. Vázquez, frente a un conjunto de poblados dispersos que no identifica sino por su cercanía con el río de la Canela, opta por describir los que habitan una isla:

[...] los indios desta isla son bien agestados y dispuestos, andan vestidos de camisotas de pincel labradas; las casas son cuadradas y grandes; sus

armas son una manera de varas con puntas de palmar del tamaño de los daros de Vizcaya, tíanlas con una manera de abrinto de palo, que las hay en la mayor parte de las Indias y las llaman tiraderas de estólica; al cacique desta isla llaman en su lenguaje el *papá*.[...] La comida destes indios es algún maíz y mucha yuca dulce y batatas: tienen mazata, que es yuca rallada, en hoyos debajo de la tierra a podrir, y dello hacen pan y cierto brebaje. Todos sus tratos y caminos son por el río en canoas (2011: 171).⁸

Además en las relaciones de Carvajal y Vázquez, el papel del hambre como factor de motivación del encuentro es evidente. El intento por paliarla se convirtió en una de las razones que llevó a los viajeros a entrar en contacto con los indígenas en su búsqueda de las riquezas depositadas en naciones fabulosas y ciudades míticas. La capacidad para obtener alimentos significaba la supervivencia en circunstancias políticas más o menos desconocidas y ecosistemas adversos. Incluso, el oro pudo quedar en segundo plano: “Esta generación de gentes reside en la tierra adentro y es la que posee la riqueza ya dicha, y por memoria los tienen allí: y también se halló en este pueblo oro y plata; pero como nuestra intención no era sino de buscar de comer y procurar cómo salvásemos las vidas y diésemos noticia de tan grande cosa, no curábamos ni se nos daba nada por ninguna riqueza” (Carvajal, 2002: 63).

Así, los relatos no sólo mostraron el sórdido dramatismo del hambre sino, siempre con la parquedad propia de las relaciones, refirieron los alimentos, algunas maneras de prepararlos, así como de las formas en que se valieron para obtenerlos. Este conjunto de actividades fue ya una manera de entender al indígena.

⁸ La expresión “bien agestados y dispuestos” alude al cuerpo bien proporcionado y a la cara agradable. Las “tiraderas de estólica” son las llamadas ahora ‘cerbatanas’.

Únicamente las diferencias notables, maravillas⁹ o los signos de “grandeza”, permiten que la mirada se detenga en los relatos de Vázquez y Carvajal. Los ejemplos escogidos corresponden a Carvajal, quien se sorprende (espanta) al encontrar indígenas diferentes a los conocidos por su apariencia física, ropa y costumbres:

[...] vinieron cuatro indios a ver al Capitán, los cuales llegaron, y eran de estatura que cada uno era más alto un palmo que el más alto cristiano, y eran muy blancos y tenían muy buenos cabellos que les llegaban a la cintura, muy enojados de oro y ropa; y traían mucha comida; y llegaron con tanta humildad que todos quedarnos espantados de sus disposiciones y buena crianza (2002: 13).

O bien se admira de las *artes mecánicas* que superan a las mejores de España: “desta loza de la mejor que se ha visto en el mundo, porque la de Málaga no se iguala con ella, porque es toda vidriada y esmaltada, de todas colores y tan vivas que espantan, y demás desto los dibujos y pinturas que en ellas hacen son tan compasados que naturalmente labran y dibujan todo como lo romano” (Carvajal, 2002: 82). Vázquez es todavía más parco pues sólo se detiene a señalar cómo se hace un “vino”.

⁹ Kapler (1986: 55-56) señala que en el medievo el lugar exótico debía suscitar la admiración, la maravilla, considerada como reflejo subjetivo de la diversidad del mundo. De ahí que uno de los más importantes alicientes para la exploración del orbe y el gran tema de todos los libros de viajes hasta el siglo XVI sean las maravillas. Esto sucede así, explica Zumthor, porque “La imaginación europea necesita exaltar lo extraño, como para convencerse de la alteridad de lo diferente. El espacio terrestre incluye, al parecer zonas, lugares privilegiados por una elevada densidad de fenómenos extraordinarios, siempre situados en regiones de acceso difícil a causa de su lejanía, de su aislamiento o de su dureza. Tales son los criterios definitorios de las tierras extrañas, de este territorio incierto al que remiten [...]” (1994: 254). Por último, considero oportuno recordar que Hodgen (1965) estima que cuatro de los doce libros más difundidos durante los siglos XIV y XV tocaban el tema (cf. 36-40).

El proceder de Acuña es distinto, hace una relación sumaria de los pueblos y anota algunas de las costumbres que considera generales (incluida aquí la religión) y en algunos casos, cuando por alguna razón se trata de naciones con algún grado de importancia se detiene en ellas. La cantidad de habitantes de una nación, las riquezas que asientan en una *provincia* o su condición legendaria o maravillosa lo llevan a detener su repaso, que dicho llanamente consiste en un nombre y su ubicación en la red fluvial. Los datos que establece el jesuita como comunes a los pueblos de Amazonas son de varios tipos. Inicia señalando los relativos a la alimentación: pan elaborado con yuca (cazabe) y la bebida alcohólica más frecuente hecha con esta planta. El religioso advierte que esta *cerveza* acompaña a los naturales en toda su vida social. Sigue, luego del pan y el vino, una dieta centrada en la abundante pesca (aquí coloca en un pedestal al manatí), la crianza de tortugas y la caza. Al sustento sigue la medicina elaborada con hierbas y otros productos que se pueden obtener de la selva. El siguiente aspecto obedece a un cálculo sobre la gran población de la zona, las armas más frecuentes, el comercio fluvial, herramientas, religión y sus chamanes (“hechiceros”); concluye, finalmente, con las características *naturales* de los moradores: “Es a una mano toda esta gentilidad de buena disposición, bien agestados, y no tan tostados como los del Brasil; tienen buenos entendimientos para cualquiera cosa de las manos. Son mansos y de apacibles naturales” (Acuña, 1641: 20 a.). Además, el sacerdote observa que el apego a su fe es poco razón por la cual fácilmente “abrazarían la santa ley”. Sin duda estamos ante la imagen del salvaje que propuso Colón. Luego, Acuña deja las generalidades y dedica algunas páginas a tratar las diversas naciones que destacan: aguas, los omaguas, los habitantes del Río del Oro, la nación Yorimán, un pueblo de gigantes, y otro más real pero también singular por sus trabajos artesanales. Las siguientes provincias que menciona son las de las amazonas, que como es de esperarse se explaya un poco. Prosigue el jesuita su lista nombrando

otros pueblos notables y varias decenas que sólo los menciona y ubica en las márgenes de los ríos que fluyen hacia el Amazonas.

Por otro lado, con frecuencia las observaciones se articulan alrededor de un conjunto de disyuntivas que vinculan al viajero con el indígena y que de diversa manera entrañan una relación de poder: alimentación/hambre, amistad/enemistad, poderío/debilidad y pobreza/riqueza. Ejemplo de Vázquez: el encuentro con el poblado de Machifaro “convenía para remediar la mucha necesidad que traíamos” (2011: 175). Luego del avistamiento sigue el acercamiento al pueblo y la observación del poderío bélico de los habitantes. En general, se ha observado que es muy menor al de los españoles, quienes sólo huyeron al tener noticia del uso de veneno en las flechas. En el relato que tratamos la relación fue pacífica y los españoles obtuvieron alimentos por intercambio. La riqueza la da por descontada, pero van en pos de las riquezas de El Dorado y Omagua o las de las amazonas. Luego da algunos datos, por ejemplo, relativos a la alimentación, que es el motivo del contacto, como la forma de criar tortugas y su abundancia.

En suma, el registro del Otro se hace desde una perspectiva panorámica, indicativo claro de la exterioridad de la mirada. Además, este ángulo panorámico impide que el sentido de totalidad, la ambición de la etnografía contemporánea, se asome a estos relatos. Las descripciones del Otro, fragmentarias y anecdóticas, son apenas un paréntesis descriptivo en el flujo de las peripecias del viaje. Esta falta de interés por la alteridad tiene como complemento una mirada pragmática y al mismo tiempo atenta a las manifestaciones de lo exótico o maravilloso. El soporte de esta forma de comprensión radica en estereotipos y clichés de cuño etnocéntrico y, en consecuencia, la representación de la humanidad de los indígenas se opera mediante comparaciones en las que los puntos de referencia se localizan en la cultura europea.

Por último, si se considera la posición del viajero frente a la cultura que describe en términos de simpatía o antipatía, es decir,

si se mide la valoración de la distancia cultural, es evidente que existe una relación afectiva en la que intervienen las creencias que fincan el modelo de comprensión de la alteridad. En la mirada de los autores de las relaciones hay diversos grados de empatía hacia el indígena, pero siempre existe la certeza absoluta de la superioridad de la cultura cristiana.

REFERENCIAS

- Acuña, Cristóbal de (1641), *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas*, Madrid, Imprenta del Reyno. Reproducción digital en: http://books.google.es/books?id=R28BAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Abulafia, David (2009), *El descubrimiento de la humanidad. Encuentros atlánticos en la era de Colón*, Rosa María Salleras Puig (trad.), Barcelona, Crítica.
- Albuquerque, Luis (2011), “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”, *Revista de Literatura*, 145, 15-34.
- Carvajal, Gaspar de (2002), “Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana”, en fray Gaspar de Carvajal, Pedro Arias de Alместo, Alonso de Rojas, *La aventura del Amazonas*, Rafael Díaz Maderuelo (ed.), Madrid, Dastin, pp. 33-88.
- Casas, Bartolomé de las (1967), *Apologética historia sumaria*, 2 vols., edición y estudio de Edmundo O’Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Covarrubias, Sebastián de (1998), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Altafulla.
- García-Gual, Carlos (1992), *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial.

- Hartog, Françoise (2002), *El espejo de Heródoto*, Alberto Moreno (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.
- Hodgen, Margaret (1965), *Early anthropology in the sixteenth and seventeenth centuries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Isidoro, San (1951), *Etimologías*, traducción e introducciones particulares de Luis Cortés y Góngora; introducción general e índices científicos de Santiago Montero, Madrid, Editorial Católica.
- Kapler, Claude (1986), *Monstruos demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Julio Rodríguez Puértolas (trad.), Madrid, Akal.
- Núñez-Cabeza de Vaca, Álvar (2001), *Naufragios*, Joan Estruch (ed.), México, Fontamara.
- Pagden, Anthony (1988), *La caída del hombre natural. El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, Alberto Meneses (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- Porras-Barrenechea, Raúl (1986), *Los cronistas del Perú y otros ensayos*, Franklin Pease (ed.), Lima, Banco de Crédito del Perú.
- Ramos-Pérez, Demetrio (1987), *El mito del dorado. Su génesis y proceso. Con el "Discovery" de Walter Raleigh*, Caracas, Academia Nacional de Historia.
- Vázquez, Francisco (2011), "Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado, que el gobernador don Pedro de Orsúa fue descubrir con poderes y comisiones que le dio el virrey Marqués de Cañete, presidente del Pirú. Trátase asimismo del alzamiento de don Hernando de Guzmán y Lope de Aguirre, y otros tiranos", en *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*, Beatriz Pastor y Sergio Callau (eds.), Madrid, Castalia.
- Zumthor, Paul (1994), *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Alicia Martorell (trad.), Madrid, Cátedra.

MARCO URDAPILLETA-MUÑOZ

Catedrático de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Líneas de investigación: las crónicas de Indias y tradición oral en el Estado de México. Publicaciones cuatro libros y alrededor de treinta artículos y capítulos de libros. Miembro del SNI desde 2001.

ESCRITURAS MEXICANAS EN NUEVA YORK

*Vicente Quirarte**

RESUMEN

En el presente texto se realiza una exploración de viajeros/escritores mexicanos a la ciudad de Nueva York. A través de la memoria literaria e histórica de escritores del siglo xx como José Juan Tablada, José Clemente Orozco, Carlos González Peña, José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Antonieta Rivas Mercado y Efraín Huerta, se hace un recorrido a nuestra tradición literaria y la influencia que el imaginario de modernidad y civilización que blandía Nueva York tuvo en la construcción de las letras mexicanas.

Palabras clave: literatura mexicana, literatura de viaje, Nueva York, siglo xx.

ABSTRACT

This paper explores Mexican writers/travelers to New York City. Through historic and literary memory of writers from the 20th Century –such as José Juan Tablada, José Clemente Orozco, Carlos González Peña, José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Antonieta Rivas Mercado and Efraín Huerta–, Mexican literary tradition is revisited, particularly the influence of New York's modernity and civilization imagery over the Mexican literature.

Key words: Mexican literature, travel literature, New York, 20th Century.

*Universidad Nacional Autónoma de México, México. Correo-e: vquirarte19@gmail.com

En 1880 un adolescente de 16 años llamado Federico Gamboa viaja con su padre a la ciudad de Nueva York. Tras varias fallidas estancias en escuelas particulares, es inscrito en un plantel oficial y nocturno para estudiar inglés. Junto con otras primeras, definitivas experiencias vitales, habrá de llevar su estancia neoyorquina a dos capítulos de su libro *Impresiones y recuerdos*, aparecido en 1893. En 2011, Valeria Luiselli publica la novela *Los ingrátidos*, donde una joven escritora persigue y es perseguida por el fantasma de Gilberto Owen, otro antiguo habitante de Manhattan. Ciento treinta y un años transcurren entre ambos hechos, lapso en el que varias generaciones de mexicanos pasan por la ciudad y dejan su huella escrita. Las expresiones son variadas y su diferencia proviene de la condición en que los autores llegan a la ciudad, viven y son vividos por ella, el tiempo que transcurre en la urbe y el impacto y consecuencias tangibles provocadas por ella. Un invento popularizado en Nueva York como el restaurante automático –ese verdadero *café de nadie*– adquiere relevancia si es tocado por la pluma de Martín Luis Guzmán, o si es mencionado en una carta de Antonieta Rivas Mercado. En 1918, Carlos González Peña pone pie en la ciudad e imprime la huella de su azoro en un capítulo del libro que titulará *La vida tumultuosa*, para convertirse, sin intentarlo, en uno de nuestros más importantes y propositivos autores de nuestra literatura de viaje. En 2010, Ramón Castillo rescata una fotografía del edificio Empire State y formula la historia conjetural de la actriz Fay Wray que, con varios años más encima, evoca su historia con la bestia mayor. Entre ambas fechas, diversos son los testimonios escritos por mexicanos que entran en la ciudad y dejan que ella los penetre. Poemas, grabaciones, fotografías, crónicas, novelas, cuentos integran una biografía heterodoxa de Nueva York enunciada por sus amantes de paso que dejaron testimonio escrito de su respectiva pasión.

La expresión de Baudelaire “una ciudad cambia más rápidamente que el corazón de un hombre”, en Nueva York adquiere proporciones

hiperbólicas; convierte el tiempo en ráfagas. Ocupa el espacio con una aceleración mayor a la del tiempo. “Naciste ayer y has crecido en una hora” escribe Justo Sierra en 1895, cuando la ciudad se encuentra, como todas las grandes capitales finiseculares, entre el esplendor y la degradación. El Comité Lekow había hecho un informe sobre la corrupción administrativa en la ciudad: políticos, policías y jueces estaban en complicidad con tahúres, prostitutas y médicos que practicaban abortos clandestinos. La compañía Underwood Typewriter desarrolla una máquina que permite al mecanógrafo ver lo que escribe. El 20 de mayo había tenido lugar la primera presentación comercial de una película, donde los espectadores observaron durante cuatro minutos una pelea de box; cuatro días después tuvo lugar la inauguración de la Biblioteca Pública de Nueva York, tras un acuerdo con colecciones como la famosa Agror Library y la Biblioteca Lenox.

En el censo de 1900, la ciudad de Nueva York tenía cerca de tres millones y medio de habitantes. En los años veinte se introdujeron medidas para controlar la inmigración. Aun así, entre el principio del siglo y el término de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en una urbe en todos los sentidos autónoma, donde se producían y consumían objetos desde aquellos de uso cotidiano hasta obras de arte que modificaban el mundo y ponían a la ciudad a la vanguardia.

El título del presente capítulo procede, naturalmente, del libro *A orillas del Hudson* de Martín Luis Guzmán. Ya en sus páginas, se trata de *otro* Hudson porque en las pupilas del viajero la realidad contemplada adquiere una doble condición de alteridad: al ser transformado por la escritura, le otorga existencia inédita. Tal es el caso de Francisco Hernández, en la sección “El viaje” del libro *Oscura coincidencia*. Los poemas, producto de esa experiencia que tuvo lugar en 1982, adoptan distintas direcciones. Uno de ellos inaugura una serie de textos futuros donde el personaje histórico deja de ser tal para convertirse en máscara poética: el capitán Henry Hudson profetiza que un día esa ciudad será la capital del mundo. Amanece en medio

de una pesadilla, seguro de que esa será la última noche sobre la tierra, antes de ser abatido por sus propios compañeros de viaje del *Halve Maen* que había zarpado de Amsterdam. Hudson otorga su nombre al río –desde el punto de vista técnico un *fiordo*– que constituye el núcleo de la bahía de Nueva York. De la misma forma, el poeta otorga nombre a seres y objetos contemplados en una ciudad a partir de la cual vuelve a nombrar el mundo. Epigramas, iluminaciones, encuentros con los fantasmas del arte y uno consigo mismo habitan ese viaje donde se ilustra la transformación que el tránsito provoca en el viajero. No se trata de postales sino de implacables radiografías del alma. Otro de los poemas de Hernández atestigua la realidad y el deseo, la hermosura y la miseria de una urbe que finalmente se uniforma a la dualidad de todas las grandes concentraciones del mundo:

Jardín botánico

En el jardín botánico de Brooklyn
los árboles posan para mí como esculturas:
mármoles vegetales pulidos por el tiempo,
manos de bronce que parecen de jade.
Las enormes orquídeas son homenaje al
plástico
y hay claveles tan puros
que ignoran el peso de las moscas
y el yugo del perfume.
En el estanque se miran fijamente
las piedras y los viejos.
Pájaros diminutos huyen despavoridos:
detrás del seto surge un grupo
de niños mongoloides.
Con su baba de perro cubren lirios,
glicinas, mirtos, calicantos
y el reposo insular de las hortensias.

Hasta donde he podido investigar, el primer viajero mexicano del siglo xx en Nueva York es el inquieto y polifacético José Juan Tablada, que se instala en esa ciudad en 1914, tras la usurpación de Victoriano Huerta. A partir de 1915 *El Universal Ilustrado* publica su primera crónica de tema neoyorquino; las seguirá publicando de forma intermitente a lo largo de cuatro décadas y de continuos regresos a la que llama la Babilonia de hierro. En 1921 abre la librería Los latinos, en el 118 este de la calle 28. El 2 de agosto de 1945 muere en la ciudad de Nueva York, donde era vicecónsul. La ejemplar brevedad, siempre imitada y nunca igualada, de José Juan Tablada, hace que tengamos en la memoria el más conocido de sus poemas neoyorquinos:

Mujeres de la Quinta Avenida,
tan cerca de mis ojos,
tan lejos de mi vida.

Sin embargo, mucho más fue lo que hizo en esa ciudad, como podemos ver en la recopilación publicada de sus crónicas por Esther Hernández Palacios (Tablada, 2000).

La comparación entre la *primavera inmortal* y sus *indicios* de México y los cambios imprevistos y bruscos de temperatura de Nueva York es uno de los temas obsesivos de los viajeros mexicanos desde el siglo xix. El adolescente Gamboa estudia en una escuela que se encuentra a unas cuantas calles de su casa. Sin embargo, ve con angustia cuando las manecillas del reloj se acercan a las siete y con ellas la hora de emprender el cotidiano y no por ello menos riguroso y cruel enfrentamiento con el frío.

Comenzaba el invierno, pero un invierno muy diferente del de mi México, en que el sol y las personas se ríen a carcajadas de las chimeneas y de las estufas; en el que las flores, saciadas en ramilletes, persisten en perfumar el ambiente y en poetizar el pecho de las mujeres; en que la

gente pobre no se muere de frío; en que la única nieve que nos asusta es la de los volcanes, allá muy a distancia de la ciudad. Este otro, no; era un invierno formal, el invierno de los países del norte; lleno de cuervos asesinos, de horrores y de crueldades; estación tremenda, que diezma a los habitantes de los barrios miserables; que hace aumentar los crímenes y la venta de alcoholes; que multiplica el número de niñas menesterosas que se prostituyen, más por el abrigo que les proporciona el vicio que por el vicio mismo, y envolviéndolo todo –la ciudad inclusive– un manto de nieve, tenaz, inconsiderado, eterno; que dificulta el tráfico, entristece el ánimo y hiela hasta el pensamiento (Gamboa, 1994: 8).

Otra es la reacción del joven Clemente Orozco, que a los 44 años de edad en una nueva fiebre de juventud llega a Nueva York en su segundo viaje en 1927:

No conocía a nadie y me propuse volver a comenzar desde el principio. Tuve un cuarto muy confortable en Riverside Drive, a dos pasos del río Hudson y muy cerca de la Universidad de Columbia. Era uno de esos cuartos en sótano con entrada directa por la calle, bajando una escalera corta de piedra. Por la noche se acumulaba la nieve, bloqueando completamente la puerta de entrada y a la mañana siguiente tenía yo que abrir una brecha para salir a la calle y tal trabajo me divertía mucho y me hacía feliz (Orozco, 1985: 85).

Gamboa titula uno de los capítulos de su libro “La conquista de Nueva York”. El rimbombante título tiene lugar a través de dos vías: mediante el uso de su ingenio en un salón de clase donde el profesor decide nunca aprender a pronunciar adecuadamente el apellido del joven mexicano, y con el descubrimiento de su sensualidad en sus ritos de iniciación que tienen lugar en la ciudad. El despertar del joven Gamboa tiene lugar entonces en Nueva York. Acompañado de un “español tuno y corrido”, “todo lo conocí, desde los Cremon

Gardens hasta el Buckingham Palace; el Koster and Bial's y las casas de la Great Jones Street; los conciertos del Metropolitan y los salones de cerveza del Bowery. Burlaba la vigilancia de mi padre diciéndole que me iba al teatro, y en la esquina me reunía yo con Gervasio, tomábamos un tranvía y llegábamos a nuestro negocio" (Orozco, 1985: 21).

Un ateneísta llamado Carlos González Peña es invitado en 1918 a Estados Unidos. Varios elementos se conjuntan para hacer de su viaje una experiencia fundamental. Estados Unidos se halla en los últimos meses de la guerra y, como advierte Guadalupe García Barragán, era importante para la nación vecina tener buenas relaciones con México, luego del desafortunado desencuentro provocado por la presencia de tropas norteamericanas en Veracruz en 1914. Y si en otras partes del libro González Peña se muestra como un observador crítico, agudo y sistemático, el impacto de la ciudad de hierro es inmediato:

Ciudad genial llamaría yo a Nueva York, de ajustarme al enrevesado pero curiosísimo concepto que del genio tenía Hugo: lo supremamente bello y lo supremamente feo, lo grande junto a lo pequeño, lo alto junto a lo bajo; la perpetua antítesis, en fin. Pero es cierto que Nueva York –caso único de las grandes ciudades americanas–, al lado de su monstruosidad, de su enormidad, tiene un no sé qué seductor, atractivo. Seduce, conquista desde el primer instante... Nueva York nos gusta, Nueva York nos aprisiona, ya somos de Nueva York (González, 2011: 124-125).

Con la revolución tiene lugar el exilio de dos ilustres mexicanos a Nueva York: José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. Como agente maderista, el primero hace continuos viajes por las principales capitales estadounidenses. En Nueva York, tres son sus pasiones principales: la política, el estudio de la cultura griega en las bibliotecas y su irrefrenable pasión por Adriana. En varias páginas de *La tormenta*,

habla de esa relación de amor y odio que tiene con su amante. En Nueva York, Martín Luis Guzmán escribe su libro *La querrela de México* (1915), donde trata de explicarse y explicar a sus lectores su visión del México convulsionado por la revolución. Tras una estancia en España, vuelve a Nueva York, donde se hace cargo de la revista en español *El Gráfico*, que se publica en esa ciudad. Finalmente, en 1920 aparece el libro *A orillas de Hudson*. Como lo dice el autor en su presentación: “Las más de las páginas contenidas en este volumen fueron escritas en la ciudad de Nueva York... y publicadas allá entre 1916 y 1918 por dos periódicos mexicanos, *La Revista Universal* y *El Gráfico*. Ello explica el título de la obra”. En efecto, las páginas de Guzmán son escritas y publicadas a orillas del Hudson, pero aunque no es su sujeto principal la ciudad de Nueva York sucede con él algo similar a lo acontecido medio siglo atrás con Francisco Zarco, la urbe aparece, omnipotente, a través de sus páginas. En noviembre de 1916, Guzmán escribe el artículo “La ciudad accidental”, que no incorporará al libro *A orillas del Hudson*:

El flujo de la vida neoyorquina —el comercio, las fábricas, los paseos— ha avanzado gradualmente hacia el norte, desde la época, ya lejana, en el Pearl Street era el corazón de la ciudad. En Pearl Street, ahora horrible, sucia, ensombrecida por una vía elevada y toda maloliente a comestibles podridos y a Emulsión de Scott, estuvieron los buenos hoteles y las buenas tiendas de la Nueva York del siglo XVIII. Pero han pasado los años, y el centro neoyorquino, apartándose de la punta de la isla, ha venido a refugiarse en los linderos meridionales de Central Park. Aun aquí, la invasión de oficinas y fábricas parece incontenible y todavía amenaza con expulsar más al norte los grandes comercios y los principales hoteles. Aun aquí, la invasión de oficinas y fábricas parece incontenible y todavía amenaza con expulsar más al norte los grandes comercios y los principales hoteles.

El año 1926, una postal que muestra en primer término la estatua de la Libertad, como una nueva versión femenina del coloso de Rodas, y al fondo un pujante rascacielos, se lee la publicidad: “New York, the Wonder City of the World”. Atraídos por la maravilla, impulsados por el desamor, u obligados por la situación política, varios mexicanos se dan cita en esos años en la ciudad imperio. José Juan Tablada se convertirá en promotor del arte mexicano, con tal empeño y dedicación que el embajador en Washington, José Manuel Puig Casauranc, declara: “José Juan ha hecho por México lo que yo no podría hacer en meses, quizás en años de estar encerrado en la embajada. Él allanó el camino a muchos de los hoy triunfadores, él se lo limpió de zarzas y se lo depuró de acíbares” (Cabrera, 1954: 59). Tras mencionar la llegada de Manuel Covarrubias, Tablada escribe:

Hízose posible la venida a esta ciudad de los artistas Luis Hidalgo, quien acaba de confirmar su peregrino talento en brillante exposición de la Quinta Avenida, y Matías Santoyo, que corresponde plenamente al interés con que lo impulsa la Universidad de México... La publicación del libro *Creative Design* de Adolfo Best Maugard, de gran éxito editorial, reveló a este pueblo parte de nuestra estética y de la filosofía que preside a las artes populares, oponiéndola en sutiles análisis y felices síntesis y la fuerte, interesante y bien orientada labor que el pintor Rufino Tamayo desarrolla actualmente en prestigio del artista patrio (Tablada, 2000: 270-271).

Muchos de los nombres mencionados por Tablada no han superado el paso del tiempo. Los tres grandes muralistas mexicanos afinan en Nueva York su perspectiva personal pero es el chamaco Covarrubias quien verdaderamente penetra el corazón de la ciudad, mediante sus dibujos de Harlem, sus litografías, su descenso a la sangre, sudor y lágrimas de la ciudad lo vinculan de modo profundo a la piel de la urbe. En esos fabulosos veinte, estridentistas y contemporáneos

viajan a Nueva York y sus impresiones son tan diversas como distinto es el corazón de un viajero. En abril de 1928, Jaime Torres Bodet llega a la ciudad invitado por su Academia de Artes y Letras. Su impresión:

En Nueva York nos reconocemos contemporáneos de un tren rápido y telegráfico, del ruiseñor mecánico y de la luz condensada en el celuloide, de los anuncios eléctricos –y hasta del Subway que, en sus tramos arcaicos, tiene mi edad... Nueva York es un tren expreso. La propia estabilidad de sus edificios no logra persuadirnos de lo contrario. En sus avenidas, el transeúnte que no va muy de prisa, hacia un sitio concreto y determinado, se siente tan desprovisto de realidad como el viajero que deambula por los pasillos de un tren en marcha, sin poder atribuir tal gimnasia a la alegría de quien abandona el vagón donde pernoctó para alcanzar aquel en que el *porter* lo predispone al matinal atentado contra el vaso de leche fresca, la mantequilla refrigerada y la rubia insistencia de los corn-flakes (Torres, 1955: 242).

Desconcierta lo que Manuel Maples Arce, cabeza del estridentismo, expresa sobre la ciudad cuando viaja a ella en 1930 o 1931, camino hacia Europa: “En Nueva York, la escala era más prolongada. Llegamos al amanecer. Como había algo de niebla, el conjunto de los altos edificios de Manhattan se esfumaba como una crestería gótica. Apenas desembarqué, tomé un *subway* y descendí en una calle donde la impresión de verticalidad era de lo más imponente” (Maples, 1967: 227). Desilusiona la parca impresión que en sus memorias deja Maples Arce de una ciudad que inmejorablemente resumía la poética imaginada por el estridentismo. Así lo había dejado claro en el número inicial de la revista *Irradiador*:

[...] concluimos siempre en nuestro plano extravasal de equivalencia: síntesis expositiva de expresión, emotividad y sugerencia, relación y coordinación intraobjetiva... exposición fragmentaria, nunismo,

sincronía, fatiga intelectual (sinestesia) y enumeración temática. Esquematación algebraica. Jazz Band, petróleo, Nueva York. La ciudad toda chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil (*Irradiador*, 2012).

En cambio, un poeta tropical, con las “manos llenas de color”, escribe una “Estrofa neoyorquina” incorporada a su libro *Camino* (1929), para dejar constancia del asombro despertado por una urbe distinta a las que había conquistado antes, nombrado y transformado a través de su palabra. Su nombre es Carlos Pellicer:

NUEVA YORK, ciudad de ciudades
puerto del planeta, libro abierto
para todas las voces, no te asemejas
a París como Buenos Aires. Tuyos tu gesto,
tu gigantesca sonrisa, tus panaderías de plata
y tu contrato firmado para reorganizar el infierno.
Los árboles milenarios se te volvieron puentes;
el tomito de Historia de los Nombres
se me perdió en tus calles ferroviarias y alegres.
Ciudad rica de tiempo, maestra aparatosa,
Tu otoño es un deshojamiento
de ventana en los rascacielos.
Mis zapatos de caminar por el mundo
llevan tu nombre. Y han de volver
a tus calles áureas con el paso desnudo
de las sandalias de Odiseo.
Nueva York, terraza de aviación espiritual.
Tus edificios suben como los árboles del trópico.

Tu inteligencia es ya solemne y maternal.
Creciste y te elevas
igual a esas palmeras que crecen junto al mar
y arriesgan tanto sobre las olas
que se olvidan del agua casi para volar.
De ti saldrá la belleza como una
niña del baño.
Y yo volaré de Ceilán y de Jerusalén,
de Río de Janeiro y del Monte Athos,
con las manos llenas de gritos
y las grandes estrofas en la mirada,
rumbo a ti.

El citado Manuel Maples Arce sube al ferrocarril subterráneo pero no deja más testimonio escrito sobre su viaje. En cambio, el descenso a esa otra forma de Hades es para Gilberto Owen una de las experiencias decisivas en su vida y en su poesía. Hijo de minero, gambusino explorador de las entrañas, el metro se le revela a Owen como una metáfora múltiple y, sobre todo, le llama la atención que en una ciudad tan mecanizada, los pasajeros despierten de su sueño cuando llegan a la estación de su destino. El ángel en el metro será una de las metáforas más poderosas de la poesía de Owen: el ángel guardián que se duerme mientras a la vuelta matan a su pupilo.

El nicaragüense Ernesto Cardenal escribió el siguiente sabio epigrama:

Si tú estás en Nueva York, en Nueva York no hay nadie.
Si no estás en Nueva York, en Nueva York no hay nadie.

Una ciudad entra más profundamente en el alma cuando en ella vive y respira el ser que resume lo más hondo de nosotros. Lo sabe Luis Cernuda al tocar la tierra y tocar un cuerpo que es uno con ella;

el *Aschenbach* de Thomas Mann encontrando entre los callejones de Venecia su juventud perdida en el cuerpo renaciente del amor encarnado; los personajes de las novelas de Lawrence Durrell y la analogía entre Justine y Alejandría. Se ama una ciudad como se ama a un ser vivo, pero en esa criatura total puede existir un ser que nos convierte en la suma de todas las pasiones.

Las cartas escritas por Owen entre la frontera y la llegada a Nueva York son breves e intensas, llenas de ansiedad alegre, de esperanza desaforada. Son la bitácora del desesperado, del adicto que necesita vencer su necesidad con palabras que expresen su pasión y no dejen lugar a dudas de que la amada es el centro, que todo lo demás está supeditado a ella. Sin embargo, y a pesar suyo, poco a poco el poeta es deslumbrado por otro amor: el que experimenta hacia una ciudad que es la capital de su siglo:

New York es una teoría de ciudad construida sólo en función del tiempo, Manhattan es una hora, o un siglo con la polilla de los subways barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo. Y así sus hombres, que acaso hayan sido españoles, o italianos, o chinos, empiezan a llegar a este muelle monstruoso, a ser otro pueblo, otra raza de sonámbulos moviéndose en la fiebre del sueño de tiempo, que es su única y su mejor marca de patria.

Son palabras de Gilberto Owen a Celestino Gorostiza. Del 5 de julio de 1928 al 11 de octubre de 1929 –un año y tres meses–, la ciudad imprime en su memoria metáforas que habrán de emerger en textos posteriores: los fugaces e intensos encuentros eróticos, la llama permanente del amor no correspondido, el ángel que en el ferrocarril subterráneo se muere sin cuidar a su pupilo.

Al igual que otros viajeros que en los años veinte llegan a Nueva York, Owen se instala inicialmente en el Hotel Pennsylvania, ubicado frente a la estación del mismo nombre y que ofrecía dos mil

habitaciones para los numerosos viajeros. La ansiedad y el humor son los signos dominantes en sus primeros días neoyorquinos. Visita con frecuencia a José Clemente Orozco. La ciudad lo deslumbra: su arquitectura, su gente, sus espectáculos. El ferrocarril subterráneo lo “mueve, remueve y conmueve”. Anuncia a sus compañeros de aventura dos poemas: uno, titulado “Adiós al Valle de México”. Otro, acerca de sus impresiones sobre el ferrocarril subterráneo neoyorquino. A Gorostiza le dice que está preparando un poema de 450 líneas sobre el tema. El resultado –más modesto– es el poema “Autorretrato o del subway” que aparece en *Contemporáneos* y posteriormente será incorporado a *Línea*. Es el único poema conocido de su relación directa con Nueva York, y su imaginería recuerda los poemas de García Lorca escritos a partir de la misma experiencia: imágenes aisladas, superpuestas, como aires de jazz o composición de Gershwin. Uno de los primeros asuntos consulares que le toca atender es la muerte del piloto mexicano Emilio Carranza, cuyo avión *Excelsior* se estrella el 12 de julio en Sandy Ridge, Nueva Jersey, cuando intentaba el retorno, luego de haber emprendido el vuelo sin escalas entre México y Nueva York. Entre el desamor y el descubrimiento de la ciudad, entre su trabajo en el Consulado y la vida en la calle, Owen conserva la lucidez necesaria para saber que no está solo sino pertenece a un “archipiélago de soledades”. En carta a Villaurrutia del 29 de noviembre de 1929 habla sobre el proyecto de hacer una segunda época de *Ulises*, editada en México y en Nueva York. Owen, junto con Leclercq, se encargaría de la primera y además conseguiría las colaboraciones desde Nueva York, con la participación de figuras de las revistas *Transition* y de la desaparecida *The Fugitive*, donde colaboraban Malcolm Cowley, John Crowe Ransom, Hart Crane, Matthew Josephson, A. Macleish. Naturalmente, fue otro de los proyectos owenianos que no cristalizaron. El 11 de octubre termina oficialmente la estancia neoyorquina de Owen con su traslado a Detroit, Michigan, con todo y que su traslado no es

inmediato, como se deriva de las cartas que desde Nueva York sigue remitiendo a Clementina y otros destinatarios. Dotado de los “seis sentidos mágicos”, recuperaría con el paso de los años imágenes de su odisea neoyorquina, como este fragmento de “Sindbad el varado”, que habría de ser escrito quince años después:

Lascivia temblorosa de las tardes de lluvia
cuando tu cuerpo balbucía en Morse
su respuesta al mensaje del tejado.

Y la desesperada de aquel amanecer
en el Bowery, transidos del milagro,
con nuestro amor sin casa entre la niebla.¹

Conocemos las 35 cartas y dos tarjetas postales de Owen. Ninguna, de las enviadas por Clementina. Sin embargo, gracias al discurso del primero es posible reconstruir algunas de las respuestas de la adolescente intimidada –mas imperturbable– ante la persona del poeta y ante palabras que constituían alardes metafóricos. “Clementina, escríbame, me muero de sin usted”, exclama el poeta

¹ No sería ésta, la última estancia neoyorquina de Owen. Tras su prolongada aventura sudamericana (1932-1946), donde el poeta contrae matrimonio, procrea dos hijos y se establece en Bogotá, en 1946 la familia decide mudarse a Nueva York. Su familia se instala en un departamento de la Quinta Avenida, mientras el poeta –con nombramiento de agregado cultural honorario– vive en Filadelfia, con traslados constantes para visitar a los suyos. A partir del 1º de febrero, adquiere la categoría de canciller de primera. En informe confidencial, Ernesto Zorrilla, cónsul de México, indica como antigüedad relativa, “aparentemente a partir de julio de 1928”. En cuanto a sus exámenes, se dice que no los ha presentado. Las labores que tiene a su cargo son registro de correspondencia, atención al público, expedición de tarjetas de turista y legalizaciones, informe de turismo y traducciones. Los viajes de Sindbad culminan con el último, en el Graduate Hospital de Filadelfia, donde muere de cirrosis hepática el 9 de febrero de 1952. Está sepultado en el cementerio Holy Cross de la misma ciudad, sin ninguna lápida que registre su paso por la tierra.

en una de sus cartas más apasionadas. No *me muero sin usted* sino *de sin usted*: el testimonio personal e íntimo transformado en hallazgo poético, de la misma forma en que Federico García Lorca rescata y amplifica la peligrosa palabra *corazón* al incorporarla al verso “Por tu amor me duele el traje, el corazón y el sombrero”.

Un elemento adicional afila la condición viajera de Owen: emprende el viaje como un recurso supremo para conquistar el corazón de Clementina Otero, actriz del teatro de Ulises que permanece en México. Ella es la causante de uno de los epistolarios amorosos—de los que se han hecho públicos— más intensos escritos por un poeta mexicano. Iniciado casi al mismo tiempo que el epistolario de Antonieta Rivas Mercado con Manuel Rodríguez Lozano, su consecuencia inmediata es la carta que, en papel membretado del Hotel Pennsylvania, el poeta envía a la enamorada: “me muero de sin usted”. El auténtico fervor emotivo de Owen no impide, con todo, sus aventuras eróticas, tan fugaces como intensas, en la ciudad que propicia el anonimato:

(¿No recuerdas, Winona, no recuerdas
aquel cuarto de Chelsea? El alto muro
contra los muros altos, y las cuerdas
con su ropa a secar al aire impuro.

Y el río de tu cuerpo, desbordado
de luz de desnudez, y más desnuda
adentro sus aguas, tú, y al lado
tuyo tu alma en la copa del amante.

Y recuerda, Winona, aquel instante
de aquel estío que arrojó madura
tu cereza en la copa del amante.

Y el grito que me guiaba en la espesura
de tu fiebre, y mi fiebre calcinante
entrelazada a tu desgarradura.

Como hace notar Valeria Luiselli, Owen está en Nueva York al mismo tiempo que Federico García Lorca, quien escribe los poemas que habrían de constituir *Poeta en Nueva York*. Pocas veces un título ha sido tan adecuado para un libro. Federico vive en Columbia como estudiante pero no es un estudiante. Es algo más. Un enamorado de la vida, un enemigo de la modernidad que hace el gran canto de la ciudad moderna. Una mexicana lo mira y lo retrata: Antonieta Rivas Mercado, que lo describe en sus cartas con precisión y agudeza, parte del paisaje neoyorquino, criatura elemental y extraña en ese universo ajeno donde a pesar de todo brilla su genio, su ingenio y su encanto. En carta a Manuel Rodríguez Lozano, desde Nueva York, el 11 de octubre de 1929, Antonieta escribe:

Está aquí Maroto a quien sólo por esto lo perdono. Me presentó a García Lorca, quien está pasando el invierno en Nueva York, en Columbia, escribiendo y conociendo Nueva York. Ya es mi amigo. Un extraño muchacho de andar pesado y suelto, como si le pesaran las piernas de las rodillas abajo —de cara de niño, redonda, rosada, de ojos oscuros, de voz grata. Sencillo de trato sin llaneza. Hondo, se le siente vivo, preocupado por las mismas preocupaciones nuestras: pureza, Dios. Es niño, pero un niño sin agilidad, el cuerpo, como si le escapara, le pesa. Culto, de añeja cultura espiritual, estudios, atormentado, sensible. Toda una tarde en que perdimos a Maroto rumbo al centro en el *subway*, anduvimos juntos diciéndonos cosas, pocas pero reales (Schneider, 1988: 31).

Termina esta breve y rauda reseña de viajeros mexicanos por Nueva York con un poema escrito por Efraín Huerta. Un día de junio de

1949, el poeta asciende a un autobús en la Quinta Avenida de Nueva York. Lo trascendente, lo que consta en las insobornables actas de la poesía, es que al mismo autobús se incorpora la belleza del mundo personificada en una mujer. No es “la del piernón bruto” del poema “Juárez-Loreto” que invade, para bien, la intimidad colectiva del usuario, sino otra forma de inalcanzable belleza. La formulada por el poeta en el escrito que lleva por título, precisamente:

JUNIO, N. Y.

Fue la primera vez que era verdad tanta belleza:
el autobús rodaba sobre las once de la mañana
y la Quinta Avenida se acercaba al Rockefeller Center.
Ella subió, ascendió, voló a ras del piso
y al pagar el pasaje su mano se desbordó como un vaso de
leche.

El rostro era la luz en persona, la clara perfección
en el cercano filo de lo maravilloso
a escasos treinta grados a la sombra.

Pensé que mañana iría a *The Cloisters*
a proseguir la cacería del Unicornio blanco
y a conversar, un poco, con Rip Van Winkle;
que esa misma noche iría a Harlem
y que sin remedio, llorando a mares de dicha,
me moriría de amor por una cantante negra
llamada Phillis Branch;
que olvidaría casi para siempre a la rubiaza
que vende postales de Picasso y Chagall
en el Museo de Arte Moderno.

¡Qué vida es esta vida tan enfermante
de dulces y áridos apasionamientos!

Y así soñaba, y así la Belleza que era verdad –y tanta,
se sentó a mi lado y rogué a Santa Simonetta Vespucci
por la quietud de mi enloquecida mano derecha.
Pues su perfil, sus ojos, sus labios y su pecho...

Nadie me quiere creer que la Belleza
alcanzó la rosa roja de la verdad absoluta
y que nunca jamás volví a ver
a Nadie semejante. Bueno, tal vez
a una joven húngara en la Isla Margarita,
en el ennegrecido corazón del Danubio;
acaso una polaca modelando a las nueve
de la mañana en el comedor del hotel en
Varsovia.

Pero Nada igual, imposible, a aquella
Dulcísima, recatada monja
del autobús de la Quinta Avenida.

Sucedió un día de junio de 1949.
Hoy lo recuerdo, no sé, nunca supe por qué.
Tal vez porque me arde una nueva derrota
en alas, boca y manos del Ángel
de todos los amores victoriosos.

“Nunca jamás volví a ver a Nadie semejante”. *Nadie* está escrito por el poeta deliberadamente con mayúscula, para subrayar la imposible y eterna condición de esa imposible Nadie que es al mismo tiempo el posible Todo. Cinco recuerdos femeninos –cinco heridas– regresan al eterno enamorado para recordarle la vida “de áridos apasionamientos”

donde estar constantemente enamorado de la belleza femenina es estar enamorado de la vida. *Amor a primera vista* decimos en homenaje al lugar común, al golpe instantáneo que al encontrar en otro ser inédito donde se concentran todas las respuestas y surgen nuevas, apasionantes preguntas. *Amor a última vista* llama Walter Benjamin al encuentro con ese ser que —lo dice Baudelaire— “amamos y ella lo sabía”, pero a la que sólo poseeremos con los sentidos platónicos. El anonimato de las grandes ciudades evitará que volvamos a contemplar el rostro de esa criatura en la que parece concentrada la evolución entera. La condición religiosa de la mujer, nimbada por la luz de Sandro Boticelli, la pone en la órbita de las musas lopezvelardeanas, más intensas y carnales mientras más inaccesibles resulten.

Las palabras de Huerta no nacieron en el instante mismo de la vivencia. Por lo tanto, no formó parte de *Los poemas de viaje (1949-1953)* que, con ilustraciones de Alberto Beltrán y bajo el sello de Ediciones Litoral, apareció en 1956. El poema fue publicado en 1977 —casi un cuarto de siglo después— en *Circuito interior*, libro donde Efraín Huerta se muestra dueño de sus formas de hacer y de decir. La emoción recordada en la tranquilidad, como quería Wordsworth, provocó el inevitable nacimiento de uno de los grandes textos de la poesía de la experiencia. Huerta retoma el tema clásico del amor que pasa para hacer del amar a una mujer imposible el manifiesto de amor a una ciudad a la que sólo es posible amar contra todo.

En su libro *The World Without Us*, Alan Weisman dedica el capítulo tres a meditar sobre qué sucedería con Nueva York si los hombres no estuviéramos más en ella. La conclusión es aterradoramente hermosa: una ciudad puede vivir sin sus habitantes, lo mismo que puede hacerlo sin sus amantes de paso, sus enamorados de ocasión. Sobre ella. Pero las ciudades, no obstante su decadencia destrucción, permanecen gracias a las palabras de quienes la construyen al dar testimonio de sus elevaciones y caídas. De los mexicanos en Nueva York en los siglos XX y XXI, el más fiel enamorado

en su acumulación de tiempo en la ciudad es José Juan Tablada. En una fecha tan temprana como 1926, se dio cuenta de que era el corazón del mundo, la capital de la centuria. La llamó alternamente Ciudadela de Plutón o Cartago Eléctrica, y supo apreciar en ella “el alma misteriosa de una ciudad preñada de futuros prodigios”. Por eso escribió un manifiesto de amor a la ciudad, unos meses antes de morir en ella: “...poderosa y adusta al principio, reservada y tolerante luego, hospitalaria y magnífica al fin... Esto es cuando distingue a los privilegiados, a quienes logran, exaltando su aventura, no sólo estar en Nueva York, sino que Nueva York esté en ellos”.

REFERENCIAS

- Cabrera de Tablada, Nina (ed.) (1954), *José Juan Tablada en la intimidad*, México, Imprenta Universitaria.
- Gamboa, Federico (1994), *Impresiones y recuerdos*, México, Conaculta (Colección Memorias Mexicanas).
- González-Peña, Carlos (2011), *La vida tumultuosa*, prólogo de Guadalupe García Barragán, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.
- Irradiador. Revista de Vanguardia* (2012), edición facsimilar. Presentación de Evodio Escalante y Serge Fauchereau, Espejos de la Memoria 1, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Maples-Arce, Manuel (1967), *Soberana juventud*, Madrid, Plenitud.
- Orozco, José Clemente (1985), *Autobiografía*, México, Ediciones Era.
- Schneider, Luis Mario (1988), *García Lorca y México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tablada, José Juan (2000), *La Babilonia de hierro. Crónicas neoyorquinas*, edición, estudio preliminar, selección y notas de Esther Hernández Palacios, México, Universidad Veracruzana.
- Torres-Bodet, Jaime (1955), *Tiempo de arena*, México, Fondo de Cultura Económica.

VICENTE QUIARTE

Es doctor en Literatura Mexicana por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; es catedrático e investigador titular “C” del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la misma institución. Desde 2003 es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Su obra incluye libros de poesía, narrativa, teatro, crítica literaria y ensayo histórico. Su trabajo poético ha sido publicado tanto en México como en otros países. En España: *Como a veces la vida y Nombre sin aire*; en Colombia: *Cicatrices de varias geografías, Enseres para sobrevivir en la ciudad, El cuaderno de Anibal Egea*, y en Canadá, *Sarabanda con perros amarillos*. Su poesía reunida apareció en el 2000 bajo el título *Razones del samurái*. Su labor ensayística ha transitado por diferentes direcciones: estudios de poesía mexicana como *Peces del aire altísimo e Invitación a Gilberto Owen*; la relación entre Historia y Literatura, en *Vergüenza de los héroes*; la literatura fantástica, en títulos como *Sintaxis del vampiro y Del monstruo considerado como una de las bellas artes*; la anatomía de la urbe, en *Enseres para sobrevivir en la ciudad, Elogio de la calle y Amor de ciudad grande*; el análisis de la literatura de viajes en las obras *Jerusalén a la vista. Tres viajeros mexicanos a Tierra Santa y Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York*. Sus colecciones de cuentos son *Un paraguas y una máquina de coser y Morir todos los días*. Su libro más reciente es *La invencible*. Como dramaturgo, han sido llevadas a escena obras como *El fantasma del Hotel Alsace, Retrato de la joven monstruo y Hay mucho de Penélope en Ulises*. Recibió el Premio Nacional de Ensayo Literario, el Premio Xavier Villaurrutia, el Premio de Dramaturgia Sergio Magaña, el Premio 2010 del Instituto de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, el Premio Iberoamericano de Poesía “Ramón López Velarde” y el Premio Universidad Nacional 2012.

NUDOS DE LA MEMORIA: VIAJES AL EXILIO

*Angélica López y Conrado J. Arranz**

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Antonio Machado, "Retrato"

Nos acercamos. Y no sabemos bien si vamos hacia
México o si México viene a nosotros.

Diario *Ipanema*, junio de 1939

RESUMEN

La condición de exiliado entraña la vivencia de un viaje –aun interior–, pero ¿cómo esta condición del exilio modifica la experiencia del viajero que lo sufre? Si bien es cierto que exilarse supone el viaje como elemento intrínseco del acto mismo de abandonar la patria, la relación entre exilio y viaje es más complicada de lo que parecería y no en todos los casos sigue el mismo patrón. Analizamos los diarios de viaje escritos a bordo de barcos como el *Sinaia*, el *Ipanema* y el *Mexique* para contrastarlos con la poética de dos autores exiliados: Pedro Garfias y Juan Rejano. Ambos ejemplifican la noción problemática que se establece entre viaje y exilio en relación con la posibilidad de una poética oblicua del viaje, y sus realizaciones en torno a metáforas como la memoria, el mar o el silencio.

Palabras clave: exilio, barcos, mar, memoria.

* El Colegio de México, México. Correos-e: angelicalopez08@hotmail.com y conrado.arranz@gmail.com

ABSTRACT

Exile status involves the experience of a journey –even interior–, but how this condition of exile modifies the traveler experience sufferer? While it is true that exile means the trip as an intrinsic element of the act of leaving the country itself, the relationship between exile and journey is more complicated than it seems, not in all cases follow the same pattern. We analyze the travel diaries written boards of ships like the *Siania*, *Ipanema* and *Mexique* to contrast with the poetic than two exiled writers: Pedro Garfias and Juan Rejano. Both exemplify the problematic notion established between travel and exile in relation to the possibility of an oblique poetic of the trip, and achievements around metaphors such as memory, sea or silence.

Key words: exile, ships, sea, memory.

Dice la norma que un nudo es un lazo que se estrecha y cierra de modo que con dificultad se puede soltar por sí solo, y que cuanto más se tira de cualquiera de los dos cabos, más se aprieta. La historia del exilio español podría estar precisamente representada por esa cuerda o lazo. Uno de los cabos se quedó allí, en la España que todos los exiliados conocieron antes de la guerra, antes de que el régimen franquista se estableciera por más de una treintena de años; el otro cabo, en su mayoría, atravesó el océano Atlántico con rumbo a América. A medida que avanzaba el viaje que emprendieron miles de exiliados, la cuerda se iba tensando, el nudo se iba haciendo cada vez más fuerte, permanente. Cada año suponía una gota de pesimismo para desandar el camino, para deshacer el nudo. Finalmente, éste traspasó lo material y quedó para siempre en la memoria de todos los exiliados.

El viaje, por tanto, se convierte en el centro mismo de esa cuerda; es el que propicia la tensión, la necesidad de desentrañar el nudo a través de la memoria. El viaje supone una modificación de las condiciones espaciales y temporales en los exiliados. Su trascendencia física establece una marca imposible de olvidar en el recuerdo, al menos no de una manera voluntaria. La memoria es un mecanismo de formación o de establecimiento del recuerdo: “no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello” (Ricoeur, 2010: 23). El propio Ricoeur establece que el retorno al recuerdo sólo se puede hacer a la manera del devenir-imagen, por tanto a la hora de recordar tiene una notable influencia tanto lo trascendental de lo ocurrido al sujeto como las imágenes que éste tenga del suceso histórico concreto. A este respecto, el trayecto en barco desde las costas francesas hasta las mexicanas supuso el devenir-imagen más claro de cuantos se produjeron en el exilio. Principalmente tres barcos –*Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*–, frutos de los acuerdos alcanzados entre los gobiernos mexicano, francés y republicano español, trasladaron a

miles de españoles que habían mostrado su deseo de establecerse en México, al menos hasta que se revirtieran las circunstancias del presente histórico en España. Entre los tres barcos trasladaron a México un total de 536 intelectuales y artistas, prácticamente la mitad de ellos se encontraban en el primero de los barcos, el *Sinaia* (Segovia, 2010: 387).

Exilio y viaje, por tanto, son conceptos que presuponen una relación de mutua afinidad. A pesar de su correspondencia tan aparentemente sencilla, pues el exilio implica forzosamente un viaje físico –en este caso no deseado–, la expulsión que sufre el viajero-exiliado de su tierra natal conlleva un forcejeo tanto con la nueva realidad que lo acoge como con su propia identidad. Identidad que en la poética del exilio español –al menos en su mayoría– quedará fragmentada entre dos espacios distintos y distantes. Por un lado, la evocación de etapas pretéritas se vinculará con las experiencias vividas en España previas al exilio y, por otro, el presente se dibujará de forma difusa y oblicua. La relación dialéctica entre estos dos espacios geográficos/temporales, la condición personal y la experiencia vital del escritor, explican en cierta forma la utopía del regreso tan presente en la poética del exilio español. La forzosa separación es, entonces, una de las claves inherentes a la traumática experiencia del exilio.

En este punto cabría mencionar que la experiencia del exilio no es vivida y experimentada de la misma forma por todos los intelectuales que sufren el éxodo. De ahí las diferencias y matices tan visibles en los distintos textos escritos desde suelo extranjero. No obstante, el desafío evidente y provocador de la literatura procedente del exilio o escrita como respuesta a él, según Claudio Guillén, es el carácter recurrente de ciertas circunstancias y coordenadas, o de ciertos sucesos, procesos, conflictos y descubrimientos que se observan tanto en las formas del exilio mismo como en las de las respuestas de los escritores (1995: 12). En los textos poéticos de los

primeros años del exilio español en México –podríamos hablar de los años que van desde 1939 a finales de los años cuarenta– el tema del viaje es silenciado y en su lugar encontramos una de las coordenadas más constantes y recurrentes, lo que hemos denominado como los nudos de la memoria. El presente ensayo pretende ser un recorrido por las distintas realizaciones poéticas de dos escritores que viajaron a bordo del *Sinaia*: Pedro Garfias y Juan Rejano, ambos ejemplifican la noción problemática que se establece entre viaje y exilio en relación con la posibilidad de una poética oblicua del viaje, y sus realizaciones en torno a metáforas como la memoria, el mar o el silencio.

Las aproximaciones que se han realizado sobre las distintas modalidades de la literatura o relatos de viaje coinciden en valorar la expresión estética de estos textos desde el punto de vista del género. Partiendo de las pautas teóricas de investigadores como Sofía Carrizo Rueda, Friedrich Wolfzettel y Paolo Scarpi,¹ y reconociendo que estas investigaciones marcan un hito importante en el intento de sistematización y definición del género, nos ha parecido estimulante y oportuno ampliar los horizontes de dicho marco referencial, sobre todo si pensamos en la “condición transfronteriza” (Peñate y Uzcanga, 2008: 9) del género. La literatura de viaje no solamente incorpora las más diversas variantes literarias (diarios, epistolarios, crónicas, autobiografías) sino que además está en relación con numerosas disciplinas. No obstante, es notable el vacío que existe en los estudios sobre la literatura de viaje en cuanto a una perspectiva del

¹ Comúnmente se define a la literatura de viaje como un discurso o texto en el que el viaje forma parte del argumento central, del tema o que consiste propiamente en un desplazamiento de un sujeto (partida-sucesos-regreso), ya sea ficticio o real. Las aproximaciones que se han realizado sobre las distintas modalidades de la literatura o relatos de viaje coinciden en valorar la expresión estética de estos textos desde el punto de vista del género. Los estudios de los investigadores mencionados se basan en el análisis de las relaciones entre las marcas textuales y el proceso de la realización del viaje por parte del narrador/autor.

género poético.² Los condicionamientos históricos que modelaron en su día el éxodo español, el contexto político en que tiene lugar y la experiencia personal e íntima vivida por cada uno de los escritores son el referente del que partimos para analizar los viajes al exilio. ¿Cómo adentrarnos a la poética del viaje del exilio, a sus rodeos, silencios y metáforas en torno al mar y la memoria? Son algunas de las líneas generales que intentaremos asir en este recorrido.

No cabe duda de que el viaje del exiliado español queda signado por la presencia del mar. La evocación del espacio oceánico es, pues, un punto de referencia al que aluden una y otra vez los viajeros-exiliados. Ruta marítima que le permite el acceso físico a otros horizontes y puertos, así como espacio de marejadas turbulentas que alejan de forma inevitable al sujeto de su patria.

La relación viaje y exilio nos lleva, además, a introducir una cuestión más puntual y compleja: ¿por qué desde el punto de vista estético los poemas de los viajeros-exiliados no admiten el tema del viaje de forma directa? La pregunta encierra un cuestionamiento sugerente: la condición de exiliado y escritor no logran fundirse para configurar una poética del viaje donde el tema central sea la travesía o peregrinación sufrida, y menos aún el aspecto físico que lo representa: el barco. Sin embargo, quizás valga la pena hablar de una poética oblicua o circunvalar del viaje, donde se resalta y elabora de forma más detallada otro de los temas inherentes a la temática del viaje: la memoria y el yo que enuncia ese recuerdo. De ahí que el género autobiográfico esté tan presente en esta poética. Sin duda, la estrecha relación entre la vida y el trayecto recorrido por cada uno de los exiliados marca de manera particular la estética de estos escritores.

² Para algunos estudios sobre el viaje y la poesía del exilio español véase el texto de Iker González Allende, “El exilio como viaje y destino final en la poesía de evocación y de deseo de Ernestina de Champourcin, *Sancho el Sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca*, 20 (2004), 147-169; y el ensayo de Jorge Carrión, “El viajero franquista”, *Revista de Literatura*, 145 (2011), 269-282.

“Los españoles van, pues, a un mundo del que no saben nada; los mexicanos van a recibir a unos españoles de los que tienen una imagen en conjunto negativa” (Segovía, 2010: 387). Los diarios que se elaboraron a bordo de los tres principales barcos de exiliados que llegaron a Veracruz entre mayo y julio de 1939 nos sirven como acercamiento a las inquietudes de los viajeros y a la esencia de lo que significaba el viaje o el desplazamiento de aquellos españoles a esta nueva tierra. “Estas páginas las ha compuesto, sobre el mar, lejos de España, un núcleo de escritores y artistas que compartieron con su pueblo los días de pólvora y sangre de la lucha y que ahora van con él al destierro forzoso” (*Sinaia*, 12-vi-1939: 120).³

Detrás del diario del *Sinaia*, quizás el más literario y formal de los tres, se encontraban José Bardasano, Germán Horacio, Ramón Peinador, Juan Varea,⁴ bajo la dirección literaria del poeta Juan Rejano, como así lo mostraron en la última publicación. Se desconocen los responsables que estaban detrás del *Ipanema* y del *Mexique*. De cualquier forma, percibimos un esfuerzo del oficialismo mexicano por integrar a su discurso a los intelectuales españoles para que fueran éstos los que trasladaran a su pueblo las pautas éticas, los códigos de conducta y el residuo cultural de la patria que los recibía. Pero a su vez, esta mediación no dejaba de ser una limitación a la libertad creativa y de expresión de estos intelectuales, se apunta así a la problemática que surge en los primeros años de convivencia de estos intelectuales en la esfera cultural mexicana.

Los diarios no estuvieron destinados a la erudición o a la creación artística sino que están escritos con un lenguaje claro y funcional. Los

³ Al citar los diarios de viaje de los barcos lo hacemos con el nombre del diario, día de publicación y el número de página correspondiente al volumen *Los barcos de la libertad. Diarios de viaje: Sinaia, Ipanema y Mexique*, que recopila las ediciones facsimilares de los mismos.

⁴ Adolfo Sánchez Vázquez también cita a Manuel Andújar entre los que estaban a cargo de la publicación del periódico en mimeógrafo (1990: 20).

diarios fueron, sobre todo, un punto de encuentro. Por esta razón, una gran parte del espacio se ocupó para informar sobre aspectos cotidianos que ocurrían en los barcos: objetos perdidos, pasatiempos, problemas de convivencia como fumar en las habitaciones o hablar en voz alta sobre la cubierta a altas horas de la noche, horarios y orden de espera para las comidas, pequeños accidentes, reuniones de partidos, sindicatos o bandas musicales de diferentes regiones españolas, nuevos alumbramientos de bebés o conferencias. Las conferencias suponían una acción fundamental dentro del barco: ilustrar en torno a los diferentes aspectos de la vida mexicana y de la historia del país receptor. Estas conferencias fueron impartidas por intelectuales que viajaban a bordo o por representantes del gobierno mexicano, como era el caso de la señora Gamboa, que viajaba en el *Mexique*. Especialmente los relativos a la historia de México hacían hincapié en identificar al gobierno de Lázaro Cárdenas con el gobierno de la República usurpado a España. Destacamos la conferencia en torno a la pintura mexicana que ofreció Ramón Gaya, y la de historia política –de Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas– de Juan Rejano, ambas a bordo del *Sinaia*. Las conferencias supusieron un suelo firme a los viajeros: el conocimiento en torno al país que los esperaba. Un país, por otro lado, dividido en la opinión de recibir españoles y un país en donde también vivían otros españoles que habían llegado antes. Otro objetivo de las publicaciones era precisamente desvincularse por completo de los españoles que habían llegado antes que ellos.

En México hallaremos muchos individuos a los que en modo alguno debemos considerar como compatriotas. Son los “gachupines”, los insaciables explotadores de los trabajadores indígenas, los que mejor representan en el país la tiranía fascista que hoy domina en nuestra tierra (*Sinaia*, 10-VI-1939: 11).

Tú no emigras para arrancar el oro y doctorarte en menesteres de negrería. Emigras porque te persiguen y acosan aquellos a quienes tú

por exceso de generosidad dejaste en paz con sus sueldos y sus estrellas de bocamanga (*Ipanema*, 18-vi-1939: 164).

Los que ahora llegaban buscaban legitimar su situación excepcional y desvincularse radicalmente de los españoles que habían llegado antes, ya fueran a conquistar, ya a “hacer las américas”. A todos estos les aplicaban el apelativo de “gachupín”. El periódico incidía mucho en esta cuestión; es decir, elevaba el sentido ético del viaje, buscaba lazos comunes con el pueblo mexicano y con su gobierno—emanado de una revolución— y se desentendía de esos otros españoles. Rafael Segovia habla del choque que se produce entre los refugiados españoles y los antiguos residentes, en la medida en que los primeros gozaban de la representación de un alto ideal, mientras que los segundos formaban una mayoría franquista, clase privilegiada de ricos y comerciantes (2010: 386).

Por supuesto, los exiliados no tenían conciencia de llegar a esta nueva tierra para quedarse y volver a empezar una nueva vida. Al menos no en la primera etapa, que podríamos identificar hasta prácticamente los años cincuenta, esperando aún las consecuencias de la derrota del eje fascista en la Segunda Guerra Mundial. El mensaje de unidad en la lucha de los exiliados era otro de los discursos preponderantes en los diarios. “Tú, España, resurgirás, más deslumbrante y poderosa que nunca. A ti volverán, con el cuerpo o con el pensamiento, los desterrados en este mar, que nos parece de lágrimas” (*Sinaia*, 21-v-1939: 19). El *Mexique* fue el diario menos disciplinado, puesto que no salía todos los días y tampoco contenía una estructura estable, además fue el más radical en el discurso político, de lo que se podría deducir que no estaban detrás periodistas e intelectuales sino más bien políticos. Respecto a la idea de que los españoles debían ser conscientes de la situación provisional, informaba:

Ya no somos sino españoles dignificados por la persecución y la desgracia, soñando en la reconquista de la perdida patria, mensajeros de ideal y progreso [...].

Ya reconstruiremos el Estado español y se saldarán cuentas, porque el pleito se ha perdido en primera instancia pero está en apelación.

En México seremos nada más trabajadores de España (*Mexique*, 17-VII-1939: 289).

Los pensamientos mostrados en las conferencias aludidas en torno a la cultura mexicana, y en los discursos sobre la provisionalidad y el futuro regreso a España cuando Franco y su régimen cayera, se dirigían en la misma dirección que el propio barco: hacia el futuro; y mostraban todos los anhelos, deseos y esperanzas ante la realidad presente del momento.

Sin embargo, una fuerza contrarrestaba estas corrientes de posible optimismo –por la idealización que contenían–. Se trataba de la rememoración del tiempo pasado, de la derrota, que en verdad es minoritario, pero el lector siente el contrapeso en la lectura: “Es la Patria amada que se aleja, que pronto se disipará entre las brumas oceánicas y que, hoy, sepultada en negras cenizas humeantes, solloza bajo el yugo opresor” (*Sinaia*, 21-V-1939: 19). El barco, que es el presente en movimiento, representa el nudo que se está haciendo por la fuerza que se aplica a uno de los cabos. El nudo está compuesto por dosis contrapuestas de pasado y futuro, de memoria y deseo.

La cotidianidad –ligada a un sentido eminentemente práctico– y la voluntad política para leer el presente se impusieron de manera urgente al presente de aquellos viajeros. Hubo pocos espacios en los diferentes diarios para la actividad literaria o artística de los barcos. El número 4 del *Sinaia*, de 29 de mayo de 1939, habla de una fiesta –música y baile– que culminó con el recital de poesía de Pedro Garfias. El propio diario del *Sinaia*, pero esta vez en el número 6, de 31 de mayo de 1939, menciona de un nuevo recital, esta vez a

cargo de Luis Iniesta, que recitó varias composiciones poéticas de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Federico García Lorca, un romance anónimo del siglo XVIII y, por último, el famoso poema “Traidor Franco”, de José Bergamín. En el número 2 del diario del *Ipanema* encontramos una velada referencia a Alfonso Reyes cuando, en un amplio artículo que repasa la historia del Valle de México, afirma: “El Valle de México, situado en ‘la región más transparente de la atmósfera’”, intertexto que nos remite al poema *Visión de Anáhuac (1519)* del emérito regiomontano, que además fue escrito desde España.⁵ Quizá la manifestación literaria más clara y conocida es el famoso poema “Entre España y México” de Pedro Garfías, recogido en el último número del diario del *Sinaia* y que analizaremos más adelante. Este es el único poema, junto a otro anónimo que apareció en el *Mexique* y que se dirigía a los soldados de la República que habían quedado varados en los campos de concentración, en Collioure, dice:

Por el mar de la esperanza
vuelve un barquito ligero,
lleno de palmas y honores
para libraros de hierros (*Mexique*, 17-VII-1939: 296).

Como podemos observar, juega con la dicotomía de la memoria y el deseo que hemos visto, pero confirma la relevancia del mar como espacio de esperanza, a pesar de ser el que les conduce al exilio. El mar adquiere una importancia creciente a medida que el viaje transcurre; su presencia se hace omnipresente, es el espacio en donde flotan y

⁵ Una década después, el poeta de Puente Genil, Juan Rejano –como vimos, pasajero del *Sinaia* y responsable de la elaboración de su diario– le dedicaría un poema al célebre Alfonso Reyes. Reproducimos aquí uno de los tercetos finales por la coincidencia en la imagen creada: “Saber, que es gracia y esencia. / ¡Y ese aire fino del Valle/que en ti cobra transparencia” (Rejano, 2003: 414).

el que divide dos porciones de tierra necesarias para los exiliados, significa la libertad, el horizonte al que se dirige su futuro, la tranquilidad. El agradecimiento a su padrinzago se hace obligatorio al final del trayecto:

Va llegando la hora de las despedidas. Pensemos en ir dejando este pío mar alisado y cadencioso que más ha parecido que viniere escoltando al “Ipanema” que sostenerlo sobre los muelles líquidos de sus dos manos. Gracias al mar. Muchas gracias al Océano, secularmente indómito y momentáneamente dócil, como para sostener con ternura, niños y mujeres sobre sus pujantes lomos monstruosos (*Ipanema*, 6-VII-1939: 268).

Frente a esta presencia del mar, encontramos la antagónica del barco. El barco es un espacio cerrado en el que todos están obligados a permanecer hasta el fin del viaje. La continua elaboración de normas de convivencia constata las dificultades por las que atravesaban los pasajeros a lo largo de la extensa travesía. En algunas ocasiones informan del calor asfixiante de los camarotes que se sitúan en las bodegas del barco,⁶ o del escaso espacio en los comedores, motivo por el cual se establecen turnos de comida. Los diarios aluden a estas normas de convivencia de una manera amable, a veces humorística, quizás en sintonía con la estética marxista que recomendaba la construcción de discursos optimistas. De cualquier forma, el barco se convierte en una especie de presidio del que nadie puede escapar ni aislarse. Destaca a este respecto, la forma en la que el diario del *Sinaia* da la noticia de un nuevo alumbramiento a bordo: “el pasaje del ‘Sinaia’ aumentó con un nuevo ciudadano” (31-V-1939: 42). El término “nuevo ciudadano” tiene una implicación de reconocimiento

⁶ Adolfo Sánchez Vázquez habla de cómo dormía en un pequeño camarote de la bodega en condiciones de hacinamiento: “a los solteros o a los que iban solos les tocó alojarse en la bodega del barco y allí me tocó ir a mí, teniendo como compañeros de litera a Juan Rejano y Pedro Garfias” (1990: 19).

de ciudad a bordo. Es decir, el espacio tiene legitimidad para crear seres humanos de la ciudad. Pero, ¿en qué ciudad viajan entonces? La respuesta la encontramos en este mismo número del *Sinaia*, apenas unas páginas después, cuando da la noticia de que muchos madrileños han tomado la decisión de poner nombres de calles de Madrid a los pasillos que se forman en el barco. Estamos ante un hecho extraordinario en la metáfora que forma. Hay una voluntad de humanizar un espacio que es adverso a las condiciones deseables y, como consecuencia de esto, el barco queda convertido en un pequeño Madrid, una porción de España que se desplaza hacia América, tal y como reivindicaban los intelectuales escondidos tras los editoriales de los diarios.

Como acabamos de comprobar, el mar se constituye en la metáfora de la libertad y la esperanza, formando parte del imaginario colectivo del poeta exiliado que viaja en alguno de estos barcos que conducen a México. El barco, por el contrario, representa esa prolongación de los campos de concentración que encontraron en Francia al traspasar la frontera. Es un confinamiento obligado desde el cual, se mire por donde se mire, sólo está la presencia del mar. La única diferencia es que estar en un barco implica un movimiento hacia el futuro. El propio poema de Garfias es un ejemplo de estas imágenes y tensiones espaciales en cuanto a que se trata de una composición que no abandona el debate del mar como una centralidad.

“Entre España y México”, escrito a bordo del *Sinaia*, presenta el conflicto vivido por el poeta exiliado. El mar del poeta adquiere, más que un motivo simplemente estético, una fuerza metafísica determinante y esencial en la identidad del sujeto lírico. Es en la comunión con el mar que el poeta logra articular dos espacios lejanos: España y México. El vaivén –oscilación constante del mar– se recrea en esa hebra fina que une al poeta con su pasado y a la vez lo separa. En tal sentir, el mar y sus especulares juegos con el cielo se tornan en ese otro mundo que ambiciona el exiliado: espacio no opresivo que le permite vivir en un “entre”. La mirada, metáfora constante en la

poética de Pedro Garfias, ventana del alma y acceso a la memoria, ambiciona esa tranquilidad que ofrece el mar/cielo contemplado.

Qué hilo tan fino, qué delgado junco
–de acero fiel– nos une y nos separa
con España presente en el recuerdo,
con México presente en la esperanza.
Repite el mar sus cóncavos azules,
repite el cielo sus tranquilas aguas
y entre el cielo y el mar ensayan vuelos
de análoga ambición, nuestras miradas (*Sinaia*, 12-VI-1939: 136).

El poeta intenta habitar ese mundo marítimo que le permite recordar la España perdida. El barco –ausente en la poética del exilio– es reemplazado por el propio cuerpo del yo lírico que asume la velocidad del buque. La metamorfosis e interiorización del sujeto lírico es vivida con tal intensidad que el latido del mar consigue ser el llanto del poeta. Este llanto, canto de soledad e introspección, puebla de forma obsesiva la estética del exilio garfista. De ahí, textos como *De soledad y otros pesares* (1948) y *Río de aguas amargas* (1953). La condición espacial es asumida como una referencia fundamental y emocional que organiza tanto la itinerancia como el porqué del viaje. La España abandonada es el centro gravitacional-mítico en el que se encuentra el exiliado. El forcejeo constante entre el espacio recordado y la esperanza de un nuevo comienzo constituyen uno de los conflictos principales en el poema.

España que perdimos, no nos pierdas;
guárdanos en tu frente derrumbada,
conserva a tu costado el hueco vivo
de nuestra ausencia amarga
que un día volveremos, más veloces,

sobre la densa y poderosa espalda
de este mar, con los brazos ondeantes
y el latido del mar en la garganta (*Sinaia*, 12-VI-1939: 136).

La última escena contrasta con el tono reflexivo y angustiante de las dos estrofas anteriores. A pesar de que el poeta se ubica en un “entre” espacial y temporal (“con España presente en el recuerdo / con México presente en la esperanza”), la evocación del paisaje mexicano nos resulta artificial y forzada. Las descripciones del suelo americano concuerdan con la visión oficialista mostrada en el diario *Sinaia*.

Y tú, México libre, pueblo abierto
al ágil viento y a la luz del alba,
indios de clara estirpe, campesinos
con tierras, con simientes y con máquinas;
proletarios gigantes de anchas manos
que forjan el destino de la Patria;
pueblo libre de México:
como otro tiempo por la mar salada
te va un río español de sangre roja,
de generosa sangre desbordada.
Pero eres tú esta vez quien nos conquistas,
y para siempre, ¡oh vieja y nueva España! (*Sinaia*, 12-VI-1939: 136).

En “Poesía e historia o historia de una poesía” Juan Rejano traza de forma detallada la génesis del poema, iluminando no pocos aspectos de la tan mitificada vida del exiliado. Dada la información insospechada que nos revela, resulta interesante contrastar la estética del poema con su proceso creativo. La primera noción que salta a la vista —por lo que provoca sorpresa— es el hecho de que el poema fue producto de un encargo político. A pesar de que esto no es condicionamiento alguno para considerar buena o mala una poesía, sí resulta significativo que

un poema tantas veces recitado en el marco del exilio republicano hubiera sido requerido por parte de la comisión mexicana a bordo del *Sinaia*. Rejano recibió el encargo de organizar un álbum literario y artístico en homenaje al general Lázaro Cárdenas. Uno de los propósitos principales debía ser el agradecimiento y la absoluta lealtad con el país que los acogía.

Pensé [comenta Rejano] que en el álbum debía figurar un trabajo esencialmente poético, pero mis gestiones acerca de quienes podían escribirlo no dieron al principio resultado. Los dos o tres poetas que venían en la expedición se mostraban reacios, quizá por el largo tiempo que llevaban alejados de sus propias tareas, o tal vez porque el ‘compromiso’ tenía un cariz de ‘circunstancias’ que no todos los escritores aceptan fácilmente. Yo mismo, que acaso hubiera podido acometer modestamente la empresa, me descarté de antemano escudándome en un breve ensayo en prosa sobre la revolución mexicana que alguien me confió, y en los cuidados y atenciones que requería la dirección del álbum. A pesar de esos tropiezos no desistí de mi propósito, y dirigí –de nuevo– mis tiros a Pedro Garfias. Ya lo había consultado antes y, aunque su primera respuesta fue negativa, tenía yo la convicción de que conseguiría de él el poema que necesitaba (Rejano en Garfias, 1996: 303-305).

Las expresiones de Rejano, en relación con la génesis textual del texto emblemático del exilio español en México, ponían de manifiesto esa voluntad no creadora experimentada por los intelectuales republicanos a bordo del *Sinaia*. Nadie quería escribir sobre las experiencias vividas en el barco, y mucho menos exteriorizarlas con la palabra poética. Finalmente, Garfias accedió a escribir/recitar “Entre España y México” por la amistad que lo unía a Juan Rejano y por la influencia de un “ron isleño” que les habían regalado en la isla borinqueña. El poema fue la única emanación poética que se escribió

a bordo de uno de los barcos del éxodo. La contribución literaria de este texto cobra fuerza y rescata la vigencia literaria de una poética del viaje oblicua que no permite la categorización del aspecto material de su trayectoria: el barco.

El mar llega a ser en la poética de Garfias un permanente imaginario percibido incluso en la piel del poeta. En “Cruzando la frontera” de *Poesías de la guerra española* (1941), el poeta se asume como un barquero que intenta llevar a su patria a la orilla segura del mar. Pero el yo poético, caminante de paso lento, descubre tristemente que el mundo es grande. Texto arrullado de dolor muestra nuevamente la importancia que tiene la presencia del mar en la poética del exilio garfista.

España de tiniebla y de amapola
cómo estos verdes frágiles
pueden fingirte ante mis ojos duros
que vienen deslumbrados de mirarte.
El corazón me pesa como un monte,
mis pasos se retardan esperándote,
tiro de ti como un barquero tira
de su barca a la orilla de los mares.
El mundo se entreabre a mi camino;
dicen que el mundo es grande...
Pero había tantos mundos todavía
que descubrir entre tus besos, Madre (Garfias, 1996: 297).

Nueve años después Juan Rejano, amigo íntimo de Garfias, excepcional poeta, comunista, originario de Puente Genil, parece recordar aquel momento feliz de la elaboración del poema, cuando la travesía del *Sinaia* daba a su fin. Se produce precisamente en un poema de su autoría, que lleva como título “Retrato de Pedro Garfias”:
“Brindó el mar sus anchas espaldas, su poderoso pulmón de olvido

a la caravana del éxodo, y cabalgando con ella en las olas llegó el poeta al nuevo mundo, a la ribera fragante de América [...] y el poeta desde el mar lanzó su canto a México, a su generosidad ardiente, y aún sigue cantando, a la sombra violada del tezontle, sobre la meseta milenaria del Anáhuac” (Rejano, 2003: 424).

Garfias se había convertido en el amigo necesario de Rejano en horas de máximo dolor para ambos, lejos de la tierra, viendo desvanecer esperanzas: “Durante muchos años, he convivido con él, día a día, casi hora a hora: he prologado algunos libros suyos; he preparado la edición de otros; a su lado he visto pasar las horas tormentosas, y he recogido también sus risas de niño en los momentos de calma” (Rejano, 2000: 189).

La poesía de Juan Rejano antes de 1950, como podemos observar incluso en el retrato que hace de Garfias, habla de espacios reconocidos ya en el presente trabajo: el mar, la ribera, las fronteras, el olvido, la generosidad, América, México. *Memoria en llamas* (1939) es su primer poemario, que publica el mismo año del desembarco del *Sinaia*. El soneto x, último de la serie que componen “Estoy bajo tu piel”, es paradigma del espacio que recrea Rejano en su poesía. Podemos encontrar una presencia importante del enaltecimiento a la sangre, en su vertiente metafórica como reducto del origen y también como visión de la España devastada por la guerra. En el soneto, Rejano parece desnudarse para entrar limpio a una nueva fase, todavía en el segundo cuarteto prima el dolor y la frontera:

Por las riberas de mi fe desliza
la negra herida abierta de tu frente,
abreva el pulso roto en mi corriente
y amengua la distancia fronteriza (Rejano, 2003: 110).

No obstante, la voluntad de Rejano –atendiendo la evolución de su poesía– radica en superar ese espacio fronterizo, esos muros que lo separan:

Pero yo he de cruzar esta ribera
sintiendo cómo anidan en mi frente
los llantos que tu inmensa nave espera (Rejano, 2003: 256).

Las referencias directas al espacio fronterizo ceden y continúa el poeta por dos caminos preponderantes, más ligados a la evocación personal y a la memoria: la alusión a su España como un amante insatisfecho y la evocación del mar como imagen de la distancia. De nuevo la evocación del mar, ahora como un espacio abierto de libertad y esperanza, pero también de olvido. Dentro de su poemario *Fidelidad del sueño* (1940-1941) encontramos “Mar íntimo”, que forma parte de un conjunto mayor llamado “Soledades” –dedicado a José Bergamín–. En “Mar íntimo” detectamos de manera paradigmática la visión que mantenemos en nuestra hipótesis:

MAR ÍNTIMO

La palma de mi mano
te contiene; te siento
latir igual que un pájaro
oprimido. Primero
fue tu imagen el vaso
que aprisionó mi vida;
ahora, la tuya, oculta
tras mi frente respira.
Desde la tierra grave,
en que el olivo sueña,
llegué a tu orilla un día
dulce de primavera.
Y conocí el olvido,
que la esperanza nombra,
y el hilo de mis sueños

recobró su memoria.
Volví a sentir el fuego
virginal. En mis sienes
sonaron nuevos pasos,
brotaron hojas verdes.
Y junto a ti el milagro
de prolongar mi sangre
nació como en un dulce
viento sobre rosales.
Estás lejos, ahora
estás lejos, y siento
tu amargura infinita
horadar mi silencio.
Te contiene la palma
de mi mano. Tan hondo,
tan inmenso, podría
disiparte en un sopro,
porque, fanal del sueño
de mi amor y mis frutos,
eres, mar, una lágrima
sola, en medio del mundo (Rejano, 2003: 156-157) .

A pesar de la referencia a la vivencia del viaje y de la literatura realista a la que apela Rejano –precisamente por su condición de comunista–, no hay referencia concreta al barco, objeto físico esencial durante el viaje. Hay una evasión del espacio, el poeta parece flotar ligero por el mar, y se traslada de una orilla a otra del océano. Apenas en un cuarteto –el que comienza con el verso “Desde la tierra grave”–, Rejano sustancia el viaje físico, el trayecto que lo condujo a México. Juega, eso sí, con la contradicción entre la memoria y el olvido, los factores que pueden conducir a una y otra: el olvido está ligado al futuro, a la esperanza, pero Rejano prefiere seguir fundido con sus sueños, que le

siguen conduciendo a la memoria, es decir, al pasado, a su compromiso con la España invadida. En la incertidumbre del presente, y con el condicionamiento de sus sueños, el poeta cree ser capaz de prolongar su sangre, algo que define como “dulce viento sobre rosales”, el exilio como un camino lleno de espinas. Al final del poema, Rejano resalta la fragilidad de las circunstancias que lo rodean y la inmensidad de un mar doloroso, caracterizado por una lágrima en medio del mundo. La imagen poética del mar, espacio abierto que goza de una mayor facilidad para ser apresado por las metáforas del poeta, sustituye a la difícil imagen opresiva del barco. Incluso en el poema “Viaje lamentable”, el poeta cordobés evita hablar materialmente del barco y construye el campo semántico por medio de sueños, aquelarres, memoria, fantasmas y olvidos. En la poesía de Rejano, el mar se convierte en sinónimo de dolor por la distancia que habita entre los dos continentes. En el soneto “Clave de olvido”, perteneciente al poemario *Noche adentro* (1949), confiesa su temor de olvidar el mar.

y ya no sé si el pensamiento, hermano
de mí ayer, se perdió bajo el exiguo
cielo invernal, ni si a mi fe contiguo
abrió la duda su ollar humano.
Me queda sólo como un leve aroma
que dentro crece, y muere si se asoma
al mar que oyó rugir y ahora no advierte (Rejano, 2003: 254).

Mientras existía la presencia del mar había una consideración palpable de la distancia, que a su vez es la conexión con sus sueños, como habíamos visto. Sin embargo, el poeta muestra su temor de olvidar ese mar que antes rugía, que le recordaba su presencia en México. Corría el año de 1949, las esperanzas que tenían los exiliados españoles de que el régimen franquista sucumbiese, eran ya prácticamente inexistentes. Por esa razón, el corpus poético que

hemos abordado para probar la tesis es el que transcurre entre 1939 y finales de los cuarenta. Después de estas fechas, la poética de la mayor parte de exiliados asume un tono diferente. El propio Juan Rejano, en 1946, habla del inicio de este fiasco:

Yo no espero grandes cosas –esta es la verdad– de las deliberaciones de la ONU en cuanto al caso de España: Cuando mucho, una declaración menos “romántica” que las anteriores, pero no la que pueda servir para una acción decisiva contra Franco. En cambio, sí espero que, después de ese nuevo chasco, algunos republicanos españoles se sientan profundamente decepcionados y que, con esta decepción, pierdan toda luz en el asunto que tanto les incumbe (Rejano, 2000: 140).

En *Noche adentro* (1949), último poemario de la etapa creativa que estamos considerando como corpus del presente estudio, Juan Rejano ya apunta la angustia provocada por un mayor uso del yo introspectivo provocado por la desesperanza de revertir la situación política en España. El soneto “Lo imprevisto” concluye con una pregunta que inicia otro camino en el devenir poético:

¿Para qué esta ardorosa primavera
cuando una voz me dice insinuante:
no esperes ya lo que no tiene espera? (Rejano, 2003: 257)

Los exiliados no pudieron regresar a España. Pedro Garfias y Juan Rejano, viajeros en el *Sinaia*, murieron antes de poder abordar el viaje de vuelta. Garfias lo hizo en Monterrey en 1967 y Rejano en 1976, cuando preparaba el regreso a su tierra, una vez muerto el dictador. Los nudos que un día trazaron los barcos al atravesar el océano, no pudieron ser deshechos, quedaron allí para el recuerdo de la Historia. Hay una viñeta humorística que aparece en el *Ipanema*, en la que informa que la velocidad del barco es de doce nudos por

hora. La información crea estupefacción entre los viajeros que se encuentran en la popa y ven en el horizonte cómo la espuma queda dibujada como si se tratara de una constelación de estrellas. Al fin, uno de ellos afirma: “Yo también hago nudos todo el día. Pero es porque tengo mala memoria”. Los nudos que nunca pudieron recomponerse quedaron allí para advertirnos del suceso, para apelar a la memoria de los hechos. El viaje supuso el primer paso hacia el exilio y éste condicionó la identidad poética, generando dos espacios diferenciados, tanto geográfica como temporalmente.

María Zambrano, con una mayor perspectiva del tiempo transcurrido y evidenciando lo actual del acontecimiento histórico y la necesidad de reflexionar en torno a él, afirmó en 1990:

La revelación del exilio, es revelar abandono y esa gran pérdida de identidad... y es ahí donde comienza la peregrinación entre las entrañas esparcidas de una historia trágica. Nudos múltiples, oscuridad y algo más grave: esa identidad perdida que reclama rescatarse... y así el exilio revela sin saber, y cuando sabe, mira y calla. Se calla, se refugia en el silencio necesitado al fin de refugiarse en algo, adentrarse en algo. Y es que anda fuera de sí al andar sin patria ni casa... extravagante como un ciego sin norte, un ciego que se ha quedado sin vista por no tener a donde ir (Zambrano, 1990: 32-33).

El germen del refugio lo pudimos encontrar en el análisis de los discursos existentes en los diarios *Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*. Son raíz de las materializaciones poéticas de algunos de los autores que viajaron en los barcos correspondientes. Los casos de Garfias y Rejano son especialmente cristalinos a este respecto. Ambos evaden el aspecto material más importante del viaje, el barco, por ser un símbolo de la opresión limitadora del proceso creativo. Por el contrario, trabajan la metáfora del mar como un espacio liberador pero doloroso, esencia de los nudos que se tienden entre las dos tierras. Nudos de la memoria, nudos también para el recuerdo.

REFERENCIAS

- Garfias, Pedro (1996), *Poesías completas*, Francisco Moreno Gómez (ed.), Madrid, Alpuerto.
- Guillén, Claudio (1995), *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Peñate-Rivero, Julio y Francisco Uzcanga-Meinecke (eds.) (2008), *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*, Madrid, Verbum.
- Rejano, Juan (2000), *Artículos y ensayos*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento.
- Rejano, Juan (2003), *Poesía completa*, recopilación, edición, introducción y notas de Ma. Teresa Hernández, Córdoba, Diputación de Córdoba.
- Ricœur, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, 1era. reim., México, Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez-Vázquez, Adolfo (1990), “Recordando el Sinaia”, *Del exilio en México*, México, Grijalbo.
- Segovia, Rafael (2010), “La difícil socialización del exilio”, *Foro Internacional*, núm. 2, 385-392.
- Serrano-Migallón, Fernando (colab.) (2006), *Los barcos de la libertad. Diarios de viaje: Sinaia, Ipanema y Mexique (mayo-julio de 1939)*, edición facsimilar, México, El Colegio de México.
- Zambrano, María (1990), *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.

ANGÉLICA LÓPEZ

Es maestra en Literatura Hispánica, especialidad en letras puertorriqueñas por la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras Campus. Actualmente, realiza el doctorado en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Su investigación está enfocada en la poesía hispanoamericana, las publicaciones periódicas del exilio español en México y las relaciones entre literatura y arte. Ahora lleva a cabo una tesis doctoral sobre el diálogo literario y político entre los exiliados españoles y los escritores mexicanos en la revista *Taller* (1938-1941). Ha trabajado en investigación en la Universidad de Puerto Rico y es miembro de Latin American Studies Association (LASA).

CONRADO J. ARRANZ

Es doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Su investigación está dirigida a la literatura española e hispanoamericana de los siglos XIX y XX, prestando especial atención a la narrativa mexicana y a la literatura del exilio español. Junto a Andrés del Arenal coordinó la colección de ensayos *El muerto era yo. Aproximaciones a Juan Rulfo* (Calygramma/EstoNoEsBerlín, 2013) y realizó la edición, el estudio preliminar y las notas de la novela *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno (Clásicos hispanoamericanos, 2013).

EL VIAJE INMÓVIL: METÁFORA DE LA POESÍA EN GILBERTO OWEN

Francisco Javier Beltrán*

RESUMEN

La poesía de Gilberto Owen es un viaje que no transcurre, que se ha instalado en un tiempo fijo. Construido con momentos del pasado, aprovecha la historia de Simbad el marino, personaje de *Las mil y una noches* de la literatura persa. Owen inicia la reconstrucción de los momentos significativos de su vida a partir de la conciencia y del lenguaje, en otro viaje. Se propone que el viaje inmóvil sea visto como el equivalente a la experiencia de escritura y lectura de la poesía, particularmente en el caso de Owen.

Palabras clave: Gilberto Owen, poesía, viaje inmóvil, metáfora.

ABSTRACT

Gilberto Owen's poetry is an immobile journey, a sacred one standing still in time. It's a mental journey through past experiences, shaped after a short story from *One Thousand and One Nights* (commonly known as *Arabian Nights*): "Sinbad the Sailor". From his consciousness, Owen reinvents his life expressed by poetic language, in which reading and writing poetry is the essence of the immobile journey, a paradox that only in poetry can make sense.

Key words: Gilberto Owen, poetry, immobile journey, metaphors.

* Universidad Autónoma del Estado de México, México. Correo-e: franjbec@hotmail.com

La poesía de Gilberto Owen es un viaje que no transcurre, que se ha instalado en un tiempo fijo. Construido con momentos del pasado, el viaje se da por concluido en el naufragio, en el punto medio de las historias de Simbad el marino, personaje de *Las mil y una noches* de la literatura persa. Contrario a la pesadumbre y acostumbrada queja de este marinero por abandonar la comodidad del hogar, Owen inicia la reconstrucción de los momentos significativos de su vida a partir de la conciencia y del lenguaje, es decir, a través del otro viaje, del viaje inmóvil.

La noción de literatura de viaje en este espacio se alimenta de la idea del viaje como rumbo, movimiento, exotismo de un mundo que se descubre y se convierte en conocimiento; la literatura es la mejor manera de reconstruir la pasión y el disfrute del viaje y sus resultados. Gilberto Owen no es tan optimista. Concibe el viaje no tan horizontal –de un lugar a otro– sino vertical con la clara idea de que el único viaje verdadero es al interior de sí mismo. Y en ese sentido el mejor vehículo para expresarlo es la poesía.

La poesía de Gilberto Owen alcanza su plenitud, su poesía mayor, cuando el autor se ha convertido en el personaje principal del viaje (y con ello, curiosamente, coincide con su biografía, pues en ésta después de *Perseo vencido* ya no hay otro poemario, es decir, su autor ha puesto punto final a su tarea creativa). Entonces, nace Sindbad, es decir, se acuerda de los viajes de Simbad, del relato de *Las mil y una noches*, sólo que a diferencia del mercader de Bagdad, quien siempre regresa más rico que cuando partió, el Sindbad oweniano comienza el viaje estando a la deriva, su principal condición existencial.

Los viajes de Simbad inspiran en Gilberto Owen la creación o simulación de un viaje diferente. Son motivos de los que se sirve para crear las metáforas sobre este viaje a la inmovilidad; además, la estructura de los cuentos donde el protagonista es el marino le sirve de pretexto formal para crear su propio viaje.

La poesía de Owen nace de la conjunción de una historia de viajes concebida en el mundo persa de la antigüedad –actualizada por la conciencia de un hombre contemporáneo más lleno del hombre común y carente de héroes– pero con una ventaja, la peculiar manera de mirar y expresar el mundo a través de la poesía. La poesía de Owen es poesía cuando la conciencia adquiere la claridad necesaria para verse a sí mismo, para interrogarse, para sorprenderse, para saber de sí mismo, pero sobre todo para compartir la experiencia.

El viaje en que Owen se instala es el octavo viaje de Simbad que no aparece en la historia de *Las mil y una noches*. En la literatura persa los siete viajes contienen siempre la posibilidad del fracaso –a las distintas aventuras y circunstancias de cada viaje narrado por Sherezada corresponde una fuerza oponente que sitúa al protagonista siempre al borde del fracaso– o de que el viaje pueda ser interrumpido con la desaparición del protagonista para ya no regresar a Bagdad. Los siete viajes de la historia del marino concluyen: cada viaje tiene su principio, desarrollo y final; a la vez, el protagonista decide después de tantas desventuras ya no viajar, y se queda a disfrutar sus glorias y riquezas en la Bagdad que ahora le satisface por su comodidad y logros. No más viajes, no más aventuras. En cambio, Owen se distancia de esta versión por el hecho de que acepta, reconoce e insiste en la posibilidad del fracaso, la otra forma de viajar que no cabe en la confección de *Las mil y una noches*. El viaje ya no es una aventura ni es trayecto, sino una anagnórisis del mundo propio que ocurre a través de la conciencia y la memoria, sólo posible ya no en el relato, sino en la poesía:

Para qué huir. Para llegar al tránsito
heroico y ruin de una noche a la otra
por los días sin nadie de una Bagdad olvidadiza
en la que ya no encontraré mi calle;
a andar, a andar por otras de un infame pregón en cada esquina,
reedificando a tientas mansiones suplantadas
(Día dieciséis, “El patriotero”).

La Bagdad de Owen nada tiene que festejar, a diferencia del marino verdadero que se lanza a la aventura, siempre con la precaución de llevar un lote de su riqueza para el viaje; en cambio, Owen se lanzó como trapecista sin red. Y cayó:

Acaso los muy viejos se acordarán a mi cansancio,
o acaso digan: “Es el marinero que conquistó siete poemas,
pero la octava vez vuelve sin nada”.

Volver sin nada es la gran diferencia entre el viaje de Simbad el marino, y el de Owen. Es el punto de partida de un viaje que no tiene retorno ni éxito mercantil alguno. En *Las mil y una noches* el viaje siempre se manifiesta como posibilidad de fracaso, sin embargo, la travesía, la aventura es triunfo o futuro. En Owen no sucede así, esa forma de viajar está cancelada. Opuesto a esta concepción, Owen propone el viaje inmóvil, pues califica a su Sindbad como “el varado”.

El viaje oweniano se llama vida, en cuyo término de amplio significado y ambiguo se concentran todas las rutas de todos los caminos y todos finalizan en el mismo punto de partida, con “Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos”, como anuncia en la bitácora del primer día en que el viaje adquiere movilidad por el lenguaje de la conciencia. En este sentido, toda la poesía de Owen es un acto de conciencia; mediante la construcción de un tiempo y un espacio suspendidos se manifiesta la reflexión creadora, el sistema personal sobre la existencia humana en general y sobre su existencia profana en particular.

Dos aspectos más que pueden agregarse a propósito de Simbad el marino, es que ambos tienen relación con datos que proporciona *Las mil y una noches*: el primero tiene relación con el anuncio del naufragio y su idea de la aventura. Los relatos del hombre de Bagdad cobran sentido en la idea de la aventura y del asombro, es el núcleo de cada uno de los siete viajes que cuenta y sus desgracias. Es decir, los

siete viajes de Simbad tienen tres momentos importantes: la partida, el naufragio y el regreso. Owen se sitúa en el naufragio, es el hombre que no tiene la Bagdad, ni la olvidadiza, ni es el otro Simbad, el de tierra, a quien el marino cuenta sus hazañas. Es extraño en todas partes y no tiene arraigo en ninguna. Tanto en Simbad como en Owen se da la coincidencia de que el centro del relato es el naufragio, aquí comienza el verdadero viaje y es prueba palpable de un trayecto sin fin.

El relato de aventuras que son los siete viajes de Simbad contiene otros elementos que en mi opinión Gilberto Owen aprovecha. Uno es que el título y subtítulo del primer poema de Owen en el “Sindbad” son tomados del libro persa; y el otro, que el séptimo viaje y último duró veintisiete días, único viaje en que se da cuenta del tiempo que duró la travesía del marino. Respecto al primer punto en la noche 333 Sherezada cuenta en voz del marino:

...y todo aquel día primero de mi naufragio y lo mismo el segundo no se me apartaron esas cosas de mi pensamiento en tanto bogaba a la merced de las olas y los vientos... (*Las mil y una noches*, 1983: 288).

La idea de travesía parece tomarse de este primer día en que comienza el naufragio en la bitácora de febrero escrita por Owen. El autor da cuenta de su naufragio en veintiocho días, cantidad que le viene bien con la idea del viaje durante el mes de febrero, pero resulta casi coincidente con los 27 que duró el del marino. Destaco que la idea fundamental del naufragio y del tiempo del mismo parecen tomados de *Las mil y una noche*, incluyendo el título del primer poema de Sindbad; es decir, no está en la inventiva de Owen. La variante está en la apropiación del tema del naufragio como lectura fundamental de esta obra de la literatura persa y de un viaje que dura los 27 días, casi idénticos a los del mes de febrero en que se celebra a San Gilberto:

Y cuando mis parientes y amigos, que echaron la cuenta del tiempo de mi ausencia en este viaje, el seteno, y comprobado que veintisiete días había durado, oyeron que estaba de regreso... (*Las mil y una noches*, 1983: 293).

Es curiosa la forma en que Owen retoma el significado de Simbad el marino que es todo movimiento o anhelo de viajar y le contrapone a este viajero al protagonista del cuento “Peregrino sentado” de Juan Chabás, quien nunca se mueve, que se encuentra estático “dentro del halo de su movimiento”, como el colibrí del poema del “Día primero”. Es decir, de los relatos que son por antonomasia relatos de viajes, de acción, de movimiento, paisaje, aventura, lo típico de los viajeros, contrapone una figura completamente contraria y le da nombre: Sindbad el varado. En este sentido aprovecha los naufragios para concebir el marco de su poesía y remarca la idea reiterada de que existe la inversión típica de Owen que nos acerca a ver las cosas de otra manera.

Al respecto, Tomás Segovia propone leer este poemario como una “inversión, quiero decir, versión al revés de la leyenda de Simbad, un Sindbad varado, cuyo viaje es tan sólo al infierno de la inmovilidad” (Segovia, 2001: 24).

Sin embargo, propongo no la inversión, sino la suspensión que elabora Owen a propósito de los naufragios del marino persa. A Owen no le interesan las otras partes de los relatos de Simbad (la partida y el regreso), sólo los naufragios donde construye su poesía. Esta suspensión le facilita la construcción de la poesía, puesto que da cabida a la propuesta de que su vida es un naufragio y lo que tiene que hacer es presentarla como tal. Efectivamente, la paradoja señalada por Segovia permanece: el viaje es hacia la inmovilidad. Es el viaje inmóvil y la poesía le da cabida a esta forma de viajar.

En este marco, Segovia nos invita a leer esta poesía de Owen como un conjunto de historias superpuestas: además del viaje a

la inmovilidad, propone leerla como una ruptura de amor y una navegación que toda ella es naufragio. Invitación que es relevante. Sin embargo, en este naufragio o reiteración constante de derrotas y vacíos existenciales, mientras se avanza en la bitácora de febrero del “marino cojo”, hay días en que el náufrago se atiene a una tabla de salvación como lo mejor que le ha pasado en la vida. Esa tabla de salvación es la poesía, único encuentro o anagnórisis que festeja en su naufragio:

Y saber luego que eres tú
barca de brisa contra mis peñascos;
y saber luego que eres tú
viento de hielo sobre mis trigales humillados e írritos:
frágil contra la altura de mi frente,
mortal para mis ojos,
inflexible a mi oído y esclava de mi lengua.

Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte
(Día veintidós, “Tu nombre, Poesía”).

Owen siempre declaró su filiación a la poesía plena, término que opone al de poesía pura para ubicarla como tarea y no como clasificación. Su fe en ella manifiesta su religión y apropiación única que le da sentido a su existencia. O su vocación. Así puede leerse en los poemas correspondientes a los días veintidós, veintitrés y veinticuatro de “Sindbad el varado”, y su ensayo “Poesía –¿pura?– plena”.

Simplificando, se diría que “Sindbad el varado” de Gilberto Owen es un viaje cuyo trayecto ha sido su vida y que en este poemario recoge a través de un conjunto de imágenes que desde siempre ha venido reescribiendo y que logra fijarlas apropiándose de todo lo posible, pero destaca la idea del viaje que bien le proporciona las aventuras de Simbad narradas por Sherezada. Simula así el viaje inmóvil que para Owen será siempre la poesía.

Esta poesía oweniana, emulación del viaje, es un repaso de imágenes superpuestas, intercaladas o desarrolladas a partir de la visión pictórica que le sirve para representar los distintos dramas de la existencia, la propia y la ajena.

La imagen es el recurso lírico más frecuente de Owen (1979: 208). Imagen en el sentido de proponer una aproximación visual entre las partes que participan, quedando reducidas al mínimo que, sin embargo, son sugerentes (“La catedral sentada en su cátedra docta/dictará sumas de arte y teología, o Las calles ebrias [de Taxco] tambaleándose por cerros y hondonadas”). Podría decirse que es un autor que escribe poesía mirando siempre, en ese sentido también es paisajístico, o toda imagen es un paisaje o a la inversa: todo paisaje sólo puede ser reconstruido como imagen; Owen mira el paisaje y lo reduce poéticamente a sus rasgos esenciales. De este modo, asistimos a un juego de imágenes, de momentos, de paisajes en el sentido de que para él la vida es un mirar volviéndola imagen, o bien que un conjunto de paisajes pueblan, mediante imágenes, tanto la vida interior, como la que cotidianamente observamos. Los paisajes son contruidos con pocos rasgos a partir de una visión sutil, figurativa, onírica, cubista y, en el conjunto, superpuestos. Estamos ante un poeta pictórico, podríamos decir, que bajo una dialéctica rigurosa, una fusión de los contrarios, expresa lo contradictorio del ser y la existencia. Acaso pudiera aplicarse a él la opinión que el propio Owen escribe sobre la pintura de I. Gómez Jaramillo: “El paisaje [es] un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible” (1976: 208). De entre tantos, el mejor ejemplo del poemario de “Sindbad el varado” es el Día diecisiete, “Nombres”. En este poema, a través de la memoria biográfica, Owen viaja a varios lugares cada uno de los cuales guarda un secreto de su estancia; así, la estrofa que sigue se refiere a su origen sinaloense y al recuerdo que tiene de Mazatlán, como el mar donde contrastan las rocas y la arena, por su violencia, su sensualidad y colorido, pero resalta el dibujo por la

figura femenina y el color de una curva en dirección al poniente. El cuadro se completa con un nombre y el recuerdo de una calle que en realidad son una sola imagen:

O bajaré al puerto nativo
donde el mar es más mar que en parte alguna:
blanco infierno en las rocas y torcaza en la arena
y amarilla su curva femenil al poniente.
Y no lo sé, pero es posible que oiga mi primer grito
al recorrer en sueños algún nombre:
“El Paseo de Cielo de Palmeras”

El análisis de las figuras retóricas en la poesía de Owen pone en evidencia un abundante uso de metáforas, figura inseparable de las imágenes y del paisaje que hemos mencionado. Literariamente importa el giro expresivo, el significado contenido en la forma retórica, o la asociación permitida en la poesía, de elementos sorprendivos por el alejamiento que existe entre ellos. Por ejemplo, “Jaibas bibliopiratas” es una asociación de dos elementos marinos muy distantes de los libros; aun descontextualizando, en el verso se percibe la sorpresa de la expresión para denominar a los ladrones de libros o plagarios. Este afán de sorprender descansa, en buena medida, en la metáfora adjetivada, pero es la visión poética de conjunto la que da posibilidades significativas e impulso a los recursos líricos de Owen. Ello conforma lo que podríamos llamar un estilo.

Así pues, encontramos en la poesía oweniana elementos formales –las figuras retóricas– y temáticos –la mitificación, la conciencia, la biografía, el tiempo– que constituyen el eje de una historia personal, íntima, poblada de recuerdos transcritos en imágenes. La variedad de situaciones, vivencias, recuerdos, juicios sobre sí mismo; la ubicación personal en la historia y el paisaje vividos dan forma a 28 poemas –que constituyen la bitácora del viaje que transcurre en el naufragio

durante cualquier mes de febrero—. Cada poema corresponde a un día de este mes. Sin embargo, la linealidad formal propuesta en la bitácora de este viaje no es equivalente al transcurrir del tiempo en la memoria del viajero. Los momentos capturados en los poemas han sucedido en distintos tiempos, no necesariamente cronológicos. No hay relación causal-temporal, pues el orden es establecido por la memoria, y ésta normalmente funciona trastocando el tiempo.

En su poemario, Owen viaja a través del tiempo, consciente del tiempo, con lo que, como rescoldos, deja el tiempo, para reconstruir las coordenadas de su propia existencia. La existencia de Owen —el tan comentado asunto de la mitificación de su vida— al compartirse o expresarse a través de la poesía, es sacralizada, como también lo son la poesía y el tiempo; mecanismos todos ellos que en su actuar poético sintetizan la visión de Owen en su papel de conciencia teológica de Contemporáneos.

En “Sindbad el varado”, el tiempo y la sacralidad, como coordenadas de cualquier existencia, se articulan a través del motivo del viaje y de la visión —conciencia— del poeta que la dirige. Por lo anterior, es posible ahora explicar cuál es el sentido del viaje y por qué —si lo que comúnmente se espera del viaje es trayecto, cambio, movimiento— encontramos aquí un viaje que no transcurre, cuyo devenir ha ocurrido en el tiempo pasado; ahora el viaje es el juicio moral sobre la existencia del viajero, apreciación que recuerda el motivo de la caída —temática con que inicia *Altazor* de Vicente Huidobro—, devenir posible a través del instante, del tiempo suspendido.

Ser consciente es, en efecto —llámesele así o de otra manera—, tener sensaciones (que afectan todas al cuerpo o, al calar en él, tocan su teclado), darse sensaciones o recibirlas, recordarlas o imaginarlas, pero siendo siempre afectivamente (*gemütlich*) afectado por ellas. Ser consciente es sentir —lo cual supone— no un estado de conciencia, sino una *estructura* de conciencia, a través de la que aparece la experiencia, en cuanto es vivida, con todos sus armónicos.

Henry Ey, de quien tomo la idea de conciencia, señala que la operación de la conciencia, su estructura, tiene que ver con cuatro funciones que a su vez son consideradas actos constitutivos de la realidad: las funciones de la memoria, de la percepción, de la atención y de la comunicación verbal, concentración de funciones que opera en la poesía de “Sindbad el varado”.

Concluyendo, la habilidad poética de Owen permite construir un viaje, que hemos llamado inmóvil, a partir de una narrativa, la de *Las mil y una noches*, que es esencialmente travesía, movimiento, literatura de viaje. Se ha tratado de demostrar que la concepción de “Sindbad el varado” nace en el propio libro de los relatos del marino: el naufragio, el primer día y los 27 días que duró el último viaje de Simbad. La imaginación y creatividad de Owen los convierte en elementos estáticos para dar rienda suelta a su poesía, a la naturaleza de la poesía que propone hecha con imágenes. La temática del naufragio ya no importa, queda desplazada por este conjunto de imágenes construidas a partir de muchos elementos superpuestos que conforman nuestra cultura. Digamos que así se le da preferencia a la poesía, aquella que apunta a sí misma como tablita de salvación en estos menesteres de nuestra vida, y en la de Owen, por supuesto. Es decir, el viaje inmóvil es la forma de viajar de manera vertical y de vivir, el viaje verdadero: un solo naufragio y una forma de ejercerlo—sólo queda la poesía— por lo demás, diría Owen, “... es inútil que dibujemos ríos secos en la palma de la mano” (1976: 70).

REFERENCIAS

- Beltrán-Cabrera, Francisco Javier (1998), *Poesía, tiempo y sacralidad, la poesía de Gilberto Owen*, Culiacán, Difocur/Universidad Autónoma del Estado de México.
- Beltrán-Cabrera, Francisco Javier y Cynthia Araceli Ramírez-Peñaloza (comp.) (2005), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Chabás, Juan (1924), “El peregrino sentado”, *Revista de Occidente*, 32, Madrid.
- Ey, Henry (1976), *La conciencia*, Madrid, Gredos (Biblioteca de Psicología y Psicoterapia).
- Las mil y una noches* (1983), México, Aguilar Editor, tomo II, pp. 221- 298.
- Owen, Gilberto (1953), *Poesía y prosa*, México, Imprenta Universitaria.
- Owen, Gilberto (1979), *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).
- Quirarte, Vicente (1990), *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades (Biblioteca de Letras).
- Rojas-Garcidueñas, José (1954), *Gilberto Owen y su obra*, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí (En Tiempo de Cuadrante).
- Schneider, Luis Mario (1978), “Hacia el rescate de Gilberto Owen”, *El infierno perdido, de Gilberto Owen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Material de Lectura (Serie poesía moderna, núm. 36).
- Segovia, Tomás (2001), *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional/ Fondo de Cultura Económica.
- Sheridan, Guillermo (1985), *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica (Vida y pensamiento de México).

FRANCISCO JAVIER BELTRÁN

Es doctor en Literatura por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Profesor de tiempo completo de la Facultad de Humanidades de la misma universidad. Fue director de la Facultad de Humanidades (1998-2002), director de Divulgación Cultural de la UAEM (abril de 2002 a febrero de 2006), actualmente es coordinador del Departamento de Filología de la Facultad de Humanidades. A partir del 2015 es académico correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua en la ciudad de Toluca, Estado de México. Los libros y artículos publicados en su mayoría versan sobre el poeta sinaloense Gilberto Owen, como: *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen* y *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*; es coautor de la edición crítica del *Diario de Burdeos*, de Antonieta Rivas Mercado, de reciente publicación en la editorial Siglo XXI.

SI EL POETA EXTIENDE SU CANTO,
EL VIAJERO PROLONGA SU MARCHA¹

*Óscar Javier González**

Siempre he creído que un poema no es largo ni corto,
que la obra entera de un poeta, como su vida,
es un poema. Todo es cuestión de abrir y cerrar.

Juan Ramón Jiménez

RESUMEN

Desde la épica clásica, el viaje es uno de los motivos más recurrentes y sustanciales del poema de largo aliento. Ya sea navegar por mares furiosos y tierras ignotas como en la *Odisea*, ya sea emprender un recorrido interior y espiritual como en la *Divina comedia*, el viaje implica un desplazamiento espacio-temporal, un sentimiento de progresión y movimiento que identifica la forma extensa del poema. En las obras de Luis G. Urbina, Gilberto Owen, Jorge Ruiz Dueñas, Elsa Cross, Óscar Oliva, Francisco Hernández, María Baranda, Silvia Pratt, Gabriel Trujillo Muñoz y Luigi Amara se observan las diversas perspectivas que asume el motivo del viaje en el poema extenso moderno en México. Así pues, la lírica nacional del siglo XX expresa la diversidad de subjetividades, espacios, tiempos, formas líricas, y discursos que resumen la constante y profusa evolución creativa de los poetas mexicanos.

Palabras clave: Poema extenso moderno, literatura mexicana, viaje, navegación, trayecto.

* Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Correo-e: ojgonzalez@colmex.mx

¹ Una versión resumida de este texto forma parte del proyecto de tesis doctoral sobre el poema extenso moderno en México que estoy realizando en el programa de Doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de México.

ABSTRACT

From the classical epic, travel is one of the most recurrent and substantial motifs of the long poem. Whether surfing by raging seas and unknown lands like on the *Odyssey*, either start an inner and spiritual journey like on the *Divine Comedy*, the travel involves a spatiotemporal displacement, a sense of progression and movement that identify the extensive form of the poem.

In the works of Luis G. Urbina, Gilberto Owen, Jorge Ruiz Dueñas, Elsa Cross, Óscar Oliva, Francisco Hernández, María Baranda, Silvia Pratt, Gabriel Trujillo Muñoz, and Luigi Amara we can see the diverse perspectives that assume the travel motif in the modern long poem in Mexico. The national lyric of the twentieth century show the diversity of subjectivities, spaces, times, lyrical forms, and discourses that summarize the constant and profuse creative evolution of the Mexican poets.

Key words: Modern long poem, Mexican literature, travel, navigation, journey.

INTRODUCCIÓN

El poema extenso moderno en México cuenta con una amplia y sólida tradición que se refleja en el interés de reconocidos escritores por esta forma poética: Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Jaime Sabines y José Emilio Pacheco, por mencionar algunos. Asimismo, numerosos jóvenes encuentran en el poema de largo aliento una práctica creativa en la cual proyectar su visión estética y de mundo. En este sentido, no es de extrañar el importante desarrollo de esta forma poética –tanto en términos de cantidad como de calidad– durante todo el siglo xx y las primeras décadas del siglo xxi, con creaciones literarias de amplio y merecido prestigio como *Urbe* (1924), *Muerte sin fin* (1939), y *Piedra de sol* (1957), entre otros importantes poemas de la tradición mexicana. Al respecto, Alberto Paredes señala que:

[...] el poema extenso es medular en la poesía mexicana [...]. Ya Ignacio Rodríguez Galván, en el siglo antepasado, con la “Profecía de Guatimoc”, arrancó a Menéndez Pelayo el juicio todavía citable de “la obra maestra del romanticismo mexicano”. ¿Tendencia de un país más allá de la conciencia de sus hacedores de poesía?, ¿exceso de coincidencias? El “Idilio” de Díaz Mirón, el “Himno de los bosques” y el “Idilio salvaje” de Manuel J. Othón, incluso la sagacidad para cantar lo cotidiano en “La suave Patria” de López Velarde toman la senda del poema extenso. Después de ellos: el poema teatral de Reyes, *Ifigenia cruel*; el aluvión de Contemporáneos: los “Esquemas para una oda tropical” (Pellicer), *Sindbad el varado* (Owen), *Canto a un dios mineral* (Cuesta), *Muerte sin fin* (Gorostiza). Y después todavía: varios logros mayores de Paz desde “Piedra de sol” hasta “Nocturno de San Ildefonso” son poemas extensos organizados en estancias o cantos de relativa independencia. Diversos poemas de Efraín Huerta, Jaime Sabines, Alí Chumacero, el transterrado Tomás Segovia, Marco Antonio Montes de Oca, la bella

“Lamentaciones de Dido” de Rosario Castellanos, el aliento global de José Carlos Becerra... Todos ellos muestran la riqueza y pluralidad del poema extenso en México (2004: 19-20).

Si bien el poema extenso es ampliamente practicado por numerosos escritores en la actualidad, quienes lo reconocen como una sólida e importante expresión literaria, es necesario apuntar que su definición no está exenta de complicaciones; por el contrario, su configuración emerge en el choque de fuerzas opuestas: extensión e intensidad, síntesis y análisis, canto y cuento. En primer lugar, su denominación reúne dos conceptos que, en principio y aparentemente, resultan oximorónicos para un lector de nuestra época: poesía y extensión. Comúnmente el lenguaje poético se asocia con la brevedad y la precisión del decir, de suerte que el desarrollo extendido de temas, conceptos o motivos –mediante la digresión, la descripción u otras estrategias retóricas– puede resultar problemático al tratar este género literario. Así pues, la reflexión sobre el poema extenso moderno invita a reevaluar tanto los límites como la definición actual del género.

Es necesario aclarar bajo qué condiciones se comprende la extensión como característica principal de una composición poética moderna. En su ensayo “Contar y cantar”, Octavio Paz entiende el concepto de ‘extensión’ en términos composicionales –alejado de la naturaleza cuantitativa que comúnmente lo acompaña– al declarar que “extender también significa esparcir, desenvolver, desplegar y ocupar cierta extensión de terreno” (1994: 75). Es decir, para el poeta mexicano la extensión no se limita a una medida de longitud, pues la comprende en términos epistémicos, como una posibilidad del lenguaje de expandirse, de dilatarse en un espacio textual para representar una visión del mundo completa y aglutinadora. De allí que la amplitud del poema responda a la necesidad expresiva del escritor, quien apuesta por una construcción artística que transgrede los límites del poema breve, al proyectar un mundo posible que reúne

distintos saberes y perspectivas, al tiempo que precisa de la imagen poética para fortalecer la intención estética y comunicativa de su propuesta creativa.

La fragmentación, el hibridismo, la tensión, la disonancia, pero también la coherencia, la unidad y la recurrencia son, entre otros, los factores que se reúnen en la creación y recepción del poema extenso moderno, el cual se vincula con una copiosa tradición literaria que, desde las últimas décadas del siglo XIX, propone una serie de transformaciones e innovaciones que dirigen su creación y su comprensión por nuevas perspectivas –inexploradas, en algunos casos–, las cuales, en muchos aspectos, rechazan o reformulan los preceptos clásicos del arte y la literatura.

Ahora bien, los orígenes del poema extenso en Occidente se remontan a la épica clásica y, con ello, a la construcción de una realidad poética en la que el motivo del viaje encaminaba la intención ética, estética y literaria del antiguo bardo, pues “como el artista, el viajero crea el mundo a partir de su experiencia. El mundo aunque haya sido tocado por otros, nace con él” (Quirarte, 2007: 10). Los poetas mexicanos del siglo XX retoman el viaje como eje articulador de su escritura, y en sus poemas de largo aliento representan los conflictos, transformaciones y experiencias que embisten al sujeto lírico cuando se enfrenta a territorios desconocidos que proyectan diferentes aspectos de la vida, el arte y la poesía. En este sentido,

[...] el poema extenso *es* –que no narra– un trayecto. La narrativa occidental nace como libro de viajes: la *Odisea* y Heródoto legan un viaje interminable a las letras. El poema extenso recoge el nivel simbólico de viajar. Puede ser un periplo por el mapamundi, un retorno maléfico a la patria, un viaje alrededor de la alcoba o del propio corazón, cuerpo o cerebro. El relato avanza con la exigida lentitud reflexiva impuesta por la respiración de los versos. Todo lo que el viajero mira, encuentra, carga consigo o intenta dejar atrás es un símbolo (Paredes, 2004: 19).

Por tanto, este artículo pretende poner a dialogar algunos poemas extensos modernos de la tradición mexicana que tienen como eje temático y estructural el viaje, de suerte que se evidencie la importancia de este motivo literario en la construcción de prácticas creativas contemporáneas, las cuales aunque rompen con los preceptos estéticos y formales del antiguo poema de largo aliento, sí expresan la necesidad atávica (presente en los antiguos griegos y en el sujeto del siglo XXI) que tiene el hombre de recorrer y experimentar con su realidad, siempre en movimiento, siempre fluctuante. En este orden de ideas se exploran cuatro posibilidades de peregrinaje del sujeto lírico en la tradición moderna mexicana: el exilio, la navegación, la exploración terrestre y el viaje espiritual.

LA IMPOSIBILIDAD DEL RETORNO

Un abanico de posibilidades temáticas y estilísticas se desprenden del viaje poético –que puede ser físico, mental o espiritual– dentro de las que vale considerar el exilio, como se presenta en “La elegía del retorno” (1916), de Luis G. Urbina, donde el poeta defueño plasma el profundo dolor e impotencia que le produce abandonar su país a causa de sus opiniones políticas en el periodo revolucionario;² por tanto, el

² “Para el 20 de agosto de 1914 ya habían ocupado la Ciudad de México los carrancistas y ese día hubo un gran desfile por las calles principales de la capital. Y con esta llegada de las fuerzas revolucionarias al poder quedó Urbina en una situación delicada no sólo porque desempeñaba un cargo que había recibido del gobierno derrocado sino porque como redactor de *El Imparcial* había escrito artículos de fondo en un diario que no había favorecido al partido que ahora gobernaba el país [...]. Después de hacer un arreglo con *Revista de Revistas* para que se editaran sus impresiones de viaje, salió Urbina de la capital mexicana el 1º de marzo de 1915. Con él iban Manuel M. Ponce y el violinista Pedro Valdés Fraga [...]. De esta manera se supo la salida de Urbina, que en realidad no iba sino a destierro que empezaría en Cuba, y no en Centro América” (Sáenz, 1961: 74, 78-79).

texto invita a una lectura en clave de confesión personal. Formalmente, el poema consta de veintiocho tercetos monorrimos, el último con una coda que completa los ochenta y cinco versos de la composición. Aunque estilísticamente el texto se inscribe en la propuesta modernista, desde un punto de vista estético proyecta múltiples características de la literatura posmodernista, como son el tono crepuscular, nocturno y reflexivo de la escritura. En el poema, Urbina representa la tristeza de un imaginario regreso a su tierra natal, en la que será un extraño más.³ Retorno deseado, temido y desafortunado:

Volveré a la ciudad que yo más quiero
después de tanta desventura; pero
ya seré en mi ciudad un extraño.

A la ciudad azul y cristalina
volveré; pero ya la golondrina
no encontrará su nido en la ruina (Urbina, 1946: líneas1-6).

La visión desoladora del retorno se intensifica con la imagen idealizada de la ciudad natal en el cuarto verso, que utiliza una adjetivación modernista –“azul y cristalina”–, y la presencia de la golondrina en el quinto verso como símbolo de los viajes cíclicos e imagen, desde la poesía de Bécquer, del “patético sentido irreversible del tiempo” (Cirlot, 1997: 224). Así pues, el sujeto poético medita sobre su infructuoso exilio, que no da espacio al perdón y a la reconciliación con su prójimo; por el contrario, en su errar siente la carga del penitente que se aleja de los hombres y sólo puede dialogar con los espacios y objetos que se resisten al paso del tiempo, como una prueba de aquella felicidad juvenil que le niega su presente:

³ Para José Joaquín Blanco, en este poema Urbina “contempla el desierto del pasado y su desolación es la del hombre que ve caer en pedazos el mundo que fue suyo” (1983: 89).

“Caminaré; caminaré... Y, serenas, / mis pasos seguirán, mansas y buenas, / como perros solícitos, las penas” (Urbina, 1946: 34-36).

En la segunda parte del poema, los bellos recuerdos de infancia acrecientan el dolor del aislamiento: “Cómo en mi amargo exilio me importuna / la visión de mi valle, envuelto en luna, / el brillo de cristal de mi laguna” (Urbina, 1946: 43-45). El sujeto se proyecta hacia un futuro irresuelto, donde el regreso a la tierra materna no implica la reconstrucción del *locus amoenus*, sino la conciencia del total fracaso de la partida y el regreso:

Mas ni un mirar piadoso; ni un humano
acento, ni una amiga, ni un hermano,
ni una trémula mano entre mi mano.

Entonces, pensaré con alegría
en que me ha de cubrir, pesada y fría,
tierra sin flores, pero tierra mía.

Y tornaré de noche a la posada,
y, al pedir blando sueño a la almohada,
sintiendo irá la vida fatigada
dolor, tristeza, paz, olvido, nada!... (Urbina, 1946: 76-85).

Por su parte, en la obra poética de Gabriel Trujillo Muñoz se explora el exilio desde problemáticas actuales, de suerte que en “Libro abierto (soliloquio bilingüe)” (2008) se proyectan las esperanzas y desilusiones del emigrante,⁴ quien viaja al norte del continente en busca de un

⁴ A propósito del sujeto que migra en busca de un mejor futuro, Ángela Muñiz Huberman plantea que el hombre pierde su realidad primera y, “desposeído, sale en busca de otro ambiente, de otra familiaridad, de nuevo aprendizaje y de nueva tierra. Se ve obligado a recomenzar el ciclo, a recorrer lo ya recorrido, a principiar lo ya principado. De igual modo, fuerza la memoria, reescribe la historia y reincide en la experiencia” (1999: 67).

mejor futuro, de un paraíso prometido que en muchos casos revela su más oscura y violenta faceta. En el poema confluyen dos idiomas, el español y el inglés, como dos horizontes, dos rutas para el viajero que se debate entre la nostalgia de su terruño y la utopía del porvenir, de suerte que la travesía migratoria no sólo implica desplazarse en el espacio, sino también apresurar el tiempo para conquistar el futuro:

In the palace of heaven
I am the fallen angel
The devil's advocate

El tiempo ha perdido sus escamas
Las imágenes chocan
Se tropiezan unas con otras
El pasado aun no existe
Y el futuro ya es tan viejo
Como el primer día de la creación (Trujillo, 2011b: líneas 182-190).

Aunque el viaje migratorio parezca tener un comienzo y un final, que se representa en el abandono del lugar de origen y el arribo a un nuevo hogar, en muchos casos la linealidad del trayecto se fractura y el hombre queda sumido en un eterno deambular, al no encontrar un espacio en el que realizar sus proyectos, un lugar que resguarde sus esperanzas. En el poema, la voz lírica declara:

Detén
Tu travesía
Y contempla
Las rutas: las heridas
Tu cuerpo y su memoria
Como tatuajes aun sangrantes
Como una película muda

Con policías tratando de atraparte

What kind of life is this?

What kind of death is ours? (Trujillo, 2011b: 372-381).

La tragedia del hombre que crece con la mirada puesta en el futuro, en una tierra prometida que supuestamente confortará las penurias del presente, pero que resulta ser un mentido oasis en el desierto, se proyecta en la doble herida de la travesía migratoria: por una parte, las ilusiones se resquebrajan ante la adversa realidad del trayecto final; por otra parte, la memoria sangra por el desarraigo y la inutilidad del recorrido. El sujeto poético, como Sísifo, está atrapado en un eterno deambular por el desértico paisaje fronterizo, que se manifiesta como “una cinta de Moebius: / Siempre regresando a un principio / Sin límites / Sin fronteras / la travesía prosigue” (Trujillo, 2011b: 316-320).

ZARPAN LAS NAVES, SE AVENTURA EL POETA

El mar como espacio, símbolo y recurso literario es una constante en el poema extenso moderno en México. No son pocos los textos que tratan el elemento marino, ya sea como un aspecto principal dentro de la composición de un mundo poético, o como recurso estético y estilístico que posibilita la creación de figuras retóricas o imágenes poéticas específicas en el escrito. Precisamente, uno de los poemas más reconocidos de la literatura mexicana del siglo xx, “Sindbad el varado” (1948), de Gilberto Owen, retoma el motivo del naufragio dolido y atrapado en una infructuosa relación amorosa.⁵ Desde el epígrafe se anuncia la importancia del viaje en la construcción textual

⁵ Así pues, “en el sistema simbólico de Owen, el mar es el espacio de la aventura; la mujer, la isla donde nos recuperamos del naufragio que supone haber llegado a este planeta. Los libros de cabecera de Owen –como revela en una carta a

del poema: “Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no encontrarás otra” (Owen, 1979: 69). El poeta señala el viaje, no sólo espacial sino espiritual, que realizará la voz lírica, así como su inutilidad en términos existenciales, pues no hallará consuelo para su alma dolorida. En el poema se denuncia:

Y luché contra el mar toda la noche
desde Homero hasta Joseph Conrad,
para llegar a tu rostro desierto
y en su arena leer que nada espere,
que no espere misterio, que no espere (Owen, 1979: líneas 20-24).

La alusión a la tradición literaria en las figuras de Homero y Conrad, explora el carácter intertextual del relato de viajes,⁶ donde el sujeto parte de lo conocido para expresar la nueva naturaleza y, en este caso, el doloroso desconsuelo que ocasiona la indiferencia del ser amado: la lucha contra el embravecido mar es infructuosa, pues el arriesgado navegante no atraca en el puerto de las pasiones.⁷ El naufrago ahora

Villaurrutia— eran las obras de Lautréamont, Poe y Conrad. Owen debe haberse reconocido en la letanía que el primero dedica al Océano, como símbolo de la unidad frente al carácter fragmentario y relativo de nuestras pasiones” (Quirarte, 1990: 144).

⁶ Al hablar de la construcción literaria del viaje, Ottmar Ette afirma que una de sus dimensiones es la construcción intertextual e intratextual del relato, de modo que “se puede hablar, por tanto, de un espacio literario implícito y un espacio literario explícito, ya que hay otros textos que se incorporan mediante referencias directas o alusiones indirectas no siempre percibidas a primera vista por todos los lectores” (2001: 24).

⁷ En la tradición hispánica, el motivo del naufrago y dolorido amante se encuentra en poemas extensos de indudable importancia como las *Soledades* de Góngora. En la obra, el mar se compadece de las penas del amante rechazado: “naufrago y desdeñado, sobre ausente, / lagrimosas de amor dulces querellas / da al mar, que condolido, / fue a las ondas, fue al viento / del mísero gemido / segundo de Arión dulce instrumento” (Góngora, 2001, 1: 9-14).

peregrino, camina sin rumbo, como un ser solitario sin conciencia de porvenir, cargando con la tormentosa memoria del fracaso amoroso.

Este camino recto, entre la niebla,
entre un cielo al alcance de la mano,
por el que mudo voy, con escondido
y lento andar de savia por el tallo,
sin mi sombra siquiera para hablarme.
Ni voy –¿a dónde iría?–, sólo ando (Owen, 1979: 100-105).

Así pues, el rechazo de la amada es más doloroso que el naufragio. La violencia del mar encrespado no se compara con la herida de la ruptura sentimental, de allí que el sujeto poético declare: “Ya no va a dolerme el mar, / porque conocí la fuente” (Owen 170-171). Por consiguiente, el paso del tiempo y el viaje de la vida pierden sentido para el hombre desengañado que desiste de toda empresa existencial:

Para qué huir. Para llegar al tránsito
heroico y ruin de una noche a la otra
Por los días de nadie de una Bagdad olvidadiza
en la que ya no encontraré mi calle (Owen, 1979: 240-243).

En “Tierra final” (1980), de Jorge Ruiz Dueñas, lo marino funge como espacio y motivo del poema, de tal manera que el sujeto poético es y se transforma en su relación con las olas, es decir, con los recuerdos y las circunstancias que forjó en su vida costera. En el poema, la navegación de zonas desconocidas trae consigo la nostalgia por la tierra natal, de allí que el marinero sea representado como un hombre que está dispuesto a sobrepasar los límites espaciales y las ataduras espirituales que lo atrapan en el pasado:

Levamos con el ancla un último jadeo
condenados a vagar en las rutas de la emoción,
amotinados en silencio, sin lugar ni reposo,
exiliados entre las bestias y los leviatanes
y las historias viejas
y el temor de nosotros mismos,
perseguidos por los ojos penetrantes y fijos
de millares de peces martirizados por nuestros anzuelos
y nuestras fisgas
y nuestras miserias;
atemorizados al amparo de la oscuridad,
tierna y cruel,
cobijados con su manto femenino
cuando al partir se nos desgaja el pensamiento inundado
de memorias (Ruiz, 1998: líneas 88-101).

Para el navegante el viaje no sólo implica un desplazamiento físico que se consolida con el aprendizaje sensorial de nuevos paisajes y naturalezas, pues también actúa como un recorrido interno en el que se exploran los temores, miedos y apegos de un hombre que se lanza a la conquista de la inmensidad.⁸ La travesía marina, entonces,

⁸ En este sentido, Javier del Prado afirma que “el paisaje que el viajero atraviesa puede ser vivido como *espectáculo*, en el sentido casi etimológico del término – objeto para la vista, objeto ofrecido a la curiosidad del viajero, que lo vive como elemento *pintoresco*, es decir, como reflejo y superficie cromática–. Aunque todos sabemos que el cuadro que esconde todo paisaje no es superficie: Diderot, en sus *Essais sur la peinture*, atraviesa la capa que soporta el lienzo y, transitando por los caminos que la mirada traza por el interior del paisaje, puede llegar a profundidades insospechadas; puede, incluso, llegar a descubrir y a dialogar con el alma de las cosas y de las personas, que en un primer momento sólo precian como *des verdure* o *des pierres*. Para el viajero moderno, el paisaje exige una *implicación*: cada rincón esconde una llamada o un rechazo, un eco; hasta que esta implicación pasa de metonímica a metafórica, y el paisaje es vivido como un símbolo viviente que encarna, en cosmos, la realidad más profunda del yo” (1996: 191).

es una fuerza que atrae y ahuyenta al sujeto, pues por una parte lo invita a reconocer su absoluta libertad en la exploración de ignotos lugares que reconfigurarán su visión de mundo; y, por otra parte, le revela la importancia y belleza de la tierra abandonada, de suerte que la nostalgia es el ancla que mantiene en tierra al navegante,⁹ quien declama al recordar su pueblo:

Ya no caer sobre el suelo mineral.
Ya no ser en esta tierra roja y amarilla
en los breves exilios de marítimo reposo
y por ello no abreviar más en la saliva,
ni despojar más el cuerpo de su textil espuma,
ni ser poseído más por sensaciones,
ni atracar entre las piernas,
ni explorar la piel ávida de rosas sensoriales,
ni transitar cuencas carnales y ebrio deambular entre
los muelles (Ruiz, 1998: 597-605).

Por su parte, Francisco Hernández traza una cartografía imaginaria en su poema *La isla de las breves ausencias* (2008). El espacio actúa como el personaje principal de la composición, de tal manera que los conflictos existenciales del sujeto poético son representados simbólicamente en los nombres, paisajes y situaciones que identifican los territorios del poema. En los primeros versos, no es el hombre, sino el espacio quien inaugura el recorrido en la composición:

⁹ “La nostalgia del viajero que intenta recuperar en el viaje los recuerdos del punto de partida que abandonó, creyendo recomponer con estas migajas la identidad de un yo que la experiencia del otro, convulsa, fragmenta y dispersa, no es sino nostalgia del cobijo del que heredamos nuestras aparentes o prestadas señas de identidad” (Del Prado, 1996: 195).

El mapa de la Isla abre los ojos,
[...] se desenvuelve con calma por la casa
y ante la imposibilidad de perderse, inicia
su trayectoria por el mundo real.
Tropieza y muestra sus desiertos, su brújula
disminuida
por los vientos [...] (Hernández, 2010: 1).

En el poema, el espacio poético se proyecta a partir de la interioridad del sujeto, por tanto la descripción de los lugares está dotada de un fuerte simbolismo, que representa los distintos momentos, problemáticas y situaciones que constituyen la breve existencia de los hombres: “Morgue es una isla situada a 120 kilómetros de la Isla de las Breves Ausencias. Está cubierta de cera, es ruidosa como una bandada de carnívoros y una muralla la protege de los continuos huracanes. A pesar de sus escasos atractivos, es visita obligada” (Hernández, 2010: 18). Así pues, el recorrido del sujeto poético simboliza el viaje de la existencia, de suerte que el desplazamiento es interno y temporal: no es el hombre quien se lanza a la aventura exploratoria del mundo; por el contrario, es el mundo quien impacta la existencia del sujeto al presentarle nuevas vivencias, dinámicas y realidades que escenifican el cambiante itinerario vital:

La muerte es una isla, pensé.
Una isla idéntica a un cementerio.
Alrededor de ella flotamos algún tiempo y a eso llamamos vida.
Nuestros pies también son islas.
Con ellos podemos caminar sobre las aguas (Hernández, 2010: 81).

En el poema en prosa “Una estación en Amorgós” (1996), de Hugo Gutiérrez Vega,¹⁰ se narra el viaje de un joven navegante que se aleja de su pequeño poblado griego, llevando consigo sus recuerdos de infancia, los cuales se reactivan con cada una de sus vivencias en altamar y con su posterior arribo a nuevo puerto. La descripción de los paisajes, los personajes y las situaciones del territorio abandonado alientan la construcción poética de la memoria:

Hemos cumplido una estación en la isla y nos vamos
con los ojos de sus personas escritos en el alma.

Stavroula, Dimitri, Areti, el Doctor, Papa Yorgos,
el gorrión, la perrita, los gatos, el burrito...

Salimos una tarde de invierno, el viento soplaba con fuerza
en el muelle y una luna desdibujada apenas rompía las nubes.

Desde el barco nos despedimos agitando el pañuelo siempre.

Entramos, llorando sin lágrimas, al salón semivacío.
El barco oscilaba y nuestras manos están llenas de adioses.
La isla se iba para siempre con nosotros, pero otra lámpara
se apagaba en la noche que avanza (Gutiérrez, 2002: 505-506).

En el poema se expresa el sentimiento de comunión y pertenencia que aviva el pequeño mundo que se construye en una isla, donde la relación del hombre con su tierra, su prójimo y sus muertos se

¹⁰ Para Víctor Manuel Mendiola, el tapatío Hugo Gutiérrez Vega hace parte de un importante grupo de poetas que empezaron a publicar en la década de los setenta, entre los que cuenta a Juan Bañuelos, José Carlos Becerra y Homero Aridjis, en cuyos poemas la riqueza de la realidad “se traduce en lenguajes fantasiosos y proliferantes –menos precisos, pero vivos– o simples y coloquiales” (2006: 16).

intensifica por la sensación de habitar un espacio único, separado del resto del mundo, que funciona bajo sus propias particularidades y dinámicas. En el texto, el escritor tapatío plasma en la figura de un joven poeta la fuerte identidad del isleño:

El poeta de esta isla se marchó cuando era muy joven. Se fue a Atenas y ahí escribió un largo poema con el nombre de su tierra. Los isleños se acercaron poco al poema y no lo entendieron del todo. Sin embargo, sentían que detrás de las palabras estaban el sol iracundo, el viento de muchos rostros, la vegetación de la primavera creciendo entre las rocas y el mar que todo lo rodea. Estaban, además, los muertos, centro y esencia del poema, esos muertos casi siempre olvidados, pero objetos del amor en los momentos en que la memoria los regresaba prácticamente a la vida. Así, el poema reunía a las generaciones idas con el eterno paisaje de la isla y demostraba que lo inanimado es más fiel y constante y, en el fondo, tiene su propia y misteriosa forma de movimiento (Gutiérrez, 2002: 517).

La exploración poética del elemento marino es una constante de la obra de María Baranda,¹¹ particularmente en sus poemas extensos *Los memoriosos* (1995), *Atlántica y el rústico* (2002), y *Dylan y las ballenas* (2003). En estos tres poemas el mar se proyecta en dos sentidos: en primer lugar, los territorios costeros, ribereños y las islas aparecen como los espacios habitados o recorridos por el sujeto lírico en sus

¹¹ Para Luis Cortés Bagallo, la poética de María Baranda –junto a la de Elsa Cross, José Luis Rivas, Efraín Bartolomé, Javier Sicilia y Malva Flores– propone “la construcción de un mundo o la instauración de un tiempo que, lejos de oponerse al de la realidad cotidiana, buscan ensancharla y comprenderla como un hecho dado y raigal” (2006: xxvi). Asimismo, Víctor Manuel Mendiola señala que “Baranda ha creado una lírica narrativa sensual. Roza una vaguedad peligrosa, pero acaba sosteniéndose. En sus poemas hay como un viaje permanente, una idealización del nomadismo” (2006: 21).

navegaciones; en segundo lugar, el mar o los elementos acuáticos exploran su función simbólica, por tanto forman las imágenes poéticas y, con ello, comunican las experiencias, reflexiones y sensaciones del mundo representado. En *Los memoriosos* el mar es la fuerza natural que impulsa la travesía del sujeto poético, de suerte que el espacio actúa como un correlato que expresa la relación del hombre con el mundo y lo sagrado: “Y fue sobre este mar vidente y su delirio / que un marino marcó la ruta / del tiempo en la derrota” (Baranda, 1995: líneas 327-329).

Para María Baranda, el viaje es el motivo central de toda existencia, pues sólo mediante el desplazamiento, es decir, con la exploración de nuevos espacios y la transformación de los conocidos, el hombre puede construir sus propias vivencias y, por tanto, forjar su propia historia. En su poema *Atlántica y el rústico* lo marino funge como símbolo de la ineludible travesía existencial del sujeto, quien debe alejarse de su hogar, del mundo conocido, para establecer un punto de partida, una génesis desde la cual explorar la realidad, dar nombre a lo descubierto y construir su historia personal:

Trazar la ruta era marcar el atlas.

–Lo era–.

Dejar piedra tras piedra

al sol y con la gracia de quien amó tan locamente el alba

bautizó

por primera vez al mar en su leyenda

al fuego de las sombras conciliadas:

Bella serás en tus bramidos

en el asedio de los pájaros fantasmas (Baranda, 2002: 98).

DESCUBRIENDO NUEVOS TERRITORIOS

Otro aspecto del motivo del viaje que se desarrolla en el poema extenso moderno en México es el acto de recorrer y descubrir nuevos territorios, el cual, en muchos casos, se presenta como una línea principal en la composición. En su poema de largo aliento “Cuaderno de Borneo” (1994), Francisco Hernández continúa con la construcción simbólica e imaginaria del espacio. En este escrito que conforma una propuesta poética de tres aristas –junto con *De cómo Roberto Schuman fue vencido por los demonios* (1988), y *Habla Scardanelli* (1992)–, la cual proyecta tres biografías ficcionales que al final reúne en su obra *Moneda de tres caras* (1994),¹² el escritor veracruzano construye literariamente uno de los planes pendientes del poeta Georg Trakl: su viaje a la isla de Borneo. La locura de la imaginaria travesía exploratoria guía la escritura de una libreta de apuntes o diario de campo, en el que se registra el profundo viaje emocional que acomete Trakl para alejarse de la pasión desbordada que siente por su hermana. El viaje, entonces, es un proceso de expiación por el que se pretende escapar del posible incesto: “Hermana, he llegado a Borneo para olvidarte. / Aunque mi lengua sirva de alimento y mi piel / sea convertida en aljaba, / tú sabes que he llegado a Borneo para olvidarte” (Hernández, 1994: 87).

El viaje imaginario que se proyecta en el poema se realiza en dos sentidos: por una parte, la descripción sensorial de la selva virgen introduce al sujeto poético en su nuevo espacio vital: “Extiendo dos mapas sobre la mesa. En el de la derecha veo la gran isla verde con las venas azules de los ríos. Se advierte una topografía accidentada”

¹² Sobre esta propuesta estética, Juan Domingo Argüelles apunta lo siguiente: “No se crea, sin embargo, que el afán de Hernández es hacer biografía puntual así sea en verso. Más bien lo que se propone, como él mismo confiesa, es intentar lo imposible: sumergirse en la cabeza de sus personajes, adentrarse en sus corazones y repetir y renombrar sus emociones” (2001: 105).

(Hernández, 1994: 93). Por otra, el recorrido espiritual pretende arribar a los sentimientos más profundos del ser, para desde allí luchar contra la terrible atracción incestuosa que consume todas sus empresas vitales: “Soñé que hacía mi equipaje para una larga exploración. Al despertar lo supe: había soñado con el olvido” (Hernández, 1994: 100). Precisamente, en el espacio del mes de mayo, el sujeto poético destaca la nueva naturaleza que ahora habita, como una suerte de barrera que lo aleja del pecado:

La choza es tan estrecha como un ataúd. Se alza un metro
del fango de la calle. El aire huele a alquitrán. Con un licor
de anís llamado arak, lleno mi cantimplora.
Debes estar rodeada por una sonata de Schubert.
Aquí escucho tambores, ladridos, la estrangulada voz de los
pregoneros.
No he comido en tres días. Trazo tus labios en el cuaderno.
Se deslizan y contraen, dicen el poema que nunca te escribí.
Miro por la ventana. *Se abren los dorados ojos de Dios* (Hernández,
1994: 88).

En “Al volante de un automóvil por la carretera Panamericana de Tuxtla a Ciudad de México” (1984), Óscar Oliva propone un “poema de carretera”,¹³ en el que el sujeto poético narra su viaje de juventud de la provincia mexicana a la capital de la república, como un proceso de reflexión social en rechazo a la violencia del Estado.¹⁴ El escrito comienza, precisamente, con una descripción del viaje que origina el compromiso político del joven:

¹³ Sobre la creación de su poema, Óscar Oliva comenta que “la carretera es la columna vertebral del texto porque, como decía, es la vía para realizar el viaje *iniciático*. En lugar de llegar al espacio sagrado estoy saliendo del lugar de mi nacimiento” (Campos, 1998: 227).

¹⁴ Vale señalar que Óscar Oliva forma parte del grupo de poetas La Espiga Amotinada, “vertiente nacida como reacción a la represión política [que] poco a

De Tuxtla a la Ciudad de México
hay más de mil kilómetros de distancia
más de un millón de metros
más de cien millones de centímetros
más las piedras,
más los árboles,
que no se pueden medir, ni contar (Oliva, 1994: líneas 1-7).

La ciudad se abre como una hoja en blanco para el poeta, de suerte que el rol del escritor y del viajero se mezclan en la construcción del espacio descubierto.¹⁵ El Distrito Federal se manifiesta como el lugar de la incertidumbre, que poco a poco se define con la representación escrita de sus calles y habitantes: “la primera vez que llegué a la Ciudad de México / no sabía a dónde dirigirme, / qué esquina cruzar, / era como comenzar un escrito” (Oliva, 1994: 38-41). Así pues, el traslado del joven a la capital de la república se proyecta como un viaje de aprendizaje que no sólo sirve al poeta para crear su texto, sino también para escribir su historia de vida; por tanto, la visión de la injusticia y violencia del espacio ciudadano es la última enseñanza de su formativo periplo, por lo que declara:

los ferrocarrileros pasan frente a mí levantan el puño y saludan,
salen de una cárcel para entrar en otra,
pasan a la ilegalidad, a sus escondredijos,
tomo nota, apunto todo esto,

poco fue dando paso a una poesía urbana donde la palabra poética se desenvolvía en el espacio que reclamaba al poeta una intervención en la vida cotidiana, en la red de relaciones de la urbe: centro desde donde se desarrollaron los eslabones entre el poeta y su entorno” (Flores, 2010: 92)

¹⁵ En este sentido, María Rubio Martín afirma que “la escritura se impone cada vez más al viaje, y la mirada del viajero a la realidad del lugar visitado: centralidad de la escritura pero también centralidad del sujeto que observa y que en el encuentro con lo *otro* se descubre a sí mismo” (2011: 67).

no soy más que un cronista
que ha visto caer a sus amigos,
que ha enterrado a sus muertos,
que se ha bañado de viento,
lleno de contradicciones y fantasmas (Oliva, 1994: 174-182).

El poeta mexicalense Gabriel Trujillo Muñoz también trata en sus poemas extensos la exploración de nuevos territorios que alimentan la comprensión de mundo del sujeto. Al igual que en el poema de Oliva, en “1968: Riding to the storm” (2008) se construye el mundo poético alrededor del recuerdo del viaje por carretera (en este caso, los paseos familiares hacia Estados Unidos). En la composición dialogan dos situaciones espacio-temporales conectadas por la memoria: por una parte, la voz lírica adulta se sitúa en el momento de la escritura del texto y reflexiona sobre las circunstancias del ayer; por otra parte, la voz lírica infantil sobrevive en el recuerdo y experimenta con asombro la exploración de nuevos espacios y vivencias:

Rumbo al norte: al Centro de las cosas: donde los ángeles
Son destellos en el cofre del auto: un brillo en la antena
Que oscila a 55 millas por hora
¿Qué escuchamos en este momento
Mis padres y yo? ¿Una canción de los Beatles? ¿Una pieza
de Mantovani? ¿A qué año me refiero cuando digo ahora?
1966 tal vez: no: un poco más adelante: 1968
Un buen año en sus comienzos: dicen que habrá olimpiadas
En México y los astronautas van a intentar descender en la
Luna (Trujillo, 2011a: líneas 3-11).

En el escrito el sujeto poético experimenta el contraste de dos realidades: por una parte, la añoranza de los paisajes, el pasado y la infancia mexicana que se encarna en la imagen de su madre, para

quien la belleza de lo natural se impone al embrujo del progreso; por otra parte, el vértigo de la velocidad, el asombro y el porvenir del territorio estadounidense maravillan a su padre, quien sucumbe ante el encanto tecnológico de las metrópolis iluminadas con grandes anuncios.

Esta es la luz que habla
En aquellos instantes suspendidos en la nada: como un espejismo
Que nos cubriera haciéndonos parte suya: el auto acelera
Y mi padre ríe al ver las mariposas que se estampan en el parabrisas
Mientras mi madre se entristece al ver tanta belleza destruida
Esos colores son los de su infancia en el paraíso del sur
En ese reino donde abunda el agua y sus verdes
(Trujillo, 2011a: 19-25).

El recuerdo de la travesía por carretera construye, de cierta forma, el viaje de la memoria que proporciona sentido a la existencia.¹⁶ El hombre adulto, sentado frente a la hoja en blanco, reflexiona sobre la importancia de su época infantil, llena de alegrías e ilusiones que le ayudan a enfrentar los embates de la madurez:

No sé quién soy ahora
Y sin embargo las arenas se mueven en mi memoria
Y dejo de ser sal y sombra: vida y luz: para volverme
Una distancia que se alarga: una carretera
Que es el propio paraíso: con padre y madre a bordo
En un auto que atraviesa los campos de cultivo y se pierde
Más allá de mí mismo: en ese 1968 que comenzaba

¹⁶ En este sentido, Juan José Rastrollo apunta que “el poema largo moderno de contenido autobiográfico tiende a ser la memoria de un viaje (como experiencia sesgada de lo vivido), pero también el viaje de la memoria en una errancia aglutinante y unificadora con el cosmos” (2011: 111).

Con los mejores augurios: un mundo sin fisuras: un desierto (Trujillo, 2011a: 127-134).

Por su parte, el acto de caminar dinamiza la construcción del mundo poético en *A pie* (2010), de Luigi Amara, de modo que todo el escrito transcurre en la reflexión y el ejercicio mismo del vagar; es decir, en “El monólogo del desplazamiento / Algo menos que un estilo: / un ritmo intransferible” (Amara, 2010: líneas 36-38). Asimismo, el poeta reproduce imágenes de mapas, fotos, publicidades, ilustraciones, grafitis y señales que representan visualmente el escenario de la ciudad que el sujeto poético transita en la escritura, la cual se descubre como “[...] una red de pliegues. / Arrugas de la superficie / que los pasos extienden / como el mantel de un picnic sucesivo” (Amara, 2010: 413-416).

El sujeto poético actúa como un *flâneur* que construye la ciudad a la medida de sus pasos. El paisaje urbano no es una imagen preconcebida que se impone al ciudadano; por el contrario, es el caminante quien bosqueja el espacio a partir de sus sensaciones y experiencias cotidianas, pues la ciudad es un gran teatro que toma forma y vida con la presencia de sus espectadores, quienes la transitan todos los días de una manera distinta.¹⁷ A la propuesta poética del *flâneur* se une la inclusión de breves fragmentos de ensayos sobre el acto de caminar (textos de Robert L. Stevenson, Walter Benjamin, Franco La Cecla, Robert Walser, Salvador Novo, entre otros) que iluminan las múltiples visiones del Distrito Federal que se proyectan en la composición. El caminante, entonces, experimenta:

¹⁷ El crítico Jorge Juanes, siguiendo las reflexiones de Walter Benjamin y su visión de la ciudad como un espacio en el que el espectáculo convive con la rutina, señala que “si bien la ciudad-cotidiana produce un teatro de la representación: roles, imperativos, prohibiciones, produce también un teatro de la permuta: dispersión, sorpresa, despliegue” (1994: 35).

La hipnosis de los pies
en movimiento.
Calle Delicias
donde un pepeneador está leyendo
un libro sobre una montaña
de basura
y una mujer fuma sin prisa contemplando
la perspectiva soleada de los muros
en busca de una puerta inencontrable (Amara, 2010: 361-369).

EL VIAJE ESPIRITUAL

El viaje no sólo implica un desplazamiento del cuerpo, ya que también puede expresar el transitar del espíritu. El viaje espiritual es el eje articulador de los poemas *Pasaje de fuego* (1987) de Elsa Cross e *Isla de luz* (2004) de Silvia Pratt. En su composición, Elsa Cross retoma la propuesta de la *Divina comedia*, y representa la experiencia religiosa de la voz lírica que se conduce por los caminos del sueño,¹⁸ para desplomarse en los infiernos y luego ascender a los cielos en la búsqueda de lo sagrado. En un principio, las amarras con la realidad fáctica se fracturan en el desvanecimiento del ser, que desde el terreno del sueño inicia su viaje espiritual y poético:

Las agujas de lluvia congregan
pequeños torrentes
arrastrando las sales
piedras de colores

¹⁸ Al respecto, Alberto Paredes señala que: “El ámbito de Cross es contar y cantar una travesía; más que relatarla, hacerla en el poema. El poema es el viaje que importa y estructura el texto; el haz de recursos, preferencias, posibilidades expresivas se conjuntan en función suya” (2004: 63).

que alcanzan la orilla
donde el sueño
frases oscuras deshilvana (Cross, 1987: 14).

La búsqueda de lo sagrado no se proyecta como un camino lineal y sin contratiempos; por el contrario, el encuentro con lo divino es complejo y sinuoso, por lo que el sujeto debe recorrer los territorios más oscuros de la naturaleza humana, los cuales despuntan en la visión espiritual del infierno, para alcanzar una suerte de revelación suprema que lo encamine hacia los senderos de la palabra divina:

Aguas de raíces amargas
para decir adiós a este valle de humo.

El vino se pudre bajo el sol
y el olor de las hierbas quemadas
se extiende
como una mancha en la pared.
Sabor de salmuera,
color de orín en las ventanas.

Y de pronto el reflejo terrible
—el filo de la espada—
el zumbido de ala multicolor,
la voz:
palabras que enmudecen
donde nace la claridad (Cross, 1987: 40-41).

El poema finaliza con la ascensión a los cielos que representa el definitivo aprendizaje espiritual de lo sagrado y, en este sentido, la conclusión de la experiencia religiosa que se manifiesta, al igual que en la obra de Dante Alighieri, en el viaje del alma por los caminos del sueño y la redención:

La arrebatan el aliento
ráfagas de luz
chorros de agua
vientos
hacia arriba la llevan
huracanes
lenguas de fuego
sus cabellos (Cross, 1987: 58-59).

En *Isla de luz* el sujeto poético está atrapado en una isla, por tanto el desplazamiento físico es sustituido por un recorrido espiritual que ilumina una visión abierta y profunda de la realidad. Así pues, en el poema se busca transgredir los límites de la realidad fáctica para acceder a una verdad superior, razón por la que el sujeto poético demanda: “Corten de tajo, Parcas, / el destino que nos tienen reservado. / Muéstrémos el camino que conduce / a parajes ignotos” (Pratt, 2004: 15).

Si bien el viaje espiritual se conduce hacia la búsqueda de lo sagrado en un esfuerzo por conjuntar lo mundano con lo divino, también indaga en la problemática realidad interna del sujeto, es decir, en las angustias, terrores y desesperanzas de un hombre atado al confuso laberinto de su existencia, de suerte que el encuentro con lo divino implica el descubrimiento de su propia naturaleza humana; de allí que la voz lírica se pregunte:

¿Cuántas estaciones habré visto en mi camino?
¿Cuántas más he de admirar mientras exista?
¿Cuánto he de vivir antes de llegar al seno de la tierra?
¿Cuánto he de padecer antes que los árboles me abracen?
(Pratt, 2004: 22).

CONCLUSIONES

Aunque en este capítulo se analiza un número reducido de poemas extensos, la tradición lírica mexicana cuenta con una gran cantidad de textos que utilizan el motivo del viaje —ya sea de forma sustancial en la construcción del universo poético, ya sea periféricamente en la elaboración de algunas reflexiones o imágenes determinadas en la composición— como una posibilidad ética, estética y filosófica que permite reflexionar sobre la naturaleza cambiante del ser humano y su trasegar por el mundo, en el descubrimiento y conquista de territorios físicos y espirituales que fortalecen el conocimiento de las diferentes esferas (artísticas, culturales, sociales, religiosas, etc.) que componen la existencia.

Así pues, el motivo del viaje dinamiza la tradición del poema extenso moderno en México, pues proyecta un conjunto de posibilidades creativas que permiten al poeta revalorar los paisajes y su relación con lo natural, representar la existencia como un trayecto por recorrer, comprender las transformaciones espacio-temporales que implica todo desplazamiento, en resumen, profundizar en los viajes físicos, mentales y espirituales que motivan la relación del hombre consigo mismo y con el mundo.

REFERENCIAS

- Amara, Luigi (2010), *A pie*, Oaxaca, Almadía.
- Argüelles, Juan Domingo (2001), *El vértigo de la dicha. Diez poetas mexicanos del siglo XX*, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura.
- Baranda, María (1995), *Los memoriosos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Baranda, María (2002), *Atlántica y el rústico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Baranda, María (2003), *Dylan y las ballenas*, México, Joaquín Mortiz.

- Blanco, José Joaquín (1983), *Crónica de la poesía mexicana*, México, Katún.
- Campos, Marco Antonio (1998), *El poeta en un poema*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- Cortés-Bagallo, Luis (2006), “Introducción”, *Connecting lines. New Poetry from México*, Sarabande Books, Lousiville.
- Cross, Elsa (1987), *Pasaje de fuego*, México, Joan Boldó i Climent.
- Del Prado, Javier (1996), “Apuntes para una poética existencial del viaje literario”, *Revista de Filología Francesa*, 9, 185-200.
- Ette, Ottmar (2001), *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flores, Malva (2010), *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Góngora, Luis de (2001), *Soledades*, Madrid, Castalia.
- Gutiérrez-Vega, Hugo (2002), “Una estación en Amorgós”, *Peregrinaciones. Poesía, 1965-2001*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 503-521.
- Hernández, Francisco (1994), “Cuaderno de Borneo”, *Moneda de tres caras*, México, Ediciones del Equilibrista, pp. 79-175.
- Hernández, Francisco (2010), *La isla de las breves ausencias*, Oaxaca, Almadía.
- Juanes, Jorge (1994), *Walter Benjamin: Física del graffiti*, México, Dosfilos.
- Muñiz-Huberman, Ángela (1999), *El canto del peregrino: Hacia una poética del exilio*, Barcelona, Associacio d’Idees-GEXEL/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendiola, Víctor Manuel (2006), “Una poesía con monstruo”, *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005*, Víctor Manuel Mendiola, Miguel Ángel Zapata y Miguel Gomes (comps.), Hiperion, Madrid, pp. 9-23.
- Oliva, Óscar (1994), “Al volante de un automóvil por la carretera Panamericana de Tuxtla a Ciudad de México”, *Trabajo ilegal*, México, Papeles Privados, pp. 20-25.
- Owen, Gilberto (1979), “Sindbad el varado”, *Obras*, Josefina Procopio (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, pp. 69-88.

- Paredes, Alberto (comp.) (2004), "Estudio prologal", *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*, México, Sello Bermejo, pp. 19-20.
- Paz, Octavio (1994), "Contar y cantar (sobre el poema extenso)", *Obras completas. Excursiones / Incursiones*, v. 2, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 75-88.
- Pratt, Silvia (2004), *Isla de luz*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Quirarte, Vicente (1990), *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quirarte, Vicente (2007), *Más allá de la visión de Anáhuac. Poética de los viajeros mexicanos*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rastrullo, Juan José (2011), "Hacia una caracterización del poema extenso moderno", *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4, pp. 103-115.
- Rubio-Martín, María (2011), "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad, y trasgresión de un género", *Revista de Literatura*, 145, pp. 65-90.
- Ruiz-Dueñas, Jorge (1998), "Tierra final", *Carta de rumbos. 1968-1998*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 123-181.
- Sáenz, Gerardo (1961), *Luis G. Urbina. Vida y obra*, México, Andrea.
- Trujillo-Muñoz, Gabriel (2011a), "1968: Riding to the storm", *Paisajes con figura al centro. Poemas 1974-2010*, México, Universidad Autónoma de Baja California/Juan Pablos Editor, pp. 133-138.
- Trujillo-Muñoz, Gabriel (2011b), "Libro abierto (soliloquio bilingüe)", *Paisajes con figura al centro. Poemas 1974-2010*, México, Universidad Autónoma de Baja California/Juan Pablos Editor, pp. 230-264.
- Urbina, Luis G. (1946), "La elegía del retorno", *Poesías completas*, Antonio Castro Leal (ed.), México, Porrúa, pp. 180-183.

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ

Es profesor de medio tiempo del pregrado en Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana. Maestro en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México y candidato a doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Su línea de investigación es la literatura latinoamericana, tanto narrativa como poesía. Tiene publicados artículos de investigación en revistas académicas de Argentina, Colombia, España, México y Suiza. Recientemente participó en los libros *El poema extenso en México*, Toluca, Los Cuatrocientos, 2012; *Poesía hispanoamericana del siglo XX. Vaz, Borges, Girondo, Owen, Chumacero y Paz*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2013; y *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.

EL VIAJE INTELECTUAL
EN *LA TEJEDORA DE CORONAS*

*Diana Marisol Hernández**

RESUMEN

En este artículo se analiza la novela *La tejedora de coronas*, del escritor colombiano Germán Espinosa (1938-2007), desde la perspectiva de la literatura de viajes. En esta novela se encuentra una relación dialéctica, motivada por el movimiento pendular del recuento del viaje, entre Europa y América, específicamente, entre el París del Siglo de las Luces o de la Ilustración con la Cartagena de Indias en tiempos coloniales. El viaje constituye la estructura espacial y temporal de la novela, dado que el foco narrativo se centra en la memoria de la protagonista.

Palabras clave: memoria, movimiento pendular, Ilustración.

ABSTRACT

This article examines the novel *La tejedora de coronas* (*The crowns weaver*), by the Colombian writer Germán Espinosa (1938-2007). It focuses on the perspective of travel literature. The analysis finds in the plot a sort of dialectic relationship, which is motivated by the pendular movement, between Europe and the Americas, mostly, between the colonial Colombian city of Cartagena de Indias and Paris in the Age of Enlightenment. The temporal and spatial structure of this novel depends on the idea of traveling, having in mind that the central plot is the memory and the memoirs of the main character.

Key words: memory, pendular movement, Age of Enlightenment.

* Universidad Nacional Autónoma de México, México. Correo-e: dianahsuarez@hotmail.com

La tejedora de coronas, obra de Germán Espinosa, ha sido comparada a menudo con *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, ya que ambas novelas suceden en el siglo XVIII, durante la Ilustración, tienen como escenario dos ciudades del Caribe: Cartagena de Indias y La Habana, y encierran en la escritura barroca un universo de referencias cultas. Pero me parece que las comparaciones se agotan por los estilos distintos y por la diferencia de la voz narrativa. El personaje principal de *La tejedora de coronas* es una joven criolla llamada Genoveva Alcocer. Ella es, asimismo, la voz narrativa, el tono de su narración está lleno de intimidades femeninas asombrosas mientras protagoniza un viaje transatlántico en una época en que una mujer muy rara vez podía aventurarse a salir más allá de su pueblo.

DE CÓMO DE UN VIAJE AL ÁFRICA NACIÓ ESTA NOVELA

Si bien *La tejedora de coronas* es una novela que pormenoriza en el flujo histórico de la vida intelectual del siglo XVIII, por su forma obedece al testimonio –en relación con la experiencia– de un viaje que dura más de medio siglo. Se trata de una novela que retoma el discurso autobiográfico y subjetivo para reconstruir la historia de un periodo álgido en contactos, ataques y viajes que propiciarían cambios en la cultura occidental: es el viaje a lo largo del siglo de la Ilustración.¹ Esta novela puede ser leída en un primer plano como

¹ La crítica se ha inclinado por estudiar esta obra dentro del subgénero “novela histórica”, pues por las claras referencias a personajes, lugares, instituciones y sucesos históricos es posible pensar que se trata de una representación de lo que Noé Jitrik denominó “verdad histórica”, es decir, la fidelidad de la reconstrucción de los hechos, “la reunión orgánica del pasado”, que es fundamento y nutriente de la “ficción” de la novela (1995: 11). Entre estos trabajos críticos puede destacarse la tesis doctoral de Manuel Enrique Silva Rodríguez, *Las novelas históricas de Germán Espinosa*. Ahora bien, para Espinosa lo que constituye la base de la narración de la novela no es la historia, que es una plataforma necesaria, sino lo vital, la experiencia. La novela no

una extensa confesión o como una reconstrucción biográfica de los viajes de la narradora, Genoveva Alcocer –una sensual cartagenera, hija de un culto español comerciante; novia de Federico Goltar, un joven indiano astrónomo que habría descubierto el planeta verde, el séptimo según el acervo científico de la época–. Se trata de una novela de estructura peculiarmente compleja, sin puntos que señalen el ritmo de la narración, y de un orden temporal marcado por la analepsis y la prolepsis, pues no hay ningún segmento de la novela que corresponda a una secuencia narrativa lineal, todo está organizado de forma espiroidal, como la retrogradación de los planetas, o el movimiento de las olas del mar. Por ejemplo:

[...] esta envidiable *madame* de Maintenon, odiada por su pueblo, que había sabido, sin embargo, poner freno a los despilfarros y a las calaveradas del monarca, pues lo postró a sus plantas y le proporcionó todo el goce sensual que el monarca, en cambio, sin saberlo, me había arrebatado a mí, con su desgraciada decisión de ordenar el asalto de Cartagena por su flota de corsarios y filibusteros, en aquel lejano abril (Espinosa, 2007: 75).

La constante variación temporal da la impresión de estar ante un movimiento pendular. La historia comienza y termina en Cartagena de Indias, sin embargo, su desarrollo tiene lugar en los constantes viajes de la narradora por Ecuador, Francia, Prusia, España, Italia, Estados Unidos, las Antillas, hasta su regreso a Cartagena.

puede prescindir de la referencia histórica, pues la novela “se ocupa de la realidad y debe ser impresión de la realidad”. La historia para Espinosa es una ubicación en el tiempo que permita la vitalidad, que “pronto es transformada en mito” y agrega: “Cuando el tiempo histórico es muy acusado, la crítica suele hablar de novela histórica, pero se trata de una mera comodidad clasificatoria. Si el tiempo histórico es devorado, la resultante dejará de ser novela” (2006: 59). En este sentido, es posible pensar que *La tejedora de coronas* puede valerse de otros mecanismos para lograr su significación narrativa: el viaje.

Resulta interesante mencionar algunos aspectos determinantes del origen de la novela, antes de señalar cómo la estructura guarda relación con el viaje intelectual que hace Genoveva tras el ataque de los piratas en 1697 a Cartagena, pues revela la intención de Espinosa de escribir esta novela con una sintaxis compleja y poco convencional. Esta novela aparece publicada en 1982, sin embargo, ya había sido “planeada” desde 1962 como continuación de *Los cortejos del diablo*. Espinosa señala en *La verdad sea dicha*, sus memorias, que tuvo el propósito de continuar novelando la historia de Cartagena de Indias, por lo que se encontraba en búsqueda de “pretextos” para hacer su novela:

La transmisión por televisión hizo que todos viviéramos aquel instante soberbio en que Neil Armstrong holló por primera vez la superficie del satélite natural. Para entonces, hacía como diez meses había puesto punto final a *Los cortejos del diablo* y me devanaba la imaginación tratando de urdir otra trama en la que Cartagena siguiera siendo protagonista principal. Entonces, el calor de la hazaña de los astronautas, de un golpe de mente concebí la idea de un jovencito que, en esa ciudad y en tiempos coloniales, hubiese descubierto un nuevo planeta en el firmamento. Pronto, decidí que ese astro sería bautizado con el nombre de la novia de su descubridor y que todo tomaría comienzo en las vísperas del asedio de la flota de Luis XIV (Espinosa, 2006: 218).

Ese mismo año, señala Espinosa, ya con la trama definida, el escenario y la organización lógica, había escrito más de cuatrocientas páginas “en forma de diario, que luego deseché” (2006: 289). Durante 1971 y 1974 había emprendido por segunda vez la empresa de redactar la novela, “ahora me había brotado la idea de emprenderla con una sintaxis torrentosa, que permitiera encerrar en máximo unas seiscientas páginas la historia dispendiosa que me proponía narrar” (2006: 289). Sin embargo, fue otro fracaso, pues

esa novela que “parecía superior a mis fuerzas” cargada de erudición y de valor histórico no lograba contener “el latido de la vida”. Durante su estancia como cónsul de Kenya, tuvo la oportunidad de establecer contacto “siempre erudito” con otros hombres que le brindarían la posibilidad, por medio del choque y la ruptura de paradigmas culturales, comprender al Otro y “lo que somos”. Uno de esos encuentros intelectuales y literarios fue con el novelista Ngugi wa Thiong’o, autor de *Petals of Blood* (*Pétalos de sangre*), quien habría identificado ya la diferencia entre “una estructura moderna” y la estructura exigida por la obra. No se trataba de aplicar técnicas narrativas novedosas al desarrollo de una obra, ni de usar la digresión como mero recurso estilístico –en el sentido más restringido del término–, sino de dar significación a la experiencia narrada. De esta forma, la estructura de *La tejedora de coronas* no obedece tanto a la memoria como sí al viaje: el ir y venir de un continente a otro en los recuerdos de Genoveva tiene sentido por la relación dialéctica entre una y otra latitud geográfica durante la Ilustración. Se trata de la relación del aprendizaje y la sintetización de un mundo occidental dividido por el Atlántico, cuyo contacto se da ineludiblemente por el viaje. Así, la experiencia de Genoveva tiene como fuente discursiva el viaje, y por eso los espacios y tiempos discontinuos se relacionan sólo por los motivos de la erudición y del flujo del pensamiento. La dimensión viajera, además, es la que vincula la dispersión –la analepsis y prolepsis– con la dimensión intelectual y erótica.

HACIA LA DEFINICIÓN DE UNA LITERATURA DE VIAJES EN *LA TEJEDORA*

Luis Albuquerque señala que los “relatos de viaje” pueden configurarse con características propias que los diferencian de otros textos limítrofes (como la narrativa histórica) con los que comparte rasgos y aspectos. Se trata de textos que determinan y

condicionan sus dos funciones –la representativa y la poética– en las referencias geográficas, históricas y culturales: el viaje determina su interpretación (2006: 70). Como se pretende mostrar en este ensayo, la interpretación y la comprensión de *La tejedora de coronas* está condicionada por el viaje, pues éste constituye no sólo el motivo de la narración –y del esfuerzo de la memoria de la protagonista–, sino que también estructura la forma de la narración, es decir, la organización de la novela está sujeta al viaje. Por otra parte, según la propuesta de Patricia Almarcegui, la literatura de viaje, superando los límites tradicionales del género, es todo aquel texto que recoge los acontecimientos, “los sentimientos y las voces de un viaje realizado por el narrador, que puede o no coincidir con el narrador empírico” (2008: 26), es de carácter subjetivo y testimonial, es “la descripción de una experiencia”, en este sentido, el relato de viaje “implica el uso de una serie de elementos enfáticos que postulan una economía de lo real representada en términos de observación, testimonio y verdad. De esta forma, el discurso de la literatura de viaje pasa a convertirse en el lugar de recepción de textos de origen diverso, que se articulan en su interior” (Almarcegui, 2008: 26). En este sentido, *La tejedora de coronas* es una novela de viaje, que además sintetiza y recoge otros discursos de la época, pretendiendo con eso encerrar toda la experiencia del siglo de la Ilustración.

Ahora bien, la organización y la estructura corresponden a la transformación intelectual que implica un viaje. La forma de *La tejedora...* no busca “modernizar” la prosa, sino respetar y devolver a la literatura el aliento de la vida por medio de la representación de la experiencia, del flujo de la rememoración y la transformación.

Estructuralmente se puede hablar de una sola secuencia narrativa, dado que se trata de los viajes de Genoveva Alcocer, entrelazada o sostenida por dos momentos clave: el primero, el pasado inmediato al asalto de Cartagena por las tropas de Luis XIV en 1697; y, el segundo, el proceso por brujería de la narradora por el Santo Oficio de Indias,

ya transcurrido más de la mitad del siglo XVIII. Estos dos momentos determinan el anclaje del relato de Genoveva, y el movimiento oscilatorio, pues constantemente la narradora explica cómo el asalto a Cartagena fue determinante para impulsarla a realizar su larga travesía. Si bien, tanto el proceso inquisitorial como la invasión al principal puerto de Nueva Granada son importantes en el desarrollo histórico, es el viaje por el mundo occidental el elemento clave para narrar la experiencia del ambiente intelectual del siglo XVIII.²

El viaje comienza catorce años después del asalto a la ciudad. Ella, habiendo heredado las inquietudes científicas e intelectuales de Federico Goltar –acusado de traición durante el asalto y muerto por las autoridades cartageneras–, se convierte en una interlocutora culta y erótica de los viajeros intelectuales que arribaban a Cartagena, hasta que convence a dos de ellos, Aldrovandi y De Bignon, prestigiosos geógrafos ilustrados, para llevarla con ellos hasta Europa, con la finalidad de dar a conocer el hallazgo del planeta realizado por Federico a la comunidad científica europea y, así, superar los mitos y nociones de las Indias que predominaban en ese momento, e incorporar(se) a la tradición intelectual de Occidente; objetivo fallido aun entre hombres “de entendimiento”:

[...] a quienes recibí secretamente en mi vacío caserón de la plaza de los Jagüeyes, como en memoria de Federico hacía con todos los viajeros cultos que pasaban por la ciudad, para oír de sus labios las últimas noticias de la ciencia europea [...] y ellos se manifestaron altamente

² Manuel Silva Rodríguez considera, en cambio, que se trata de tres núcleos narrativos, con temporalidad propia, fragmentados. El primero, trata sobre el asalto a Cartagena de Indias por las tropas de Luis XIV, ocurrido entre abril y agosto de 1697, cuando Genoveva y Federico eran aún adolescentes. El segundo, corresponde al viaje que lleva a la protagonista de América a Europa, y de Europa a las Antillas. Por último, el tercer plano se refiere al regreso de Genoveva, envejecida y sabia, a Cartagena (2010: 138-139).

sorprendidos de la existencia en estas latitudes tropicales, no ya de un hombre, sino de una mujer, *mon Dieu*, con tan buen arsenal de conocimientos astronómicos y matemáticos, a punto de pedirme, saboreando con azorada vista mis encantos, que marchara con ellos a Quito (Espinosa, 2007: 38-39).

Aunque Genoveva fracasa en su principal objetivo —revelar la existencia del planeta verde que llevaría su nombre—, logra apropiarse de toda la tradición occidental, aunque de manera torrentosa y enciclopédica, desbordada y sintética, para demostrar la igualdad de los indios. También fracasa en su segundo cometido, y de esta forma su viaje se transforma en una suerte de aprendizaje vital, en una resolución por superar las taras mentales de la época. De esta forma decide orientar todos sus viajes en el desarrollo de su cosmopolitismo, en el contacto con hombres siempre eruditos, lo que le permitiría la afirmación de la idiosincrasia americana como una lucha por la libertad, se convierte en una defensora de los ideales universales, del símbolo del mestizaje.

De dos cosas no pude nunca convencer a Pierre-Charles Lemonnier, cuya asistente fui por cinco años, y son, la primera, aquella que hacía referencia a la distorsión del tamaño real de los países en las proyecciones de Mercator, donde un lugar situado a ochenta grados de latitud aparece con una superficie treinta y seis veces mayor que la verdadera, de forma que los territorios tropicales quedan risiblemente minimizados, mientras los templados y polares se agigantan majestuosamente, lo cual ha creado en la fantasía nórdica un espejismo de superioridad [...] Lemonnier se hallaba a tal punto compenetrado con las ideas en boga sobre la condición degenerada de los habitantes del Nuevo Mundo y su manifiesta inferioridad en la escala humana, que la sola sugerencia de la aparición de un talento científico en las Indias lo hacía desternillarse de risa (Espinosa, 2007: 61).

Genoveva, la tejedora de coronas, hila su destino alrededor del planeta verde—Urano— descubierta por Federico. Si bien su cometido inicial era difundir el descubrimiento del joven Goltar, termina por representar los movimientos irregulares del desplazamiento de Urano. Estos movimientos conocidos como retrógrado tienen que ver con el desplazamiento de Este a Oeste, pero la rotación irregular, en relación con las estrellas, parece invertir su curso y devolverse de Oeste a Este, efecto que semeja una corona elíptica (Forero, 1998: 356). La experiencia de Genoveva estuvo determinada por el planeta, y sus viajes fueron semejantes a los de Urano, el planeta verde, en este sentido, la forma de la narración corresponde a una corona, cuyos “tejidos” son representados por la desarticulación temporal, condicionada por los viajes y el ejercicio de la memoria. Los puntos de unión de los fragmentos entretejidos histórico-temporales se encuentran siempre “sostenidos” por el erotismo.

A lo largo del texto hay puntos narrativos que, como si se tratara de un nudo de la memoria, siempre relacionado con el erotismo—las caricias, los roces, los orgasmos o el goce de un contacto visual— permiten la variación temporal y espacial de los recuerdos. El gozo motiva el recuerdo, como si implicara el abandono de la memoria a esos placeres envueltos de circunstancias. Esto permite una narración entrecortada que de nuevo retoma su hilo. Una narración con miles de historias y voces que se tocan para quedar unidas en momentos que se habrían de tocar y que, sin embargo, revelan el misterio del destino. Baste como ejemplo el principio de la novela, estructura que se respeta a lo largo de toda la obra:

Al entrarse la noche, los relámpagos comenzaron a zigzaguear sobre el mar [...], y Dios sabía lo molondra que era, de suerte que me arriesgué y desceñí las vestiduras, un tanto complicadas según la usanza de aquellos años, y quedé desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación, un espejo alto, biselado, ante cuyo

inverso universo no pude evitar la contemplación lenta de mi desnudo, mi joven desnudo aún floreciente, del cual, sin embargo, no conseguía enorgullecerme como antes [...], no ya manchado, sino invadido por una costra, costra larvada en mi piel, que en los muslos y en el vientre se hacía llaga infame [...], costra inferida por la profanación de tantos desconocidos, tantos que había perdido la cuenta, durante aquella pesadilla de acicalados corsarios y piratas desarrapados, aún dormían mis pensamientos, apartándolos del que debía ser el único recuerdo por el resto de mi vida, el de Federico, el muchacho ingenuo y soñador que creía haber descubierto un nuevo planeta en el firmamento (Espinosa, 2007: 2-3).

LA AVENTURA COMO UN PROCESO DE CONOCIMIENTO

En *La tejedora de coronas* el esquema de la novela de aventuras y de viajes, además de dar dinamismo al relato opera al servicio de una dimensión intelectual, como una aventura por la historia o un viaje de aprendizaje. Más que un aprendizaje moral o un crecimiento psicológico de la protagonista otorgado por el viaje, obtiene de éste una inmersión en el devenir histórico del siglo XVIII. Por medio de este viaje intelectual el personaje refleja todo el universo científico, cultural e ideológico de una época. Sobre la dimensión de la memoria en la narración de *La tejedora de coronas* prevalece la dimensión del viaje. La novela se centra, ante todo, en el recorrido de Genoveva, si bien la narración se desborda en datos históricos, científicos y políticos del siglo XVIII, el recuento histórico y la reconstrucción del pasado importan sólo en la medida en que se relaciona con los viajes de la protagonista, en su experiencia, pues todo el universo diegético –e incluso el complejo marco del siglo XVIII– se funda en el cosmopolitismo, o el universalismo, de tal suerte que los personajes y lugares son sólo tópicos de “lo moderno”. Genoveva es el punto de unión de todas estas expresiones de renovación universal y

de transformación histórica, es el nudo de enlace del destino del derrotero occidental, y sus viajes o desplazamientos son la red, los entretejidos, de los procesos y cambios realizados en el Siglo de las Luces. Por esa razón es *La tejedora de coronas*, por la relación y la capacidad que tiene de unir mundos.

El recorrido de Genoveva es un viaje por la historia. Teje el devenir histórico a medida que interviene en muy distintos hechos y se constituye en la articuladora ficticia de diferentes piezas de procesos históricos vividos en dos continentes. Por esos saltos de un lugar a otro, de un año a otro, en la narración, se configura “el destino” de Occidente. La estructura, o el tejido discursivo, pretende exponer ideas, explicar conceptos y disertar sobre la historia, el movimiento, el suspenso y el interés que se mantiene a lo largo de las rememoraciones de Genoveva son estrategias discursivas que permiten introducir los contenidos filosóficos y científicos del universo intelectual del siglo XVIII.

El desbordamiento de conocimientos, de carácter enciclopédicos, que acuña la narradora a lo largo de sus viajes, también es determinante para la configuración de la novela, pues el flujo del pensamiento de Genoveva responde a su experiencia en “el universo intelectual de la Ilustración”. La protagonista es una embajadora intelectual entre dos mundos, uno que mira siempre hacia a Europa, y otro olvidado por los europeos. Ella es embajadora ante el Vaticano y persuade a Washington de la conveniencia de que Estados Unidos se independice de Inglaterra, y finalmente, transporta el desarrollo científico y las ideas modernas en filosofía y política.

Ahora bien, la densidad peculiar y cultista de la novela está relacionada también con el viaje, con el “contacto siempre erudito”, con distintas figuras en sendas latitudes. En apariencia este enciclopedismo se aleja de la cuestión principal de la narración, sin embargo, lo que hace es afianzar y profundizar en la insistencia de Genoveva por el conocimiento, por el desarrollo científico y el descubrimiento de la libertad y en el viaje:

[...] ideas que no podían caber en la mente despierta y humanitaria de Retherford, que bajo mi influencia y para despejar las brumas místicas había empezado a conferir cierta importancia, entre las noticias semanales, a los hallazgos de la ciencia racionalista, como aquel de la llamada gota negra, fenómeno observado por primera vez el seis de junio de 1761 en el tránsito del planeta Venus por el disco solar, y que consistía en una especie de puente que parecía tenderse entre los dos cuerpos astrales en el momento del contacto interior, sobre la cual hicimos en nuestra primera página algún despliegue, no sin agregar mi interpretación personal del asunto, que yo atribuía a una mera apariencia motivada por la difracción de la luz, estudiada hacía casi un siglo por el holandés Cristián Huygens, el mismo que descubrió el anillo de Saturno y la luna bautizada Titán, el que observó los casquetes polares de Marte y la preocupante nebulosa de Orión (Espinosa, 2007: 395).

MENSAJERA DE DOS MUNDOS

La ficción reseña una gran cantidad de ejemplos de los procesos intelectuales, generalmente motivados por el viaje y el contacto de una élite o comunidad intelectual con otras, que definieron el cambio del mundo occidental durante el siglo XVIII, por eso las páginas de la novela, bajo el pretexto de los recuerdos de Genoveva, recupera y explican la controversia de conceptos y avances científicos del pensamiento de la época. La evocación, el desbordamiento de la memoria, constituye una síntesis del saber al que el mundo hispánico parece haber llegado tarde. De manera que el itinerario de viaje de Genoveva es vital e intelectual.

El viaje de Genoveva reproduce el movimiento hacia una alteridad cultural (de las Indias a Europa). Desde esa perspectiva, el viaje del personaje despliega un movimiento hermenéutico en la dimensión espacio-temporal, que implica también una dinámica

donde el sujeto adquiere conciencia de su universalidad por medio de un movimiento pendular. De acuerdo con Ottmar Ette, el movimiento pendular construye una narración sin “salida o llegada”, sólo basada en la existencia de un espacio “simultáneo” de lugares separados –tanto físico como temporalmente–:

La comparación y la suspensión de diferentes estructuras constituyen el modelo básico repetido de un movimiento de comprensión que tiene fe en la experiencia de lo simultáneo y heterogéneo, de lo que no es compatible y que sin embargo se superpone. Las imágenes y los espacios no se funden entre sí, forman híbridos que burlan las “claras” fronteras que existen entre lo propio y lo ajeno. Dentro de esta estructura especial, el comprender se presenta como un proceso discontinuo iluminado desde diferentes perspectivas (Ette, 2001: 59).

Geneveva Alcocer se convierte en símbolo de síntesis cultural porque actúa como mensajera y puente entre mundos, tradiciones y cosmovisiones: entre América y Europa, entre la ciencia y el dogma religioso. Este es el sentido de las misiones que la logia parisiense le encomienda en sus años de vejez. Geneveva, por mandato de Voltaire, siembra en España las semillas del pensamiento ilustrado en sus nexos con personajes como Torres Villaroel: “desde un comienzo me encajó [Voltaire] el designio de propagar las logias por el mundo hispánico, misión que se me reservaba desde los tiempos de mi iniciación en el Cloître-Notre-Dame” (Espinosa, 2007: 190). De alguna manera estos viajes son una alegoría de cómo la cultura, encarnada en Geneveva, tiene que estar en constante contacto con otras con el fin de evitar el anquilosamiento. Geneveva también parece ser una alegoría del contacto, del intercambio intelectual y de la transformación del pensamiento en una mirada limpia, producto del cosmopolitismo. Conjuga en sí misma el intelectualismo y racionalismo europeo mezclados con la imaginería y el folclore afroamericano, pues a la vez es sospechosamente la bruja de San Antero.

La novela exige cierto “exceso enciclopédico” porque no narra la historia de Genoveva, sino la de un siglo marcado por el afán universalista y modernizante que habría de comenzar una labor que heredaría a la humanidad:

[...] para ver cómo se incorporan mi fantasma y mi recuerdo a la espesa sombra de la muerte y de los muertos, y comprender entonces que, así como con todos los rostros que conocí podría ahora componer la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo, así con los semblantes de los hombres habidos y por haber habrá de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios (Espinosa, 2007: 503).

La dialéctica expuesta entre dos mundos se subraya por el erotismo: el erotismo es el símbolo de la apertura hacia el mundo, de transgresión, de libertad, de sed de conocimiento, de lucha interior, por eso, una gran parte de la historia narrada ocurre en el cuerpo de Genoveva, mientras la otra, la cosmopolita, erudita, inserta en el devenir histórico, transcurre en el viaje. Antes de salir de Cartagena ella sintetiza en el erotismo el conocimiento, el viaje, el cosmopolitismo y la libertad: “terminamos fornicando a morir entre las viejas cartas de marea del padre de Federico, y muchas veces desfallecí de placer, ya con uno, ya con otro, como solía hacerlo con todos esos viajeros con quienes dialogaba sobre temas herméticos” (Espinosa, 2007: 39).

Espinosa logra expresar su búsqueda por reflejar “el latido de la vida” por medio de la narración y de la estructura, creando un orden interno y propio de la experiencia, marcado por esta relación dialéctica entre dos mundos que, aunque pretendan darse la espalda, están obligadamente relacionados desde el momento del descubrimiento del Nuevo Mundo. El fantasma de Federico revela a Genoveva la importancia del movimiento, que hace eco, además, con la forma de la novela misma: “pues la creación, el universo, es una escritura críptica, en movimiento, que debemos descifrar antes de llegar a

convertirnos en dioses, estamos escritos en un texto divino donde se confunden pasado y futuro, ya que, en cierto modo, el futuro ha ocurrido tanto como el pasado” (es la retórica de la memoria, de la experiencia) (Espinosa, 2007: 235). Esta dislocación temporal, como se ha insistido, se logra mediante la asociación de contrastes y recuperación de motivos narrativos. Finalmente, la búsqueda inicial de Genoveva de dar a conocer en el mundo occidental el descubrimiento de Federico, así como de incorporar al mundo hispano la cultura europea, fundamentalmente francesa y alemana, que España y sus colonias, desde la Contrarreforma, se había empeñado en rechazar. Ya sea por la fuerza, como los piratas franceses que bombardean las murallas de Cartagena, o por el deseo, como el que Genoveva profesa por los expedicionarios franceses de paso por Cartagena, su vida es una constante búsqueda por sintetizar mundos opuestos.

REFERENCIAS

- Albuquerque, Luis (2006), “Los ‘libros de viajes’ como género literario”, en Manuel Lucena Girardo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 67-88.
- Almarcegui, Patricia (2008), “Viaje y literatura: elaboración y problemática de un género”, *Letras*, núm. 57-58, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, pp. 25-29.
- Ángel, Miguel Arnulfo (2000), “Espinosa, lo histórico y lo mítico (1989)”, en Adrián Espinosa Torres (comp.), *Espinosa oral*, Barranquilla, Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, pp. 57-60.
- Forero-Quintero, Gustavo (1998), “El concepto de tiempo en *La tejedora de coronas*, una astronómica desmitificación del tiempo histórico”, *Thesaurus*, tomo LIII, núm. 2, pp. 355-368.

- Espinosa, Germán (2006), *La verdad sea dicha. Mis memorias*, Bogotá, Taurus.
- Espinosa, Germán (2007), *La tejedora de coronas*, Bogotá, Alfaguara.
- Ette, Ottmar (2001), *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jitrik, Noé (1995), *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos.
- Silva-Rodríguez, Manuel (2010), “Ficción e historia: la semilla de la independencia en la novela histórica de Germán Espinosa”, *Colombia. Estudios de Literatura Colombiana*, Universidad de Antioquia, pp. 136-153.
- Silva-Rodríguez, Manuel (2008), *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, tesis de doctorado, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

DIANA MARISOL HERNÁNDEZ

Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México, y maestra en Letras Mexicanas por la misma universidad. Autora de diversos trabajos de literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX. Ha participado en diversos seminarios de investigación, entre los más importantes se encuentra el Seminario Permanente de Estudios de Retórica. Es miembro de la International Society for the History of Rhetoric.

Su línea de interés se centra en la vinculación de las obras literarias con los procesos históricos y culturales, y su vinculación con la historia intelectual y los mecanismos retóricos.

LA LITERATURA DE VIAJE Y SU FUNCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DEL OTRO

*Daniar Chávez**

Todo conquistador es encubridor, no descubridor, pues encubre una realidad que, siendo ajena a la suya, podría enriquecer su universo. Y, sin embargo, opta por negar la humanidad del Otro creyendo encontrar en esa actitud la seguridad de un sistema que en realidad conduce hacia el abandono de su propia humanidad y a una desolada homogenización de los espíritus.

Sofía Reding,
El buen salvaje y el canibal

Los estereotipos que Occidente crea para liquidar a los hombres de la periferia destruyen en realidad a toda la humanidad puesto que siempre que se cosifica a un hombre, se crea un contra-hombre.

Sofía Reding,
El buen salvaje y el canibal

RESUMEN

En el presente texto se analiza la temática del relato de viaje (el relato real y su posterior escritura) y el viaje ficcional (viaje imaginario), para indagar en la forma en la que Occidente construyó, imaginó y representó al *otro diferente*. Se hace un balance de cómo el dualismo civilización/barbarie ayudó a construir las estructuras del relato y de la novela de viaje durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. A partir de ahí, el viajero modificaría la tradición hermenéutica europea

*Universidad Nacional Autónoma de México, México. Correo-e: daniarc@yahoo.com

construida con base en el dualismo civilización/barbarie e indagará en el origen de una nueva tradición de escrituras que revolucionarían el ámbito hispanoamericano: la búsqueda de la identidad perdida y modificada por Occidente sobre las historias regionales, que ha ocupado gran parte de los debates culturales de nuestro continente durante el siglo XXI.

Palabras clave: literatura de viaje, decolonialidad, identidad, la representación del otro.

ABSTRACT

An analysis on the thematic of voyage narrative (genuine travel tales and their transcription), including the imaginary (or fictional) voyage genre, is carried out in order to elucidate ways in which the occidental man constructed, imagined and depicted the other, *the different*. A balance is done on how much the dichotomy civilized/barbaric helped in the construction of travel narrative structures during the nineteenth and first half of twentieth centuries. From this point of view, the traveler should modify the European hermeneutic tradition built over the above mentioned dichotomy and might search into the origins of a new tradition of writings bound to revolutionize the Spanish American sphere: The quest for the *lost identity* over regional stories much too often modified by occident. Cultural debate in our continent has deal a lot with this issue over the last few years.

Key words: Travel literature, Decoloniality, Identity, Representation of the other.

En el panorama actual de las investigaciones que han generado los estudios literarios sobre los libros de viaje se ha señalado con insistencia la necesidad de resignificar la forma cómo la centralidad europea estableció el contacto con las culturas consideradas periféricas, es decir, con el descubrimiento del Otro y el espacio ajeno. Porque desde el arribo de Colón a América la modernidad occidental estableció el contacto con el Otro a través del dualismo civilización/barbarie, dualismo con el cual se establecería un marco legal y jurídico que despojaría al otro de su identidad, lo expulsaría de la historia y, como bien lo explica Sofía Reding, crearía una visión unidimensional del hombre, del conocimiento y de la cultura. El dualismo civilización/barbarie daría origen, además, a otra serie de categorías bidireccionales, como lo fueron la idea de la cultura *versus* el estado de naturaleza, el desarrollo *versus* el subdesarrollo, el centro *versus* la periferia, la ciencia *versus* el mito o el saber occidental *versus* la tradición¹ que, trasladado a la identificación de la identidad del Otro, daría origen a la imagen del salvaje, del semihombre primitivo, con la cual sería juzgado y evaluado el hombre americano.

Estas reflexiones de orden general en relación con el estudio de una poética narrativa de la literatura viajera vienen a cuenta porque bajo la reflexión de la recuperación y el resurgimiento de las tradiciones y los saberes no occidentales (en auge hoy gracias a los estudios interculturales), se ha recreado una identidad nacional que muchas veces no corresponde con la realidad de nuestros usos y costumbres, pero que intenta reproducir una serie de modelos o clichés relacionados con nuestras tradiciones o nuestras prácticas ancestrales que a veces imposibilitan el desempeño óptimo de un verdadero diálogo intercultural y se transforman más en un diálogo sobre el funcionamiento de lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer llamaron las industrias culturales o la economía cultural.

¹ Ver Lander, Dussel y Mignolo, 2004.

Por ello, el presente estudio relacionará la forma en cómo la literatura de viaje, principalmente desde el inicio de la llamada modernidad, construyó una poética de la exclusión que desvinculó el descubrimiento del Otro con el descubrimiento de la diversidad, y convirtió la tarea de describir la alteridad cultural en una fórmula que sirvió al hombre occidental para homogenizar los espíritus y las costumbres, fórmula que con el tiempo terminaría por construir a un ser americano artificial difícilmente identificable en sus raíces, adversamente confrontado con la cultura impuesta, donde el viajero dejó deliberadamente de lado la dimensión testimonial de sus escritos para convertir sus crónicas en un laboratorio de apreciaciones donde se dio origen a la construcción de un doble, un gemelo, una copia o un derivado del hombre occidental, proceso que daría inicio a la destrucción de una cultura que, por extraña y ambigua, debía ser rediseñada y redireccionada para que pudiera ser igual o semejante a la cultura propia.

A finales del siglo xx este proceso que excluyó al Otro del imaginario occidental experimentó un cambio de rumbo inversamente proporcional al iniciado en la modernidad, donde la visualización del Otro se convirtió en una necesidad para resignificar a las culturas que habían sido excluidas de la historia y del diálogo intercultural. El diálogo en términos de igualdad y respeto entre las diversas culturas, que hoy en día se ha convertido en un proceso de comunicación e interacción que busca crear la horizontalidad en las relaciones entre los diferentes saberes y las distintas tradiciones, saltó a la escena del debate cultural y social.

No obstante, la implementación de este diálogo intercultural, como explica Catherine Walsh, fue utilizado también por sectores gubernamentales para diseñar proyectos y políticas de desarrollo a escala global que, finalmente, dieron como resultado la recreación de las denominadas *estampas culturales* que a veces se dirigen más a impulsar estrategias de mercado que a una verdadera integración

intercultural. Esto no quiere decir, por supuesto, que se niegue la existencia de un diálogo entre las distintas culturas, solamente se intenta señalar la complejidad de un concepto surgido bajo los términos de la reivindicación indígena en América Latina que también ha sido utilizado por los discursos oficialistas de las distintas naciones y dentro de sus políticas públicas y de desarrollo (algunas de ellas de corte neoliberal) para moldear una sociedad diversa y plural en muchos aspectos artificial; a este diálogo, Catherine Walsh lo denomina como la *interculturalidad funcional*, cuyo nacimiento debe ser atribuido, en gran medida, a una dialéctica originada en el seno de la colonialidad occidental, donde el viajero moderno también contribuyó a crear una imagen muchas veces distorsionada de la diversidad, la pluralidad y la multidimensionalidad cultural, a las que volveremos más adelante.

El estudio de la literatura de viaje, en esta dirección y entendido sólo en una de sus dos dimensiones, es decir, como relato factual (el viaje real y su posterior escritura), es crucial para poder crear una cartografía de la forma como el viajero fue descubriendo y, en gran medida, encubriendo la identidad del Otro y construyendo a su doble imaginario, el hombre enmascarado de “la periferia”, modelado cuidadosamente a través de las formas y los paradigmas occidentales que produjo la escritura de viaje desde el siglo XVI.

Esto fue posible gracias a que el relato de viaje o el viaje factual se construyó motivado por un fuerte interés del escritor hacia la descripción. En esta descripción el hombre occidental, principalmente en lo que atañe a las crónicas de Indias, tuvo la necesidad de hacer un registro de las costumbres y de la espiritualidad de los hombres americanos y de los territorios recién descubiertos, porque el objetivo de descubrir, finalmente, como explica Luis Albuquerque, estuvo siempre relacionado a su posterior contar, porque lo que importaba era dar a conocer las cosas recién descubiertas (2006, 2009). El problema fue que ante el motivo del viaje el cronista desplegó una red

conceptual para tratar de asir y comprender los signos de la diversidad mediante la concepción ideológica/eurocéntrica vigente en el siglo XVI (Urdapilleta, 2013), es decir, bajo el paradigma civilización/barbarie que, en términos prácticos, fue juzgado bajo los dualismos correcto/incorrecto, culto/salvaje y en estado de naturaleza.²

En la Ilustración, como explica Dussel, la visión eurocentrista de una cultura europea autogenerada desde dentro y sin contacto con las distintas culturas intentó borrar los rasgos de su otrora condición periférica a otros sistemas/mundo como el chino, el musulmán o el indostánico y construyó la visión de un sistema-mundo que dio por sentado que Europa, desde sus orígenes grecolatinos, había dado inicio a todos los valores y sistemas que sostenían la modernidad.³

² Naturalmente la actitud asumida ante los hombres del Nuevo Mundo por el hombre occidental tuvo múltiples perfiles, no fue lo mismo la visión medieval característica de Cristóbal Colón, que conectó directamente la “desnudez física con la desnudez cultural” (Reding, 2009: 74), a la visión más humanista y científica tomada por hombres como Américo Vespucio, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés o Pedro Mártir de Anglería (para un estudio más detallado sobre las diversas imágenes formadas sobre el indio americano en Occidente consultar: Reding, 2009). Al correr de los siglos, la Europa moderna pasó por distintas tradiciones y corrientes de pensamiento que modificaron su forma de acercarse al indio americano y, posteriormente, al criollo, al negro, al mestizo, etc., producto de una larga tradición hermenéutica que Europa formuló durante siglos para construir su visión de mundo, misma que determinó las variaciones en la actitud asumida por los distintos cronistas y posteriormente escritores viajeros ante el continente americano. Tomando en cuenta esta diversidad de escrituras y tradiciones culturales, se formula aquí un acercamiento general y una interpretación también general sobre las distintas concepciones ideológicas eurocéntricas y su relación histórica con el hombre americano.

³ De acuerdo con estas reflexiones, como explica Mignolo “La historia es un privilegio de la modernidad europea, y para tener una historia hay que dejarse colonizar, es decir, dejarse dominar, voluntariamente o no, por una perspectiva de la historia [...], la historia de la Europa moderna” (2007: 17).

Esta posición eurocéntrica que se formula por primera vez a finales del siglo XVIII, con la Ilustración francesa e inglesa y los románticos alemanes, reinterpretó la historia mundial toda entera, proyectando Europa hacia el pasado, e intentando demostrar [...] que todo había sido preparado en la historia universal para que dicha Europa fuera ‘el fin y el centro de la historia mundial’, al decir de Hegel (Dussel, 2004: 202-203).

En el siglo XIX la consolidación del conocimiento científico técnico y de las ciencias sociales no sólo había sometido a los hombres al control absoluto y a la férrea vigilancia del Estado, sino que también había dirigido sus aspiraciones de intervención y dominio a la naturaleza. Su ejercicio de control sobre los seres humanos y su entorno logró definir metas colectivas y forjó, como explica Santiago Castro Gómez, una identidad cultural prescrita que pudo crear “perfiles de subjetividad estatalmente coordinados” (2004: 288), donde la identidad del Otro siguió sin tener cabida y donde la fabricación y el ensamblaje del hombre unidimensional alcanzó su máxima expresión.

Quisiera retomar aquí las observaciones que Castro Gómez formula sobre las reflexiones que Beatriz González Stephan señala sobre las prácticas y los dispositivos disciplinarios en el panorama latinoamericano decimonónico, para ejemplificar la forma en la que el siglo XIX siguió emprendiendo el proyecto de la *invención del Otro*.

González Stephan identifica tres prácticas disciplinarias que contribuyeron a forjar los ciudadanos latinoamericanos del siglo XIX: las *constituciones*, los *manuals de urbanidad* y las *gramáticas de la lengua*. Siguiendo al teórico uruguayo Ángel Rama, Beatriz González constata que estas tecnologías de subjetivación poseen un denominador común: su legitimidad descansa en la escritura. Escribir era un ejercicio que, en el siglo XIX, respondía a la necesidad de ordenar e instaurar la lógica de la “civilización” y que anticipaba el sueño modernizador de las élites

criollas. La palabra escrita construye leyes e identidades nacionales, diseña programas modernizadores, organiza la comprensión del mundo en términos de inclusiones y exclusiones. Por eso el proyecto fundacional de la nación se lleva a cabo mediante instituciones legitimadas por la letra (escuelas, hospicios, talleres, cárceles) y discursos hegemónicos (mapas, gramáticas, constituciones, manuales, tratados de higiene) que reglamentan la conducta de los actores sociales, establecen fronteras entre unos y otros y les transmiten la certeza de existir dentro o fuera de los límites definidos por esa legalidad escrituraria.

La formación del ciudadano como “sujeto de derecho” sólo es posible dentro del espacio de legalidad definido por la constitución. La función jurídico-política de las constituciones es, precisamente, *inventar la ciudadanía*, es decir, crear un campo de identidades homogéneas que hicieran viable el proyecto moderno de la gubernamentalidad (2004: 289).⁴

El viaje cultural o viaje pedagógico⁵ inaugurado durante el siglo XVII, que había llevado a los jóvenes artistas y aristócratas europeos a recorrer los principales ejes culturales de la Europa moderna durante casi tres siglos, principalmente por la Italia renacentista,

⁴ Castro Gómez cita como ejemplo, siguiendo todavía a González Stephan, la constitución venezolana de 1839, que estipulaba que “sólo pueden ser ciudadanos los varones casados, mayores de 25 años, que sepan leer y escribir, que sean dueños de propiedad raíz y que practiquen una profesión que genere rentas anuales no inferiores a 400 pesos” (2004: 289-290) y aclara: “La adquisición de la ciudadanía es, entonces, un tamiz por el que sólo pasarán aquellas personas cuyo perfil se ajuste al tipo de sujeto requerido por el proyecto de la modernidad: varón, blanco, padre de familia, católico, propietario, letrado y heterosexual. Los individuos que no cumplan estos requisitos (mujeres, sirvientes, locos, analfabetos, negros, herejes, esclavos, indios, homosexuales, disidentes) quedan fuera de la ‘ciudad letrada’, recludos en el ámbito de la ilegalidad, sometidos al castigo y la terapia de la misma ley que los excluye” (2004: 290).

⁵ También denominado el *Grand Tour* o el *Tour du Monde* (Fernández, Del Prado, Alburquerque, 2009).

ayudó a forjar también la idea del *hombre ilustrado* como ejemplo de *ciudadanía*. Durante el siglo XIX, además, el directorio del *hombre ilustrado* incluyó dentro de su catálogo a las jóvenes generaciones criollas que se formaban en Latinoamérica que, pese a sus aspiraciones por igualarse a la idea del imaginario occidental, no pudieron contra el enorme complejo de inferioridad que el hombre latinoamericano tenía con respecto a su “modelo original”, el hombre blanco proveniente del norte.

El *grand tour* o el tour del mundo emprendido por el ciudadano latinoamericano dio una clara muestra del deseo por ajustar nuestros estándares de vida a los estándares occidentales. Sólo en México las crónicas y los libros de viajes de hombres como José López Portillo y Rojas, con *Egipto y Palestina: Apuntes de viaje*, de 1873, el de Francisco Bulnes, *Sobre el hemisferio norte. Once mil leguas*, de 1874, o el de Ignacio Martínez, *Recuerdos de un viaje en América, Europa y África*, de 1875, por mencionar algunos, pese a su entusiasmo por impulsar la renovación y la idea de identidad nacional, son un claro y fidedigno registro de la admiración y asombro que el progreso industrial y cultural de Occidente causó en la gnosis del hombre latinoamericano y explica, por supuesto, nuestro deseo por imitar al ser europeo que transformaba a pasos agigantados las perspectivas de los estudios científicos en la medicina, la química, la física o la biología; en las ciencias sociales en la antropología, la filosofía o la economía política, o en la ingeniería a través de las grandes infraestructuras creadas a finales de esa centuria, que ayudarían a sostener lo que Walter Mignolo denomina la matriz colonial del poder y la retórica de la modernidad y la modernización (2007: 71).⁶

⁶ Es decir, explica Mignolo: “Vista desde la perspectiva de la colonialidad, la singularidad de América también radica en el hecho de que es el espacio donde una población de criollos de ascendencia europea logró independizarse de la metrópoli imperial y reprodujo en los nuevos gobiernos independientes del Norte y del Sur la lógica de la colonialidad en desmedro de las poblaciones indígenas y de origen africano. En consecuencia, la población criolla de ascendencia europea en América

La imagen del hombre de la modernidad, ilustrado y civilizado, fue acompañada entonces por la idea del control y la moderación de los instintos: “La ‘urbanidad’ y la ‘educación jugaron’ como taxonomías pedagógicas que separaban [...] la capital de las provincias, la república de la colonia, la civilización de la barbarie” (Castro, 2004: 291) y establecieron las condiciones para generar las ideas de libertad, orden y civilidad, mismas que “implicaba[n] el sometimiento de los instintos, la supresión de la espontaneidad, *el control sobre las diferencias*” (Castro, 2004: 292); y construyeron así un sujeto que supuestamente sabía utilizar “la máscara de la contención” (González Stephan citada en Castro, 2004), como lo hacía el ciudadano occidental.⁷

Pero el siglo XIX no sólo ayudó a alimentar la visión del hombre civilizado e ilustrado y de su doble marginal, el ser salvaje latinoamericano; el progreso industrial y los avances en la ciencia y la tecnología dieron nacimiento también al hombre “degenerado” de la modernidad, un bárbaro que habiendo nacido bajo la luz de la denominada “civilización” parecía readquirir los instintos primitivos y salvajes de los hombres originarios y de la periferia, pero en el corazón de las urbes modernas;⁸ un hombre civilizado que había

del Sur y el Caribe asumió el papel de amo, si bien al mismo tiempo fue esclava de Europa Occidental y de Estados Unidos” (Mignolo, 2007: 71).

⁷ El espíritu de la contención logró también institucionalizar al viajero universal. Si bien durante el siglo XIX y posteriormente durante el siglo XX se viajó más que en siglos anteriores, el Tour du Monde o viaje cultural y, posteriormente, el denominado anti-viaje o turismo masivo que caracterizaría al siglo XX convertirían al viajero en un nómada artificial, pues el turismo convirtió la idea del viaje, entendido (que no necesariamente logrado) hasta entonces como descubrimiento del Otro, “en un antídoto contra el aburrimiento del yo y, a veces, en un simple espacio de distracción ocupacional” (Del Prado, 2006: 22).

⁸ Este bárbaro interior fue identificado con los grupos sociales marginales: homosexuales, pobres, locos, criminales, es decir, los excluidos de la ciudad letrada, los que no habían sido por completo sedentarizados en las instituciones de control y vigilancia del Estado.

sido deformado y alienado ya fuera a causa, pensaban algunos, de la invención del producto más representativo del capitalismo embrionario: la máquina y la producción a escala industrial; o, según los antropólogos raciales, por la mezcla de “razas puras” con “razas impuras”. Se habló entonces de “‘atavismo’ para referirse a esta supervivencia bestial, por la palabra latina *atavus*, antepasado remoto” (Herman, 1997: 119), ya fuera desde las teorías racistas, anticivilizatorias o del evolucionismo darwiniano.⁹

Científicos sociales como Cesare Lombroso o Benedict Morel creían encontrar en los rasgos físicos de los seres humanos las evidencias que revelaban el atavismo o la “herencia retrógrada”¹⁰ que, naturalmente, coincidía con los rasgos físicos de los hombres no occidentales, principalmente con los de raza negra e indígena: narices planas, mandíbulas prominentes, orejas grandes, ojos duros, brazos largos, pies prensiles y demás rasgos “simiescos” (Herman, 1997). La *herencia racial degenerativa* atribuida principalmente a los progresos de la sociedad industrial que alienaba a los seres humanos en los ámbitos urbanos o, para algunos antropólogos raciales, a causa de la mezcla de razas, daría vida a un siglo XX que nacería, por un lado, convencido de la idea del desarrollo, la ciudadanía y la civilidad y, por otro, con la incertidumbre de la decadencia del hombre civilizado y de

⁹ La teoría de la evolución explicó “que la historia natural de las especies, incluidos los seres humanos, ya no era fija e inmutable. El estudio de la evolución no sólo podía rastrear el *ascenso* de las especies a través del tiempo sino, como en el caso de los antiguos imperios y civilizaciones, su declinación y caída” (Herman, 1997: 118).

¹⁰ La teoría del ser atávico fue fuertemente explotada por la literatura en obras como *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson o *Drácula* (1897), de Bram Stoker. En el género de la novela de viaje y a la luz de los horrores ocasionados por la colonización europea en el continente negro aparecería ese espíritu salvaje en *El corazón de las tinieblas* (1899), de Joseph Conrad. No debemos olvidar, por supuesto, la figura del asesino serial (el bárbaro de la civilización) que también nacería como tal en el siglo XIX, con nombres como los de Mary Anne Robson o Peter Kürten, entre muchos otros.

la cultura hegemónica,¹¹ donde la sombra del ser salvaje y primitivo de la periferia rondaría todavía los imaginarios sociales y culturales del occidente industrial.

La idea del hombre civilizado y su doble, ya fuera el indio americano o, posteriormente, el bárbaro interior “degenerado” del siglo XIX, estimuló la necesidad del hombre occidental por negar la otredad y consolidar la sedentarización del individuo para poderlo controlar. Pero las otras dos identidades, como explica Maffesoli, siguieron resultando perturbadoras principalmente por su capacidad de movimiento, por su resistencia a la sedentarización de corte Occidental; dos identidades que simbolizaron para el hombre ilustrado lo imprevisible, el rompimiento, el escapismo, con lo que el bárbaro perturba “la quietud del sedentario [y] afirma su soberanía sobre su vida” (Maffesoli, 2004: 44).

Esta nueva visión daría un giro radical al binomio civilización/barbarie. Además, el establecimiento del llamado *viaje interior* que inició el hombre del siglo XX puso de manifiesto que pese a la característica móvil de los viajes, fueran estos reales o ficticios, existía otra categoría dentro de la nomenclatura viajera que trascendía la necesidad del desplazamiento sobre la geografía terrestre y centraba sus intereses en la búsqueda del *ser interior*, mismo que transformó al viajero, como explica Javier del Prado Biezma, en “un prófugo imaginario” (2006: 27).

Este tipo de viaje existencial se ha desarrollado principalmente a través de la escritura de la novela y la poesía, por ello es importante destacar las dos categorías de la literatura viajera que señala Albuquerque (2006, 2009): relato de viaje o viaje factual y novela (y poesía) de viaje o viaje ficcional; en ambos existe un fuerte deseo de describir al hombre y a su cultura, pero mientras en el primero coexiste una necesidad intrínseca de caracterizar al Otro a través de la experiencia y la observación (como sucede, por ejemplo, en

¹¹ Ver Herman, 1997 y Nisbet, 1981.

las crónicas de Indias desde el siglo XVI hasta el relato de viaje del siglo XIX), en la novela (y en la poesía) surge la necesidad de repensar al Yo a través de la imagen distorsionada de ese Otro negado por la modernidad occidental, lo que posteriormente abrió paso a la convicción de que Europa había autogenerado su propia imagen de civilidad y cultura, diseñando máscaras que fabricaron y moldearon “monstruos y esclavos” (Reding, 2009: 237) (como sucede en obras como *Los siete locos*, 1929, y *Los lanzallamas*, 1931, de Roberto Arlt; *La náusea*, 1938, de Jean Paul Sartre; o *El extranjero*, 1942, de Albert Camus, entre muchas otras). El imaginario de la barbarie tuvo que ser revisado y fue la figura del ser salvaje y bárbaro, finalmente, la que desmitificó y cuestionó la idea del progreso.

El viajero del siglo XX si bien siguió desplazándose sobre la geografía (principalmente a través del anti-viaje o el turismo masivo), expresó una preocupación profunda por su ser interior y cierta curiosidad, y posteriormente también preocupación, por las identidades encubiertas por la “razón”.¹²

Así como el poder disciplinario comprendió, como explica Foucault, que era necesario homogeneizar al hombre a través de la domesticación de su sexualidad, de su educación, de sus instintos y de sus pasiones, y sedentarizarlo a través del panóptico y la reglamentación de sus desplazamientos, el hombre del siglo XX intuyó que la vuelta a la circulación¹³ y la búsqueda de las identidades encubiertas por la

¹² Por eso la dialéctica de los metarrelatos y los discursos totalizadores fue sustituida por la introducción de los microrrelatos, se abandonaron los referentes absolutos y universales y el interés se abocó a visibilizar a los grupos minoritarios: feminismos, indigenismos, ambientalismos, etcétera.

¹³ Si el poder disciplinario se dedicó durante el siglo XIX a sedentarizar al hombre y a unificar sus costumbres, el bárbaro interior moderno muestra la importancia de volver a la diversidad. Los nómadas del siglo XXI son, finalmente, prófugos imaginarios sólo en la medida en que se convierten también en fugitivos de la modernidad y sus estándares del progreso.

razón eran instrumentos imprescindibles para redescubrir la propia identidad, para restablecer el contacto con la naturaleza y el “origen”, es decir, con el hombre primigenio que todavía podía encontrarse en algunas regiones del denominado tercer mundo. El Otro marginado de la razón occidental, entonces, cobró relevancia en los discursos culturales y sociales de finales del siglo XX y principios del XXI.

Aparecieron [además] dos grandes campos ideológicos que usaban de nuevos modos estos viejos conjuntos de contrarios. El primero oponía el progreso y la ciencia a la tecnología, es decir, a los valores capitalistas occidentales “normales”, que debían integrarse en una visión nueva y más elevada para la humanidad. Como otros liberales tardíos [...] buscaban la salvación de un orden capitalista global donde los valores adquisitivos y destructivos occidentales cedieran frente a otros más humanitarios.

El segundo campo creó la visión del pesimismo cultural propia del ambientalismo. Para estos herederos de Nietzsche, Heidegger y la Escuela de Francfort, la ciencia normativa occidental, incluso el hombre occidental, resulta ser la raíz del problema y no la solución (Herman, 1997: 406).

La imagen del bárbaro se modificó radicalmente con el nacimiento de la idea de la “vuelta al suelo”, la búsqueda del “origen o el vitalismo orgánico” y el reencuentro con el Otro, es decir, el reencuentro con “el hombre originario” excluido por la modernidad.¹⁴ Categorías

¹⁴ Bajo este contexto es importante comprender, ante todo, que la idea del hombre originario, finalmente, reproduce esas categorías binarias con las que el colonizador ibérico calificó a los indios americanos: fascinación y repulsión ante lo nuevo y distante, bueno y malo, para juzgar a lo que es diferente a uno, buen salvaje o despreciable caníbal, para explicar a un mismo ser, “actitud típica de los hombres pertenecientes a sociedades altamente estatificadas, agrupadas en torno a una ideología totalizadora y homogenizadora de la pluralidad” (Reding, 2009: 66).

como “*lucha por la vida o supervivencia del más apto* propias del evolucionismo darwiniano” (Biagini, 2011: 53) se reinterpretaron y se comenzó a reflexionar sobre la reorganización de la convivencia entre las distintas culturas y los diálogos de saberes, “tal como lo muestra el evolucionismo actual, en lugar de significar sólo habilidad para matar, explotar al otro o hacerlo desaparecer” (Biagini, 2011: 53).

Y es justo aquí, en esta reinterpretación del diálogo de saberes y de los procesos de comunicación intercultural, que debemos evitar, como en el pasado, seguir manipulando la construcción de la identidad del Otro y, por tanto, promover el retrato frívolo de las *estampas culturales* que dan vida a un hombre originario y a una cultura ancestral artificiales. Si bien es cierto que el imaginario del viajero y el nómada del siglo XXI ha invertido en gran medida la categoría binaria que sostuvo la modernidad *civilización versus barbarie* en el binomio *barbarie moderna versus vida orgánica*, es importante reflexionar sobre las consecuencias de lo que Catherine Walsh denomina la *interculturalidad funcional*, es decir, comprender el diálogo intercultural dentro de su dimensión utópica, misma que reduce al Otro a una dimensión folclórica distorsionada que reproduce la colonialidad del poder y del saber que sostuvo la modernidad (Walsh, 2009).

Además, el hecho de invertir el dualismo *civilización versus barbarie* en *barbarie civilizada versus* vuelta a la naturaleza sólo manifiesta la reestructuración de un sistema binario que, como ya ha sido suficientemente documentado por la filosofía y las ciencias sociales por lo menos en América Latina, sólo ayudó a forjar la colonialidad occidental a través de categorías binarias que niegan la diversidad. Porque como explica Castro Gómez, la muerte de un metarrelato de legitimación de un sistema-mundo, en este caso el occidental, no significa necesariamente la desaparición de ese sistema-mundo. “Equivale más bien a un cambio de las relaciones de poder *en el interior* del sistema-mundo, lo cual genera nuevos relatos

de legitimización” (2004: 299) anclados a los mismos modelos coloniales que hoy en día representan mecanismos y estrategias de mercado en las llamadas industrias culturales.

Naturalmente reconocemos la necesidad de establecer el diálogo entre culturas en una dimensión horizontal y no vertical, reconocemos, también, la necesidad de construir ese diálogo en la transdisciplina¹⁵ pero, como explica Castro Gómez, creemos importante considerar primero que si bien los estudios culturales contribuyeron a flexibilizar el canon académico y la frontera de los mecanismos disciplinarios de instituciones oficiales “que, por lo menos en Latinoamérica, se habían acostumbrado a ‘vigilar y administrar’ [...], el problema no está tanto en la inscripción de los estudios culturales en el ámbito universitario, y ni siquiera en el tipo de preguntas teóricas que se abren o en las metodologías que se utilizan, como en el *uso* que hacen de estas metodologías y en las *respuestas* que dan a esas preguntas” (Castro, 2004: 300).

Llamamos aquí, por lo mismo, la atención sobre ese esquema que muchas veces adopta ese diálogo también bajo las categorías binarias de bueno/malo, sano/insano, correcto/incorrecto, etc. Habría que partir, por supuesto, del principio de que un verdadero diálogo intercultural debe darse en términos de multiplicidad/diversidad y no división/exclusión. Se trata, entonces, de trascender esa maquinaria de la modernidad que se convirtió en un gran “dispensador de significados” (Reding, 2009) y eliminar los dualismos que sirven sólo para calificar y evaluar al Otro, a lo diferente, a lo que es extraño y diverso a mí, bajo una única modalidad del saber, la propia.

Si bien es cierto que hoy en día no es necesario viajar para conocer al Otro, hoy como ayer, el viajero es un actor importante en el diálogo entre las distintas culturas, pero debe comprender,

¹⁵ Entendemos aquí la transdisciplina como el diálogo sin subordinaciones entre los saberes occidentales y los no occidentales.

ante todo, que éste debe darse de forma autogenerada y no guiada; más que *dispensar significados*, el viajero es un hombre en tránsito, un espectador, no un evaluador y creador de significados, sean estos producidos bajo categorías positivas o negativas, ejemplares o reprobables, virtuosas o censurables, como en el pasado, porque las categorías binarias, finalmente, sólo sirven para anteponer al Otro la máscara de mis propios miedos, porque tú eres eso otro que no soy yo, solamente sirve para recrear un sistema-mundo ya agotado en sus propias posibilidades.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1988), “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Albuquerque, Luis (2006), “Los libros de viajes como género literario”, en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (coords.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, Instituto de la Lengua Española.
- Albuquerque, Luis (2009), “Algunas notas sobre la consolidación de los relatos de viaje como género literario”, en Ignacio Arellano, Víctor García y Carmen Saralegue (eds.), *Ars bene docendi. Homenaje al profesor Kurt Spang*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra.
- Biagini, Hugo (2011), “Hacia una ética ambiental alternativa en América Latina”, en Adalberto Santana, *Energía, medio ambiente y política en América Latina*, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe.
- Castro-Gómez, Santiago (2004), “El problema de la ‘invención del Otro’”, en Saurabh Dube, Ishita Banerjee Dube y Walter D. Mignolo (coords.), *Modernidades coloniales. Otros pasados, historias presentes*, México, Centro de Estudios de Asia y África/El Colegio de México.

- Del Prado-Biezma, Javier (2006), “Viajes con viático y sin viático”, Eugenia Popeanga y Bárbara Fraticelli (coords.), *Revista de Filología Románica, La aventura de viajar y sus escrituras*, Anejos, Serie de Monografías IV, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Dussel, Enrique (2004), “Sistema-mundo y ‘transmodernidad’”, en Saurabh Dube, Ishita Banerjee Dube y Walter D. Mignolo (coords.), *Modernidades coloniales. Otros pasados, historias presentes*, México, Centro de Estudios de Asia y África/El Colegio de México.
- Fernández, Miguel Ángel (2000), *El coleccionismo en México*, Monterrey, Museo del Vidrio.
- Foucault, Michel (2008), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores.
- Herman, Arthur (1997), *La idea de decadencia en la historia occidental*, Carlos Gardini (trad.), Barcelona, Andrés Bello.
- Lander, Edgardo (2004), “Eurocentrismo, saberes modernos y naturalización del orden global del capital”, en Saurabh Dube, Ishita Banerjee Dube y Walter D. Mignolo (coords.), *Modernidades coloniales. Otros pasados, historias presentes*, México, Centro de Estudios de Asia y África/El Colegio de México.
- Maffesoli, Michel (2004), *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, Daniel Gutiérrez Martínez (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, (Breviarios 382).
- Mignolo, Walter (2004), “Capitalismo y geopolítica del conocimiento”, en Saurabh Dube, Ishita Banerjee Dube y Walter D. Mignolo (coords.), *Modernidades coloniales. Otros pasados, historias presentes*, México, Centro de Estudios de Asia y África/El Colegio de México.
- Mignolo, Walter (2007), *La idea de América Latina*, Barcelona, Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento, Gedisa.
- Nisbet, Robert (1981), *Historia de la idea del progreso*, Enrique Hegewicz (trad.), Barcelona, Gedisa (Colección Hombre y Sociedad, Serie Mediaciones).

- Reding, Sofía (2009), *El buen salvaje y el caníbal*, 2da. edición, México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/ Universidad Nacional Autónoma de México (Colección Filosofía e Historia de las Ideas en América Latina y el Caribe, 4).
- Urdapilleta, Marco (2013), *La representación de la alteridad cultural y su función en la narrativa de viaje. Estudio de dos casos: El relato de viaje a indias del siglo XVI y la novela de viaje*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Walsh, Catherine (2009), “Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: in-surgir, re-existir y re-vivir”, en Patricia Medina Melgarejo, *Educación intercultural en América Latina, Memorias, horizontes históricos y disyuntivas políticas*, Universidad Pedagógica Nacional/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Plaza y Valdés.

DANIAR CHÁVEZ

Es investigador asociado “C” de tiempo completo en la Unidad Académica de Estudios Regionales de Jiquilpan, Michoacán, de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es doctor en Letras Latinoamericanas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Líneas de investigación: ecocrítica, literatura de viaje, nómadas del siglo XXI, estudios regionales e interculturales y gestión y vinculación comunitaria. Coordinador de cuatro libros y alrededor de veinte artículos y capítulos de libro.

Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica, Daniar Chávez | Marco Urdapilleta (coordinadores). Se terminó de imprimir en julio de 2015, en los talleres de CIGOME S.A. de C.V. La edición consta de 400 ejemplares.

Daniar Chávez es investigador asociado “C” de tiempo completo en la Unidad Académica de Estudios Regionales de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México y es impulsor de la Cátedra Extraordinaria de Estudios Culturales Luis Mario Schneider. Coordinó los libros: *Nuevas vistas y visitas al estridentismo* (2014) y *Luis Mario Schneider: gambusino de la cultura mexicana* (2015).

Marco Urdapilleta es catedrático de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son: las crónicas de Indias y tradición oral en el Estado de México. Ha publicado cuatro libros y alrededor de treinta artículos y capítulos de libros. Miembro del SNI desde 2001.

DISEÑO DE PORTADA:

Vianney González es maestra en Diseño y Producción Editorial por la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha colaborado y editado varios libros para distintas instituciones, principalmente para la Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad (Conabio). Ha impartido clases en universidades como la Universidad Autónoma Metropolitana y en la Universidad Intercontinental, su línea de investigación es: edición institucional y el papel del editor en la divulgación científica.