

El relato de viaje entre tránsitos y metáforas en la narrativa argentina de finales del siglo XX

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia
regazzon@unive.it

Prólogo

Hablar de libros de viaje es complicado debido a su carácter múltiple, a la riqueza y diversidad de una materia que encierra entre otros motivos, el deseo de la aventura, el móvil del descubrimiento, la necesidad de las migraciones, el desgarrón del exilio, la búsqueda de una zona de ensueño y la fuga del dolor; se trata de un tema que desde la *Odisea* continúa siendo un centro de interés para muchos escritores y escritoras.

Al mismo tiempo, todo viaje puede realizarse a través del espacio pero también a través del tiempo, puede ser real o imaginario, al considerar la existencia como tránsito y el viaje como descubrimiento. Hay que señalar, además, que no hay viaje sin relato, puesto que todo viaje existe por su posibilidad de ser narrado, escrito y leído o más bien como escribe Carina Mengo: "todo viaje cobra su relevancia, no en la experiencia concreta, sino en el relato que posibilita"(61) es decir que no hay experiencia transmisible sin un orden del discurso que recomponga la discontinuidad entre una y otra instancia temporal y espacial que supone el desplazamiento.

Los problemas relativos a este tema son varios y las investigaciones sobre el mismo son recientes. De especial interés son los artículos de Sofía Carrizo Rueda ("Construcción y recepción de fragmentos de mundo" de 2008 y "Los relatos de viaje como intertextos. Aportes de una escritura con códigos inéditos a la formación de la novela moderna y al discurso postmoderno de la disolución del sujeto" de 2008), autora también del más antiguo *Poética del relato de viajes* (1997), todos estudios fundamentales al proponer una primera división entre *relato de viajes* y *literatura de viajes*. La investigadora se refiere a la primera tipología como "a la categoría en la que se inscriben memorias que proporcionan una serie de informaciones sobre un recorrido por ciertos territorios, tal como lo ejemplifican los textos (citados) de Marco Polo, Pigafeta y Darwin" (Carrizo Rueda, "Construcción" 10) mientras que la segunda abarca "todas aquellas obras caracterizadas por complejos procesos ficcionales, donde cualquier referencia al itinerario se subordina a vicisitudes de la existencia de los personajes, como en los (mencionados) casos canónicos de Homero, Virgilio y Jonathan Swift" (10). En otra ocasión, al intentar delimitar el amplio ámbito de investigación relativo a la literatura de viajes, la autora señala que:

[...] puede decirse que en un extremo se encuentran los propósitos informativos de las guías, mientras que en el otro, se ubican aquellas obras ficcionales en las que un itinerario es narrado en función de los avatares existenciales de los personajes. Entre dichos extremos se perfila [...], un tipo particular de discurso en el que lo documental y los procesos de construcción propios de la ficcionalidad se conjugan de modo inseparable para erigir en protagonista indiscutible a un

itinerario, que es el que regula la funcionalidad de todos los otros elementos y configura el discurso" (Carrizo Rueda, "Los relatos" 47).

Entre las opciones interpretativas que acompañan este tema, me parece importante considerar los posibles cambios que proceden de la experiencia: el descubrimiento y/o conocimiento de la imagen del otro/a y de lo Otro, que a veces se acompaña por la proyección de la imagen de sí mismo en él, puesto que la imagen del Otro conformada por el relato de viaje del descubridor-colonizador, puede ser utilizada para autodefinirse.

1. El viaje en la geografía

En esta ocasión, me interesa intentar una caracterización del discurso narrativo por parte, sobre todo, de autoras, y el estudio de sus posibles estrategias narrativas. Este tipo de investigación es, sin duda, más evidente en el siglo XIX, donde se percibe la conciencia de la dificultad de participar en la literatura y al mismo tiempo se evidencia la búsqueda de un posible discurso para superar el problema.

La típica/tópica y tradicional división de la ancestral pareja Ulises-Penélope, indica que viajar concierne al hombre, mientras que la dimensión de la mujer queda relegada al hogar. Esto se desprende de los escritos de viaje de los siglos pasados, particularmente del siglo XIX; se trata de textos que a menudo proponen un punto de vista eurocéntrico, representado por un yo blanco, hombre y *autorizado* gracias a un cargo o puesto oficial. El viaje corresponde a una esfera pública y a menudo se vincula a actitudes concretas, los protagonistas son, de hecho, militares, embajadores, licenciados, políticos u hombres de negocios, con credenciales reconocidas por parte de las autoridades extranjeras. Las escritoras, en cambio, se alejan (cuando no son hijas o mujeres de algún hombre viajero) de este modelo y presentan variantes interesantes: entre ellas se destacan la propuesta de la Condesa de Merlín (La Habana, 1789-París, 1852), que viaja sola de París a La Habana a mediados del siglo XIX con una mirada que se coloca en una posición intermedia entre el extrañamiento de la colonizadora y el de la colonizada; la de Juana Manuela Gorriti (Argentina 1818-1892) cuya existencia está marcada por exilios y viajes, ella inaugura el recorrido vertical americano, tema que, sin embargo, está mediado por la ficción narrativa y por el personaje de la viajera, a diferencia de su contemporáneo Domingo Faustino Sarmiento, viajero por excelencia, que asume su yo personal con seguridad. Otro interesante ejemplo es el de Amparo Ruiz de Burton (Loreto, Baja California 1832-Chicago, 1895), que atraviesa las Américas durante más de 46 años, cruzando la frontera más famosa del continente, la que separa la América anglosajona de la hispánica, con la constante sensación de pertenecer a otro lugar (verdadera

outsider), con raíces en una región siempre diferente. Pertenece al mismo grupo Flora Tristán (París, 1803-Bordeaux, 1844), la reconocida protofeminista francesa que viaja a Perú, tierra de origen de su padre, con un punto de vista completamente europeo y, al mismo tiempo, con una adhesión a los derechos de la mujer, en este caso, incluso peruana. Las viajeras latinoamericanas del siglo XIX, por lo tanto, adquieren mayor visibilidad que sus antepasados y en ocasiones se valen de los informes de viaje, considerados de importancia secundaria, con el deseo de participar desde su posición *marginal* en la historia y la política de sus países.

En el siglo XIX, la dificultad de escribir y publicar es superior a la del mismo viaje (Pratt, 171). A pesar de esto, su producción resulta interesante precisamente por las dificultades implícitas y las muchas estrategias narrativas necesarias para poder participar en un ámbito, el de la literatura de viaje, mayoritariamente masculino; hay excepciones como los *Recuerdos de viaje* de la argentina Eduarda Mansilla. Sin embargo, en relación con la cantidad de páginas publicadas por los hombres de la generación del 80, por ejemplo, el número de libros de autoras sigue siendo menor.

Los modos de viajar, desde luego, cambian posteriormente, razón por la cual, a partir de la segunda mitad del siglo XX, hay más autoras que se interesan en el tema. Las historias de viaje presentan experiencias diversas, entre estas: el placer de las vacaciones, el trauma del exilio y la constante sensación de alienación y desasosiego que a menudo representa el motor del cambio. Estos diversos puntos de vista están unidos por la curiosidad, la necesidad de comprender y por la necesidad de confrontación con el otro/a y con la intención primordial del reconocimiento. Por esto, actualmente, estudiar la narrativa de viaje de las escritoras de la segunda mitad del siglo XX resulta más complejo ya que sus características son menos obvias. Lo interesante está dado por la superación de la escritura de tipo referencial y la búsqueda de mayor libertad expresiva que ya no es necesariamente reconocida como una cuestión de género.

En esta ocasión deseo presentar unos escritos que se refieren a tres narraciones donde el camino recorrido está relacionado con los avatares de una existencia, a pesar de alusiones e inserciones de libros de viaje en el discurso considerado. Se trata de textos publicados a finales del siglo XX y son el cuento "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" (1993) de Luisa Valenzuela (1938), el breve libro *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (1995) de César Aira (1949) y la novela *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre (1947).

2. El viaje de las reescrituras. Luisa Valenzuela

Luisa Valenzuela presenta un relato de viaje desde una perspectiva posmoderna, en la que el concepto de viaje pierde la connotación

estrictamente geográfica que había tenido en el siglo anterior para abrirse a la posibilidad de una interpretación metafórica fundada en la con/fusión de los planos espaciales y temporales. Este cambio es fruto de causas exteriores e interiores a la vez. De hecho el paso de un siglo a otro se acompaña por grandes acontecimientos entre los cuales se destacan la Primera Guerra Mundial y los descubrimientos científicos llevados a cabo, por ejemplo, por Freud y Einstein, que provocan el desmoronamiento de la fe positivista y el nacimiento de una fractura insanable entre la realidad y sus manifestaciones simbólicas. Sin embargo, si por un lado es cierto que estos factores sociales y culturales, dan lugar a un nuevo tipo de escritura que borra los límites determinados por los cánones clásicos, es necesario recordar que el relato de viaje, por su carácter de género no definido y marginal, ha sabido adaptar su naturaleza a la nueva estética, logrando mantener su estatuto de narración arquetípica.

En el cuento "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja", la modalidad posmoderna de la reescritura toma como referencia a la niña más famosa del fabulario occidental, Caperucita Roja, y participa de la práctica que sigue la línea popularizada por la británica Angela Carter con el paradigmático *The Bloody Chamber* (1979); cultivada asimismo por escritoras hispánicas como Rosario Ferré que, en 1977, publica *Arroz con leche*, Carmen Martín Gaité con *Caperucita en Manhattan* (1989), Ana María Shua con *Casas de geishas* (1992), Angélica Gorodischer con *Jugo de Mango* (1988) y *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993), y María Negroni con *Cuento de hadas* (1994). "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" pertenece a la sección "Cuentos de Hades" de la colección *Simetrías* (1993). Desde el título es posible identificar una primera intencionalidad de la autora, al introducir una "variante mínima", como señala Genette, a través de la cual parodia el concepto tradicional de cuentos de hadas. Al mudar la palabra *hadas* por *Hades*, Valenzuela emplea una paronomasia que cambia radicalmente el significado del reino de las hadas, dulce, por el de los muertos, el infierno mítico. Esta operación despoja de ilusión al lector: lo que se va a leer es un texto de fantasía pero de un tipo totalmente distinto al que se suele esperar de la literatura fantástica infantil. En este cuento, Valenzuela retoma la tradicional narración de Caperucita Roja, para con este material elaborar un texto hipertextual, un texto derivado de otro por la vía de la imitación. La autora pretende denunciar el contenido patriarcal de los cuentos de hadas a través del proceso de maduración de las protagonistas desde una inicial ingenuidad hasta una afirmación de su destino. La selección del texto resulta afortunada ya que se trata de una narración popular ampliamente conocida, cuyas reescrituras se han realizado tanto en forma escrita como en medios más modernos tales como la

televisión y el cine. Por lo tanto, su utilización despierta en el lector cierta curiosidad por conocer la forma *original* en la que la autora tratará la versión básica. Sucede que el lector en vez de rechazar el texto por *conocido*, precisamente por *conocido* le suscita mayor interés.

A partir de la perspectiva del marco teórico posmoderno y considerando que una de las características de la escritura femenina se relaciona con una actitud de resistencia y trasgresión ante los códigos patriarcales del género y la sexualidad, los "Cuentos de Hades" representan una mirada deconstructiva de los modelos de comportamiento femenino de sumisión y dependencia petrificados en la tradición popular. "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" indica una propuesta alternativa al célebre cuento de Perrault, donde se ridiculiza el miedo tradicional al Lobo Feroz: "¡Feroz! — afirma la protagonista del relato de Valenzuela— ¡Es como para morirse de la risa!" (Valenzuela, 98).

La ironía y el sarcasmo rigen una narración en primera persona donde las voces de la madre, del lobo y de la niña se alternan, dominando, naturalmente, la de Caperucita Roja. El sendero que la protagonista emprende, desde la casa de la madre hasta la cabaña de la abuela, es muy largo; se trata de un viaje iniciático que dura toda la vida y donde la niña conquista su destino de mujer. En efecto, Luisa Valenzuela denuncia el contenido patriarcal de los cuentos de hadas a través del proceso de maduración de la protagonista desde una inicial ingenuidad hasta una afirmación de su destino de mujer.

La voz de la madre que le advierte de los peligros de la vida y le infunde temor al castigo se alterna con la fascinación que siente Caperucita por probar los frutos del bosque y saltar los abismos que, aunque la asustan, le gustan. La narradora confiesa: "Los abismos —me temo— me van a gustar. Me gustan" (112). El camino recorrido por la moderna Caperucita marca el principio de una experiencia que la llevará a la conquista de la autonomía, gracias a una mayor comprensión de sí misma y de su propia condición; la conclusión de la experiencia se caracteriza por un justificado sentimiento de orgullo.

El viaje se caracteriza por los encuentros con el lobo y su consecuente conocimiento puesto que no hay relato de viaje sin descubrimiento. El primer descubrimiento consiste en que ese relato "antes que el espacio particular de un recorrido, corresponde a la imagen particular de un sujeto" (Monteleone, 17), enlazándose con una serie de múltiples relatos que —como ya escribió Borges— conforman el universo de cada uno. En este cuento no participa el leñador de Grimm que salva a Caperucita y a la abuela de ser engullidas por el lobo. Al contrario, Caperucita asimila al lobo, le toma confianza, lo incorpora a su ser. Al haberle perdido el miedo,

ella misma ha adquirido características del lobo, como cuando se lee:

Y cuando por fin llego a la puerta de su prolija cabaña hecha de troncos, me detengo un rato ante el umbral para retomar aliento. No quiero que me vea así con la lengua colgante, (...), no quiero que me vea con los colmillos al aire y la baba chorreándome de las fauces (Valenzuela, 124).

Ha llegado el momento del encuentro con la abuela, Caperucita lleva su canasto lleno con los frutos de su experiencia y al atravesar el umbral de la casa, "se lame las heridas y aúlla por lo bajo" (124) y se reconcilia con la racionalidad del patriarcado, representado en su madre, y con la voz pre-racional que la desinhibe ante el peligro, personificado en su abuela.

Lo racional y lo irracional, cultura y naturaleza, se han amalgamado en una nueva definición de lo femenino, un nuevo espacio que entreteje luz y sombra, transformando la niña incapaz y débil del cuento de la tradición, en un sujeto capaz de expresar sus *oscuros deseos*. La protagonista que empieza el relato y el camino siendo niña, lo acaba ya mujer. Valenzuela transforma lo que la tradición presenta bajo la forma de un desplazamiento geográfico, en un viaje en el tiempo; se trata de un recorrido de la infancia a la madurez y a la toma de conciencia a través del encuentro con el otro, reconociendo al lobo como parte de sí misma, asimilándolo y llegando finalmente al encuentro conciliador con la bestia, con la madre y con la abuela: "Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita" (100).

3. La novela y el relato de viaje. César Aira

Los viajes atraviesan casi toda la obra de César Aira, constituyéndola desde el viaje vanguardista de su primera novela *Moreira* (1972) pasando por su libro más famoso *La liebre* (1987) hasta llegar al texto considerado en esta ocasión, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (1995). Se trata del relato en tercera persona omnisciente que presenta la vida de Johan Moritz Rugendas (1802-1858) quien recorrió, en un primer viaje junto con el naturalista Alexander von Humboldt, buena parte de la América recién independizada, desde México hasta Brasil, y en un segundo viaje, Chile y Argentina, testimoniando con su arte los más diversos paisajes continentales, sus animales y plantas, sus tipos humanos. El relato se focaliza en el épico viaje a través del cual Rugendas y su compañero Robert Krause, más la guía de baqueanos chilenos, pretendían unir Mendoza y Buenos Aires, a través del recorrido de la pampa. Después de varias desventuras y tras la obsesión de toparse con

un malón (un motivo ya clásico en Aira), en medio de la pampa unos rayos intempestivos fulminan y electrocutan a Rugendas y su caballo. El caballo arrastra a Rugendas, enganchado en el estribo y cuando Krause lo encuentra tiene la cara hecha pedazos. A pesar de los cuidados, queda convertido en un monstruo con una terminación nerviosa expuesta que genera una serie de grotescos movimientos involuntarios y solo la morfina le permite aguantar el dolor. Esta le provoca una percepción alterada que le concede la posibilidad de representación del mundo que lleva buscando desde hace tiempo y lo transporta hacia el borroso límite entre sueño y vigilia, otra manera de percibir una realidad que se esfuma desde el momento en que parece sugerir su posibilidad de comprensión. A este propósito, la pintura de Rugendas pretende dar cuenta de la naturaleza misteriosa y opresiva de los cruces cordilleranos y de las llanuras argentinas. A medida que el libro avanza, esa naturaleza que inflige su monstruosidad y su belleza exige al pintor nuevos procedimientos, otro estilo para dar cuenta de esa otra tierra que lo desafía. El intento primero de reflexionar sobre las relaciones entre el arte pictórico y el mundo se transforma en una reflexión en torno a las posibilidades de la escritura y de las relaciones humanas.

Es el mismo autor que confirma que se trata de una narración muy visual:

Como quiero que el lector vea exactamente, entonces me paso de rosca con los adjetivos, poniendo de qué color y de qué forma. A veces tengo que tachar porque me doy cuenta de que el lector no necesita tanta fijación. Y si no ve exactamente lo que vi yo, bueno, ¿qué importancia tiene? (Duarte).

Brevísima novela de narración acotada, donde fechas, nombres, datos biográficos respetan las normas del género novela histórica de viajes, de acción precisa, movediza e inaprehensible como si de la éfrasis de un cuadro en movimiento se tratase. Como señala Mariano García, en este libro se puede hablar "de un continuo travestimiento del discurso no ficcional de los relatos de viaje al discurso ficcional de la literatura de viajes" (145). Precisamente la disposición tipográfica de los largos párrafos, la ausencia total de diálogos contribuyen a la creación de una prosa verosímil de crónica o relato de viaje:

Al mismo tiempo la analogía de la pintura parece amoldarse en forma inmejorable a las características de los relatos de viaje: protagonismo de la descripción, orden de coexistencia (espacial) antes que de sucesión (temporal), anulación de la tensión que provoca la obligación de un desenlace (García, 152).

También en esta ocasión, el viaje realizado es un viaje hacia el otro, donde todo lo que Rugendas ve sobre el despliegue del malón resulta casi tan incomprensible como la presencia de ese ser deforme con la cabeza tapada que es Rugendas para los indígenas. Reflexionando, de esta manera, sobre el otro, el gran otro de la literatura argentina, el que franquea el límite de la civilización, el bárbaro por excelencia. Este es uno de los motivos que se encuentra también en la novela que se analiza a continuación.

4. Viajes y narración. Sylvia Iparraguirre

La tierra del fuego (1998) de Sylvia Iparraguirre presenta la narración en primera persona de un marinero mitad inglés y mitad argentino que relata el viaje del capitán FitzRoy a Tierra del Fuego en 1826-1830. En aquel entonces, el protagonista narrador conoce a Jemmy Button, el nativo yámana que se volvería famoso en Londres luego de que el navegante decidiera llevárselo de regreso a su país para inculcarle los valores y costumbres de la civilización. El choque entre las dos culturas es narrado por William Scott (Jack) Guevara, a quien se le pide asistir al juicio que se le hace al indígena acusándolo de haber participado en una matanza de misioneros.

La novela se estructura en siete pliegos con un epígrafe de Domingo F. Sarmiento: "¿Dónde termina aquello que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte (...) el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto" y otro de Herman Melville: "Me atormenta una perdurable inquietud por las cosas remotas" (Iparraguirre, 14). Se trata de dos autores que, de alguna forma, simbolizan y anticipan los mundos en que se desarrolla el relato: la pampa y el mar. El texto termina con unos agradecimientos firmados por la misma autora, interesantes a la hora de conocer el trabajo de investigación bibliográfico hecho, puesto que se nombra al director del Museo del Fin del Mundo, en Ushuaia, Tierra del Fuego, Óscar Zanola y se declara la importancia de los "documentos de los archivos de *Public Record Office* y de distintas bibliotecas especializadas, sin los cuales la reconstrucción de la historia habría sido imposible" (Iparraguirre, 286).

La historia comienza desde el final, en el año 1865. Jack Guevara, hijo de un inglés William Scott Mallory y una criolla de apellido Guevara, recibe una carta de la Real Armada Británica en la que se le solicita que realice un relato exhaustivo de los acontecimientos y las experiencias compartidas durante el viaje hecho por Robert FitzRoy, capitán del barco *Beagle*, habiendo trabado amistad con Jemmy Button. El motivo de la carta es obtener información sobre Jemmy por parte de un testigo directo, ya que el fueguino había sido juzgado por haber liderado una matanza de misioneros, y la

intención es indagar más en el asunto. El resto de la historia, que incluye la presencia del naturalista Charles Darwin, es contada en la larga carta de respuesta de Jack a la Real Armada, que culmina con el juicio en Puerto Stanley (Islas Malvinas).

Tiempos y lugares cambian a lo largo de la narración y van desde Lobos, 1865 pasando por Buenos Aires 1806, Montevideo 1829, Londres, 1830, Londres / Cabo de Hornos, 1830-34, concluyendo en Islas Malvinas, 1860. Por la mañana; Islas Malvinas, 1860. Por la tarde, empezando con el primer pliego, fechado [Lobos, 1865] que relata el motor de la acción y de la narración:

Hoy, en medio de esta nada, sucedió un hecho extraordinario. Tan de tarde en tarde la llanura rompe su monotonía interminable que cuando el punto vacilante en el horizonte creció y fue un jinete, y cuando pudo deducirse que su dirección era la de estas pobres casas, ya la impaciencia nos mandaba esperarlo. Si es que se puede llamar impaciencia el mirar silencioso y obstinado clavado en el horizonte (16).

Se trata de un mensajero que trae una carta para el narrador protagonista Jack Guevara, donde se lee: "*—siendo usted un testigo privilegiado y directo de los hechos, desearíamos que realizara una noticia completa de aquel viaje y del posterior destino del desdichado indígena que participó liderando la matanza por la que ha sido juzgado en las Islas*" (18). De ahí empieza la escritura de la larga respuesta dirigida a "míster MacDowell o MacDowness", expresión que se repite constantemente a lo largo de toda la narración como un estribillo y que nos recuerda que estamos leyendo una larga carta que constituye la misma novela. Después de un intento escritural de tipo oficial, al responder: "*Muy señores míos: su carta llega a mis manos cinco meses después de ser fechada en Londres. No sé cuál será el destino de la mía ni en qué forma puedo ayudarlos con los hechos que se me pide les narre. Hechos tan lejos en el tiempo que no sé si sabré cabalmente referírseles...*" (23) donde la elección de la cursiva indica el texto de una misiva de tono oficial y burocrático. El protagonista narrador pronto cambia de registro, el resto de la narración se pierde entre recuerdos y emociones, que provocan una reacción de autorreflexión que es también el camino necesario para llegar a reconocerse.

En el segundo viaje a Tierra del Fuego, en 1834, en el que participa también Charles Darwin *el doctorcito*, el *Beagle* navega hasta la isla Navarrino, para devolver a los tres nativos a su tierra de origen para sembrar la *civilización occidental*. Una vez que los nativos Jemmy Button, Jork Minster y Fuegia Basket son dejados en la bahía de Wulaia junto con el reverendo Matthews, de la Sociedad Misionera de la Iglesia Anglicana, que tiene que asegurarse que la semilla de la civilización y el cristianismo germinen y fructifiquen, el *Beagle* continúa su viaje de exploración. Algún tiempo después,

el barco regresa a la bahía de Wulaia, donde el reverendo Matthews tiene que ser rescatado, demostrando el fracaso de la experiencia evangelizadora puesto que los nativos, al regresar a su tierra después de tres años, deciden despojarse de todo vestigio de civilización y volver a sus raíces.

La larga carta se estructura en dos tiempos que se alternan, el presente de la escritura y el pasado de los acontecimientos narrados cronológicamente. El protagonista, perteneciente a los dos mundos de la narración, precisamente Inglaterra y Argentina, a medida que recuerda, siente su identidad reconocida y reflejada en la de Jemmy Button y la declaración final representa una toma de partido definitiva de denuncia de todos los blancos colonizadores: cazadores, científicos y misioneros¹. La novela recupera como materia narrativa una sucesión de hechos ocurridos a mediados del siglo XIX en el sur de la entonces Confederación Argentina, durante las intervenciones de Inglaterra en la región, documentadas por un profuso discurso literario e historiográfico que se relaciona intertextualmente con otras representaciones históricas y literarias de este espacio, elemento que marca la interacción de lo literario con lo documental.

1 || "Todo estaba dicho. Lodgen anunció que el Tribunal se retiraba a deliberar. Yo miraba a Button y mi mente disparaba preguntas como zarpazos. ¿Qué era toda esa farsa? ¿O esos respetables hombres y mujeres ignoraban hasta qué límites habían sido llevados los yámanas? ¿No sabían que los foceros y balleneros mataban a palos manadas enteras de focas y lobos marinos, de zorros y guanacos, llevándose la comida, matando por matar? ¿Ignoraban que violaban a sus mujeres y a sus niñas, generalmente a las niñas porque las mujeres peleaban con tanta ferocidad como los hombres, al punto que para reducirlos a menudo era necesario matarlos a golpes, mientras que las niñas eran como las focas, mucho más fáciles de atrapar, mucho más aptas para divertir a esos hombres desquiciados? ¿No sabían que de esas uniones monstruosas resultaban niños cuidados por los yámanas? ¿No sabían que otros hombres de apariencia más inofensiva llamados científicos le aplicaban una pasta blanca en la cara para tomar sus moldes y llevarlos a exhibir en países lejanos y que esta práctica se había realizado incluso hasta la muerte por asfixia o la humillante prueba en los genitales o en los pechos de las mujeres o los muchachos que inocentemente se les habían acercado? Se mostraron desnudos y se los calificó de desprovistos de toda moral. ¿Ignoraban los pálidos hombres de Iglesia que la desnudez era imprescindible para vivir porque las mujeres debían pescar así, sin ropas, arrojándose de las canoas a bucear? Los misioneros pretendían que les dejaran sus hijos para arrancarlos de sus tradiciones ancestrales. ¿No sabían que sus padres, sus abuelos y los abuelos de sus abuelos habían legado una larga tradición de espiritualidad, de ceremonias secretas, de sabiduría, que los jóvenes recibían de los ancianos? ¿Ignoraban, al fin, lo insensata que les resultaba la idea de la propiedad, inadmisibles para la sobrevivencia yámana entre quiénes todo es de todos, y en consecuencia lo absurdo de la obsesión central de los blancos: el robo? ¿Qué significado podía tener esa palabra por la que habían sido castigados y asesinados? Lo que el Jurado llamaba "la masacre" era para Button la fatal consecuencia del encadenamiento de los hechos y el punto donde confluía el odio contenido durante décadas. El precio había sido pagado" (Iparraguirre, 276-277).

La visión de la región se alimenta de la versión oficial elaborada desde el centro europeo, especialmente inglés, discutida y revisada desde la periferia enunciativa del protagonista narrador de un texto que deambula por dos formas a la vez: la histórica y la de ficción.

El narrador escribe desde su identidad y pertenencia, desde un presente, espacial y temporalmente connotado, sobre hechos del pasado centrados sobre un espacio que ya no existe y del cual se ofrece una representación. En esta se instala la imagen del otro y al mismo tiempo se conforma una imagen del que mira tanto en términos individuales como colectivos, cuya identidad entre dos mundos favorece una comprensión del otro, en este caso Jemmy Button. Su relato siempre está mediado por la construcción que está llevando a cabo de sí mismo y de la sociedad de la que forma parte.

Conclusiones

Se trata de tres textos que presentan una relación distinta con el relato de viaje empleando también estrategias discursivas diversificadas. Espacio y tiempo, trayecto y discurso, identidad y alteridad, son algunos de los hilos que se encuentran en los ejemplos propuestos. Luisa Valenzuela metaforiza el tema, realizando un viaje ficcional inscrito en la tradición cultural occidental, con un alto grado de reconocimiento por parte del público lector. César Aira, invierte el uso corriente y presenta una narración ficcional de literatura de viajes, en una región fuertemente literaturalizada, como la pampa, volviendo a emplear una materia en parte real a través del uso del discurso no ficcional de los relatos de viaje. Sylvia Iparraguirre escribe una novela que elabora el imaginario espacial de una región también fuertemente intertextual y estrechamente relacionada con proyectos políticos imperiales y colonialistas en relación con otras versiones derivadas de los relatos europeos fundacionales, como el de Pigafetta, John Byron o el mismo FitzRoy y Charles Darwin. Todos, de alguna forma, se refieren a la tensión que marca la distancia entre la conciencia del yo y el enfrentamiento con la alteridad que se revela en la función de transformación que conlleva todo camino para el que lo realiza con espíritu libre.

Bibliografía

- Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 2000.
- Carrizo Rueda, Sofía M. "Construcción y recepción de fragmentos de mundo". *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos del mundo"*. Ed. Sofía M. Carrizo Rueda. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- _____. "Los relatos de viaje como intertextos. Aportes de una escritura con códigos inéditos a la formación de la novela moderna y al discurso postmoderno de la disolución del sujeto". *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Ed. Fernández, Sandra, Patricio Geli y Margarita Pierini. Rosario: Prohistoria Editores, 2008.
- Duarte, Pablo. "César Aira". México D. F., 2009, <http://www.lanación.com> (consultado el 15 de febrero 2012)
- Fernández, Sandra, Patricio Geli y Margarita Pierini Eds. *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Editores, 2008.
- García, Mariano. "Al fondo de lo desconocido: *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira". *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos del mundo"*. Ed. Sofía M. Carrizo Rueda. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- Iparraguirre, Sylvia. *La tierra del fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- Leed, Eric, J. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. London: Basic Book, 1991.
- _____. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Mengo, Carina. "Las máscaras del movimiento (Hacia una moral del viaje o itinerarios por la inmensidad íntima)". Eds. Fernández, Sandra, Patricio Geli y Margarita Pierini. *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Editores, 2008.
- Monteleone, Jorge. *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1998.
- Morato, Cristina. *Viajeras, intrépidas y aventureras*. Barcelona: Random House Mondadori, 2001.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.
- Regazzoni, Susanna Ed. *Antologías de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Silvestri, Daniela. "Emilia Pardo Bazán all'ombra della torre Eiffel". In *viaggio verso l'Europa, immagini, e resoconti degli scrittori dell'800*. Donatelli, Bruna (a cura di). Roma: Bulzoni, 2002.
- Valenzuela, Luisa. "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja". *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Palencia: Menoscuarto, 2008.

