



2005

# FICCIONES DE PATAGONIA: LA CONSTRUCCION DEL SUR EN LA NARRATIVA ARGENTINA Y CHILENA

Silvia E. Casini

*University of Kentucky*, [scasini@arnet.com](mailto:scasini@arnet.com)

**[Click here to let us know how access to this document benefits you.](#)**

---

## Recommended Citation

Casini, Silvia E., "FICCIONES DE PATAGONIA: LA CONSTRUCCION DEL SUR EN LA NARRATIVA ARGENTINA Y CHILENA" (2005). *University of Kentucky Doctoral Dissertations*. 377.  
[https://uknowledge.uky.edu/gradschool\\_diss/377](https://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/377)

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in University of Kentucky Doctoral Dissertations by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact [UKnowledge@lsv.uky.edu](mailto:UKnowledge@lsv.uky.edu).

ABSTRACT OF DISSERTATION

Silvia E. Casini

The Graduate School  
University of Kentucky

2005

FICCIONES DE PATAGONIA: LA CONSTRUCCION DEL SUR EN LA  
NARRATIVA ARGENTINA Y CHILENA

---

ABSTRACT OF DISSERTATION

---

A dissertation submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the  
College of Arts and Sciences at the  
University of Kentucky

By  
Silvia E. Casini

Lexington, Kentucky

Director: Dr. Susan Carvalho, Associate Professor, Department of Hispanic  
Studies

Lexington, Kentucky

2005

Copyright © Silvia E. Casini 2005

## ABSTRACT OF DISSERTATION

### FICTIONS OF PATAGONIA: THE CONSTRUCTION OF THE SOUTH IN ARGENTINIAN AND CHILEAN NARRATIVE

Contemporary novels about Patagonia rely on foundational texts to caricature the region as a sterile, empty, and isolated. This stereotype was the impetus for this study. Through literary texts concerning Patagonia, the author joins the theoretical debate regarding the relationship between marginal and hegemonic cultures. A close analysis of writings on Patagonia reveals that the image of Patagonian space varies considerably depending on the perspective of the narrator, character, or writer.

This dissertation analyzes the construction of Patagonian space in six contemporary novels by Chilean and Argentinean writers. It is divided into two sections. The first section discusses novels written about Patagonia by non-Patagonians. These works depend on – and repeat – the image of Patagonia found in certain foundational texts. The texts analyzed in this section include *Patagonia Express*, by Luis Sepúlveda, *Final de novela en Patagonia*, by Mempo Giardinelli, and *La tierra del fuego*, by Sylvia Iparraguirre.

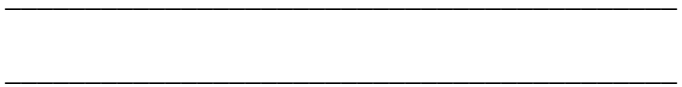
By contrast, the second part of the dissertation analyzes novels by Patagonian writers. Rather than the familiar stereotypes of Patagonia, these works paint a vibrant picture of the social, economic, cultural, and human realities of Patagonia. The texts of this section include the short stories *Caminos y rastrilladas borrosas* and *Memorias de un carrero patagónico*, by Asencio Abeijón and *Papá botas altas* (a collection of short stories), by David Aracena as well as the novel *El corazón a contraluz*, by Patricio Manns.

The theoretical framework for this dissertation derives from Humanistic Geography an emphasis on the social awareness. Particularly special attention is paid to the ways in which environment shapes human interactions. Within that framework, the

use of Cultural Landscape theory serves to illustrate how the social and physical environment shapes the perception of space in Patagonian literature.

The ideas of the geographers Edward Soja, Yi-Fu Tuan, Lester Rowntree, Paul Adams, Steven Hoelscher, Karen Till and Edward Casey are used in this dissertation. In addition, the ideas of the literary scholars Arturo Roig, Michael Keith and Steve Pile contributed greatly towards the conclusion that critics must remain constantly aware of how location shapes the perspectives of space and discourses of power.

**KEYWORDS:** Chilean and Argentinean Literature, Patagonia, Space, Cultural Landscape, Narrative



**FICCIONES DE PATAGONIA: LA CONSTRUCCION  
DEL SUR EN LA NARRATIVA ARGENTINA Y CHILENA**

**By**

**Silvia E. Casini**

---

Director of Dissertation

---

Director of Graduate Studies

---



DISSERTATION

Silvia E. Casini

The Graduate School  
University of Kentucky

2005



FICCIONES DE PATAGONIA: LA CONSTRUCCION DEL SUR EN LA  
NARRATIVA ARGENTINA Y CHILENA

---

DISSERTATION

---

A dissertation submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the  
College of Arts and Sciences at the  
University of Kentucky

By  
Silvia E. Casini

Lexington, Kentucky

Director: Dr. Susan Carvalho, Associate Professor, Department of Hispanic  
Studies

Lexington, Kentucky

2005

Copyright © Silvia E. Casini 2005

## **ACKNOWLEDGMENTS**

I would like to thank the members of my committee for their constructive suggestions in the development of this dissertation. In particular, I thank Susan Carvalho, my director, for her dedication. Finally, I thank all of the family and friends who made it possible for me to complete this work.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Los textos fundadores.....	1
La Patagonia como “dispositivo”.....	10
Marco teórico y metodológico.....	13
Primera Parte.....	23
Capítulo Primero: Luis Sepúlveda: un viaje <i>express</i> al corazón de la Patagonia.....	24
Síntesis Narrativa.....	27
Estrategias de construcción del espacio patagónico.....	28
La matriz del texto fundador.....	32
Conclusiones.....	44
Capítulo Segundo: La Patagonia inmensa, vacía y desolada como “final de novela”.....	48
El plano pragmático: las motivaciones.....	52
La contaminación con el texto fundador.....	56
La huida hacia la NADA.....	61
Patagonia final.....	74
Conclusiones.....	77
Capítulo Tercero: <i>La tierra del fuego</i> : La Patagonia en el paisaje imperial.....	82
Literatura y paisaje cultural.....	85
La saga sobre el traslado de los indígenas fueguinos.....	88
Historia y espacio.....	90
Espacio y escritura.....	95
El espacio desde el paratexto.....	102
Conclusiones.....	113
Segunda Parte.....	118
Capítulo Cuarto: Los espacios cotidianos en la narrativa de Asencio Abeijón.....	119
Técnicas narrativas.....	123
El motivo del viaje.....	124
Lo cotidiano.....	128
Lo épico.....	139
Conclusiones.....	143
Capítulo Quinto: <i>Papá botas altas</i> : el espacio patagónico por el ojo de la cerradura.....	147
El espacio para la vida familiar.....	148
El regreso a la Patagonia.....	153
La Patagonia como ámbito de conflicto bélico.....	159
La Patagonia asediada.....	167
Conclusiones.....	169

Capítulo Sexto: La Patagonia a contraluz de Patricio Manns.....	174
Situación narrativa.....	175
Las categorías espaciales en la construcción de los personajes.....	177
El paisaje fueguino.....	183
Una versión autóctona de la Patagonia.....	189
El foráneo en el paraíso.....	191
Conclusiones.....	195
 Conclusiones.....	 199
 Notas.....	 215
 Obras Citadas.....	 248
 Vita.....	 261

## Introducción

### Los textos fundadores

Desde el momento en que la expedición de Magallanes puso los pies en la Patagonia, el 19 de mayo de 1520, esta parte del continente quedó marcada por la idea de lo monstruoso. La construcción del “Otro” (el patagón, el salvaje, el gigante) como peligroso, permitió que el ingreso del blanco en la región se llevara adelante mediante procedimientos de exclusión y de exterminio. Esta idea de lo exótico, con la connotación de monstruoso, fue conformando una red textual que tiene al salvajismo de sus habitantes y a la maldición del espacio como figuras centrales, asociadas con ideas de excentricidad, lejanía e inmensidad.

El espacio patagónico fue caracterizado de manera homogénea a partir de un discurso foráneo relacionado con prácticas imperiales de apropiación del espacio. Se configuró, así, una red textual (que nosotros denominamos “texto fundador”), que posee rasgos semejantes a los que Edward Said denuncia al referirse a los textos del “Orientalismo”, cuando dice que en ellos la mirada imperial “daba sentido no sólo a las actividades colonizadoras sino también a las geografías y los pueblos exóticos” (*Cultura e Imperialismo* 25). De manera semejante, en los textos que fundan las primeras imágenes de la Patagonia aparece la visión del americano como un salvaje que necesita ser civilizado, y una consideración del espacio como una inmensidad imposible de habitar: por desértica, por estéril, por fría, por la dureza del clima, entre otras tantas calamidades.

Nuestra tesis es que muchas representaciones contemporáneas de la Patagonia todavía se apoyan en esas imágenes. Es más, hemos observado que hay diferentes maneras de describir el sur, de acuerdo con el lugar desde donde se lo observa. Mientras los textos de autores foráneos persisten en describir el sur con una marcada influencia de los textos fundadores, los autores regionales describen el espacio desde sus experiencias diarias, sobre la base de parámetros locales y nacionales.

Al hablar de textos fundadores patagónicos nos referimos a los de los primeros cronistas, viajeros y científicos europeos que recorrieron la Patagonia y describieron el espacio regional asignándole una adjetivación negativa que ha perdurado en el imaginario colectivo.<sup>1</sup> Llamamos “texto fundador” al conjunto conformado, entre otros, por las obras de Antonio Pigafetta, Thomas Falkner, John Byron, Charles Darwin, Robert Fitz Roy, Auguste Guinnard, George Musters y Lucas Bridges.<sup>2</sup> No se advierte en estos viajeros extranjeros (con excepción de Bridges) ninguna intención de acceder a una comunicación con la cultura autóctona. El ordenamiento geográfico, en Argentina, se diseña desde Buenos Aires y las grandes extensiones, sobre todo hacia el sur, son vistas como espacios vacíos y desolados, pero, aun así, deseables en función de las ambiciones expansionistas del blanco.

Constatar la persistencia del texto fundador en muchos discursos que hablan sobre la Patagonia nos llevó a reflexionar sobre la conformación del imaginario regional. Pudimos observar que las distintas formas de percibir y de describir el espacio patagónico se relaciona con los parámetros culturales del narrador/ observador y con su ubicación respecto de lo descrito/ narrado. La “distancia” física y la “distancia” cultural son elementos determinantes en la caracterización del espacio regional. Las miradas

diferentes dependen, además, del hecho de que los autores foráneos están muy influidos por sus lecturas previas y por la comparación con lo que han dejado atrás (lo que sienten como su “casa”). Debido a la influencia del texto fundador, la visión de un paisaje exótico y vacío, en los que están posicionados “afuera” de la Patagonia obedece –en los textos que hemos estudiado– más al paisaje concebido en las lecturas previas, que al observado en la experiencia sobre el terreno. En los autores regionales analizados, por el contrario, la estrategia descriptiva se aleja de la de los textos fundadores, dando mayor importancia a la gente que al paisaje mismo. En este grupo de obras, el espacio es descrito en relación con aspectos socio-culturales locales y regionales y no a partir de la comparación constante con textos anteriores o con contextos europeos, como sucede en los textos de los autores foráneos.

Lo que nos movilizó a realizar esta tarea de investigación fue la carencia de estudios críticos sobre textos de autores regionales y también, la posibilidad de ampliar el reparto de significados atribuidos (y atribuibles) a la región, revisando algunas valoraciones que distinguen entre espacios centrales, benéficos y con aspectos culturales destacables, y ámbitos patagónicos malditos, carentes de historia y de cultura. Hasta el momento no hay publicaciones que den cuenta de ningún tipo de sistematización de la literatura patagónica y pensamos que esta tesis es una forma de iniciar un camino en ese sentido. Lo que nos alienta es el pensar que nuestra lectura se complementará con otras, haciendo posible el estudio sistemático del corpus literario regional.

Aunque no existen estudios específicos de los textos que abordamos en esta tesis en relación con el espacio patagónico, sí hay ensayos, como el de Said, que hemos citado antes, referidos al diseño cartográfico imperial sobre los espacios coloniales. En relación con este

tema, aunque no se enfoca particularmente en el espacio patagónico, Gabriela Nouzeilles sostiene que la “concepción moderna de la naturaleza” (17) se basa “en los modos de producción espaciales del movimiento imperial en sus diferentes fases [...] los modos en que Occidente fue imponiendo diseños espaciales sobre el globo al organizar y dar sentido al espacio natural y social de acuerdo con principios económicos, culturales y epistemológicos que declaró universales” (17). Mary Louise Pratt –si bien tampoco analiza el caso concreto de Patagonia– se refiere, en *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, a la reinención ideológica del continente efectuada por la literatura de viajes en el momento del expansionismo europeo. Ella, al igual que el crítico Adolfo Prieto en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, se refieren a la influencia decisiva del texto del científico Alexander Von Humboldt en los viajeros que llegan a América en el siglo XIX. Prieto llega a decir que América fue “tendenciosamente reinventada como objeto de conocimiento, como paisaje, como fuente de riqueza, como organización política y social” (36), e identifica, en los textos de los viajeros a los que pasa revista, las constantes referencias a Humboldt, a quien considera un nombre casi emblemático respecto de la literatura de viajes, lo que ha hecho que muchos autores lleguen a extrapolar textos de su obra *Personal Narrative* y a proyectarlos en sus propias narraciones.

Respecto de la “invención de la Patagonia”, es necesario observar que la “Patagonia” con ese nombre no existe como dato previo a los registros escritos que llamamos “texto fundador”. El nombre *gununa kena* que los tehuelches utilizaban para designar este lugar fue desplazado por el de Patagonia después de que Magallanes, en el siglo XVI, “bautizó” a sus habitantes. Este nuevo nombre construyó un modelo



institucionalizador con el que se re-definió la región. La Patagonia, como nombre utilizado para nombrar un espacio, es contemporánea de la idea de una suridad monstruosa que se construyó a partir de un conjunto de calificaciones de contigüidad semántica relacionadas con el fin del mundo, la vastedad, la desolación, el vacío y la presencia de habitantes extraños.

Hemos tenido particularmente en cuenta a algunos estudiosos que abordan el tema patagónico, como Ernesto Livon-Grosman, quien, en su ensayo *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, revisa algunos de los textos que nosotros llamamos fundadores para “ver la relación entre los cambios políticos de la Argentina, la representación de la zona y su conexión con una historia del género” [en alusión al género literatura de viaje] (17).<sup>3</sup> Su objetivo es analizar la literatura de viaje en Patagonia en relación con el proceso de formación de la Argentina como nación.<sup>4</sup> Aunque su estudio no tiene relación directa con el planteo de esta tesis, nuestro trabajo comparte el punto de vista de Livon-Grosman sobre el mito patagónico. En el capítulo introductorio titulado “La literatura de viaje: género, naturaleza y nación”, al hablar del corpus estudiado (Antonio Pigafetta, Thomas Falkner, Charles Darwin, Pascasio Moreno, William Hudson), Livon-Grosman observa:

Todos ellos contribuyen a la formación del mito patagónico como desierto, tierra de nadie, inconmensurable, poblada por gigantes que restringen el acceso a la zona en la que quizás se encuentre el paso que una los dos océanos o la prueba geológica que explique la evolución de la tierra. El mito no oculta pero distorsiona y empobrece aquello que está lleno de significado. (334)

Precisamente, la oposición entre nativos y europeos en el proceso de colonización de la Patagonia (iniciado a fines del Siglo XIX) se realizó desde el desconocimiento. Se despreció lo distinto por el hecho de serlo, pero más allá de la ignorancia y de los fundamentalismos religiosos existieron también razones económicas. El desprecio generó el consenso que se necesitaba para segregar, laboral, económica y socialmente, a un grupo humano. El impulso expansivo de los colonizadores chocó con esa cultura distinta, y para tener derecho a reinar sobre ese mundo "horrendo", "deplorable" y "salvaje", lo condenó sin conocerlo.

En la Patagonia se fue gestando un proceso citacional semejante a lo que Edward Said denuncia en su ensayo *Orientalism*, aludiendo a un conjunto de discursos que se atribuyen el derecho a definir el Oriente desde el desconocimiento. La siguiente cita de Darwin, por ejemplo, atestigua esta visión del hombre occidental sobre los habitantes de la Patagonia:

Estos desdichados salvajes tienen la talla escasa, el rostro repugnante y cubierto de pintura blanca, la piel sucia y grasienta, los cabellos enmarañados, la voz discordante y los gestos violentos. Cuando se ve a tales hombres, apenas puede creerse que sean seres humanos, habitantes del mismo mundo que nosotros. A menudo se pregunta uno qué atractivos puede ofrecer la vida a algunos de los animales inferiores; ¡la misma pregunta podría hacerse, y aún con mayor razón, respecto a tales salvajes!

*(Del Plata a Tierra del Fuego 263)*

Este tipo de afirmaciones fue gestando la imagen de un hombre en inferioridad de condiciones en relación con el europeo. Desde los relatos foráneos el nativo y su habitat sufrieron un proceso de degradación a partir de un racismo que condicionó la imagen.

En la Europa del XIX se aceptaba la venta de esclavos negros con la justificación de que se trataba de gente inferior, y esa misma calificación autorizaba la explotación de los nativos americanos. Si alguien se hubiera atrevido a reconocer que los indígenas podían tener formas culturales tan elaboradas como las de un europeo, hubiera puesto entredicho la idea de que era necesario dominarlos –o eliminarlos–, un concepto que está en la base de casi todas las aventuras de conquista de la Patagonia. En el mejor de los casos, la apropiación territorial y la consideración del otro como subalterno se asocia con un acto de evangelización, pacífico pero igualmente desculturizador. En su libro *Racismo, etnocentrismo y literatura* Catherine Saintoul enuncia y describe los factores que, según su opinión, alimentan este prejuicio racial.<sup>5</sup> Algunos de ellos, la ventaja personal, la ignorancia, las tensiones nacionales y religiosas, las razones económicas y el horror a la diferencia, fueron claves en la construcción de la Patagonia y han dado origen al imaginario sobre la región.

La dificultad del nativo por explicar lo que el europeo no podía entender se hizo cada vez más compleja, las distancias entre unos y otros cada vez más grandes, y el alcohol y las enfermedades –signos traídos por la “civilización” junto con las armas de fuego– precipitaron la derrota. Los viajeros del siglo XIX, sin embargo, hablan de una determinación “filantrópica” al tratar de sacar a los nativos de la barbarie en la que viven, como podemos leer en el siguiente párrafo de Darwin, extraído de “Journal and Remarks”:

La marcha del progreso, consecuente a la introducción del cristianismo en los mares del Sud, probablemente habla por sí misma en los anales de la historia. [...] Estos cambios, sin embargo han sido efectuados por el espíritu filantrópico de la nación británica. Es imposible, para un inglés, mirar esas distantes colonias sin elevado orgullo y satisfacción. Enarbolar la bandera británica parece llevar consigo, como consecuencia cierta, riqueza, prosperidad y civilización. (citado en Prieto 21)

Es cierto que también existe un afán de conocimiento de lo lejano y de lo exótico, pero detrás de este interés está presente la necesidad de conocer (y dar a conocer) el terreno para cuando la instalación sea propicia. Los viajes de Fitz Roy se realizan de 1826 a 1836, en la misma década en la que los ingleses se asientan por primera vez en las islas Malvinas. Otra vez podemos constatar que misión civilizadora y proyectos comerciales ultramarinos van juntos. Y para que el proyecto civilizador se cumpla de la mejor manera es necesario desarmar culturalmente –en un proceso similar al que se realizó en Oriente según hemos comentado con anterioridad– el espacio que se quiere ocupar. El paisaje tiene que estar desprovisto de valoraciones positivas para que nadie lo dispute y los habitantes tienen que ser monstruosamente bárbaros para que el extranjero pueda expiar la culpa de su exterminio. Para ello es necesario eliminarlos primero desde el discurso, y los textos fundadores serán los encargados de mencionar la “imperiosa” necesidad de conquistar “el desierto”.

Muchas leyes de Indias y algunas bulas papales, como la del Papa Paulo III del año 1537, se dictaron para controlar las actividades de la conquista y para proteger a los indígenas; pero en el siglo XIX esas leyes de protección ya no se aplican y el principal

objetivo del gobierno argentino es desalojar las tierras de indios, para extender las fronteras y recibir la inmigración europea. Por otra parte, en el siglo XIX los europeos sienten que tienen que moverse con rapidez para evangelizar a los últimos pueblos "bárbaros". En 1830 Hegel está dictando sus cursos sobre Filosofía de la Historia en la Universidad de Berlín y en esas clases dice:

La existencia material de Inglaterra está basada en el comercio y la industria, y los ingleses han asumido la pesada responsabilidad de ser los misioneros de la civilización en el mundo; porque su espíritu comercial los urge a atravesar cada mar y cada territorio para establecer conexiones con pueblos bárbaros, para crear necesidades y estimular la industria, y primero y sobre todo, para conformar entre ellos las condiciones necesarias al comercio, esto es, el abandono de una vida de ilegítima violencia, respeto por la propiedad y cortesía hacia los extranjeros. (citado en Prieto 12)

Según el discurso de Hegel, el expansionismo de los países hegemónicos y su ímpetu comercial, encuentran su justificación en el afán civilizador. Los textos que se derivan de estas ideas conforman lo que denominamos "texto fundador", un cuerpo homogéneo de escritos y una red textual coherente que se cierra, de alguna manera, con Lucas Bridges, cuyo relato procura el afianzamiento del orden occidental, pero es, a la vez, un melancólico registro de la cultura del nativo condenado a desaparecer.<sup>6</sup> Los ingleses (la *Descripción de la Patagonia* de Falkner<sup>7</sup> es un buen ejemplo) insistieron en la descripción de un espacio inhabitable para frenar toda posibilidad de ocupación por parte de otras potencias extranjeras. Al referirse a la "episteme de la representación" (129), Foucault sostiene que todo depende de la elección –y de la producción– de las

referencias. En sus narraciones los ingleses armaron un objeto, Patagonia, inventando el sur (como los europeos en general inventaron "el resto del mundo"), y sus "salvajes" habitantes se convirtieron en ese "otro" que permaneció como escucha silente/ silenciado.

En el caso de los textos fundadores del imaginario patagónico hemos podido comprobar que siempre hay una pre-figuración imaginativa, que hace que el viajero sienta que conoce la Patagonia antes de enfrentarse con ella. Sobre la base de esta figuración previa (el espacio concebido en sus lecturas) cuando el viajero recorre ese espacio imaginado lo que hace, casi siempre, es ratificar el imaginario previo, objetivándolo en sus descripciones desde el camino. En los textos fundadores la Patagonia aparece como un espacio maldito y estéril en el que no existen posibilidades de instalación humana; el aislamiento es visto como castigo y la única forma de poblamiento se percibe en relación con futuras redes de intercambio con otros espacios "civilizadores".

### **La Patagonia como "dispositivo"**

El estudio de los textos fundadores nos ha permitido observar que los relatos de los viajeros y científicos del siglo XIX sobre la Patagonia configuraron una red textual que incluye muchos de los elementos ligados al concepto de dispositivo foucaultiano.<sup>8</sup> Para Foucault, todo dispositivo está inscrito en un juego de poder, ligado al saber. En la construcción del discurso fundador con una visión homogénea y negativa de la Patagonia hubo un imperativo, basado en la posición estratégica del imperio inglés. En el siglo XIX, las clases dominantes inglesas solventaron la expedición de Fitz Roy (en la que viaja Darwin) buscando un asentamiento en la región. La apropiación de las islas Malvinas se

concretó en 1833. Después de la instalación, para consolidar ese poder y conservarlo, recurrieron a estrategias discursivas con tácticas de moralización que forman parte de la ideología y del proyecto de expansión imperialista.

El ejercicio del dominio de la región necesitaba la creación del peligro a combatir. El indígena transformado en monstruo fue el eslabón que avaló el despojo. A partir del interés (dispositivo estratégico) se generó el problema. En la relación de fuerza, Inglaterra contaba con aparatos de poder que permitieron, en un primer momento, la observación del terreno y más tarde, la manipulación del conocimiento a partir de la publicación de los textos fundadores. En un artículo reciente sobre las relaciones entre la literatura de viaje y las políticas culturales de la región patagónica, Livon-Grosman analiza los textos de Charles Darwin, Francisco P. Moreno y Guillermo E. Hudson, y concluye diciendo:

Todos esos textos tendrán al vacío como un eje temático, como una marca de pertenencia en la representación de la Patagonia [...] El funcionamiento del mito como un vaciado de la historia crea en el caso de la literatura de viaje dedicada a la Patagonia un efecto de contigüidad metonímica. Por una parte el mito opera a partir del vaciado de significado, por otra el relato de viaje que mitologiza la Patagonia vacía ese espacio, y en el proceso justifica directa o indirectamente el exterminio indígena que iba a ocurrir (Darwin), que estaba sucediendo (Moreno), o que ya había ocurrido [...] (Hudson). (538-39)

En este ensayo Livon-Grosman denuncia, concretamente, la forma solapada en que los tres autores que estudia naturalizan al indígena (que no aparece en sus relatos) para poder apropiarse de los territorios hacia el sur, o para legitimar el despojo, en el caso concreto

de Hudson, que escribe después de la “conquista del desierto”. Aunque los objetivos de su trabajo y los autores estudiados difieren de los de esta tesis, las conclusiones de este ensayista otorgan sustento a nuestra hipótesis de que el espacio patagónico –convertido en dispositivo estratégico de las grandes potencias– ha sufrido un proceso de enmascaramiento a partir de una construcción textual que estuvo históricamente vinculada con prácticas políticas vinculadas con la apropiación de los espacios.

Las desiguales relaciones de poder entre un grupo cultural y otro se sustentaron en microestrategias a nivel local, regional e internacional que se evidencian en los textos que relatan los primeros años de des-encuentro. Son clave los textos de los viajeros ingleses dando cuenta del “salvajismo” y la carencia de cultura de los pueblos que estaban desconociendo. Los textos fundadores se conformaron como una red textual que logró hacer funcionar la idea de que la Patagonia desolada, fatídica, habitada por monstruos, era la única "verdad" sobre la región. Al estar escritos por hombres de mar (como Fitz Roy), por naturalistas (como Darwin) o por exploradores (como Musters), esos discursos consiguieron un estatuto de veracidad que hizo que se los aceptara sin reservas.

Resulta casi obvio decir que este dispositivo "sur", marcado con atributos negativos, apareció en la Patagonia, como en el resto de América Latina, con la conquista europea en el siglo XVI. En la literatura, el sur de América del Sur se construyó a partir de un entramado textual foráneo. La palabra del viajero europeo se volvió un espejo donde el mundo pudo contemplar un territorio –vuelto paisaje infernal– que no podía conocer directamente. Los discursos de la oralidad indígena previos al llamado “texto fundador”, siguieron circulando en la esfera cultural interna de tehuelches, mapuches, selk’nam, yaganes y alacalufes, sin trascender las fronteras geográficas y culturales de la



región. En el extranjero, el miedo a lo inmenso y lo desconocido se unió a la búsqueda de El dorado, y en sus relatos la utópica ciudad de oro apareció mezclada con hombres de tallas y pies inmensos (el gigante Patagón) y con monstruos terribles (animales prehistóricos que vivían en los solitarios lagos del sur).

### **Marco teórico y metodológico**

Como partimos de la premisa de que no existe una mirada científica ubicada en un “no lugar” desde donde, paradójicamente, se puedan fijar verdades esenciales y universales, nos propusimos revisar los estereotipos que han sido fijados (a partir de una pretendida objetividad y de la utilización de un lenguaje supuestamente transparente) como una representación objetiva del espacio patagónico. Sostenemos que toda mirada está relacionada con la postura filosófica del sujeto que ejerce la agencia interpretante y que, por lo tanto, es necesario evaluar cada descripción (como enunciado) en su particular contexto de enunciación. Nos hemos apoyado, también, en los aportes teóricos del filósofo Arturo Roig, quien sostiene que es necesario terminar con los formalismos vacíos y los universalismos para construir un saber situado. En esta misma línea teórica nos han resultado de interés los postulados de Michael Keith y Steve Pile, quienes consideran que el trabajo de los analistas debe estar marcado desde su propio lugar y que esta marcación es fundamental para determinar la ubicación, la perspectiva y el derecho a desafiar los discursos dominantes del poder.

Desde la orientación epistemológica brindada por la geografía humana contemporánea, que rechaza el falso reclamo de objetividad y de teoría pura en el estudio del espacio, hemos tenido particularmente en cuenta el concepto de “paisaje cultural”,

cuya utilización, según Lester Rowntree, atraviesa todas las categorías epistemológicas tradicionales. Para este ensayista, el concepto de “paisaje cultural”, con el énfasis puesto en la reunión de paisaje y teoría social, aparece en un amplio registro de marcos teóricos de investigación, incluyendo estudios ecológicos, culturales, urbanísticos, artísticos y literarios. Rowntree reconoce la complejidad del concepto de “paisaje”, pero sostiene que la riqueza deviene de la misma ambigüedad del término: “*landscape* is all things to all people. There is no concise definition. Instead, researchers fold together ingredients from the dichotomous etymological roots that draw on different linguistic traditions” (146). De las posibles definiciones rescata que:

the primary appeal of the term landscape today is to imply the formal and functional totality of diffuse and separate parts. It is used to link, for example, the various components of a historical rural settlement system – house, barn, out-buildings, parcel size and shape, and so on– as well as those of a contemporary urban scene. Whereas physical geographers may apply the term to capture interaction between various environmental factors, such as vegetation, climate, and humans, others place the emphasis on the social perception and response to environments, the cognition, feelings, and behavior associated with places. (146-7)

Este marco teórico nos ha sido de utilidad para observar el paisaje en relación con los valores del observador/ narrador, y para la consideración del contexto específico (que incluye lo físico y lo cultural) donde éste se ubica al describirlo.

Hemos complementado este marco conceptual con la definición del “lugar” como un artefacto cultural de conflicto y cohesión social, tal como lo definen Paul Adams,

Steven Hoelscher y Karen Till en el ensayo “Place in Context. Rethinking Humanist Geographies”. Al reconocer el lugar como un elemento complejo, estos autores sostienen que “the move from ‘knowing about’ places in an objective way, their facts and features, to ‘understanding’ places, in a more empathetic way, their character and meanings, that remains the hallmark of humanistic geography” (xix). Dentro de este mismo marco provisto por la geografía humanística, y siguiendo a Edward Casey, consideramos que el lugar no es sólo un concepto que sirve para definir el ambiente inmediato que rodea un cuerpo. La idea de lugar incluye también las influencias histórico-sociales y culturales, así como los intereses personales que componen cada historia de vida. Este planteamiento teórico, vinculado con la teoría del “paisaje cultural” nos ha hecho ver que el “lugar” desde donde se observa el espacio y el espacio observado están marcados por reglas sociales y políticas culturales. Cada descripción no involucra, entonces, sólo un lugar físico, separado del yo, sino un lugar inclusivo (la suma de geografía y acciones, sentimientos, costumbres y objetivos) que configura al propio narrador/ observador.

El ensayo de Neil Smith y Cindi Katz nos proporcionó un conjunto de conceptos de gran utilidad para el análisis, en relación con la problemática de la “ubicación” (el lugar) desde donde se habla y la “posición” respecto a lo narrado. En su ensayo “Grounding Metaphor. Towards a Spatialized Politics”, estos autores analizan la interconexión entre el espacio como una abstracción metafórica y la materialidad concreta del lugar. Definen la palabra “ubicación” (*location*) como un lugar fijo en el espacio que puede determinarse por referencias a un sistema abstracto de coordenadas. La “ubicación” es, tan sólo, un punto en el mapa y por lo tanto un “espacio” cero dimensional. La palabra “posición” (*position*), por contraste, implica una ubicación

concreta en relación con otra, incorporando un sentido de perspectiva de otros lugares y se constituye como un espacio uni-dimensional. “Localidad” (*locality*) sugiere dos o más lugares dimensionales, un área específica dentro de la cual múltiples y diversos eventos y procesos sociales y naturales tienen lugar (69). Justamente, en contraste con estos “espacios específicos”, Smith y Katz advierten sobre el uso político y filosófico de los “espacios absolutos”, en referencia a espacios metafóricos que deben ser “localizados” como tales.<sup>9</sup>

En esta misma línea teórica, la conceptualización del “tercerespacio” (*thirdspace*) de Edward Soja nos sirvió para trabajar la interrelación dinámica entre la práctica espacial (el espacio percibido), las representaciones del espacio (el espacio concebido), y los espacios de representación (el espacio vivido). El aporte fundamental de esta teoría radica en su estrategia crítica de ver “lo tercero como lo Otro” (*Thirling-as-Othering*) cuestionando todo binarismo y todo intento de confinar el pensamiento y la acción crítica en dos alternativas.

Hemos utilizado, también, las categorías teóricas de Yi-Fu Tuan, en especial sus conceptos de “cosmos” y “hogar” como dos escalas de valoraciones diferenciadas. Según Tuan, el “hogar” a menudo se imagina como lo local, lo íntimo, lo familiar, lo nutriente, es decir, un lugar pequeño, circunscrito, accesible a la clase de experiencia directa en la cual todos los sentidos están comprometidos. “Cosmos”, por contraste, implica lo grande, lo abstracto, lo impersonal, sólo accesible mediante experiencias mediadas. Estas categorías nos han servido para ver que en los escritores foráneos priva la categoría de “hogar” para lo que no es patagónico y para lo que ha sido dejado atrás. A veces, el “hogar” coincide con el lugar desde donde se describe la Patagonia (por eso aparece

marcada con atributos de lejanía) que, por contraste, se siente como un “cosmos”. En los textos de los escritores patagónicos el concepto de “cosmos” casi no aparece, o se utiliza para marcar aquello que rodea a lo patagónico. En estas obras predomina la categoría de “hogar” como atributo del espacio regional.

Al estudiar los textos de escritores foráneos estaremos viendo en ellos algunas características comunes que los ligan a una red textual fundadora de lo que hemos dado en llamar “Patagonialismo”, un término que hemos acuñado para referirnos a lo que Said denomina “Orientalismo”. Las postulaciones de Edward Said respecto de la relación del Oriente con el Orientalismo han servido para enriquecer nuestro enfoque del espacio patagónico. Said se refiere explícitamente a este tema cuando habla de la responsabilidad del analista al conocer y describir culturas que no les son propias (las culturas “Otras”) y repara en la facilidad con que los conocimientos sobre el Oriente han sido transmitidos sin cuestionamiento. Piensa que la raíz del problema está en la actitud hacia el legado textual y cultural: “It seems a common human failing to prefer the schematic authority of text to the disorientation of direct encounters with the human” (*Orientalism* 93). Con la palabra “Orientalismo” Said se refiere a una disciplina académica (que engloba a cualquiera que enseñe, escriba o reseñe el Oriente, ya se trate de antropólogos, sociólogos, historiadores o filólogos) que ha falseado la representación del Oriente. En relación con nuestro tema, esto implicaría la existencia de un Patagonialismo que surgió, como el Orientalismo, a partir de la mirada europea que creó un imaginario homogéneo y negativo sobre la región. El Patagonialismo –y la carga de estereotipos y lugares comunes a los que ha dado lugar– debe ser cuestionado para despojar a la cultura de la región de algunos maleficios atribuidos a un determinismo implacable (la maldición de la

esterilidad como causa del vacío, por ejemplo, tal como aparece en el texto fundador) cuando en realidad, son la consecuencia de distintas maneras de observar (y describir) el territorio.

Las distinciones efectuadas por Doris Kadish entre una “lectura pictorial”, que sólo se acercaría en forma superficial a las múltiples significaciones que el paisaje (*landscape*) posee en los textos narrativos, y la “lectura relacional” que ella propone, nos brindaron una base metodológica para el análisis de los textos. En su ensayo *The Literature of Images. Narrative Landscape from Julie to Jane Eyre*, Kadish dice que

Landscape is of special interest because it was one of the most distinctive descriptive forms to occur in the literature of images. These forms can be referred to as “narrative description” when they occur in novels, rather than in poetry; and this term can be defined as a prose passage that dwells at length on the physical properties of the world and interrupts the main plot or the character development of the novel. (1-2)

Esta definición del paisaje como una forma de descripción narrativa referida a las “propiedades físicas del mundo”, ha sido complementada en nuestra tesis con las teorías de la geografía humana, concretamente a partir del concepto superador de “paisaje cultural” que nos permitió considerar el espacio no como algo meramente físico y fijo, sino como una “espacialidad dinámica”, al decir de Soja. Justamente, hemos observado que las descripciones de “paisajes” no interrumpen el argumento, sino que los pasajes descriptivos complementan la narración, dando cohesión a lo narrado. Hemos tenido particularmente en cuenta la propuesta de Kadish respecto de la necesidad de efectuar: a) una observación del paisaje en relación con los puntos de vista narrativos, b) un examen

comparativo de los diferentes paisajes que aparecen en un texto y c) una determinación de las relaciones entre el paisaje y la perspectiva socio-política que sustenta la novela. Estas tres vías de acceso al paisaje literario conforman la estructura metodológica de análisis para el abordaje de los textos estudiados.

En esta tesis se analizan y problematizan diferentes espacialidades que se construyen al hablar de Patagonia. El corpus se ha circunscrito a seis textos narrativos del último cuarto del siglo XX, poniendo el foco en la ubicación física y cultural del observador en el momento de armar su representación del espacio. En los textos de los escritores foráneos (Parte I) hemos podido rastrear una fuerte influencia del texto fundador, cuyo imaginario tienden a repetir. Los textos de autores patagónicos (Parte II) describen el espacio a partir de una observación más directa de las relaciones humanas, socio-económicas y culturales de la región. Entre los autores en los que se advierte la influencia del texto fundador estudiamos *Patagonia Express*, de Luis Sepúlveda, *Final de novela en Patagonia*, de Mempo Giardinelli y *La tierra del fuego*, de Sylvia Iparraguirre. Entre los autores ubicados en el segundo grupo se estudian dos libros de relatos de Asencio Abeijón: *Caminos y rastrilladas borrosas* y *Memorias de un carrero patagónico*, el cuentario *Papá botas altas*, de David Aracena y la novela *El corazón a contraluz*, de Patricio Manns.

Los autores han sido separados para un mejor análisis del corpus investigado, sin que ello implique que deban ser ubicados en polos excluyentes. La categorización que esbozamos podría ampliarse, por ejemplo, atendiendo a la ubicación de los escritores en un eje de mayor o menor cercanía (física y también cultural) con la región (observando el

“desde dónde” narran). Una manera de visualizar esta propuesta consistiría en basarnos en un eje de referencia con los polos y los puntos medios tal como aparecen en el siguiente gráfico:

Ningún acercamiento--1---2---3---4---5---6---7---8---9---10--Total acercamiento

En una categorización este tipo, los narradores de las novelas de Giardinelli, Iparraguirre y Sepúlveda podrían ser ubicados, respectivamente, en los puntos 3, 4, o 5 del eje, los de Aracena y Abeijón (residentes no nativos) ocuparían los puntos 7 y 8, respectivamente, y el narrador de la novela de Manns estaría en el punto 9, muy cercano al polo del total acercamiento. Pero esta propuesta de categorización, superadora del binarismo, es una perspectiva de análisis que excede los objetivos de esta tesis. Por otro lado, la experiencia lectora muestra claramente que el gráfico necesitaría modificarse a una escala más amplia y de mayor complejidad a medida que se ampliara el corpus, ya que cada texto tiene características peculiares que lo diferencian de los demás, lo que dificulta su sistematización en grillas fijas.<sup>10</sup>

En el primer capítulo, dedicado a la novela *Patagonia Express*, del escritor chileno Luis Sepúlveda, observamos la posición estratégica desde donde se describe el espacio y las relaciones de esta novela con la red intertextual previa (los estereotipos ligados al texto fundador), que es la que –de acuerdo con nuestra hipótesis– le brinda el modelo para la representación.

Una matriz discursiva semejante aparece en *Final de novela en Patagonia*, de Mempo Giardinelli, analizada en el segundo capítulo. Con la influencia del texto fundador, el espacio patagónico en esta novela está armado a partir de predicaciones extremas: o maravilla, o infierno. Al analizar la función del espacio en relación con las



necesidades artísticas del narrador y con la particular estructura de la trama, hemos observado que estas hipérbolas son las que mejor se adecuan a la situación por la que atraviesan los protagonistas de la novela que el narrador principal está escribiendo mientras recorre la Patagonia.<sup>11</sup>

En el tercer capítulo, estudiamos la novela *La tierra del fuego*, de Sylvia Iparraguirre. La focalización del espacio patagónico en esta novela, como en las analizadas en los capítulos anteriores, es la del foráneo que se asombra ante la extensión y el despoblamiento de la región. A pesar de que el narrador de *La tierra del fuego* escribe con la finalidad expresa de revisar los textos de Charles Darwin y de Robert Fitz Roy y cuestiona su mirada etnocéntrica, en sus descripciones del espacio patagónico la influencia del texto modélico continúa siendo muy fuerte.

Los autores foráneos estudiados en los tres primeros capítulos escriben textos amarrados a la peripecia personal, en los que la Patagonia es sólo un pretexto. Estas obras muestran a la Patagonia como un espacio "imaginado" muy ligado a un tejido intertextual previo y por esa razón hay en esos textos una marcada tendencia a la "metaforización" del espacio. En contraste con esa literatura foránea, en los tres capítulos siguientes analizamos textos de autores patagónicos que no muestran una visión del espacio como un lugar exótico y lejano, sino como un espacio habitable en relación con coordenadas culturales propias.

Los relatos de Asencio Abeijón que se estudian en el cuarto capítulo, en la segunda parte de la tesis, muestran un espacio "sur" predicado en relación con las actividades cotidianas de sus pobladores y también con algunos hechos insólitos ligados con la vida de los habitantes de la Patagonia. Los dos textos examinados –*Memorias de*

*un Carrero Patagónico* y *Caminos y Rastrilladas Borrosas*– resaltan las actividades cotidianas del poblador patagónico como parte inseparable del espacio.

En los cuentos de Aracena, que se estudian en el quinto capítulo, aparece un espacio múltiple y abarcador (semejante al que se despliega en los relatos de Abeijón) que desmitifica la idea del sur como un lugar vacío, proclive a las aventuras trágicas. En estos cuentos, la Patagonia se muestra como un espacio cobijante asediado por los de afuera y añorado por los que se alejan de sus fronteras. Este capítulo, como el dedicado a la obra de Abeijón, pretende abrir un espacio de investigación en torno a la obra de autores de los cuales existen muy pocos trabajos críticos.

La tesis se cierra con la novela *El corazón a contraluz*, de Patricio Manns, que abordamos en el sexto y último capítulo. Este texto nos permitió observar, una vez más, cómo cambian las valoraciones según la perspectiva socio-histórica y cultural del agente focalizador. La novela dramatiza las dos perspectivas que hemos estudiado en esta tesis, ya que mientras uno de los protagonistas mira el sur como un foráneo, el otro posee un registro totalmente diferente. Desde la focalización del personaje nativo, la novela describe a la Patagonia como el “hogar”, haciéndose cargo de una de las preocupaciones del autor: darle voz a las etnias silenciadas.

## **PRIMERA PARTE**

## Capítulo 1

### Luis Sepúlveda: un viaje *express* al corazón de la Patagonia

Con mucho de intertextualidad y algunos rasgos del relato de viaje, la novela *Patagonia Express* (1995), del escritor chileno Luis Sepúlveda instala al lector en un espacio legendario y misterioso, que tiene vínculos muy fuertes con algunos textos canónicos sobre la Patagonia. Sin ir más lejos, el mismo título reedita, con un cambio mínimo, *The Old Patagonian Express* de Paul Theroux. Este juego con el corpus anterior, y, en especial con el libro de viaje *In Patagonia* de Bruce Chatwin, es el que estructura la novela del chileno, que se mueve, deliberadamente, entre la ficcionalización de la realidad y la realidad de la ficción, muy aferrado a los estereotipos del texto fundador.<sup>12</sup>

A pesar de que la obra narrativa de Luis Sepúlveda ha ganado, en los últimos años, un reconocimiento mundial, no hay hasta el momento, ensayos que analicen sus novelas en relación con la construcción del espacio patagónico. En este trabajo observamos la posición desde donde el narrador describe el espacio (postura narrativa, estructura, estrategias de construcción) y las funciones del espacio, fundamentalmente aquellas relacionadas con la red intertextual previa que es la que –de acuerdo con nuestra hipótesis– le brinda el modelo para la representación.

En el contexto de lo que ha dado en llamarse “la nueva narrativa chilena”, Luis Sepúlveda es uno de los escritores más leídos. En sus novelas *Un viejo que leía historias de amor* (1993), *Mundo del fin del mundo* (1994), *Patagonia Express* (1995) e *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar* (1996) aparecen mensajes de corte ecológico y humanitario. Sepúlveda dice que su narrativa busca ofrecer a los lectores “food for thought, thus helping them to discover the rules governing relationships with

the others, the rules of respect for others, with their culture and their traditions, and to sharpen their awareness of others, which is, incidentally, a tradition in adventure-story writing” (citado en Magnier 47). De acuerdo con estos objetivos, el peregrinaje del narrador por la Patagonia, en *Patagonia Express*, también deja traslucir su postura ecologista y su posición frente a las injusticias cometidas por el avance del progreso.

En *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar* aparece el tema de la contaminación petrolífera del mar que lleva a la gaviota madre a la muerte; en *Mundo del fin del mundo* se denuncia la explotación indiscriminada de la pesca practicada por buques factorías extranjeros, en el litoral marítimo chileno; en *Un viejo que leía historias de amor* se narra el despojo a que se ven sometidos los miembros de una tribu indígena de Ecuador;<sup>13</sup> y en *Patagonia Express* se cuestiona la tala indiscriminada de árboles en los bosques andinos, y la depredación de la fauna marina en el sur del continente.

Refiriéndose a las novelas *Mundo del fin del mundo* y *Un viejo que leía historias de amor*, Clara Camplani dice que en Sepúlveda "ci troviamo di fronte all'antico binomio civiltà/barbarie, dove è però il concetto di barbarie, agganciato all'idea di selvaggio, di incontaminato, di puro, ad essere caricato di significati positivi, mentre l'urbanizzazione, la mercificazione, la disumanizzazione rivestono di connotazioni negative il termine 'civiltà'" (43) ["nos encontramos frente al antiguo binomio civilización/ barbarie, pero el concepto de barbarie, junto a la idea de lo selvático, de lo incontaminado, de lo puro, está cargado de significados positivos, mientras la urbanización, el comercio, la deshumanización revisten de connotaciones negativas al término 'civilización'"]. Este conflicto no escapa a la mirada del protagonista de *Patagonia Express*, quien recorre el sur del continente americano, dando testimonio de la situación de pobreza en que se

encuentran algunas poblaciones. Consultado por Bernard Magnier sobre si la geografía está tomando su venganza sobre la historia, Sepúlveda menciona

[a] revenge that is all the more necessary now that the new world order, although it has done away with the East-West confrontation, is constantly and increasingly exacerbating the North-South confrontation. Latin America is part of the South. We are alone, but it is better to be alone than to keep bad company. (46)

Por algunos datos publicados en entrevistas y reportajes, sabemos que es difícil separar historia y ficción en la mayoría de sus obras, y mucho más en *Patagonia Express*, donde la carga de referencias autobiográficas es significativa.<sup>14</sup> La nostalgia de Sepúlveda por su Chile natal se puede homologar con la del narrador de *Patagonia Express*, quien muestra una cierta ambigüedad entre los vínculos afectivos que lo unen al paisaje de su infancia y la decisión de ser un ciudadano de Hamburgo; una situación causada por su exilio forzoso durante la dictadura de Pinochet. En una charla con Miguel Ángel Quemain, Sepúlveda habla de su conflictiva relación con los chilenos. Cuando Quemain le pregunta si existe una novela latinoamericana, dice que “la novela es una, pero hay particularidades” (21). Pero aclara que su caso es diferente al de otros escritores latinoamericanos porque él “no [es] un escritor chileno [y ésta] es una de las cosas que no [le] perdonan en Chile” (21). Como Sepúlveda, el narrador de *Patagonia Express* vive en Hamburgo pero ha nacido en Chile y regresa a su país, después de muchos años de exilio.

El viaje desde Europa a América, pactado unos años antes con Bruce Chatwin, genera un apretado lazo entre uno y otro escritor. Aunque no pueden viajar juntos porque Chatwin ha muerto, la obra de este escritor aparece constantemente citada por el

narrador, configurando un modelo para su relato. Al igual que *In Patagonia* de Chatwin, la ambigüedad genérica es una característica destacada de *Patagonia Express*, una novela que tiene algunos rasgos formales que la acercan a la escritura de viaje, un género híbrido y bastante difícil de clasificar.<sup>15</sup> En el texto de Sepúlveda aparecen algunas características de ese género, como, por ejemplo, el apego a las historias raras, la unión de elementos históricos y ficticios y la descripción de lugares exóticos.

En este capítulo no nos ocuparemos de la adecuación de las descripciones con el espacio geográfico concreto, sino de la función estética de dichas descripciones. Hemos tenido en cuenta que, tal como expresa Jerome Bruner, "la aceptabilidad de un enunciado en una obra de ficción no depende de la exactitud de las referencias sino del principio de verosimilitud" (20). No nos enfocaremos, entonces, en las relaciones de verificabilidad del texto con el referente que se describe, sino en las estrategias textuales en relación con la posición del descriptor.

### **Síntesis narrativa**

Una breve síntesis narrativa nos permitirá ubicarnos en la compleja estructura de la novela, antes de entrar en el análisis de los espacios. *Patagonia Express* está dividida en tres partes ubicadas en escenarios diferentes. En la primera, se narran algunas anécdotas sobre la infancia en Santiago de Chile y, en particular, sobre algunas situaciones vividas junto a su abuelo, andaluz y anarquista, quien le ha entregado un pasaje para un viaje a "ninguna parte" (15).<sup>16</sup> En la segunda parte, el narrador relata su viaje al exilio, atravesando varios países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Bolivia, Ecuador y Colombia; y en la tercera, el protagonista, que ha estado residiendo durante

muchos años como exiliado en Hamburgo, narra un viaje por la Patagonia. La novela tiene, además, unos “Apuntes” a modo de Introducción y una “Parte final”, que funciona como un epílogo en donde protagonista narra su regreso a Europa.

### **Estrategias de construcción del espacio patagónico**

Este capítulo se enfoca en el análisis de los espacios descritos en la tercera parte y en la parte final. La Patagonia de Sepúlveda es un espacio construido a partir de un corpus literario, en el que ocupa un lugar preponderante el libro *In Patagonia*, de Chatwin. El paradigma desde donde el narrador describe está relacionado con su *mathesis*,<sup>17</sup> y es ese saber el que actúa sobre el proceso de selección descriptiva, a través de operaciones –“las artes del hacer” que dan título al ensayo de de Certeau– que generan su particular diseño espacial. Lo que predomina en *Patagonia Express* no son las descripciones del referente topográfico que el narrador tiene ante sus ojos, sino la recreación de espacios legendarios vinculados con la matriz textual previa. Ese apego a lo que Edward Soja ha denominado espacialidad concebida<sup>18</sup> hace que la descripción del referente esté muy influida por los estereotipos del texto fundador, que autores como Chatwin han contribuido a fijar.

Aunque esté modelado por continuas referencias literarias, la Patagonia de *Patagonia Express* es un lugar empíricamente verificable en la cartografía (aunque no por esto semejante al espacio construido, por ejemplo, en los textos que analizamos en la segunda parte de esta tesis). Precisamente, esta es una de las estrategias de construcción del espacio en la novela de Sepúlveda. El narrador brinda continuas precisiones respecto del lugar donde se encuentra: “estoy solo, frente al mar, y en Chonchi, un puerto de la isla



grande de Chiloé, muy al sur del mundo” (85); también se apoya en la cartografía, por ejemplo, cuando describe la ciudad de Puerto Natales dando primero su locación: “en la costa este del golfo Almirante Montt” (138), y luego haciendo referencia a su posición: “Hacia el oeste se entrecruzan unos doscientos cincuenta kilómetros de canales hasta el estrecho Nelson y el Pacífico” (138). Este procedimiento de ofrecer datos precisos (cero-dimensionales, uni-dimensionales y también pluri-dimensionales) sobre distancias recorridas y menciones toponímicas, es convencional en la literatura de viajes. El ordenamiento de estos datos da una noción de anclaje (y también de sucesión) temporal y espacial, ocultando el hecho de que el relato es el resultado de una combinación arbitraria de sucesos de acuerdo con determinada función artística.<sup>19</sup>

Al trabajar con problemáticas semejantes a las que plantean Smith y Katz, respecto de la necesaria reconsideración de los espacios abstractos, de Certeau formula una interesante distinción entre el “lugar” (fijo/ muerto), que corresponde a los mapas (lo que Smith y Katz llaman “locación”), y el espacio más concreto, al que de Certeau define como “un lugar practicado” (129). Con nombres diferentes, las categorías de de Certeau se relacionan con lo que Smith y Katz estudian como “locación”, “posición” y “localidad”. Según de Certeau, mientras el “lugar” posee relaciones de co-existencia (con lo específicamente topográfico y con el registro cartográfico), en donde cada elemento tiene un sitio propio, el “espacio” incluye relaciones de dirección y variables temporales:

El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir, cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el

acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. (129)

En *Patagonia Express*, aunque los lugares no se salen del sitio fijado en el mapa (su locación), sí se opera un desplazamiento en el espacio descrito por el narrador. El mapa es puesto en marcha (localizado) en la dirección de lo que al narrador le interesa relevar, desde su particular posición. El espacio del narrador diseña un derrotero plasmado por decisiones y motivaciones previas a la escritura, y está teñido por aspectos socio-políticos, afectivos y artísticos (coincidentes con la noción de “localidad” de Katz y Smith), que se diseñan, en el caso de la novela que estudiamos, desde el mismo título.

En una especie de introducción, muy breve, titulada "Apuntes sobre estos apuntes" el narrador explica que Patagonia Express es el nombre de un ferrocarril patagónico que ya no circula pero que, sin embargo, "continúa viajando en la memoria de los hombres y mujeres de la Patagonia" (11). El tren (que, efectivamente, hoy no funciona) es un símbolo (y una *mise-en- abyme*) del relato, en tanto que lo que hoy es tan sólo una leyenda (*legenda*: lo que se lee), ha tenido una existencia real: el libro y el tren (como *legenda*) nos llevan por un camino donde se entrecruzan historia e imaginación (el espacio articulado por “las artes del hacer”, según de Certeau).

En el primer capítulo de la tercera parte, mientras espera el barco que lo llevará hacia el sur, el narrador rememora el encuentro con el escritor Bruce Chatwin, con quien unos años antes ha planeado ir a la Patagonia para tratar de encontrar las tumbas de Butch Cassidy y Sundance Kid, dos famosos bandoleros norteamericanos.<sup>20</sup> El viaje sólo se iba a poder realizar cuando el narrador –un exiliado político– obtuviera permiso para volver a su país. Durante muchos años visita el consulado chileno en Hamburgo recibiendo la

misma respuesta: "su nombre no está entre los que pueden volver" (93). Cuando por fin puede regresar, Chatwin ha muerto y el narrador resuelve cumplir lo pactado, iniciando un recorrido por la Patagonia, no con el escritor de carne y hueso, pero sí con su obra, lo que genera una especial visión del espacio.

Para que las comparaciones entre los textos de Sepúlveda y Chatwin sean comprensibles es necesario recordar que la Patagonia descrita por este último es un lugar lejano, desolado y homogéneo que se vincula con algunos de los clichés (la soledad, el vacío y el desierto, entre otros) del texto fundador.<sup>21</sup> Interesa destacar, aunque nos parece un dato obvio, que la ubicación de la Patagonia como un desierto ubicado en los márgenes del mundo, no es patrimonio único de la obra de estos dos autores. Varios autores contemporáneos, muestran a la Patagonia como un espacio vacío y desolado, vinculado con situaciones trágicas, muy semejante al que aparece en los textos fundadores.<sup>22</sup>

La atracción de Sepúlveda por la Patagonia tiene un disparador que se relaciona, en un primer momento, con dos hechos relacionados, su amistad con Chatwin y la "pasión" que despierta en él la lectura de su libro *In Patagonia*.<sup>23</sup> En el Prólogo a *Mundo del fin del mundo*, Sepúlveda se refiere a esta pasión, diciendo que, después de vagar muchos años sin rumbo fijo, tuvo deseos de detenerse en un pequeño puerto de pescadores de Creta, o en una ciudad asturiana, pero que un libro de Chatwin que cayó en sus manos lo devolvió "a un mundo que creyó olvidado y que [lo] estaba esperando: el mundo del fin del mundo" (14). Más allá de estos datos biográficos, en el plano literario también encontramos significativas coincidencias entre *Patagonia Express* e *In Patagonia* de Chatwin. Entre otras, podemos mencionar las siguientes: a) Son textos

híbridos que oscilan entre el testimonio y la ficción. Un narrador narra, reflexiona y describe un espacio-tiempo en el que se superponen el espacio presente (el que recorre y observa) y el que trae forjado en lecturas previas; y un tiempo presente (el del recorrido) cruzado por historias y leyendas del pasado. b) Ambos relatos tienen una estructura móvil, en la que lo fragmentario se relaciona con una explícita valoración de la inestabilidad y del vagabundeo. c) Ambos textos reniegan de lo teleológico. Los protagonistas inician el viaje teniendo un objeto *in mente* (en el caso de Chatwin, el lugar de enterramiento de un brontosaurio; en la novela de Sepúlveda, el lugar donde están enterrados dos legendarios cowboys estadounidenses), pero los relatos no están “centrados” en esa búsqueda.<sup>24</sup> Los dos narradores dejan de lado, a poco de andar, el objeto de deseo original, y lo que les preocupa es anotar las historias del camino mezcladas con las de la red textual que funciona de modelo.<sup>25</sup> d) Ambos narradores recorren la Patagonia recolectando citas que guardan en una libreta, a manera de apuntes de viaje.

### **La matriz del texto fundador**

En el presente de la enunciación, instalado en el puerto de Chonchi, en la Patagonia norte, el narrador espera el barco que lo llevará a la Patagonia sur. Desde este punto focalizador (el aquí corresponde al espacio patagónico y el ahora al presente de la enunciación), a manera de flash back, recuerda el encuentro con Bruce Chatwin, unos años antes, en el Bar Zurich de Barcelona. Las remembranzas generan una particular técnica descriptiva, usada de manera reiterativa en el texto, en la que el espacio topográfico exterior y el espacio imaginativo interior se superponen. La descripción

combina el espacio concebido y el percibido, conformándose como un “tercerespacio” sojeano:

Este es un viaje que empezó hace varios años, qué importa cuántos. Empezó aquel día frío de febrero en Barcelona, sentado con Bruce frente a una mesa del Café Zurich. Nos acompañaban los dos viejos gringos, pero sólo nosotros podíamos verlos. [...] Y continuaron hablando de otros temas menores, como encontrar la hacienda donde supuestamente decapitaron a Butch Cassidy y a Sundance Kid, visitar la sepultura donde dicen que reposan los dos aventureros, reconstruir los últimos días de sus vidas y, finalmente, llenar a cuatro manos unas cuantas páginas en forma de saga o novela. (92-3)

El libro de Chatwin se mezcla con el del chileno, consciente de que viaja, como el otro rememorado, para anotar sus andanzas. Hay un vínculo intenso con el autor famoso: el encierro del bar en el pasado y la amplitud del puerto en el presente se juntan en el quehacer escritural del narrador y, de improviso, el mismo Chatwin se convierte en protagonista, co-narrador y narratario:

Por fin llaman a los pasajeros. Allá vamos, Bruce, condenado inglés que viajará de polizonte, oculto entre las hojas de la Moleskín. Mañana por la noche estaremos en la Patagonia, tras las huellas de los dos gringos que dieron pie a esta aventura, y ni para ellos ni para los gauchos que conociste será una sorpresa el vernos llegar, porque los patagones, en la densa soledad de sus ranchos, aseguran que “la muerte comienza cuando alguien acepta que se ha muerto.” (93-4)

La cita es significativa. Por un lado, la “densa soledad” (94) del espacio patagónico se alivia con la llegada de los foráneos, y por otra parte, en la Patagonia nadie se asombra de que alguien llegue acompañado por un fantasma porque en ese espacio excéntrico hasta es posible negar la muerte.

La Patagonia como ámbito de leyenda aparece apenas iniciado el viaje. El referente sur (metonimizado en la soledad de los ranchos) adquiere relevancia por la aventura en la que dos escritores buscan las huellas de dos bandidos. El diálogo con el escritor inglés es la matriz que le sirve, además, para hablar de otros viajeros insignes que recorrieron la Patagonia mucho antes. Se alude, por ejemplo, a los viajeros ingleses Robert Fitz Roy y George Musters.<sup>26</sup> Este último, en su libro *Vida entre los patagones*, hizo referencia a la falta de veracidad de los patagones. En el bar Zurich, Chatwin (otro inglés) al saber que el narrador no es patagónico, le dice: “-Mejor. No se puede confiar ni en la cuarta parte de lo que dicen los patagones. Son los mentirosos más grandes de la Tierra-” (87); a lo que el narrador responde: “-Es que aprendieron a mentir de los ingleses. ¿Conoces las mentiras que Fitz Roy le inventó al pobre Jemmy Button?” (87). El breve diálogo es una pequeña muestra de la influencia del texto canónico, y de la manera en se organiza el campo citacional. Si en el siglo XIX George Musters habló de la afición a la mentira de los meridionales, Chatwin retoma sus dichos más de cien años después, y Sepúlveda recupera ambos discursos, poniéndolos en circulación en su propio discurso, para re-vertir la “leyenda”. Aunque se advierte la influencia del texto fundador en las descripciones del paisaje, tanto *Patagonia Express* como *La tierra del fuego* de Iparraguirre, cuestionan el etnocentrismo de los viajeros foráneos.

La versión a la que se hace referencia respecto de la actuación del capitán inglés Robert Fitz Roy en la Patagonia es muy conocida y ha dado lugar a muchas novelas contemporáneas, que narran la historia de cuatro nativos de Tierra del Fuego a quienes Fitz Roy llevó cautivos a Inglaterra.<sup>27</sup> En su cuaderno de bitácora, Fitz Roy dice que Jemmy Button (uno de los cuatro fueguinos secuestrados) fue vendido por su madre por un botón de nácar y que de ese intercambio le quedó el nombre. Antropólogos, etnólogos y escritores como Lucas Bridges (quien nació en Tierra del Fuego y convivió con los nativos) aseguran que el intercambio mencionado por Fitz Roy no es creíble porque un hijo es lo más valioso para los nativos y jamás aceptarían un trato semejante. En su novela *El último confín de la tierra*, Bridges dice que los nativos fueron acusados del robo de un bote, y trata de disculpar a su compatriota diciendo: “Hay motivos para dudar de la veracidad de este relato, pero Fitzroy (sic) parece haber creído en él, quizá porque le agradara haber hallado [...] una excusa para llevar a bordo como rehenes, a cuatro jóvenes fueguinos que casualmente se encontraban allí” (22). Un poco más adelante agrega: “Se dice que este último [por Jemmy Button] fue comprado a sus padres a cambio de un botón, un cuento ridículo, pues ningún indio habría vendido a su hijo ni por el mismo *Beagle* [el barco capitaneado por Fitz Roy] con todo lo que contenía a bordo” (22). Respecto del paisaje, el relato de Bridges también se distancia (por momentos) del texto fundador. Dice, por ejemplo, que “sería engañoso hablar únicamente de los aspectos lúgubres del paisaje [ya que] en un plácido atardecer de otoño, cuando las hojas tienen un color rojizo y el oscuro espejo del agua sólo se ve quebrado por la estela de un pájaro zambullidor, es imposible dejar de apreciar la belleza del puerto de Ushuaia” (52). Algo semejante le va a suceder al narrador de *Patagonia Express* al estar por terminar su

recorrido; pero cuando lo inicia, las descripciones están más influidas por sus lecturas previas que por la experiencia sobre el terreno.

En el puerto de Chonchi, mientras espera el barco que lo llevará hacia el sur, el narrador está más conectado con sus recuerdos, y con lo que está escribiendo, que con las percepciones directas del entorno:

Recuerdo todo esto mientras espero sentado sobre un barril de vino, frente al mar, en el sur del mundo, y tomo notas en una libreta de hojas cuadrículadas que Bruce me obsequió justamente para este viaje. Y no se trata de una libreta cualquiera. Es una pieza de museo, una auténtica Moleskín, tan apreciadas por escritores como Céline o Hemingway, y que ya no se encuentran en las papelerías. (88)

Con algo de fetichismo y de nostalgia del pasado, el narrador habla de la libreta marca Moleskín que tiene en sus manos, señalando que es la que Chatwin usó para escribir su famoso libro. Y así como *In Patagonia* comienza con el descubrimiento de una pieza de museo (un trozo de piel de brontosaurio) en el comedor de la abuela, el relato de Sepúlveda sobre la Patagonia comienza con la descripción de otra pieza de museo, la Moleskín, que le sirve para hablar, entre otras cosas, del imperialismo inglés. Estos vínculos dinamizan el relato con descripciones que se potencian como “espacios terceros” donde lo espacial se entremezcla con lo socio-histórico y político. En esta parte, como en la novela de Iparraguirre, el marco está dado por las relaciones internacionales del imperialismo inglés con sus colonias. El narrador recuerda que Chatwin le ha recomendado anotar, en la contratapa de la libreta, “dos direcciones en el mundo” (89), y



una recompensa para quien la devuelva en caso de pérdida; y que, ante su protesta de que esto le “parecía demasiado inglés” (89), Chatwin le dijo:

Justamente gracias a esa clase de medidas de precaución, los ingleses conservan la ilusión de ser un imperio; en cada colonia grabaron a sangre y fuego la idea de la pertenencia a Inglaterra y, cuando las perdieron, a cambio de una pequeña recompensa económica, las recuperaron bajo el eufemismo de la Comunidad Británica de Naciones. (89)

La libreta simboliza la novela –y también la escritura y las narraciones– que han servido para la apropiación de tierras en nombre del imperio británico y también –de acuerdo al comentario de Chatwin (que Sepúlveda evoca)– para la posterior recuperación de los espacios coloniales.

En la Moleskín (que, en cierta forma, lo equipara a su antecesor) el narrador irá anotando descripciones del espacio patagónico que repiten las del otro famoso. Este pasaje habla de la importancia de la escritura: a medida que viaja, el viajero “se escribe en el paisaje”, en una doble conquista: la del espacio físico y la de la página en blanco. La libreta Moleskín es el caballo de Troya que simboliza el deseo –y también la argucia y la capacidad– del invasor para apropiarse del espacio ajeno (la Patagonia/ Troya). La libreta es un “presente (del) inglés” y un espacio/ museo donde el protagonista encripta su pasos, aún antes de poner un pie en la Patagonia: "Estoy dispuesto a atesorar en la libreta todo lo que veo. Muy pronto navegaremos bajo la noche austral rumbo al fin del mundo” (94). Lo que registra –al menos hasta aquí– no tiene que ver con lo que ve, sino con lo que espera encontrar. Es por eso, tal vez, que las descripciones del narrador de *Patagonia Express*, como las de Chatwin, vuelven una y otra vez a los clichés del texto fundador.

Al iniciar el recorrido, por ejemplo, dice: "Oficialmente es verano en el sur del mundo, pero el viento gélido del Pacífico no le concede la menor importancia a este detalle; sopla en ráfagas que entumecen hasta los huesos y obligan a buscar el calor de los recuerdos" (87). En este caso, el narrador insiste en la tipificación del paisaje en relación con la lejanía, el viento y el frío, repitiendo el estereotipo. Un poco más adelante, instalado en el barco que lo lleva hacia el sur, anota:

Cuando a la luz de la Cruz del Sur brinde a la salud del condenado inglés que se largó primero, tal vez el viento me entregue el eco de dos caballos montados por dos viejos gringos galopando sobre la línea incierta del litoral, en una región tan vasta y colmada de aventuras que no puede ser truncada por la mezquina frontera que separa la vida de la muerte. (95)

De esta manera, el narrador se anticipa al enfrentamiento con el paisaje patagónico, que todavía no ha tenido lugar. La descripción, formalizada desde la espacialidad concebida, tiene todos los ingredientes del texto modélico. El espacio que espera encontrar incluye la consabida Cruz del Sur, el viento, la vastedad del espacio y, por supuesto, el ambiente proclive a la aventura.

Hay que destacar que, como ya hemos observado, si bien las descripciones aluden a las mismas circunstancias estereotipadas –lejanía, vastedad, viento, frío, más la Cruz del Sur como símbolo y límite del último confín– esas características no tienen, en esta novela, el matiz negativo de los textos precedentes. Aunque la región aparece “tan vasta y colmada de aventuras” (95) que es capaz de superar las fronteras de la vida y la muerte, lo ultraterreno no aparece aquí con la categoría de lugar *cuasi* infernal, como se registra

en el texto fundador (una visión que sí re-aparece en la novela de Giardinelli que estudiamos en el segundo capítulo de esta tesis).

El espacio que el narrador observa –y describe desde el “promontorio” como la mayoría de los viajeros foráneos– se mezcla con la red textual previa, que lo ha fijado como un espacio misterioso, ideal para la aventura y el enriquecimiento rápido.<sup>28</sup> Desde el balcón que le ofrece la borda del barco, el narrador describe el viaje con las mismas características legendarias: “Navegamos con rumbo al suroeste, y si hay suerte podremos atracar en un lugar llamado Trapananda” (97), dice, y explica, pensando en un narratario foráneo que Trapananda (o Tralalanda o Trapalanda) era “un misterioso reino [de ciudades] adoquinadas con lingotes de oro” (98) que ha vivido por siglos en el imaginario colectivo de la región. “Tralalanda o Trapananda no era otra cosa que la mítica Ciudad Perdida de los Césares, una suerte de El Dorado austral. Y los rumores aseguraban que tal prodigioso reino se extendía al sur de Reloncaví, a unos mil doscientos kilómetros de la joven capital chilena” (99). La zona de los prodigios se ubica, precisamente, al sur del río Reloncaví, que marca la frontera norte de la Patagonia chilena. Las leyendas de la ciudad áurea y una alusión a algunas actas del adelantado Arias Pardo Maldonado que se transcriben entrecomilladas, como si fueran citas textuales, aunque sin ningún tipo de referencia bibliográfica, sirven para vincular el relato del viaje del protagonista con el mito y también con la historia de la región.

Como en un palimpsesto, leemos en la novela de Sepúlveda el relato de Don García Hurtado de Mendoza que dice: “Los habitantes de Trapananda son altos, monstruosos y peludos. Tienen los pies tan grandes y descomunales que su andar es lento y torpe, siendo por ello fácil presa de los arcabuceros” (99). El texto del español, que fue

Gobernador de Chile en 1570, acumula hipérboles que describen a los hombres de Trapalanda con “orejas tan grandes que para dormir no precisan de mantas ni otras prendas de cobijo, pues se tapan los cuerpos con ellas” (99), y también como “gentes de tal hedor y pestilencia que no se soportan entre ellos, y por eso no se acercan, ni aparean, ni tienen descendencia” (99-100). Con un matiz irónico, el texto del narrador juega con el mito y los estereotipos del texto fundador lleno de calibanes monstruosos, construyendo una trama de textos diferentes. El narrador dice que no importa demasiado si Maldonado realmente estuvo o no en la Trapananda/ Patagonia; pero que si es cierto que alguna vez estuvo en la región, tal vez, "seducido por los paisajes [inventó] aquellas historias de seres monstruosos para alejar a otros posibles expedicionarios" (100), y agrega: "Si esa fue su intención, entonces podemos asegurar que lo consiguió porque la Patagonia, en territorio chileno, se mantuvo virgen hasta comienzos de nuestro siglo que es cuando empezó su colonización" (100). La referencia a un territorio “virgen” reitera uno de los clichés del texto fundador, que habló de la Patagonia como un espacio deshabitado hasta la llegada del blanco, naturalizando la presencia de las etnias nativas.

Al volver hacia el norte, el narrador debe internarse en territorio argentino y viaja en el tren que da título al libro, que en el pasado cruzaba el territorio argentino desde El Turbio hasta Río Gallegos, en la costa atlántica, pero que hoy ya no funciona. Sin embargo, en la novela, la existencia del tren, la cuestión de si cubre o no los 800 kilómetros de recorrido de oeste a este por el territorio de la provincia de Santa Cruz, en territorio argentino, no se menciona. El narrador se interesa por lo legendario, y la estación Jaramillo, por ejemplo, se describe por su conexión con la revuelta de trabajadores rurales conocida como la “Patagonia Trágica” (o la Patagonia Rebelde):

“Jaramillo es apenas la estación y un par de casas, pero el tren se detiene allí para cargar agua. Esa parece ser toda la importancia del lugar, aunque en él se mantenga viva la memoria trágica de la Patagonia, la memoria paralizada en el reloj de la estación: nueve y veintiocho minutos” (140). El reloj simboliza la rebelión patagónica de 1921, que se ha vuelto leyenda, y la historia ha quedado fijada en ese reloj a la hora de los fusilamientos. Una vez más, la posición estratégica desde donde se mira determina la forma de construcción del espacio. No se describe el Jaramillo de hoy (cuya única importancia para el narrador es la de proveer agua al tren), sino lo que ha quedado fijado por la leyenda; que es lo que han registrado los textos fundadores.

La descripción de algunos pueblos patagónicos, como Río Mayo, por ejemplo, tiene todos los condimentos de la tipicidad del ámbito, con el matiz hiperbólico del imaginario foráneo:

Río Mayo es una pequeña ciudad de la Patagonia argentina, barrida eternamente por un fuerte viento que llega del Atlántico y que a su paso por la pampa arrastra arbustos de calafate, champas de coirón y toneladas de polvo. Normalmente la polvareda oculta las veredas opuestas de las calles de Río Mayo. (105)

Con este tipo de descripciones, que incluyen un viento eterno que arrastra, entre otras cosas, “toneladas de polvo” (105), el protagonista reitera los estereotipos de la red textual previa y, además, se acerca al texto de Chatwin que funciona como paradigma. Al describir Porvenir, un pueblo construido junto al Estrecho de Magallanes, en la Patagonia chilena, el narrador desplaza su propia melancolía y la hace recaer en los habitantes del lugar:

A mediados de marzo los días se tornan más breves y por el estrecho de Magallanes entran fuertes vientos del Atlántico. Es la señal para que los habitantes de Porvenir revisen las provisiones de leña y observen melancólicos el vuelo de las avutardas que cruzan de la Tierra del Fuego a la Patagonia. (116)

El desplazamiento de los sentimientos del viajero hacia las personas (y a veces hacia los animales) que viven en la Patagonia es otra de las constantes del discurso fundador, un registro que aparece en novelas contemporáneas, como en *La tierra del fuego*, de Sylvia Iparraguirre, por ejemplo, donde hasta los lobos marinos aúllan de tristeza. La nostalgia que el narrador de *Patagonia Express* adjudica a los habitantes de la Patagonia, no sólo no se fundamenta, sino que se contradice con otros pasajes descriptivos de la novela. Un poco más adelante, refiriéndose a su situación de viajero obligado a permanecer en ese mismo poblado, dice: "Pensaba continuar viaje a Ushuaia, pero me informan que las últimas lluvias han cortado el camino en varios tramos y que no lo repararán hasta la primavera. No importa. En esta región es absurdo tener planes fijos, y además se está muy bien en El Austral, un bar de gente de mar donde preparan el mejor estofado de cordero" (116), y describe, con detalles, la calidez del ambiente y lo que está comiendo:

Cordero de Magallanes perfumado por los clavos de olor escondidos en los corazones de las cebollas que lo guarnecen. Una docena de parroquianos esperamos ansiosos a que la dueña anuncie la hora de pasar a la mesa. Bebiendo vino nos dejamos atormentar por los aromas que llegan de la cocina. Tiene mucho de liturgia esa espera que nos llena la boca de saliva. (116)

El nosotros de esta cita muestra al narrador como un “parroquiano” más, y desde esa situación describe recetas, olores, sabores y charlas, que desdican lo que ha dicho antes respecto de melancolías y tristezas sureñas. Hacia el final el registro cambia. No sólo la focalización pasa de un “yo” que observa a un “nosotros” que comparte con otros la calidez de un ambiente patagónico, sino que la atención en los detalles del recinto cerrado, separa a la novela de Sepúlveda de los textos fundadores, que describen espacios exteriores siempre desmesurados y desérticos, sin reparar en los aspectos intimistas de la idiosincrasia patagónica.

En el último tramo del recorrido, instalado en Río Mayo, en la Provincia argentina del Chubut, el protagonista advierte que sus amigos, aunque podrían regresar al norte, han decidido quedarse en el sur. El relato clausura así la dicotomía instalada por un discurso (el fundador) que diferencia espacios benditos (el norte) y malditos (el sur). Aquí, por el contrario, el narrador repara en el hecho de que cada "uno es de donde mejor se siente" (150). El viaje por la Patagonia termina modificando la percepción espacial del narrador y, en forma significativa, las últimas miradas al espacio patagónico difieren de las imágenes desmesuradas del resto del viaje. La dueña del hotel ha abierto las ventanas que dan a la calle y el narrador dice: “A esa hora nada se interponía entre las gentes y la tranquila noche de la Patagonia” (151). La Patagonia del final del relato no es la misma que la del principio, porque el narrador tampoco es el mismo. En el último tramo del viaje se pone en la piel de quienes viven en el lugar, re-conociendo que el sur puede ser, también, un espacio feliz.<sup>29</sup>

## Conclusiones

No hay en la novela caminos trazados previamente, sino mandatos, promesas y devenires. Chatwin funciona como un padre/ mandante que obliga al narrador a iniciar un viaje que, hacia el final, lo aleja de lo establecido (del orden fundado), para mostrar un orden nuevo, mostrando que la Patagonia puede ser un lugar diferente al que esperaba. La novela, como práctica significativa, se configura en los “apuntes” de un narrador que sabe que

[l]os lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo. (de Certeau 121)

El narrador busca encontrar su lugar en el mundo y éste no es un lugar fijo en ningún mapa sino un lugar itinerante y móvil (un “tercerespacio”) que tiene las características de un espacio *chora*.<sup>30</sup> Por esa razón la novela no termina en la Patagonia sino en Martos,<sup>31</sup> una “localidad” (en el sentido que le otorgan Smith y Katz) que abre y cierra la novela. Por su cualidad de espacio *chora*, Martos está más allá de toda experiencia cartográfica: “-¿Martos? ¿Dónde queda Martos? -Aquí- dijo [el abuelo] golpeándose el pecho con una mano” (19). Porque en *Patagonia Express* el lugar privilegiado es el del corazón. En la parte final, los espacios (exteriores e interiores) y los tiempos (pasado, presente, futuro) se mezclan en la particular visión del tío abuelo que inicia un recorrido simbólico desde el cuerpo (la piel, los huesos) de su nieto, dibujando la historia de los encuentros (y desencuentros) entre dos continentes:



Entonces la mirada del anciano traspasó mi piel, recorrió cada uno de mis huesos, salió al portón, a la calle, subió y bajó lomas, visitó cada árbol, cada gota de aceite, cada sombra de vino, cada huella borrada, cada ronda cantada, cada toro sacrificado a la hora fatídica, cada puesta de sol, cada tricornio que se plantó insolente frente a la heredad, cada noticia venida de tan lejos, cada carta que dejó de llegar porque así es la vida carajo, cada silencio que se fue prolongando hasta hacer certidumbre el absoluto de la lejanía. (176)

El protagonista re-conoce que ha llegado: "por fin se había cerrado el círculo, pues me encontraba en el punto de partida del viaje iniciado por mi abuelo" (178). Aunque en el cierre la novela se instala en un lugar simbólico superador de las distancias y del tiempo, la caracterización en la que más insiste, durante el recorrido por la Patagonia, es la del último confín. Al hablar de la Patagonia como último confín, la novela de Sepúlveda logra dos objetivos previstos. Por un lado, se acerca a la obra de Chatwin que le sirve de modelo, y por otro, la descripción de esa vastedad infinita ubicada en el extremo del mundo conocible es lo que los lectores foráneos están esperando conocer (y, por lo tanto, lo que vende). El texto de Sepúlveda no sólo cita en forma constante al libro de Chatwin, sino también a muchos otros textos de autores foráneos, reeditando un Patagonialismo de antigua estirpe. Como hemos dicho en la introducción, algunas postulaciones de Edward Said respecto de la relación del Oriente con el Orientalismo nos resultan parangonables con nuestra idea de lo que sucedió en la Patagonia. *Patagonia Express* reúne algunos de los rasgos típicos del Patagonialismo, con la aventura del viajero y el exotismo y la lejanía del espacio como sus ingredientes principales.

A pesar de este vínculo evidente con el texto fundador que advertimos, sobre todo, en el momento en que el narrador inicia su viaje por la Patagonia, el texto muestra un cambio cuando el narrador se acerca al final del recorrido. Las descripciones reflejan un proceso de cambio interior del protagonista, que lo lleva a construir un espacio diferente. El lugar inhóspito se transforma, de pronto, en un lugar habitable, mostrando las relaciones de sus habitantes con el espacio a partir de prácticas diarias relacionadas con el bienestar y con el placer, un registro que lo aleja de los estereotipos fundadores.

El espacio patagónico de *Patagonia Express* se construye con fragmentos de historias que se van incorporando al relato del protagonista. Su texto, multivalente, re-arma lo que estaba anotado en otros textos y, al final, recupera también visiones e historias locales, convirtiendo a la Patagonia en un espacio habitable, como el que describe de Certeau:

Es por la posibilidad que ofrecen de embodegar ricos silencios y de entorajar historias sin palabras, o más bien por su capacidad de crear por todos los lados bodegas y graneros, como las leyendas locales (*legenda*: lo que debe leerse, pero también lo que uno puede leer) permiten salidas, medios para salir y volver a entrar y por lo tanto espacios de habitabilidad.

(119)

Las leyendas se trenzan en el texto por un camino de significados múltiples. En este ir y venir del espacio topográfico al espacio legendario, el narrador construye puentes en el tiempo y en el espacio, llenando las leyendas con un simbolismo doble. Por un lado, las *legendas* de *Patagonia Express* son, en el sentido derrideano, un sustituto y un

complemento de lo que fue, y, por otro, a pesar de las influencias que reconocemos, son un presente nuevo y diferente, generador de lo por-venir.

## Capítulo 2

### La Patagonia inmensa, vacía y desolada como “final de novela”

Exiliado en México durante la última dictadura militar (1976-1983), el escritor argentino Mempo Giardinelli es un intelectual caracterizado por su preocupación por los problemas socio-económicos, políticos y culturales de su país y de toda Latinoamérica. En diferentes entrevistas habla sobre su necesidad de informarse sobre el contexto histórico de sus novelas y también de su interés por el rescate de la memoria nacional y continental. En 1993 recibió el premio Rómulo Gallegos por su novela *Santo Oficio de la memoria* de 1991; unos años antes, en 1983, había recibido el Premio Nacional de Novela por *Luna caliente* (1983). Entre sus obras más conocidas se cuentan las novelas *La revolución en bicicleta* (1980), *El cielo con las manos* (1981), *¿Por qué prohibieron el circo?* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985), *Imposible equilibrio* (1995) y *Final de novela en Patagonia* (2000), ganadora del Premio Grandes Viajeros 2000.

*Final de novela en Patagonia* posee una estructura compleja. Es un rompecabezas en el que se superponen una gran variedad de géneros y registros discursivos: sueños, cuentos, poemas, relatos y reflexiones, que van desde lo literario hasta lo político y lo filosófico. La naturaleza fragmentaria del texto en el plano sintáctico está relacionada con el contexto, igualmente fragmentario, caotizado por el colapso económico y cultural en la Argentina de los '90, que la novela trata de mostrar.<sup>32</sup>

Un breve sumario antes de entrar en el estudio del espacio servirá para ubicarnos en la particular situación narrativa de la novela. El protagonista narrador es un escritor que decide hacer un viaje hacia el sur en compañía de un amigo. El viaje está ligado a un doble propósito, conocer la Patagonia y finalizar una novela que es la continuación de

*Imposible equilibrio*, una novela policial publicada por Giardinelli en 1995. Los capítulos que el protagonista va a ir escribiendo durante su viaje por el sur, entonces, configuran lo que podríamos llamar *Imposible equilibrio Parte 2*, intercalada en el relato del narrador. Cuando le preguntan si *Final de novela en Patagonia* es una suerte de autobiografía oculta detrás del viaje a la Patagonia, Giardinelli responde:

–No, claramente no, jamás he querido autobiografiar nada. [...] Lo que me parece mucho mejor, y más digno y modesto, es que uno vaya mezclando e intercalando experiencias y datos de la propia vida en la ficción que escribe. [...] De modo que en *Final de novela...* lo que hago es aprovechar un viaje maravilloso para combinarlo con aspectos de mi vida y de lo que fui viendo, y a su vez todo mezclado con la reflexión literaria permanente sobre los problemas que como autores enfrentamos cuando escribimos.

Nada de autobiografía, ni en este libro ni en ningún otro. (Roffé 92)

Como el escritor expresa, la motivación narrativa se aleja del registro autobiográfico del viaje, y se centra en unir las experiencias del recorrido por la región sur del país con las de los personajes novelescos, lo que da pie a numerosas reflexiones meta-literarias. Desde el comienzo, ubicado en el norte (el Chaco natal) el narrador presiente que en la Patagonia está lo que busca. Pero ese objeto de deseo no es algo que esté afuera, en el espacio topográfico que va a conocer, sino muy dentro de sí, en sus búsquedas como escritor: “Algo me decía que la Patagonia me reservaba la resolución de ese texto que yo buscaba desde hacía mucho tiempo” (16). La motivación principal se vincula con la finalización de su novela y, según nuestra hipótesis, esta es la razón por la cual la Patagonia aparece mezclada con la idea de final, desde el mismo título.

Como se trata de una obra de ficción no nos interesa la adecuación de lo narrado al referente, sino las estrategias discursivas que se utilizan para lograr verosimilitud. Observaremos, entonces, la función del espacio en relación con las necesidades artísticas del narrador y con el particular diseño de la trama. Nuestra hipótesis de trabajo es que las descripciones de la Patagonia están influidas por los estereotipos del texto fundador, por dos razones: por un lado, porque esos estereotipos han forjado el imaginario del narrador; y por otro, porque esos clichés (la lejanía, el desierto, el vacío) son los que más le convienen para los objetivos de su novela.

La novela está armada a partir de dos tramas subordinadas. El viaje opera como componente unificador de ambas tramas, a las que llamaremos relato de marco y relato enmarcado respectivamente, y también novela principal y novela subordinada o secundaria, usando estos términos (principal/ subordinada-secundaria) sólo en relación con su función estructural. Clelia y Victorio, los personajes del relato enmarcado, vienen escapando de un fallido rescate de hipopótamos en el Chaco argentino. En *Imposible equilibrio*, escapan de la policía en un globo aerostático. En *Final de novela en Patagonia* descienden de ese globo, por azar, en una provincia del norte argentino y deciden fundar allí una familia; pero la policía los confunde, por error, con ladrones, y tienen que volver a huir. La trama romántica y *cuasi* policial de la novela enmarcada está determinada por esa persecución que termina, en una primera versión (*Final de novela en Patagonia* tiene dos finales), con el suicidio de los fugitivos; y en una segunda versión, con la muerte de Victorio muchos años después.

Las vicisitudes de Clelia y Victorio atraviesan todo el relato, lo que obliga al narrador a focalizar el espacio patagónico desde la desolación de estos dos personajes,

embarcados en una huida sin regreso. Las tramas de los dos núcleos estructurales, se van desarrollando de acuerdo con la función artística, en espacios interconectados. Ambos viajes (el del viajero/ narrador/ protagonista de la novela principal y el de los protagonistas de la novela subordinada) se efectúan en un recorrido norte-sur, a bordo de un Ford Fiesta colorado. Pero mientras en la trama secundaria los personajes se mueven en un ambiente de violencia y traición, en la principal, el viajero-escritor recorre la Patagonia en una situación contemplativa totalmente diferente.<sup>33</sup>

En el plano semántico los problemas de los personajes de la historia enmarcada le sirven al narrador para hablar de la situación de los marginados, frente a la injusticia, la hipocresía y la corrupción institucional. Victorio y Clelia no son víctimas, porque aunque han sido obligados a huir, han podido elegir la forma de vida; y han escogido el amor sobre la traición y la degradación. En uno de los finales, la Patagonia opera como un callejón sin salida, y los protagonistas se suicidan. En la segunda versión del final, la Patagonia se ofrece con la variante positiva del cliché fundador. En este otro fin posible, los protagonistas se radican en la Patagonia chilena, con una valoración del “espacio virgen” donde es posible empezar de nuevo.

Durante el recorrido, la visión de la Patagonia es homogénea. Todas las ciudades que los personajes recorren en su huida (entre otras: Sierra Grande, Comodoro Rivadavia, Caleta Olivia, San Julián, Río Gallegos, Calafate) muestran el mismo vacío, el mismo abandono, la misma gente desolada y sin esperanzas. Por un lado, porque el protagonista necesita que los personajes de su novela se muevan en un contexto acorde con su propia desolación, y en ese sentido el desierto, la soledad y el vacío son los ingredientes adecuados. Por otro, porque si bien el narrador insiste en que ha emprendido un viaje sin

tener una noción clara del lugar adonde se dirige, su escritura demuestra lo contrario. No sólo ha leído muchos de los textos fundadores, sino que éstos vienen a su mente a cada paso. Esto hace que el espacio se configure de acuerdo con lo aprendido (la espacialidad concebida de Soja), más que con lo que el narrador va experimentando sobre el terreno (el espacio percibido) y que sus descripciones (que conforman un “tercerespacio”) repitan los clichés del texto fundador.<sup>34</sup> Hay todo un sustrato literario que opera como pre-texto, lo que da lugar a algunas características claves del relato: a) aunque se describen paisajes, lo que se prioriza son temas abstractos: ausencias y presencias en sentido filosófico, identidades personales y grupales, estructuras sociales; b) hay una constante exotización: la Patagonia se convierte tanto en un espacio misterioso y vacío, como en un espacio maravilloso, igualmente lejano y desolado; c) el registro es a-histórico, lo que provoca un efecto de des-territorialización que se une a la idea de la Patagonia como un espacio vacío.

### **El plano pragmático: las motivaciones**

Si bien en el proceso del viaje el narrador hace una evaluación de la identidad nacional construyendo sus reflexiones en un nivel de abstracción, los fragmentos (de sueños, cartas, cuentos y relatos) son una colección de paisajes literarios que diseñan un objeto de deseo (un espacio concebido) que está presente en el espacio concreto de la práctica exploratoria. En las reflexiones textuales hay una motivación concreta, relacionada con el viaje al sur, pero hay también, algo mucho más abstracto que tiene que ver con el viaje como conocimiento del que habla Van den Abbeele.<sup>35</sup> Tanto el recorrido por el espacio topográfico como por el espacio textual (de su propia novela y de discursos ajenos) se le presentan como “finales” que el narrador quiere conocer: “Lo excitante era



precisamente no saberlo todo. Como cuando uno se va a encontrar con la mujer largamente deseada, no son los planes previos los que garantizarán la fascinación del encuentro. Al contrario, habrá que improvisar y la magia del momento estará basada en la sorpresa y lo impensado” (17). La ida hacia lo desconocido es lo que potencia la audacia (del narrador y también de los protagonistas de su novela) que avanzan por un territorio liminal:

Durante los últimos cinco años yo había soñado intensamente con hacer este viaje al Sur del Sur de nuestra América. Esa región de la Argentina que para nosotros es como un final que no se quiere ver, una especie de caída del país en el mero fin del mundo. Un territorio y un límite que está en nuestra misma geografía, pero que nos resistimos a reconocer. (17)

Esta cita muestra al narrador focalizando desde un “nosotros” que se encuentra espacialmente hablando, muy arriba, ya que el viaje hacia la Patagonia se percibe como una caída y como un final. La referencia a haber iniciado un descenso, cuando comienza el desplazamiento hacia el sur, no es casual. Para el catolicismo (una religión en la que se han educado la mayoría de los argentinos) el cielo y el infierno tienen lugares fijos, declarados y aceptados “universalmente”: el cielo está arriba y el infierno está abajo; en el “mero fin del mundo”, como dice el narrador utilizando un mexicanismo.

Sin embargo, el supuesto desconocimiento resulta contradictorio ya que, si bien por un lado, el narrador dice que la Patagonia es un espacio desconocido y por eso fascinante, por otro, reconoce que antes de su partida ha leído “los textos clásicos de la región” (18) y menciona una extensa lista en la que figuran, entre otros, Bruce Chatwin, Osvaldo Bayer y una compilación de textos de los siglos XVIII y XIX. Aunque el

narrador pretende mantenerse apartado de estas lecturas, su influencia va a ser notoria a lo largo de la novela.

Como hemos observado, el deseo de terminar la historia iniciada en una novela anterior es el germen de su decisión de viajar hacia el sur: “Mi plan consistía en llevarlos [en referencia a los personajes de la novela] conmigo en este viaje e ir escribiéndolos sobre la marcha” (23). Acorralados por la policía, la “inmersión” de Clelia y Victorio en la Patagonia se vincula con dos estereotipos de los textos fundadores: por un lado, con la idea de un descenso al infierno, y por otro, con el perderse en un territorio lejano y misterioso:

Montados en el cochecito rojo que parece un cohete entre los trigales, se meten por caminos secundarios de La Pampa bonaerense y poco a poco se van *sumergiendo* en la Patagonia como han hecho siempre los locos, los aventureros y los desesperados, y hacen el mismo viaje que estamos haciendo Fernando y yo. (72) [el destacado es nuestro]

La Patagonia funciona como el escenario ideal para la huida de sus personajes: lejos de Dios y lejos de la ley. La Patagonia como lugar para las aventuras trágicas reaparece como marco para el itinerario de esta pareja de enamorados injustamente perseguidos. Todo tiene los matices del gris y el color rojo del coche es lo único que resalta en el monótono paisaje patagónico.

El viaje de unos y otros avanza en forma paralela; así como Victorio y Clelia huyen de la policía, el protagonista quiere escapar de la influencia de los textos que ha leído, para poder recorrer la Patagonia sin ningún tipo de prejuicios. Sin embargo, él mismo reconoce que “las influencias son insoslayables” (19), y apenas iniciado el viaje

dice: “guardaba la impresión de hermosos planos de muchas películas con temas patagónicos” (23). Confiesa, también, que ha leído a algunos autores que han escrito sobre la Patagonia y, aunque no lo reconoce explícitamente, todo lo que ha leído y visto sobre la Patagonia impregna su imaginario y moldea el espacio que va a describir.<sup>36</sup> El rechazo a haberse contaminado con las lecturas, y, a la vez, la influencia que esos textos ejercen sobre él, es permanente:

Y es que ahora yo quería entregarme como lo hacía en este momento: con mi capacidad de asombro intacta y abierto como un lirio. No quería estar “preparado” en ningún sentido. [...] De todos modos Luis [en referencia a Sepúlveda] me acompañaba. Desde *Un viejo que leía novelas de amor* y *Mundo del fin del mundo*, no hay viaje que no me lo haga presente. (52-3)

En la mayoría de las obras que el narrador menciona (y también en la mayoría de las películas citadas) la Patagonia no es un lugar elegido para vivir, sino un lugar propicio para las aventuras trágicas, una caracterización de la región adecuada a la situación de los protagonistas de *Imposible equilibrio Parte 2* que el narrador está escribiendo.

La presencia de los personajes en el “fin del mundo” y el motivo romántico de “amor más allá de la muerte” le sirven al narrador para cuestionar un sistema de justicia que no sirve. El amor aparece vinculado con un sinnúmero de aventuras que terminan en desastre, dejando traslucir una corrupción institucionalizada en la Argentina gobernada por Menem. Sin embargo, la misma condición absurda de estos antihéroes novelescos amparados en el amor, promueve una visión optimista. El segundo final, con los protagonistas encontrando refugio en la Patagonia y el “baño de Patagonia” que el narrador propone hacia el final de la novela, parecen estar anunciando un posible cambio,

desde el lugar distópico que ha venido describiendo, hacia un utópico lugar donde el amor y la solidaridad pudieran ser moneda corriente.<sup>37</sup>

### **La contaminación con el texto fundador**

El narrador no logra, en ningún momento, desvincularse de los textos canónicos que armaron el imaginario estereotípico de la Patagonia. Antes de iniciar el recorrido ofrece (pensando en un lector foráneo) una “definición” de la región que ya contiene algunos de los clichés fundadores:

Como fuere, lo que caracteriza y unifica políticamente a todas estas provincias es –en veloz síntesis– la lejanía del poder y el olvido, en los hechos, de la mayoría de los argentinos. Desde una perspectiva económica, la Patagonia es nuestro territorio más rico en petróleo y sus posibilidades mineras, inexploradas aún, parecen infinitas. Y en la superficie, el viento que lo barre todo: ovejas, guanacos y ñandúes, y hasta un litoral marítimo riquísimo en especies que están siendo devastadas por la explotación comercial más irracional y feroz. (34)

La elección de este comentario, que habla, fundamentalmente, de las posibilidades de enriquecimiento rápido, del viento y de la lejanía como una “síntesis” de la región, muestran cierta influencia del texto fundador que ha diseñado un espacio homogéneo.

La re-escritura del texto modélico va a ser casi permanente en el viaje hacia el sur. Apenas iniciado el viaje ya aparecen rastros de la esterilidad presagiada por Darwin: “Mientras conduzco por la 40 no cesa de asombrarme tanta belleza estéril. Sobre todo en un país que es un paraíso aunque poblado de indigentes, tanta riqueza inútil debería

conmover cualquier indiferencia. Sin embargo no puede con la argentina (sic), que parece blindada” (167). Aquí, la esterilidad, con un desplazamiento semántico hacia la inutilidad, se utiliza como crítica a la indiferencia del centro hacia el interior del país. En más de una oportunidad, el narrador se refiere a una economía (la de las distintas regiones del país) arrasada por los efectos de la globalización liberal, por la deuda externa y por la corrupción de la clase dirigente durante la presidencia de Menem.

De acuerdo con el narrador, los problemas de la Patagonia se terminarían si los gobernantes se decidieran a explotar las riquezas del interior. Otra vez, como en los textos fundadores, las predicaciones van de un extremo al otro. La “belleza estéril” se une a las posibilidades del espacio patagónico, que motivan los sueños del narrador:

con todo lo que se podría hacer aquí. [...] ¡Oh, habría tanto que hacer aquí! Bastaría con abrir algunas cabezas y con un Estado más activo que grande, que simplemente financie y desarrolle el riego por goteo y la energía eólica, y pavimento. No es excesiva la pretensión: agua hay, viento sobra y casi toda la ruta 40, por ejemplo, está preparada: sólo faltan las capas asfálticas”. (167)

Pero más allá de esta mirada del narrador hacia las posibilidades futuras de la región, desde la perspectiva de Victorio y Clelia, el viaje se siente como una trágica “bajada” hacia la nada y la Patagonia aparece como un espacio vacío y sin posibilidades de redención.

Una lectura relacional, como la propuesta por Doris Kadish, nos permite observar que los semas del desplazamiento hacia abajo y la visión de la Patagonia como último confín y como vacío están presentes en casi todos los capítulos de la novela. Junto con la

idea de estar bajando, el narrador reafirma su sensación de estar yendo hacia la nada. Si en el primer capítulo dice que “la Patagonia argentina es una inmensidad vacía, un desalojo universal lleno de misterio” (17), en uno de los últimos es aún más categórico, y llega a decir que los caminos patagónicos son “una cinta de la nada hacia la nada pasando por la nada” (141).

La necesidad de llenar la sensación de vacío lo hace recurrir a los pretextos y a su propia decisión de describir lo que (no) ve. Las lecturas irán llenando la nada. En el primer capítulo el narrador observa que la Patagonia es “mucho más que un vacío ancestral” (17) porque los textos precedentes la han convertido en “una tierra literaria” (17). Esta concepción de que el vacío topográfico se supera gracias a su representación en un espacio textual, es una de las constantes de la novela. Como en los textos fundadores, en el de Giardinelli, la referencia a lo ancestral es, además, un rasgo que separa al espacio de su contexto actual, ubicándolo en lo pre-histórico.

La adhesión al texto fundador observada en el plano semántico, se constata también en el plano sintáctico y pragmático. Como en los textos modélicos, el punto de vista novelesco de *Final de novela en Patagonia* está siempre fijo en el yo del protagonista-narrador,<sup>38</sup> y aunque se registran sueños, poemas y relatos de variada procedencia, no estamos frente a una novela polifónica ya que la voz (y también la mirada) del narrador unifica los fragmentos. El narrador se auto-cuestiona el uso de la tercera persona omnisciente:

Aunque quizá podría escribir la novela en primera persona y el cambio de voz narrativa me permitiría, por ejemplo, que Victorio evocara otro viaje patagónico durante el cual habría recorrido toda la ruta 40. La traslación

de voz incluso podría tener otras ventajas: el fluir del pensamiento, el análisis especulativo interior de cada uno de los personajes [...] Porque soy consciente de que la novela, tal como la vengo resolviendo, es un texto de acción pura. Los personajes, en estas novelas, se mueven como marionetas cuyos hilos maneja el narrador en tercera persona. (184)

Aunque la problematización del punto de vista aparece, el narrador no se decide por un cambio de perspectiva, que continúa siendo autoritaria. Al referirse a una situación similar en los textos de Moravia y Theroux, Mary Louise Pratt dice:

En los relatos de viaje contemporáneos, la escena del ‘monarca de todo lo que veo’ se repite [...] Pese al hecho de que también ellos están en territorio desconocidos, estos escritores, como Burton, reclaman autoridad para su visión. Lo que ellos ven es lo que hay. No se advierte ningún sentido de limitación de sus facultades de interpretación. (*Ojos imperiales* 369)

La metáfora del “monarca de todo lo que veo” se repite en *Final de novela en Patagonia*, donde no hay lugar para el registro de miradas diferentes. La perspectiva fija no sólo impide, como observa con agudeza el narrador, el “análisis especulativo interior” (184) de los personajes, sino que ofrece una visión uniforme de la Patagonia.

Otra de las características que vincula este texto con los textos modélicos que forjaron el imaginario patagónico es la aparición de un discurso abstracto, explicativo, destinado al narratario foráneo que el narrador tiene muy presente. Al hablar de la debilidad de su acompañante por el dulce de calafate, por ejemplo, explica que es un dulce hecho con “la pequeña fruta típica de la Patagonia que es como una uva de intenso

color azul y que se cosecha de un arbusto espinoso silvestre que se encuentra prácticamente en toda la región” (115); cuando habla de las estancias dice que “es como se llama en la Argentina a las haciendas de vastas extensiones” (74); cuando se cruza con una manada de *choiques* dice que es así como “se llama una variedad de ñandúes enanos” (78). Esta última explicación es un tanto errónea porque en la Patagonia no hay ñandúes sino avestruces, y *choique* es el nombre indígena para estas últimas aves, que, por cierto, son más pequeñas que los ñandúes. Esta confusión da lugar a la original perspectiva del narrador quien describe a los avestruces como “ñandúes enanos”. Ya se trate de gigantes o de enanos, lo Patagónico es ex-céntrico (y exótico) para el que mira –y mide– desde el centro (o, como en el caso del narrador, en el norte).

En algunos pasajes la atención al lector foráneo es aún más explícita, como cuando dice: “Mientras busco la referencia, pienso que cualquier lector necesitará mirar un mapa de Sudamérica, aunque sea una vez, para comprender este *territorio de novela*” (73) [el destacado es nuestro]. La región vuelve a ser des-historizada y des-territorializada, y convertida en un territorio que sólo cobra validez a partir del acercamiento a lo cartográfico, cuando una grafía la hace aparecer en el espacio textual. La preocupación por los mapas, incorporados al relato no es la del geógrafo, sino la del escritor foráneo que sabe que su narratario –también foráneo– los va a necesitar y agradecer.<sup>39</sup> Los mapas, en el fondo, no dejan de ser textos y cada viajero se escribe en ellos a medida que re-conoce el espacio por donde anda. Mucho más en este caso donde el protagonista va mirando el mapa para ver en el registro cartográfico las ciudades y pueblos que cruza.<sup>40</sup>



## La huida hacia la NADA

En el primer capítulo el narrador que ha soñado con Colón, anota el sueño porque, según dice, no cree que “haya sido casual” (19) soñar con ese gran inventor (¿de espacios?) el día antes de emprender el viaje. El sueño describe las visiones superpuestas y enturbiadas de Cristóbal Colón sobre el Nuevo Mundo, que son las que lo animan a conseguir el dinero para su empresa de “descubrimiento”. El narrador se compara con Colón ya que ambos, según su particular visión, encuentran lo que se han preparado a ver. Efectivamente, como Colón, el narrador de *Final de novela en Patagonia* no “descubre” ningún espacio nuevo, sino que re-visita y re-inventa un *locus* a partir de muchos datos previos. Así como Colón describe las tierras del Gran Khan que leyó en los textos de Marco Polo, el narrador de *Final de novela en Patagonia* describe la “inmensidad vacía” que trae en su imaginario, de la que se ha venido nutriendo en los textos que él mismo menciona. Una y otra vez, enfrentado con un paisaje que no es el que espera encontrar, vuelve al registro literario que le sirve de base para sus descripciones:

Para mí es inevitable que en esta *ruta vacía*, en este mundo *despojado y solo* que es la inmensa Patagonia, me acompañen –me salven, diría yo– todos los libros que he leído. Son ellos los que imponen este ritmo pausado, medio lento, de viajar haciendo literatura de cada observación, de cada recuerdo de ese *otro viaje interminable y fantástico* que es la literatura universal. (71) [el destacado es nuestro]

Aunque el viaje por el espacio cartográfico lo aburre, el narrador reconoce que nada lo excita más “que la perspectiva de acabar esa novela” (28) y agrega: “sabía, además, que se trataba de indagar en lo que se podría llamar la poética del viaje” (28). Lo importante

no es el viaje por el espacio topográfico concreto, sino el viaje por los textos y, fundamentalmente, por el texto que el viajero está tratando de terminar.

En sus constantes referencias a un entramado de textos previos, esta novela se parece mucho a *Patagonia Express* de Sepúlveda, en donde la descripción del referente topográfico se deslucce frente al cúmulo de citas de autores que han descrito –y también recorrido– la región. El viaje de Sepúlveda, como el de Giardinelli, se arma mediante un cuerpo citacional con una visión homogénea del paisaje patagónico en la que predominan los estereotipos del texto fundador: desolación, vacío, inmensidad, fin del mundo.

Los fragmentos de cartas, poemas, sueños y anécdotas incluidos en la novela arman un espacio textual descriptivo, que se conforma como un “tercerespacio”, en el que el viaje del protagonista/ narrador por el espacio topográfico (la espacialidad percibida o “primerespacio”) se complementa con la espacialidad concebida (o “segundoespacio”), con un marcado predominio de este espacio segundo sobre el primero. En el plano semántico, los fragmentos incorporados en el texto hablan en forma redundante sobre caminos azarosos y “nadas” que completan (y matizan) la NADA con mayúsculas que el narrador contempla desde la ventanilla del coche. El primer poema insertado en la novela es una metáfora (y también una *mise-en-abyme*) del recorrido patagónico:

¿Qué es un poema sino miedo,

trompetazo, pétalo,

incorpórea genealogía?

[...]

¿Cuál es el verso final,

el imprecisable verso final  
que sintetiza el ansia del regreso?  
¿Qué queda del poema, finalmente,  
cuando se ha pensado todo,  
se ha decidido nada  
y apenas sobreviven  
preguntas inseguridades soledad fracaso dudas  
o sea palabras, sueños, nada? (29)

La novela parece cifrarse (y duplicarse como signo gráfico) en ese poema. Una novela/ Patagonia/ poema, hecha de “palabras, sueños, nada” (29). Tal como aparece en esos versos, para los personajes de la novela el viaje de ida “sintetiza el ansia de regreso” (29), y es tan enigmático como el “imprecisable verso final” (29) del poema. La idea de la Nada vinculada con la Patagonia es una constante que se explica desde esta perspectiva de lo que se escapa porque no se puede medir desde los parámetros del descriptor. Por eso adopta las características de lo inapresable/ misterioso (aquello que me confronta con eso “otro” que no alcanzo a entender), en tanto el miedo es una forma (y una parte) de la ignorancia.

Apenas cruza el límite norte e ingresa en la Patagonia, el narrador está ansioso por encontrar el territorio que trae adherido en su imaginario:

Mientras dejábamos atrás Bahía Blanca [...] buscábamos con los ojos las primeras muestras de la Patagonia: *el desierto*, los pastos ralos, las mesetas que nos indicaran que ya estábamos cabalgando sobre esas *inmensidades míticas*. Pero todavía era pronto para nuestra ansiedad. Y es

que la Patagonia se va mostrando de a poco, se diría que sutilmente. (37)

[el destacado es nuestro]

Los textos fundadores han configurado a la Patagonia como un lugar misterioso, inmenso y virginal y el narrador necesita certezas que le confirmen que ha penetrado en esas “inmensidades míticas” sobre las que tanto ha leído, una Patagonia que aparece, como América para el conquistador europeo, pasiva y disponible para ser conquistada y abusada, pero no conocida:

Sólo al cabo de unas horas de marcha aparecen las primeras piedras, los primeros suaves valles pre-desérticos. El paisaje va cambiando y uno quiere que se torne lunar, porque *el viajero es ansioso y necesita que lo que ven sus ojos confirme lo que él espera*. Es una idea clásica, inevitable, que la Patagonia confirma, sí, pero en esa región lo hace muy lentamente.

(37-38) [el destacado es nuestro]

Hay aquí un explícito reconocimiento respecto del imaginario que ha armado sobre la base de los textos leídos antes de iniciar el viaje. Pero lo que se presenta ante sus ojos le resulta extraño: “Cuando reanudamos la marcha, sin embargo, todavía la Patagonia no se muestra como uno la imagina: desértica, pedregosa, casi lunar. Durante un buen rato, la sensación dominante no es otra que la del tedio: la monotonía del paisaje decepciona un poco” (38). Y como lo que espera (y lo que esperan sus lectores foráneos) no aparece, necesitará inventarlo. La Patagonia vacía y virginal del narrador se parece a las descripciones del “Mundo Nuevo” de Humboldt. Este supuesto vaciamiento del continente americano les brindó a los criollos (post-independentistas) la posibilidad de borrar tanto lo indígena como lo hispanoamericano, promoviendo un progreso ligado con

las oleadas inmigratorias de la Europa Boreal. Este tema del ocultamiento de la América mestiza ha sido estudiado, entre otros, por Leopoldo Zea y Mary Louise Pratt.<sup>41</sup> Al analizar algunos textos canónicos del período independentista en Latinoamérica, Pratt muestra su sorpresa al

advertir con cuánta frecuencia es invocado Humboldt como un gesto inicial para inaugurar (y presumiblemente legitimar) las aspiraciones intelectuales e imaginativas específicamente criollas. Y esas aspiraciones, a su vez, son frecuentemente expresadas en términos abstractos que [...] mantienen en suspenso algunas e las contradicciones implícitas en el intento de legitimar sociedades jerárquicas a través de ideologías igualitarias. (*Ojos Imperiales* 316)

El narrador de *Final de novela en Patagonia*, escrita casi 200 años después del texto de Humboldt, parece contagiado del mismo afán civilizador e invisibilizador de lo nuestro. Hay en la novela algo de esa forma sutil de mostrar el sur del continente en términos abstractos, configurado como un espacio virgen y ancestral, donde todo está por hacerse. En camino hacia Península Valdés, por ejemplo, el narrador compara el camino con el mar<sup>42</sup> y el paisaje con la nada, en una formalización simbólica que se vincula con el registro estereotípico:

Entre San Antonio Oeste y la península de Valdés a lo largo de unos 320 kilómetros el camino es una larguísima recta ondeada. Ni siquiera sinuosa, pues casi no hay curvas. La carpeta asfáltica es como el delicado oleaje de un mar en calma [...] Es, de hecho, una planicie de piedra, de colores ocre y amarillos, en los que la Nada comienza a ser una costumbre. La

misma Nada que encontraremos durante todo el viaje, que ha desencadenado mitos y leyendas y que ejerce un enorme atractivo sobre millones de personas de todo el planeta. Curiosa, la gente. (51)

La idea de un espacio-nada y, en forma contradictoria, el atractivo que ese vacío provoca, lo lleva a enunciar la frase final: “Curiosa, la gente” (51) que nos recuerda a la novela de Sepúlveda en la que también se narran “las ingenuas y bellas excentricidades” (*Patagonia Express* 61) que el narrador ha escuchado en su recorrido por el sur. El narrador de *Patagonia Express* también expresa su extrañeza frente a los habitantes de la Patagonia diciendo: “Curiosa gente ésta” (*Patagonia Express* 91). En la novela de Giardinelli, la constante comparación del espacio patagónico con la nada, resulta explicable por la finalidad artística del narrador, quien necesita ubicar a los protagonistas de su novela en esa inmensidad mítica para aumentar el desamparo.

En sus descripciones, el protagonista va de un extremo al otro: maravilla o infierno. Eso es lo que provoca el asombro y lo que despierta su curiosidad, preguntándose por qué, si se trata de una inmensidad vacía, hay tanta gente que se siente atraída por este paisaje. Una pregunta reiterada por el texto fundador, ya que aparece, con matices, en los textos de Hudson, Darwin y Musters.

Al constatar que el espacio misterioso que trae en su imaginario no aparece en el espacio topográfico que está atravesando, el narrador decide convertirse en el protagonista de un film. Esto lo acerca a los textos modélicos. El auto en el que viaja se transforma en un “expreso inglés” (54) que lo traslada al mismo lugar (el mismo “desde donde”) han descrito la Patagonia Sepúlveda y Theroux:

La pampa árida, interminable, de pastos amarillos y piedras cada vez más grandes y abundantes, pasa a un costado como en esas escenas de las películas en que el protagonista va en un tren y afuera pasa el paisaje, como ráfagas. Yo soy Dick Bogarde en un expreso inglés. [...] Y también soy Darwin cruzando estas estepas con un salvoconducto del mismísimo Juan Manuel de Rosas, mientras se pregunta por lo sacro y lo profano en esta región del mundo de infinita poesía e infinita tristeza, yerma y agobiada como una madre de ubres secas. (54)

Como sucede en *Patagonia Express* de Sepúlveda, cada vez que la monotonía del paisaje lo aburre, el narrador recurre a la literatura como válvula de escape hacia la fantasía, en este caso transformándose a sí mismo en Dick Bogarde y en Charles Darwin, y contemplando el paisaje desde la ventanilla de un tren inglés. El recorrido de los personajes fugitivos de su propia novela también le sirve para distraer la monotonía del viaje y el narrador siente que –como ellos– está siendo arrastrado por el destino:

El camino hacia el Sur no es otra cosa que esa misma larga cinta de asfalto colocada como una dura alfombra sobre la piedra. [...] Durante horas recorreremos el monótono, interminable camino recto que lleva hacia el fin del continente. Pasamos velozmente por el costado de Trelew, vemos Rawson a lo lejos, no nos tentamos con la entrada a Gaiman ni a Sarmiento, ni a los Bosques Petrificados, que decidimos visitar al regreso. Ahora seguimos nuestro camino en línea recta, como se sigue un destino inexorable. (91)

El viaje en “línea recta” también condiciona las posibilidades de conocimiento. El narrador es incapaz de desviarse del camino establecido y acaba por no conocer lo que hay más allá de lo que ve a los lados de la carretera. Lo que alcanza a contemplar desde la ventanilla de su auto es sólo vacío y desolación, predicados como NADA, repitiendo la versión más negativa del texto fundador:

Sobre la ruta 3, más o menos a la altura del kilómetro 2.200 [...] hay un sitio que en algunos mapas figura con un punto negro y el nombre Tres Cerros, y en otros como La Cabaña. Es gracioso porque no se trata de un pueblo, ni siquiera pequeño. Es simplemente una de las tantas referencias cartográficas de un territorio vacío: allí se indican los nombres de decenas de estancias, almacenes a la vera del camino, simples casas de alguna familia que quizá ya no está. Tres Cerros, sin embargo ni siquiera es eso. Es sólo una leve elevación de la interminable meseta, que se repite tres veces. Desde la carretera parece un chiste cartográfico. Que sólo tendría sentido, quizá, si se le pusiera imaginación, como que en ese paraje alguna vez buscó refugio la banda de Butch Cassidy y Sundance Kid. Seguro que los gringos pasaron por acá, pienso, pero con certeza no lo sé. (119)

Butch Cassidy y Sundance Kid, los famosos bandoleros norteamericanos han ido al sur, como Victorio y Clelia, buscando refugio. Para el protagonista de la novela de Giardinelli, lo digno de narrarse no está en relación con la cotidianeidad de los habitantes del lugar, sino con lo cinematográfico o lo literario, en este caso con las aventuras de los dos gringos famosos, de quienes han hablado Chatwin y Sepúlveda, y a quienes la pareja de Giardinelli parece querer remedar. En la cita transcrita, el viajero habla de un dato



cartográfico y dice que la señalización de Tres Cerros marca un lugar pequeño en una región muy extensa, sin reparar en el sentido que Tres Cerros tiene para los lugareños y para la región. Algo semejante a lo que el narrador de *Patagonia Express* hace cuando el tren se detiene en Jaramillo y la descripción del lugar sólo atiende a aspectos legendarios. En *Final de novela en Patagonia*, el narrador no repara en que Tres Cerros ha sido, desde su fundación, un punto de referencia importante para los viajeros ya que los “tres cerros” marcan un hito topográfico peculiar en un medio físico de mesetas. Por el contrario, este tema lo lleva a hablar de la mala calidad de los mapas argentinos y de la capacidad imaginativa de los cartógrafos:

la cartografía actual es pésima si se la compara con los mapas carreteros europeos o norteamericanos que suelen ser de precisión milimétrica y de impresión impecable. Estas falencias, en territorios tan vastos y despoblados, muchos de ellos inexplorados todavía, llevaron a los cartógrafos a notables ejercicios de imaginación, que en esta materia terminan siendo vaguedades. (73)

El narrador pretende “hacer cartografía” escribiendo una historia de la nada (es decir, inventándola), al mismo tiempo que explora el espacio desconocido (otra nada), sin tener en cuenta que los cartógrafos escriben el mismo tipo de “ficción” que los novelistas, aunque de otro modo. La nada es tanto física –en referencia al espacio topográfico– como literaria, en relación con la novela cuyo final está creando.

La cita que he transcrito es, además, reveladora del desconocimiento del terreno por parte del narrador, quien supone que en la Patagonia todavía existen territorios inexplorados; una noción que nos remite, otra vez, al texto fundador que insiste en el

tópico del “descubrimiento” basado en la común aceptación de que lo que el viajero no conoce, no se conoce todavía. La importancia del viaje –y de su registro– radica, precisamente, en esa necesidad de descubrir algo (primero), para escribir (después) sobre lo (supuestamente) desconocido, atendiendo a la curiosidad de un lector foráneo ubicado muy lejos (muy al centro y/o muy al norte), siempre ávido de conocimientos sobre lugares inexplorados, remotos y excéntricos. Esta es la matriz que encontramos en el relato del narrador de *Final de novela en Patagonia*, cuya visión no está muy atenta a la descripción del lugar que recorre sino a su propio imaginario. Y cuando la geografía no es la que espera, el viajero opta por con-vertirse en personaje de novela o de película.

Las categorías del narrador para describir las ciudades patagónicas están relacionadas con una tipificación que lo lleva a definir, recurrentemente, el todo por la parte, a partir de un lenguaje normativo que incluye: tonos grises, tristeza, fealdad, suciedad, soledad y desamparo. Un contexto necesario, como hemos observado, para el deambular de los personajes de su ficción. Sierra Grande es “una película en blanco y negro” (57) y lo que el narrador observa allí es una “tristeza pertinaz, implacable, que lo envuelve todo como un manto viejo [...] y raído” (57). Compara esa ciudad patagónica con Comala (el pueblo fantasmal creado por Juan Rulfo en su novela *Pedro Páramo*) y la describe como “un cementerio lleno de muertos vivos” (57). Lo fantasmal en Patagonia no empieza ni termina en Sierra Grande ya que el narrador observa, no sin cierta alarma, que los caminos “son como víboras interminables, que nunca se sabe dónde comienzan ni dónde terminan: jamás un camino patagónico acaba, ni siquiera en el mar” (81). La categoría de lo interminable (lo que no tiene medida, lo inmenso, lo “otro”) se desplaza hacia lo intangible/ fantasmal: “Son territorios vacíos, sí, pero en los que en todo lugar ya

hubo alguien –un solitario, un loco– que anduvo antes por allí. Me impresiona esa infinitud de los caminos, como me encantan las presencias fantasmales que siempre se detectan” (81). La irrealidad lo vuelve un espacio propicio para la imaginación y los que se animan a recorrer ese territorio vacío y sin límites, sólo pueden ser tan locos y solitarios como el mismo protagonista o como los personajes de su ficción.

Las descripciones se efectúan desde un registro generalizador que uniformiza a hombres y paisajes. Al llegar a Comodoro Rivadavia, por ejemplo, el narrador conversa con un hombre que atiende la parrilla de un restaurante (a quien su mujer ha abandonado) y a partir de este personaje se anima a describir no sólo a quienes viven en esa ciudad, sino a todos los habitantes de la Patagonia:

Es que la gente en la Patagonia tiene una intensa necesidad de hablar. De sus vidas, de su ambiente, de lo que hacen. Tienen una insaciable, perentoria necesidad de ser escuchados. Y casi siempre se ven compelidos a justificar su presencia allí como si cada uno debiera delinear el espacio que ocupa en la inmensidad. [...] En la historia de Lito se cruzan la impreparación de una clase media que se imaginó eterna y satisfecha para siempre, los sueños desmesurados de una generación idealista, la decadencia de un país de indolentes y la crisis de un mundo que cambia valores por efectos. (93)

El narrador desplaza las descripciones del plano concreto de la ficción (con el que se forma imagen de mundo ficcional, según Martínez Bonati) al plano abstracto (con el que se forma imagen del narrador). La descripción de Caleta Olivia se construye de la misma

manera, a partir del registro estético de lo grotesco, lo feo y lo decadente; y en forma sinecdótica, lo que dice de Caleta se hace extensivo a “todas las ciudades patagónicas”:

es un pueblo chato y con una ría casi deshabitada, que consta de una larga avenida central con negocios de todo tipo, varios hoteles y la sensación de que casi toda la gente está de paso y los nyc<sup>43</sup> solo esperan la mejor oportunidad para irse. Quizás por eso hay tanta suciedad en las calles, esa desdichada característica de casi todas las ciudades patagónicas. (106)

Las descripciones insisten en lo desolado, lo melancólico y lo vacío. Refiriéndose a Tres Cerros dice: “Lo que impresiona es vivir en tan tremenda soledad. Todo es gris alrededor y la certeza del abandono sobreimprime la melancolía del lugar” (121). La suma de feo + abandonado + solitario, da como resultado la nada, y lo único que pervive es la esperanza de que algo cambie y que la magia esperada aparezca en algún momento: “Uno sabe que más allá no hay más que porciones de la Nada, pero si la vista puede detenerse en una elevación de piedras, o si el camino ofrece una curva, se tiene al menos la ilusión de que algo cambiará” (124). El narrador parece estar repitiendo una vez más la historia de algunos conquistadores europeos, quienes, a pesar de temer el ingreso en el *Finisterre* (la “Nada americana”), se aventuran en él por ambición (o por deseo), sin llegar a enriquecerse, ni siquiera humanamente. El registro del narrador, en esta parte del relato, es uniforme, y al llegar a Río Gallegos sólo percibe algunas imágenes legendarias, rodeadas por el viento y la suciedad: “Nos reciben, a la entrada y sucesivamente, el Gauchito Gil, la Virgen de Itatí y enseguida la mugre, que luego vamos a descubrir que parece emblemática de esta ciudad. Entrar a ella por la ruta 3 es como entrar a un enorme basural. [...] Es una constante patagónica, y sobre todo en Santa Cruz” (136). En el tramo

final el paisaje es descrito con matices hiperbólicos y el narrador califica el “camino de Río Gallegos a El Calafate [como] una cinta de la nada hacia la nada, pasando por la nada” (141), una imagen que puede ser vinculada con la maldición de la esterilidad, que Darwin presagió estando, precisamente, en la provincia de Santa Cruz.

Sin embargo, la función estética de las descripciones lo obliga a pasar, en forma si se quiere contradictoria, de este registro de la esterilidad del suelo (“la nada” patagónica), a decir que desde que dejó el mar para adentrarse en la Patagonia central crece en él “la sensación de que el desierto es cada vez más misterioso” (141). Sin embargo, al pasar por Las Horquetas todo lo que ve es “vacío, yermo, patagónico [...] sucio, deprimente sin remedio” (172), y el narrador lo define como “territorios olvidados de Dios” (179). Las descripciones van –una y otra vez– de la nada al misterio y del misterio a la nada, sin hablar de las causas de ese vacío, porque lo que el narrador busca es el efecto que este tipo de paisaje desolado cumple en la trama policial que está escribiendo; un paisaje que le sirve para mostrar a Clelia y a Victorio muy lejos de todo, hasta de la mirada de Dios.

El registro se mueve de la decepción a la esperanza, también gracias a los textos que el narrador se ve compelido a registrar. El vacío (la nada en el espacio experiencial) se llena “tratando de imaginar como vivían aquí los indígenas antes del arribo de los conquistadores, los españoles y los criollos” (141). Por momentos, el narrador abandona el registro de lo que sucede en el presente, e inicia un viaje al pasado que lo lleva a hablar de Magallanes, Pigafetta y Sir Francis Drake, y también de “Darwin, Roca, y otros más, cada uno con sus misiones” (142). Las referencias a estos personajes se descontextualizan, como si se tratara de “verdades” intemporales, mientras la contemporaneidad de la Patagonia desaparece en un espacio literario forzosamente a-

histórico. Lo que el narrador rescata como parte de la cultura regional es sólo lo que conoce en los textos precedentes.

### **Patagonia final**

Para resaltar la desolación, los espacios de la novela están, en muchas ocasiones, implícita o explícitamente, contrastados con lo que el narrador recuerda sobre su Chaco natal. De esta manera se confrontan dos espacios con características contrarias: a) el espacio “propio”, el de la fertilidad/ felicidad/ amparo (ubicado en el Norte) y b) el espacio “otro”, el de la esterilidad/ precariedad/ desolación (ubicado en el Sur). El espacio fértil se vuelve el referente del que el narrador se quiere apartar sin lograrlo: “Cosa extraña lo que me sucede con el Chaco: por más que pongo miles de kilómetros de distancia, jamás me separo” (113). Enfrentado con la dureza del clima patagónico, las imágenes del verde, ancladas en el Chaco natal, reaparecen con más fuerza:

Me quedo mirando la estepa gigantesca tras los vidrios sucios. El viento, afuera, sacude nubes inmensas como si fueran miguitas de pan del cielo. “Esto es la Patagonia”, pienso, como echando de menos los intensos verdes y el horizonte siempre cargado de detalles. Aquí el paisaje se abre como una rosa gigantesca al amanecer: virgen, incitante, imprecisable.  
(47)

El “aquí” patagónico vuelve a su caracterización de lugar imprecisable y de “amanecer” virginal, como aparecía en los versos (que transcribimos *ut supra*) citados por el narrador al comienzo de su viaje. Al contrastarlo con el espacio subtropical y fecundo del norte argentino, el narrador se ve compelido, tal vez de manera inconsciente, a re-mitificar el

espacio patagónico mostrándolo como una entidad fosilizada, primitiva, sin límites y, a la vez, carente de posibilidades de amparo y felicidad, repitiendo la mirada de otros viajeros famosos. Desde esta perspectiva, compartida por los protagonistas de su novela, que también han nacido en el norte, la vastedad se desplaza hacia lo brutal:

Seguimos viaje y el paisaje vuelve a ser, como siempre, solamente *piedra, viento, nada*. Lo que empieza a impresionar, por estos rumbos, es el tamaño de la monotonía. Muchos cientos, casi 2.000 kilómetros lineales y todo es igual: árido, ondulado, inmensurable. [...] No se ve a nadie, ni un gaucho, ni un rebañito de ovejas, ni un casco de estancia. Todo en el paisaje es esa *brutal inmensidad gris, y todo es piedra, viento, nada*. (127)  
[el destacado es nuestro]

El juego adjetivador no es casual. En forma sucesiva, los escenarios se describen a partir del rechazo hacia esa inmensidad que los protagonistas de la novela atraviesan sin encontrar ningún lugar para el amparo. La insistencia en lo deshabitado y lo brutal del terreno está relacionada con las peripecias de los personajes en fuga. La misma carencia de signos resulta significativa, ya que la acción se sitúa en un lugar construido en forma consciente por el narrador, que va decidiendo los escenarios adecuados para el recorrido: “Celebro esa huida y decido que en Comodoro no les pasará nada [...] y podrán así cruzar el límite no marcado (sic) entre las provincias de Chubut y Santa Cruz. Ya en ésta, como nosotros ahora, empezará lo bueno, porque Santa Cruz es el verdadero fin del mundo” (112). El narrador viaja preocupado por el final (un final complejo que incluye el de su propio viaje, el de la novela y también el del país y el del continente).

La Patagonia unida a la idea de final no se vincula solamente con la cartografía continental, sino con un recorrido textual, lo que explica la insistencia en la visión del territorio como un “final” vacío. En los últimos capítulos, esta idea reaparece con más fuerza, unida a la imposibilidad de escapar. En el sur se terminan las esperanzas para quienes “están siendo acorralados y cada vez les cuesta más encontrar apoyos, solidaridad, [mientras] sus perseguidores, como perros feroces, están cada vez más cerca de ellos. Y lo peor es que se les está acabando el territorio” (204). “Cuando llegás al final de la Patagonia es el mundo el que se te acaba” (204), dice el narrador de esta novela en la que todo tiene su final –irremediable– en el sur:

Al final de la carretera número 1 terminan también el país y el continente. Se bajan del maltrecho cochecito rojo y como hace mucho frío se abrazan, se miran profundamente. Saben que no tienen salida. Han llegado hasta el fin. Sólo les queda entregarse o lanzarse al mar, donde nadar es imposible. Donde nadar viene a ser un verbo de nueva conjugación: hacer nada, caer en la nada. (220)

El sur es, para el narrador y para sus personajes (como lo es, también, en el imaginario mundial) el último confín y allí, precisamente, los protagonistas deciden suicidarse. En ese momento exacto, Victorio y Clelia, por necesidad literaria y vital, se arrojan desde un barranco, y el narrador deja de escribir su novela para “remontar la Patagonia” (161) de regreso hacia el añorado norte.



## Conclusiones

Tanto en la primera versión del final, la de la Patagonia como un espacio vacío, estéril y maldito, en donde los fugitivos terminan suicidándose, como en la segunda, la del espacio utópico donde Clelia y Victorio logran comenzar una nueva vida, *Final de novela en Patagonia* muestra las influencias del texto fundador, que también oscila, de manera contradictoria, entre una y otra posibilidad. La Patagonia en los textos fundadores no es un lugar para la vida de la gente común, sino un espacio definido con predicaciones extremas, como maravilla o como infierno, pero siempre como una tierra para las grandes aventuras. Como hemos observado, estas dos posibilidades, igualmente hiperbólicas, son utilizadas como estrategias discursivas por dos razones fundamentales: por un lado, porque son las que el protagonista/ escritor se ha forjado a partir de numerosas lecturas previas, y por otro, porque son las que mejor se adecuan a la situación por la que atraviesan los protagonistas de su novela.

El protagonista y los personajes de su novela transitan los caminos de la Patagonia, muy al estilo de Chatwin, con una perspectiva parecida a la de los viajeros del XIX, y en su recorrido hacia el sur lo único que ven es un extenso territorio desolado metaforizado en “nada”. De esta manera, la novela de Giardinelli contribuye a configurar la representación metonímica estándar de la Patagonia en un registro que la hace extremadamente desolada/ inmensa/ misteriosa. El narrador describe un espacio –lo muestra y lo explica– con la autoridad que le otorga el ser el “creador” de su novela, a partir de dos coordenadas superpuestas. Si, desde lo espacial, la Patagonia es un lugar vacío y desolado, desde lo humano, presenta una imagen de condena y de acabamiento. Mary Louise Pratt habla de esta descalificación de los espacios marginales diciendo que

el lamento del hombre blanco occidental de diversas nacionalidades sigue siendo notablemente uniforme a través de las representaciones de diferentes lugares. Es monolítico, como el concepto oficial de “Tercer Mundo” que codifica. En los lectores metropolitanos contemporáneos este discurso suele producir un intenso “efecto de lo real”. (373)

Como escritor de ficción, Giardinelli puede hacer que sus personajes deambulen por la “nada” patagónica por razones vinculadas con la función estética del paisaje; pero cabe reflexionar sobre el “efecto de lo real” que estas imágenes forjan en los lectores contemporáneos.

La región austral es, para el narrador, un vacío ancestral que le sirve para poder escribir su propia novela. Tanto el escritor como sus personajes avanzan con la convicción de que la Patagonia, además de ser el último confín, es una especie de basurero del mundo civilizado. Las descripciones plasman la decepción que el tránsito por las distintas ciudades del sur les provoca, ya que el espacio aparece detenido en su inmensidad cósmica y sólo se rescata –de tanto en tanto– a partir de la cualidad –abstracta e indefinible– de lo misterioso.

Lo relevante no es nunca lo concreto, lo que el narrador ve día a día, sino lo que va buscando, un “final” que está descrito en la “tierra literaria” (en el pre-texto famoso) donde se ha nutrido. De esta manera *Final de novela en Patagonia* re-escribe los estereotipos del texto fundador, construyendo una Patagonia uniforme en su vacío, poblada por gente que vive en el sur para escapar de agencias humanas perversas o por una suerte de maldición divina. Refiriéndose a estas mismas características, presentes en *The Old Patagonian Express*, Pratt dice:

Theroux construye la Patagonia a partir de la parálisis y de la alienación. [...] las categorías normativas no son belleza contra fealdad sino densidad contra escasez de significado. Uno de los rasgos más notables de la cultura occidental de la mercancía es precisamente la proliferación de diferenciaciones, especializaciones, subdivisiones, juegos del gusto. La diferenciación es lo que es visto aquí como faltante; no sólo ausente, sino faltante. Nada hay sobre lo que la facultad del gusto de Theroux pueda actuar. (371)

Esta autora comenta que al leer *The Old Patagonian Express* sus alumnos se sintieron aliviados porque pensaron que Theroux había logrado captar “cómo América del Sur era realmente” (373). Lo que Pratt dice reafirma el planteo de nuestra tesis, ya que sus alumnos, estadounidenses, imaginan la Patagonia como un espacio homogéneo y vacío y por eso, según esta ensayista, alaban la maestría del escritor estadounidense que supo captar (y poner en palabras) la imagen del lugar que ellos tienen *in mente*. Pratt agrega:

Debido a una escritura vívida, y a la riqueza con que confirmaba sus expectativas, estereotipos y prejuicios, Theroux había encendido sus imaginaciones, los había autorizado para defender su veracidad. Los estudiantes estaban realizando el proyecto ideológico del tercermundismo y la supremacía blanca, y estaban siendo realizados por él. Producían las ideologías oficiales de la metrópoli tal como les habían enseñado a hacerlo. (373-74)

Como Theroux, el narrador de Giardinelli hace una construcción metropolitana de la Patagonia, aunque, como ya he observado, por tratarse de una novela la representación

del espacio está justificada por la función estética que desempeña. Los estereotipos del texto fundador no están presentes en la novela de Giardinelli por una simple adscripción a la mirada foránea, sino porque el narrador necesita mostrar una Patagonia tan inmensa, vacía, eterna y absoluta, como la perciben los fugitivos en la ficción que está escribiendo. Al hablar sobre Chatwin el narrador percibe la falta de autenticidad de sus descripciones, y dice:

El del inglés, siendo un libro tan interesante y original para su tiempo, de todos modos me dejó para siempre la sensación de haber sido yo testigo de algo ligeramente inauténtico. O quizá sentí que tenía una mirada demasiado europea para mi gusto, entendido ello como una mirada que antes que comprender, juzga; es una mirada –la europea en general– que finalmente siempre nos juzga. Y suele ser un juicio nada leve. (52).

Algo semejante ocurre con el narrador de *Final de novela en Patagonia*, cuya visión también es la de un foráneo que utiliza la Patagonia como *tabula rasa* para sus fines artísticos.

Al ocuparnos de los discursos literarios de la Patagonia hemos podido comprobar que si bien nadie duda de la existencia de la Patagonia como región, muchos no han tenido una experiencia vivencial del terreno. La mayoría de los escritores foráneos se dejan llevar por lo que han leído en los textos que se han escrito sobre ella y, por eso mismo, la geo-grafía patagónica sigue siendo definida por cualidades homogéneas. Nadie repara en el carácter subjetivo de las descripciones (la mayoría de las veces, porque la subjetividad se disimula con estrategias literarias eficaces) y, al remitirse unos a otros, los textos terminan siendo aceptados sin que se cuestione su “veracidad”. O, como en el caso

de los alumnos que menciona Pratt, agradeciendo al autor que escribe confirmando su imaginario.

Cuando nos acercamos a algunos textos de escritores foráneos, como los de Giardinelli, que sitúan sus ficciones en la Patagonia, comprobamos que al mismo tiempo que imaginan sus ficciones en la Patagonia, imaginan la Patagonia. La “localización”, en el sentido que Smith y Katz le dan al término, tiene más que ver con sus lecturas previas que con la efectiva percepción del espacio topográfico. La homogeneidad con que se describe el paisaje nos lleva a pensar que las descripciones no nacen de la contemplación física del espacio sino de una *imago* formada previamente. Pensamos, también, que la reiterada utilización del espacio patagónico en la narrativa de autores argentinos y extranjeros no debe ser adjudicada, solamente, a un interés de los escritores foráneos por la Patagonia, sino (y acaso fundamentalmente) porque, como el narrador de *Final de novela en Patagonia*, necesitan de un escenario “brutal” que acentúe el dramatismo de sus ficciones.<sup>44</sup>

El narrador de *Final de novela en Patagonia* describe el espacio con la suma de los estereotipos armados por el discurso fundador, lo que sirve para que sus personajes se muevan en un lugar *cuasi* infernal adecuado a sus peripecias. *Final de novela en Patagonia* no es un relato que busque informar al lector sobre las determinaciones concretas de la sociedad patagónica. Por el contrario, las imágenes, los episodios y los espacios descritos son funcionales a la historia policial que se está narrando. En el escenario patagónico, desértico y misterioso, todo puede ocurrir, con lo que el narrador logra que el mundo ficcional –con el dramatismo de la huida y el suicidio de los personajes– resulte verosímil a los ojos del lector.

### Capítulo 3

#### *La tierra del fuego: La Patagonia en el paisaje imperial*

*La tierra del fuego* (1998), de la escritora argentina Sylvia Iparraguirre, recibió en 1998 el premio de la Feria del Libro de Buenos Aires a la mejor obra de ficción, y ese mismo año fue primera finalista del Premio Alfaguara. En 1999 obtuvo el Premio de la Crítica a la Mejor Novela, el Premio Club de los XIII y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en México. La producción de la escritora incluye, además, tres libros de cuentos: *En el invierno de las ciudades* (1988), que obtuvo, en Buenos Aires, el Primer Premio Municipal de Literatura, *Probables lluvias por la noche* (1993) y *El país del viento* (2003); y una novela: *El parque* (1996). A pesar de los premios, y aunque Carlos Fuentes la reconozca entre los escritores argentinos de mayor mérito, hay muy pocos trabajos críticos sobre su obra.<sup>45</sup>

A pesar de que la autora se resiste a los encasillamientos diciendo que “[l]a novela es, por definición, acanónica [y que] no hay un canon que diga ésta es una novela y aquella no” (citada en Roffé 101), *La tierra del fuego* se perfila como una novela de re-escritura de la historia. En la misma entrevista, Iparraguirre reconoce que se interesó por la historia de Jemmy Button leyendo un libro de antropología:

En principio me llamó la atención uno de los cuatro yámanas, Jemmy Button (botón), llamado así por Fitz Roy debido a que lo había cambiado por unos botones de nácar. Fue casi un año después cuando empezó a interesarme el material para escribir una novela, a la que tardé mucho en dar forma. Primero me dediqué a seguirle el rastro a Jemmy Button. (citada en Roffé 102)

La focalización del espacio patagónico tanto en esta novela como en la de Giardinelli, es la del foráneo que se asombra ante la extensión y el vacío. Pero, a diferencia del narrador de *Final de novela en Patagonia*, el de *La tierra del fuego* escribe con la finalidad expresa de revisar los textos de Charles Darwin y de Robert Fitz Roy, cuestionando su mirada etnocéntrica. La narración del protagonista –un mestizo racial y cultural– al hablar de la apropiación ilegal de tierras en el sur del continente y de la legitimidad del reclamo de los nativos al tratar de recuperarlas, muestra una versión que la historia oficial tiende a invisibilizar.<sup>46</sup>

Retomar fragmentos del discurso histórico para escribir una novela tiene relación con dos impulsos que Elzbieta Sklodowska encuentra en la escritura hispanoamericana contemporánea: "la necesidad y la obligación de reescribir, reivindicar, renombrar el pasado de Latinoamérica y la conciencia postborgeana –postmoderna, postvanguardista– de la esencial imposibilidad de poder cumplir con este compromiso en el espacio de la literatura" (47). Esa necesidad de re-escribir el pasado, que Sklodowska registra en algunos escritores latinoamericanos, está presente en *La tierra del fuego*. La novela se articula sobre distintos ejes raciales, culturales y geográficos, reflejando una problemática socio-histórica del sur argentino en relación con los centros de poder.

*La tierra del fuego* es la narración de las memorias de John William Guevara,<sup>47</sup> el hijo natural de una criolla y un inglés. Desde su casa en Lobos, en la Provincia de Buenos Aires, siendo ya un hombre mayor, el narrador rememora parte de su vida poniendo en evidencia algunas falacias de la historia oficial.<sup>48</sup> En el presente de la narración el Almirantazgo inglés le ha enviado una carta pidiéndole información sobre Jemmy Button (quien, unos años antes, ha sido juzgado por las autoridades británicas en las Islas

Malvinas); con esa motivación, el narrador comienza a escribir sus memorias pensando que pueden servir como un alegato en defensa del indígena acusado.

Consultada por Reina Roffé sobre si la novela trabaja sobre los pilares en los que fue construida la Argentina, Sylvia Iparraguirre dice que “Button es, en realidad, el único legítimo, el único puro. Si hablamos de legitimidad, Guevara es un híbrido, un cruce, como somos todos los argentinos. Bastardos, no en el sentido peyorativo, sino en el sentido de mezcla. Creo que por ahí también pasa uno de los ejes de la novela” (104). Si, como sostiene la autora, el narrador representa al argentino actual, su narración cobra un valor adicional a partir de la carga simbólica que adquiere su escritura como elaboración de un discurso, igualmente bastardo, que cuestiona la mirada imperial en el cono sur de América.<sup>49</sup> Refiriéndose a Jemmy Button, Iparraguirre habla de su necesidad de

analizar qué veía este personaje de los confines del mundo en una ciudad como Londres y también la cantidad de cuestiones que se movían detrás de la historia de Button: la relación conflictiva de los yámanas y los blancos, los intereses geopolíticos de Inglaterra con respecto a las Islas Malvinas y Tierra del Fuego, las ambiguas actitudes de la Misión Patagónica anglicana, etc. (citada en Roffé 103)

No se trata, entonces, tan sólo de revisar la historia nacional, sino que la novela focaliza las relaciones geo-políticas en un específico contexto internacional. La historia narrada corresponde a distintos hechos ocurridos en Argentina e Inglaterra, desde que los ingleses hicieron el primer desembarco armado en Buenos Aires (1806-1807) hasta el enjuiciamiento de Jemmy Button en las Islas Malvinas en 1860. Dentro de esa cronología se mezclan algunos datos de reconocida verificación histórica (como el viaje de Fitz Roy



y Darwin a bordo del Beagle y el asentamiento inglés en Malvinas) junto con episodios que suponemos inventados y/o recreados desde la ficción. Por los agradecimientos de la escritora al final de la novela, sabemos que tuvo acceso a una bibliografía especializada en archivos, bibliotecas y museos, tanto de la Argentina como de Inglaterra y, a pesar de que no menciona la base historiográfica, sí aclara que sin esa documentación "la reconstrucción de la historia habría sido imposible" (286). *La tierra del fuego*, entonces, reelabora un pre-texto histórico mediante un procedimiento de re-escritura histórica tendiente a corregir algunos procesos epistemológicos armados desde una perspectiva etnocéntrica.

Lo que sorprende es que, aunque la novela invierta, desde lo ideológico, el texto fundador, en sus descripciones del espacio patagónico, la adscripción al texto modélico continúa inamovible. En forma un tanto paradójica, cuando describe el paisaje, Guevara no logra separarse de la imagen que se ha formado leyendo los textos que critica en el plano ideológico. El espacio patagónico, descrito recurrentemente a partir de la lejanía, la inmensidad, la oscuridad y el vacío, muestra la influencia del imaginario forjado por los narradores foráneos del siglo anterior.

### **Literatura y paisaje cultural**

El marco teórico de la tesis, en el que se destacan las reflexiones vertidas por Lester Rowntree en "The Cultural Landscape Concept in American Human Geography", nos permitió visualizar cómo en los distintos sitios descritos en la novela están muy presentes las relaciones socio-políticas y culturales de la época, vinculadas con la expansión territorial del imperialismo inglés en territorio argentino. *La tierra del fuego*,

como escritura paródica, describe un “paisaje cultural” concreto (el de las relaciones bilaterales entre Inglaterra y Argentina en la primera mitad del siglo XIX), poniendo el énfasis en los desajustes provocados en el cono sur de América por la penetración imperial. El discurso de Guevara problematiza las categorías de etnicidad, clase social y raza, y pone en evidencia el poder del lenguaje para construir el referente, mostrando los cambios ideológicos que se producen cuando cambia la perspectiva del descriptor.

La historia narrada se centra en la figura del indio yámana Omoy-lume, bautizado y conocido en los textos canónicos con su nombre inglés: Jemmy Button. Quien narra la historia de Omoy-lume (y la suya propia) es John William Guevara. En el plano de la ficción Guevara participó en la expedición de Fitz Roy en la que Button fue raptado y trasladado a Londres, y también viajó con él cuando Fitz Roy lo trajo de regreso a América. En lugar de hacer un resumen del argumento, hemos preferido, aunque es un poco extensa, transcribir textualmente la síntesis que el mismo narrador hace, en el primer pliego de la novela:

En pocas palabras: en 1830, hace treinta y cinco años, formé parte de la expedición inglesa que llevó a Button y a otros tres indígenas, entre ellos una niña, del Cabo de Hornos a Londres; dos años después, embarqué en la siguiente expedición que los devolvió a su tierra. Seguí navegando algunos años para la Armada Real y, luego, en barcos de otras naciones. Cansado del mar, hará ocho años, volví a mi patria. Un día supe de la masacre de los misioneros ingleses atribuida al clan de Button y supuestamente liderada (sic) por él. [...] Hace cinco años, a principios de 1860, fui testigo de su juicio en las Islas [Malvinas], donde desembarqué

en forma clandestina y donde lo vi y hablé con él por última vez. El año pasado supe que había muerto en una epidemia de viruela. Ignoro el motivo del Almirantazgo al pedirme esta relación. Debe haber uno. Me consta que Gran Bretaña no se mueve sin un propósito. (38-39)

En el segundo pliego, el narrador registra, junto a la de Button, parte de su historia personal:

Decir quién soy supone hablar del mar. Muchos años antes de ver el mar supe que estaba en mi destino, como estaba en el destino del protagonista del libro con el que William Scott Mallory, mi padre, me enseñó a leer. El mar, su voz y el idioma inglés se juntan indiscerniblemente en los primeros años de mi vida. De mi vida, diré, mental. En mi primer arraigo, en la comida, en el viento, en los caballos y en la llanura están mi madre, Lucía de Guevara y la lengua española. (43)

La escritura de Guevara muestra su lugar en el mundo explicitando el lugar que los textos ocupan en su vida. El registro consciente de la separación entre una vida mental vinculada con el padre y las lecturas, y una vida física (metonimizada como “el arraigo”) que lo acerca a la llanura y a la madre. Sólo después de conocer la lengua del padre y de recorrer Londres, se siente preparado para elegir libremente la tierra y el idioma que siente suyos, y dice: “Elegí la lengua de mi madre y esta llanura que como el seno materno me acogerá algún día” (89). Guevara elige ser argentino y hablar español y esa elección “localiza” su relato.

## La saga sobre el traslado de los indígenas fueguinos

Es necesario tratar, en forma sumaria, el tema del traslado de indígenas, central en la novela. Esta temática no se inicia con los nativos que Fitz Roy lleva desde la Tierra del Fuego a Inglaterra, ni pertenece con exclusividad al continente americano. Llevar nativos de lugares lejanos (la lejanía predicada a partir de la “posición” de Europa respecto de los demás puntos del planeta) para mostrarlos como objetos exóticos, es un asunto de larga data. Según Martin-Márquez, las capturas dan comienzo “with the several Arawak Indians Christopher Columbus brought back to Spain, one of whom was shown at the Spanish court for two years, until he died of sadness” (109). Se trata, como es sabido, de una práctica racista corriente; Pigafetta, en su crónica, también se refiere a los nativos de la Patagonia que Magallanes apresó en Puerto San Julián (Santa Cruz, Argentina) para mostrarlos en España.<sup>50</sup> En “La otra historia de la *performance* intercultural”, Coco Fusco muestra la persistencia del “imaginario imperial en la sociedad contemporánea” (32). Para ello, la autora se auto-encerró, junto con el escritor chicano Guillermo Gómez-Peña, en una jaula, ofreciéndose a la contemplación de un público europeo contemporáneo como la última pareja de una tribu indígena en extinción. En el ensayo, Fusco narra esa peculiar *performance*, a la vez que reflexiona sobre las consecuencias de esa práctica cultural de cautiverio.

La saga particular de los cuatro fueguinos a los que se refiere Guevara comenzó en 1830, el año en que Robert Fitz Roy decidió trasladarlos de Tierra del Fuego a Inglaterra, en calidad de rehenes, acusándolos del robo de un bote. En el momento del embarque el capitán Fitz Roy no sólo se atribuyó el derecho de apresarlos sino que también se sintió autorizado a bautizarlos, en un acto simbólico con el que los privó (al

menos en el registro histórico) de sus nombres propios originales. La única mujer, una niña de 9 años, fue llamada Fuegia Basket (Canasta Fueguina), un muchacho de 14 años, Jemmy Button (Jemmy Botón) porque supuestamente fue cambiado por un botón, y otros dos hombres jóvenes fueron bautizados como York Minster (porque les parecía taciturno como la Abadía de York), y Boat Memory, en memoria del bote que, supuestamente, los indígenas habían robado. El secuestro tuvo lugar en dos días diferentes. El primer día embarcaron a Fuegia, a York Minster y a Boat Memory; Jemmy fue apresado dos días después. En su diario de navegación el día 9 de marzo de 1830, Fitz Roy reconoce la calidad de “cautivos” de los nativos, refiriéndose al grupo humano como excelentes “especímenes de la raza”:

My Fuegian captive, whom I named ‘Boat Memory’, seemed frightened but not low spirited; he eat enormously, and soon fell fast asleep. The meeting between him and York Minster was very tame, for, at first, they would not appear to recognize or speak to each other. ‘Boat’ was the best-featured Fuegian I had seen, and being young and well made, was a very favourable specimen of the race: ‘York’ was one of the stoutest men I had observed among them; but little Fuegia was almost as broad as she was high [...] Three natives of Tierra del Fuego, better suited for the purpose of instruction, and for giving, as well as receiving information, could not, I think, have been found. (416)

El pasaje cumple su función como descripción de seres humanos inferiores, lo que deja entrever el mapa ideológico del descriptor. Fitz Roy se “posiciona” en el “promontorio” y eso le da la autoridad necesaria para decidir intelectual y moralmente sobre las vidas de

los fueguinos, a quienes considera subordinados. Dos días después, el 11 de marzo, anota, en forma muy escueta, el embarque del cuarto nativo; “‘Jemmy Button’, as the crew called him, on account of his price, seemed to be pleased at his change, and fancied he was going to kill guanaco, or wanakaye, as he called them –as they were to be found near that place” (444). El tema de esta captura ha sido tratado no sólo por Iparraguirre y Fitz Roy, sino por muchos otros escritores, entre ellos: Charles Darwin, Lucas Bridges, Richard Lee Marks, Camilo Guait, Armando Braun Menéndez, y Arnoldo Canclini. La utilización del mismo referente histórico en varios escritores contemporáneos es una muestra de la atención que los novelistas le están prestando a la Patagonia y a los temas históricos que la tuvieron por escenario. Pero lo que llama la atención es que los escritores mencionados –con excepción de Iparraguirre– se refieren a este traslado como un acto cultural no sólo aceptable, sino valorable. Braun Menéndez, por ejemplo, dice que “[e]l comandante deseaba educarlos e instruirlos a la manera inglesa, y para que más adelante sirvieran de ejemplo a sus congéneres” (47). Bridges, aunque reconoce que fueron llevados como rehenes, disculpa “la laudable intención de inducirles, por medio de ellos a su pueblo, a una vida mejor y más feliz” (22) y se refiere a Fitz Roy como el “generoso bienhechor de los indígenas” (23). Una postura de revisión ideológica de estos hechos sí aparece en forma explícita en *La tierra del fuego* y también en *Patagonia Express* de Luis Sepúlveda, aunque en esta última el tema es tocado sólo tangencialmente.

### **Historia y espacio**

La teoría del “tercer espacio” de Edward Soja nos ha permitido observar cómo, en *La tierra del fuego*, las estrategias paródicas están vinculadas con una crítica de la ilusión

de transparencia respecto del referente, y también con la necesidad de deconstruir algunas categorías armadas desde la lógica binaria. El “tercer espacio” de Soja es un término tentativo y flexible que sirve para captar lo que está en constante cambio y lo que (como el espacio) es un lugar donde se reúnen ideas, eventos, y simbolismos. El Tercerespacio, como ya hemos anotado, es una interrelación dinámica que incluye la práctica espacial (el espacio percibido), las representaciones del espacio (el espacio concebido), y los espacios de representación (el espacio vivido y descrito en el momento de la enunciación). En *La tierra del fuego*, los espacios “de representación” son lugares que nos muestran las relaciones de Argentina e Inglaterra en siglo XIX no sólo como un hecho histórico y social, sino también espacial. Los espacios de representación de la novela se conforman como espacios a la vez reales-e-imaginarios, encuentros de lo material y de lo metafórico. No son pura topografía, ni puro espacio imaginario, sino espacialidades (sociales) producidas (socialmente). Soja sostiene que “[a]nything which fragments Thirdspace into separate specialized knowledges or exclusive domains –even on the pretext of handling its infinite complexity- destroys its meaning and openness” (57); y también que “[a]ny attempt to capture this all-encompassing space in words and texts, for example, invokes an immediate sense of impossibility, a despair that the sequentiality of language and writing, of the narrative form and history-telling, can never do more than scratch the surface of Thirdspace’s extraordinary simultaneities” (57). Según Soja, el primer espacio se puede explorar en los contextos legibles (aproximaciones al mundo “real”) y el espacio segundo a través de sus discursos representacionales prevalentes. La exploración del “Tercerespacio”, según este autor, debe ser guiada por alguna forma de

praxis emancipatoria potencial, la translación del conocimiento en acción, en un esfuerzo –conscientemente espacial– de observar los hechos de un modo significativo.

En relación con esta teoría es posible observar que la praxis que guía el viaje de Guevara a diferentes lugares “reales e imaginados” está organizada alrededor de la búsqueda de soluciones a problemas de etnicidad y clase social, vinculadas con la expansión imperial del siglo XIX. Las descripciones de Guevara muestran un espacio relevado tanto desde lo que conoce en los libros y mapas (la espacialidad concebida), como de lo que ha conocido en sus reiterados viajes (la espacialidad percibida), reunidas a través de su particular manera de representar ese mundo (la espacialidad vivida) con la suma de sus experiencias, lectora y empírica. Si el espacio percibido es el que denominamos lo “real”, y el concebido es el “imaginario”, el espacio vivido es otro espacio, no totalmente distinto, que se resuelve con una perspectiva diferente al ser la suma de los dos anteriores. Justamente, es la imposibilidad de separar lo real y lo imaginado en la praxis diaria, lo que configura ese “otro” espacial (el Tercerespacio) mucho más difícil de explorar.

Guevara describe desde su práctica exploratoria (el espacio ocupado por fenómenos sensoriales y materiales) pero es consciente del papel que le cabe a la imaginación, las proyecciones, los símbolos y las utopías que trae adheridas por las lecturas previas. Todo intento de ubicar ese espacio móvil y complejo, dentro de categorías fijas de análisis, se convierte, desde el enfoque del mismo narrador, en una aporía:

Para ser sincero, antes de continuar debo decir algo. Hay recuerdos vívidos, que permanecen perfectos en mi memoria [...] y hay otros que



reconstruyo, como estas discusiones entre el Capitán y el doctorcito [refiriéndose a Darwin]. [...] No dudo de que cada uno de los que estuvieron en aquel camarote daría una versión distinta de la mía. Puedo decir en mi descargo que éste es mi relato y que se atiene a lo único que naturalmente manda en él: mi memoria. (176)

A pesar de las dificultades que reconoce, Guevara encuentra en la escritura de la historia de Button una razón para vivir y un objetivo vital que lo trasciende. Su forma de estar en el mundo (de percibirlo, concebirlo y vivirlo) se completa con la de Button, con lo que los pliegos adquieren un matiz polifónico. Guevara escribe su propio relato permitiendo la aparición de distintas perspectivas. Por un lado, anota la versión de los ingleses:

La expedición del Capitán [por Fitz Roy] estaba destinada a reconocer y relevar las costas de la Patagonia en el año 1829. Como usted sabe, no era éste su propósito único. Hay dos modos de ver esta empresa, a mi modesto entender: una, la del progreso civilizador, posesión de los hombres que hacen historia. En este caso, el fin justifica los medios ya que se trata de llevar la luz de la ilustración a tierras y seres hundidos en la oscuridad. El fin es noble; en consecuencia, los medios pueden no serlo. (35)

Por otro lado expone su versión mestiza, contaminada por el acercamiento a Jemmy Button. Una historia que, según él mismo anota, ha sido silenciada por los que "hacen historia"(35):

Otra lectura es contraria a la supuesta filantropía de los hombres venidos del este -así los llamaban los habitantes de la Tierra del Fuego, así los llamaba Button-; bajo esta manera de ver los hechos, esa

supuesta razón civilizadora se transmuta en otra especie de barbarie, más refinada que la barbarie que combate, más taimada. El único lema de este comportamiento puede formularse así: 'Todo lo que convenga a los fines, sí; lo que no convenga a los fines debe ser transformado, reducido o eliminado.' *Los fines* debe leerse como *nuestros* fines. Éste ha sido uno de mis motivos de reflexión. (35)

La re-escritura de la historia canónica, entonces, se organiza desde un punto de vista móvil que se desplaza –en el tiempo y en el espacio– ofreciendo una inversión (y también una sub-versión) de la dirección general del pre-texto, monológico y unifocal. El texto emerge como un relevo histórico y estético que no pretende erigirse como una versión “definitiva”. El narrador juega con el carácter intertextual de su propia escritura, a la vez que rompe la estructura binaria del discurso historiográfico, que suponía una relación de transparencia entre el texto y la referencia. Guevara es consciente de la existencia de un espacio concebido, previo al conocimiento del espacio topográfico, y también es consciente de que en su registro se mezcla lo subjetivo y lo objetivo, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo que conoce y lo que desconoce, lo fijo y las agencias, su vida de cada día, el futuro y el pasado:

Sobre lo que se me pide que relate pesa no sólo lo que vi y viví sino lo que leí o me contaron. Acuden interminables noches marineras plenas de viejas historias de naufragios [...] Historias remotas de españoles y holandeses ya tejidas en la leyenda, o historias recientes, indudables en la precisión de detalles, o sucesos concretos como el encuentro con el libro de Melville. (35-36)

Esta estructura dialógica e intertextual sobre la que arma el relato le sirve para cuestionar el pre-texto canónico.<sup>51</sup> La novela muestra una distancia crítica con los textos que hablan –desde un supuesto estatuto científico– sobre los hechos ocurridos en el sur argentino, a la vez que activa la competencia del lector para que efectúe una reposición epistemológica situada, con un enfoque deconstructivo. Pero, en forma si se quiere paradójica, el narrador, que en el plano ideológico es capaz de cuestionar los textos fundadores, en el plano espacial repite muchos de los estereotipos fijados por los textos canónicos.

### **Espacio y escritura**

La auto-conciencia escritural de Guevara y sus dudas respecto del acto que está conformando, se constituyen como una práctica discursiva innovadora. Su declarada incapacidad para redactar la historia justifica las anacronías y los desplazamientos espaciales: "Una cosa me lleva a la otra. No tengo el hábito de la escritura. El pensamiento va más rápido que la pluma y el orden de los párrafos no es, creo, el preciso" (26). El desarraigo (causado por la permanencia en Europa) le ha dado una perspectiva y una conciencia del lugar donde vive, que lo distingue de los argentinos: "Si hablo de la llanura es porque sigue siendo para mí algo recuperado. Nací y crecí en ella, me fui cuando empezaba a vivir, y ahora que he vuelto tengo necesidad de nombrarla. Mis compatriotas jamás consideran este lugar, simplemente viven en él" (27). Desde esa "locación", en la llanura bonaerense, el narrador recuerda los sitios que ha visitado (los espacios topográficos que recorrió en el pasado) y que en el presente de la narración

vuelven confusamente a su mente, lo que lo hace tomar conciencia de su particular “posición” en el mundo.

La casa de Lobos en el presente de la enunciación es el epicentro del relato. Lobos es la “ubicación” que permite la “localización” del hecho a narrar, desde la “posición” asumida por el enunciador. En esa casa (útero) crece el relato, nutrido por el arcón con los documentos (libros y artículos periodísticos) que el autor ha leído y en el presente de la enunciación recuerda. Lobos se erige como el sitio elegido para escribir, convirtiéndose en el lugar más concreto (el más directamente relacionado con el “Primerespacio” de Soja), mientras los recuerdos de lo que ha leído conforman el espacio imaginado (el “Segundoespacio” de Soja). Pero el discurso de Guevara es la plataforma que nos permite visualizar el “Tercerespacio”. El relato se constituye a partir de un ir y venir desde la casa en Lobos hasta otros lugares más lejanos (Londres, las islas Malvinas y la Tierra del Fuego), a partir del espacio físico (los viajes del narrador por el espacio topográfico) y del espacio mental (los textos que vienen a su memoria mientras escribe su historia).

Esta manera de armar el relato (la mezcla de discurso y experiencia) muestra la forma en que el registro canónico (cartas náuticas, narraciones científicas, literarias, periodísticas) fue utilizado para diseñar (en el sentido provisto por la palabra *design* de “de-signar”, convertir en signo) el paisaje cultural de la región. Aunque Said no se refiere concretamente a la Patagonia, sus palabras respecto de este “diseño imperial” reflejan una situación similar ocurrida en otro contexto espacial. Dice Said:

[n]i el imperialismo ni el colonialismo son simples actuaciones de acumulación y adquisición. Ambos se encuentran soportados y a veces

apoyados por impresionantes formaciones ideológicas que incluyen la convicción de que ciertos territorios y pueblos *necesitan* y ruegan ser dominados, así como nociones que son formas de conocimiento ligadas a tal dominación: el vocabulario de la cultura imperialista clásica está cuajada de palabras y conceptos como “inferior”, “razas sometidas”, “pueblos subordinados”, “dependencia”, “expansión” y “autoridad”. (44)

Este vocabulario es el que aparece con mucha frecuencia en el texto fundador del espacio patagónico. A partir de los discursos de exploradores y viajeros, la Patagonia se convirtió en un espacio trágico, desierto y lejano, habitado por seres inferiores que era necesario educar. Algunos escritores contemporáneos como el estadounidense Richard Marks siguen escribiendo desde una perspectiva similar. En una novela sobre Jemmy Button publicada en 1991, Marks considera a Button un objeto de laboratorio, comparándolo con un “paramecio” (174).<sup>52</sup>

*La tierra del fuego* propone una mirada diferente. El relato de Guevara no pretende ser la versión “auténtica” sino una versión más. La historia que el mestizo diseña desde su específica situación vital, da forma al particular paisaje cultural que tiene archivado en su memoria. Desde su posición, Guevara describe algunos lugares de Europa degradados por el progreso y la civilización. El paisaje cultural de la ciudad de Londres, a principios del siglo XIX, por ejemplo, aparece como un lugar caótico y perturbado, en donde las desigualdades sociales se han ido consolidando a través del tiempo:

El tiempo estaba impreso en la piedra, en el hierro y en el mármol. Y no se trataba sólo de edificios; la gente también ocupaba su lugar en ese fluir

estratificado de décadas y centurias. Sus ropas, sus carruajes, sus casas, daban la medida de quiénes eran, de cuál era su rango y su pasado, de qué esperaban de la vida y qué era lo que la vida les tenía concedido de antemano. (124)

Al recorrer Londres Guevara la describe en relación con el lugar donde ha crecido (otra vez el espacio percibido y el concebido se juntan conformando un Tercerespacio en donde lo real y lo imaginado se dan juntos):

Recorriendo Londres, se levantaron en mi mente los cuadros paralelos de dos miserias que parecían irremediables: la de mi país de llanuras sin fin, donde nos vemos reducidos a un estado permanente de pobreza, [...] y la de Londres. El hacinamiento de una multitud en casas parecidas a sótanos, negras como cuevas rezumantes de humedad, no era mejor que el desierto que yo había dejado. En esas casas, mujeres de pecho hundido parían chicos flacos que arrojaban a la calle, y que no bien aprendían a caminar llevaban ya cargado al que lo seguía. Londres me mostraba una miseria que yo no conocía. En mi país eran tal vez más bárbaros y pobres, pero me atrevía a pensar que más felices. En Londres yo recordaba las tormentas que limpiaban la pampa y se llevaban lejos pobreza y pestes. En aquellos barrios, la enfermedad y la miseria se habían estancado sobre los adoquines. (120-121)

El personaje selecciona los elementos que le parecen más significativos con los que arma una derivación metonímica (simbólica) de la miseria que contempla. El recorrido opera como la tematización del poder-ver del personaje. La práctica espacial permite el

desciframiento simbólico del espacio, poniendo en evidencia el cambio epistemológico de su perspectiva.

De acuerdo con los lineamientos teóricos de Hamon, la descripción se diseña a partir de dos espacios concretos (configurados en el discurso como pantónimos) un barrio de Londres y la llanura bonaerense. El pantónimo Londres se construye a partir de una deriva metonímica que incluye unos pocos sustantivos: casas, mujeres, pechos, niños, barrios, con predicaciones que pertenecen a un mismo nivel semántico de desvaloración, vinculado con lo oscuro, lo húmedo, lo hundido, lo enfermo. El pantónimo “llanura argentina” tiene predicaciones similares respecto de la miseria, pero la deriva está armada a partir de una serie de valoraciones positivas, y contrastivas, respecto de Londres. Al hacinamiento urbano corresponde la amplitud de la pampa, a la enfermedad estancada en Londres se contraponen las tormentas que limpian la peste y la pobreza en la llanura americana. El siguiente cuadro permite visualizar los pantónimos y sus respectivas predicaciones:

<b>Llanura bonaerense – Miseria</b>	<b>Barrio de Londres – Miseria</b>
Llanuras sin fin	Hacinamiento de una multitud
Desierto	Casas/ sótanos
Más bárbaros	Casas negras como cuevas/ humedad
Más pobres	Mujeres de pecho hundido
Más felices	Niños flacos
Tormentas que limpian la pobreza y las pestes	Barrios con la enfermedad y la miseria estancada en los adoquines

Al confrontar la oscuridad de las casas en Londres con la amplitud del campo en Lobos está señalando, en los dos lugares descritos (como locaciones particulares), la interdependencia entre territorio y vida social (su localización en relación con la posición del descriptor). Al valorar la llanura y su barbarie, su geo-grafía (su escritura sobre el

territorio) está mostrando la autonomía y también la capacidad del marginado para valorar lo que Europa desprecia. Sus observaciones van de lo particular a lo general: al describir un barrio, describe una ciudad, un país y un imperio y al describir una llanura está hablando de una región, pero también de un país (mostrando su capacidad discursiva para localizar las localidades). Su registro se mueve de lo concreto a lo simbólico: cuando contrasta el dinamismo de la tormenta americana con la clausura de Londres, está cuestionando, además, las estructuras epistemológicas, económicas y sociales fijas, que le sirven al Imperio británico para el control de los “espacios otros”.

La combinación de los planos socio-históricos y espaciales, que Soja plantea como una integración necesaria para la superación del pensamiento binario que los ha mantenido separados, aparecen interrelacionados en *La tierra del fuego* a partir de la particular posición para focalizar lo narrado. Al describir los barrios el narrador muestra un paisaje cultural más amplio, que incluye la posición de Button, y la suya propia, en relación con lo narrado:

Siendo la misma, aquella ciudad era otra. [...] La magnificencia de la arquitectura me dejaba aturdido y recorría y volvía a recorrer, arrastrando a Button detrás de mí, las calles que rodeaban esos palacios y jardines como si fueran otro país. Ante aquellos mármoles deslumbrantes rodeados de avenidas arboladas, ante aquellos carruajes cuyos caballos llevaban sin duda una vida más a cubierto que los seres de las sucias esquinas de las que veníamos, Button y yo nos deshacíamos, nos volvíamos nada [...] Lo imperturbable era la aristocrática indiferencia, más sólida e imponente que



las paredes, los arcos y los portales inmensos. Sencillamente, éramos nadie. (123)

La matriz descriptiva es semejante a la de las citas anteriores. Lo que se describe está armado sobre la base de una deriva que incluye palacios, jardines, mármoles, avenidas, arcos, portales, carruajes y caballos. Lo animal y lo humano, lo fijo y lo móvil, se entremezclan en la descripción de este espacio que muestra una situación socio-económica y política en la que se contrasta, nuevamente, lo europeo y lo americano: “El Imperio [...] no tiene más remedio que producir lo suyo. El poder genera malnacidos que abusan de los indigentes en todas partes del planeta. Esta es una categoría que nunca podrá aplicarse a los yámanas, ni a Button ni a sus hijos” (137-8). A partir de este tipo de descripciones, la novela de Iparraguirre invierte el texto canónico cuestionando que los nativos “necesiten” ser colonizados. Guevara describe (desde la perspectiva y con palabras de Omoy-lume) el espacio patagónico como un paisaje cultural totalmente distinto.<sup>53</sup> La voz del nativo desmitifica las versiones historiográficas existentes en la narrativa canónica, generando una reivindicación de lo periférico y desarmando el paradigma positivista occidental. La comparación con Londres le sirve a Guevara para describir la tristeza y desolación que el traslado a Inglaterra produce en los fueguinos:

sentados sobre el piso, en un rincón, uno contra otro como en el invierno de su remoto país, no contaban allí con el wigwam de palos y ramas sobre sus cabezas, ni soplaba el viento familiar que estrellaba al mar contra las rocas, ni los perros daban su fraterno calor a los hombres, ni se alzaban a su alrededor las lenguas del fuego inmemorial; aquí sólo había confusión y miedo y hombres enloquecidos gritando abajo. Su instinto les decía que

debían permanecer juntos, sin moverse, porque estaban en territorio extraño y alrededor se alzaba un enemigo desconocido y salvaje. (112)

Mientras la Patagonia es, para Omoy-lume<sup>54</sup> y sus compañeros el lugar que se añora, la descripción de Guevara muestra los prejuicios del foráneo que imagina a los nativos sentados alrededor de un “fuego inmemorial” (112). Guevara está pensando en un lugar ubicado en un tiempo remoto que presume inmemorial. De todos modos, la focalización en los nativos sintiendo que están en “territorio extraño” muestra una interesante inversión del texto fundador.

### **El espacio desde el paratexto**

El espacio patagónico con todos los matices estereotípicos del texto fundador aparece desde el paratexto. La novela tiene dos epígrafes –uno de Domingo F. Sarmiento y el otro de Herman Melville– que se hacen cargo de las reiteradas calificaciones que le han sido impuestas a la Patagonia desde la mirada del foráneo, y que el narrador confirma con su propia perspectiva.

La cita de Sarmiento dice: “¿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” (11). La de Melville tiene un matiz semejante: "Me atormenta una perdurable inquietud por las cosas remotas" (11). Por convención literaria sabemos que estas citas no han sido elegidas por Guevara, sino por Iparraguirre, quien, en una entrevista, explica el por qué de su elección:

Los dos escritores, Sarmiento y Melville eran contemporáneos, y también lo es el personaje de Guevara. En efecto, Sarmiento planteó la dicotomía civilización y barbarie que nos ha marcado profundamente, un debate que todavía no está cerrado. Pero en el caso de *La tierra del fuego* pensé [...] en girar la óptica y poner en cuestión quiénes son los civilizados y quiénes los bárbaros en el choque de culturas del Sur. Si la campaña de Roca al desierto fue un tremendo exterminio, en Tierra del Fuego la cosa fue todavía más dramática porque era tierra de nadie. Por allá pasaban navegantes, balleneros que eran lo que decía Horacio Quiroga, ex-hombres. Hombres que estaban en los bordes de la cultura, tipos que iban a pescar, tipos, generalmente muy brutales. La ley era la que ellos imponían: violaban mujeres, mataban, depredaban y nadie les decía nada. Los civilizados, en consecuencia eran los yámanas, los salvajes, si se puede hablar en estos términos. (citada en Roffé 104)

La autora habla de su necesidad de cuestionar los textos fundadores respecto de quiénes son los bárbaros, pero la elección de los epígrafes no está en relación con los polos dicotómicos cuestionados, sino que, por el contrario, el paisaje del paratexto muestra la perspectiva foránea del descriptor.

Las descripciones de los espacios hacia el sur, tanto en el relato de Guevara como en los epígrafes (los que por convención literaria pertenecen a la autora) están basadas en los estereotipos básicos. Se destaca en ellos lo desconocido, lo tenebroso, lo remoto, lo impenetrable, lo solitario, lo peligroso, lo salvaje. Estos semas se unen a la figura de un hombre, como el que describe Sarmiento, asaltado por "temores e incertidumbres

fantásticas" (citado en el epígrafe que comentamos). Si, como hemos observado, los epígrafes no corresponden al narrador sino a la voz autorial, no podemos pasar por alto su opinión respecto del paisaje patagónico. Entrevistada por Roffé, dice que

la naturaleza ocupa el lugar que tenía en el principio de los tiempos y te borra del mapa [...] Hay algo de opresión, de melancolía muy tremenda en el paisaje, y, al mismo tiempo, de una belleza increíble. El parque nacional de Tierra del Fuego es una de las cosas más bellas que he visto, de cuento de hadas, con esas hojas que en otoño se ponen rojas; la bahía de Ushuaia resulta de una serenidad imponente, pero también late en ella algo: la consciencia de que se está en el borde del mundo, que ahí se acaba. (104-05)

Significativamente, la descripción de Iparraguirre no difiere demasiado de las que leemos en el relato del narrador de su novela. La Patagonia que Guevara ha conocido en la década del 30 en el viaje del "Beagle" y la que vuelve a ver en 1860, cuando va a Malvinas para presenciar el juicio a Button, presenta características semejantes:

A trescientas cincuenta millas de la Tierra del Fuego, el viento seguía barriendo las playas desiertas con la misma indiferente ferocidad que casi treinta años atrás. Reviví el mismo agobio. Viene de la soledad, de los árboles penosamente aferrados a la tierra, doblados en la dirección del viento, lo que causa una sensación casi física de martirio. Para poder pensar, me largué a caminar por la playa de piedras. El viento me trajo la vaharada fuerte de una colonia de lobos. [...] Desde allí me llegaron los roncros lamentos que los corpulentos machos lanzan a lo alto. (29)

La descripción muestra árboles martirizados por el viento y animales que se lamentan en una situación de martirio similar. A pesar del cuestionamiento que el texto muestra desde lo socio-político e ideológico, el espacio descrito repite las constantes tipificadoras del texto fundador. Las descripciones de Guevara, más que con el referente, están en estrecha relación con su propia situación vital y también con los hechos que está narrando. Guevara escribe sintiéndose solo y lo que está recordando (raptos, asesinatos, naufragios) aumenta la tristeza y amargura que lo embarga.<sup>55</sup>

El texto presenta muchas descripciones sumamente interesantes para el análisis del espacio novelesco, una de ellas corresponde al momento en que el narrador comienza a narrar la historia de Omoy-lume. El relato se inicia con una descripción del paisaje fueguino (en un registro que combina la espacialidad percibida, la concebida y la vivida) desde la perspectiva del narrador foráneo: “Lo primero que acude es el fuego perforando la noche más oscura del planeta, fuegos devorados por las ráfagas desatadas del viento que dejaban mudo de expectación y de temor al que miraba desde la borda” (23). El pantónimo “Tierra del Fuego” (que es el que dispara la deriva metonímica) no se explicita y su ausencia también es significativa. El breve párrafo de una sola oración, separado del resto del relato por un blanco tipográfico (este blanco también es significativo), es un ícono del contenido: es un chispazo, algo breve, irracional, separado del mundo de lo conocido. Es el símbolo de la tierra de Omoy-lume, que, desde la posición del narrador forastero, se construye a partir de predicaciones trágicas. Se trata de un fuego que perfora la noche oscura (y no de una noche cualquiera, sino de “la más oscura del planeta”), que se une a un viento capaz de devorar el fuego. La tripulación que contempla ese paisaje desde la borda (desde el “promontorio”) está muda, expectante y

temerosa. Las predicaciones coinciden con las de los epígrafes, lo que muestra a Sarmiento, Melville y Guevara unidos en la posición desde donde miran, con un miedo semejante, hacia lo que presienten tenebroso, vacío y separado del mundo conocido.

Después del blanco tipográfico, el narrador, mapa en mano, ofrece la locación del lugar descrito a partir de sus coordenadas geográficas precisas: “Entre los 64 y los 70 grados de longitud oeste del meridiano de Greenwich y los paralelos 52 y 56 de latitud sur se extiende el último fragmento de América del Sur: la Tierra del Fuego, la *Terra incognita Australis*, abierta, desgajada en islas y canales interminables” (23). Guevara acude a la ubicación precisa en el mapa, que se vuelve central para situar al narratario (foráneo) en un espacio concreto. De esta manera el espacio imaginado (con la sola mención de su locación cartográfica) parece volverse un sitio concreto y localizable. Aunque la matriz lógico-cartográfica de este discurso lo diferencia notoriamente del párrafo anterior, ambos están armados con predicaciones similares: la misma alusión a lo desconocido (la *Terra incognita Australis*), lo abierto, lo desgajado, lo interminable. Y aunque Guevara se aferre a los mapas en busca de bases y referencias concretas, las precisiones cartográficas no le sirven para navegar en los canales fueguinos, donde se siente desorientado:

Finalmente bajé y comencé a remar. Estábamos cerca del estrecho Murray, en la desembocadura del fiordo Ponsoby, en el centro del país de Button. Era un lugar que yo recordaba muy bien. No obstante, la niebla lo volvía fantasmagórico, espectral y, para mi inquietud, desconocido. Habían desaparecido las montañas, las laderas, toda referencia se esfumaba en una

claridad lechosa que envolvía en ráfagas y remolinos todo lo existente.  
(201)

La descripción, con reminiscencias góticas, está descrito como un “Tercerespacio”, en el que la espacialidad vivida se une a la concebida y la percibida, que, en este caso, no le sirven al narrador para poder describir con precisión dónde se encuentra. Lo concebido como espacio pre-textual y lo percibido) no le permiten orientarse, y la descripción en el espacio vivido, permite una localización desde su misma confusión.

Soja dice que en el “Tercerespacio” todo se presenta junto: la subjetividad y la objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo conocible y lo inconocible, lo repetido y lo diferente, la mente y el cuerpo, lo consciente y lo inconsciente, lo disciplinario y lo transdisciplinario; por lo tanto, pretender separar esta compleja fusión de dominios destruiría su significado y su amplitud (56). Teniendo en cuenta esta cualidad del “Tercerespacio”, lo que trataremos de observar es, tan sólo, la conjunción de lo concebido, lo percibido y lo vivido en la descripción de los paisajes, para mostrar cómo el predominio de la espacialidad concebida y el carácter melancólico del narrador, lo llevan a repetir los estereotipos del texto fundador.

El espacio patagónico en el relato de Guevara está cargado de opresión y melancolía. Estas marcas se relacionan tanto con su carácter melancólico como con sus lecturas previas. El narrador reconoce, más de una vez, que tiene un temperamento inclinado a la melancolía, y, muchas de sus descripciones muestran un desplazamiento hipalagético.<sup>56</sup> Algunas citas muestran su carácter melancólico; por ejemplo, cuando menciona sus herencias reconoce que “le fueron dadas involuntarias inclinaciones: a lo elemental y a lo firme, por parte de su madre; al desarraigo y a la melancolía, por parte

de su padre” (44); cuando está en Londres y debe separarse de Omoy-lume dice: “Pasaron las semanas y me volví melancólico. [...] Caí en la apatía” (146-47); a bordo del Beagle dice: “Algo indescriptible, a lo que no podía dar nombre, despertaba dentro de mí. Una pena pesada como una roca que parecía venirme desde el origen del tiempo” (63). Sin embargo, en las descripciones en las que vincula el paisaje patagónico con lo lúgubre no parece reparar siquiera en la posibilidad de que la apreciación dependa del contexto de enunciación, marcado por su carácter.

Por otra parte, lo que Guevara describe se vincula con el imaginario forjado en lecturas previas y en conversaciones con marinos. El narrador aclara que “lo que acude [en un primer momento] no es lo que más tarde supe y vi de aquellos lugares, sus pequeñas y serenas bahías sobre las que se inclinan árboles rojos y en las que los fuegos se reflejaban como estrellas, sino mi primera y engañosa impresión de marino novato” (25). Y también dice que “[s]ólo el largo trato de los años con ese lugar de veranos apacibles y paz sobrenatural pudo reemplazar aquella primera impresión” (89). Las citas muestran con claridad que hay un antes, en el que sus registros están más apegados al espacio concebido, y un después, en el que empieza a hacerse sentir lo empíricamente percibido; pero el peso del imaginario textual es el que está presente en la mayoría de las descripciones de la novela, mientras las descripciones que muestran el cambio en su postura después de conocer más a fondo la región, se reducen prácticamente al ejemplo que acabamos de citar.

El tejido intertextual que confirma el predominio del espacio concebido, en cambio, es muy amplio. En la primera parte, por ejemplo, aparecen algunos aspectos históricos y legendarios. El narrador menciona en primer lugar a Antonio Pigafetta, el



descriptor de la Expedición de Magallanes y explica, desde este intertexto, el porqué del nombre: "las costas a las que Pigaffeta (sic) nombró como la tierra de los fuegos, por la cadena rojiza de las fogatas con las que los habitantes del país se avisaban del paso de extraños y enormes seres combados y arbolados que iban por el agua pero que no eran ballenas" (24). Habla, también, de la misteriosa Ciudad de los Césares que los europeos buscaron sin cesar en la Patagonia y dice: "más allá de las montañas azules y espectrales donde los hombres venidos del este soñaron el valle encantado de los inmortales, la Ciudad dorada de los Césares, el hombre miraría obstinadamente el Sur, en línea recta, hacia el Cabo de Hornos" (24-25). La Patagonia aparece aquí revestida de notas trágicas: las montañas son "espectrales" (24), la región tiene un "triste prestigio" (25), los marinos que circundan sus costas tienen "la idea obsesiva de perderse en el laberinto de islas y canales envueltos en eterna bruma" (25) y escuchan "el quejido de los ahogados, el susurro de los náufragos muertos hacía siglos que parecían llamar, pedir auxilio desde las costas sombrías" (25). En un registro que acerca el texto a la novela gótica, todo es tenebroso: las costas son sombrías, las visiones aterradoras y los marinos se esfuerzan, en vano, por deshacerse de los malos presagios. Desde los recuerdos del foráneo (que le llegan desde sus lecturas) la Patagonia es siempre el último límite o el último confín:

Acude, ante todo, una escena inmóvil: un grupo de hombres ateridos, en cubierta, bajo la llovizna, y entre ellos el Capitán, atento a los mínimos vestigios de la costa y sus fuegos sabiendo –como yo lo sé ahora– en el fondo del corazón que ese anhelo inexplicable, mezcla de temor y determinación, nacía de la conciencia, del orgullo o de la culpa de estar bordeando los secretos límites del mundo. (25-6)

Esta escena muestra las fronteras que dividen ambos mundos: lo conocido –Europa / Buenos Aires– y lo desconocido –la Patagonia fetichizada como el límite del mundo–. Mientras el narrador ha recorrido Londres y la ha podido contemplar desde cerca, la Tierra del Fuego es descrita casi siempre a distancia, ya que el focalizador contempla el paisaje desde la borda del barco. Mientras en el plano ideológico el narrador logra acercarse al nativo, dándole voz y entendiendo sus motivaciones, en lo espacial, continúa contemplando el paisaje desde “el promontorio”. Esta perspectiva foránea viene armada, como hemos anotado, en abundantes lecturas previas. Al recordar la lectura de *Moby Dick* de Melville, por ejemplo, dice: “Y esto era en el Cabo de Hornos; la escena del cuadro relatada en el libro sucedía donde yo había estado innumerables veces, recorriendo islas entre la bruma helada, donde un día el Capitán había tomado a Button como rehén, dio como pago un botón y lo subió a cubierta” (29).

Al describir una tormenta dice: “Los dioses de Button, siempre irascibles, ahora desencadenados, nos repudiaban. Quizás habíamos transgredido los cimientos mismos de ese mundo, intocado e inmóvil en el tiempo, y ya nada volvería a ser como antes” (181). Sus descripciones muestran no sólo un lugar desolado y frío, sino contaminado por algo elemental, que lo coloca fuera de la historia, casi rozando el Génesis. El mundo de Button es, para el narrador, un mundo ancestral. En varias oportunidades hace referencia al mundo del indígena, ubicándolo fuera del tiempo histórico: “Y una mañana estábamos allí, en los confines del mundo, frente a aquellos peñascos e islas sombríos, y mas abajo, la nada. En la borda, junto al Capitán, yo miraba todo, descubriendo un mundo antiquísimo que parecía recién creado” (90). La nada vinculada con lo prehistórico, con los confines del mundo y también con lo que está abajo (en una predicación relacionada

con lo infernal) es recurrente en la novela de Iparraguirre que, en este aspecto, guarda similitudes con la de Giardinelli.

El descriptor foráneo, al desconocer la historia del lugar, le niega su existencia. Patrick McGreevy dice que esta idea de vacío surge porque “we try to understand the worlds human create by placing them in the most comprehensive framework, the broadest context. We tend to be acutely aware of how circumscribed all human worlds are” (247). En este sentido, la idea de vacío (como espacio) refiere a todo aquello que no pertenece al mundo que el foráneo conoce y percibe como su lugar. Según McGreevy, antes de examinar la relación entre lo circunscrito (lo que se siente como lugar) y lo no circunscrito (el espacio vacío) hay que tener en cuenta lo que los separa, es decir las fronteras. El horizonte del viajero (su semiosfera cultural), lo que lo fortalece, se desvanece al atravesar las fronteras y encontrarse en un lugar que se percibe sin límites, y que, por ese mismo motivo, se vuelve infernal. La falta de límite es el problema con el que Guevara se enfrenta al ingresar en el espacio patagónico. El miedo que esto le provoca sólo se atenúa aferrándose a lo que conoce mejor: los textos que ha leído y que conforman su espacio cognitivo, los que, por otra parte, lo remiten, como en una *mise-en-abyme*, a la misma consideración del vacío del que quiere huir.

Al hablar de los primeros cronistas europeos que describieron América, aludiendo a Colón, Vespucio y Raleigh, entre otros, Mary Louise Pratt denuncia su incapacidad para reconocer lo que no entra en sus marcos de referencia. Pratt dice que “ellos escribieron a América como un mundo natural primordial, un espacio intemporal y no reclamado ocupado por plantas y criaturas vivientes (algunas de ellas, seres humanos) pero no organizado en sociedades y economías; un mundo cuya única historia estaba aún

por empezar” (*Ojos Imperiales* 224). El narrador de *La tierra del fuego* hace una construcción de estas características cuando observa que Button arroja por la borda las ropas inglesas que ha sido obligado a usar durante el juicio en Malvinas. En ese momento Guevara dice: “Recuperada su desnudez esencial, Button volvía al hondo sueño de la Tierra del Fuego, al viento polar, a la libertad de sus bosques, al invierno más antiguo del mundo, a las altas hogueras de la noche austral, a su patria.” (214). Imágenes como éstas, recurrentes en su discurso, muestran su adhesión al texto fundador que ubicó al espacio patagónico fuera de la historia.

Muchas descripciones están ligadas por la misma matriz que vincula el espacio desconocido (concebido sólo textualmente) con el fuego, el miedo y la oscuridad que rodea a lo que todavía no tiene nombre y que, para el descriptor, es como un sueño o una niebla. Cuando describe el fuego, por dar otro ejemplo, Guevara dice “que [los fueguinos] volvían a encender[lo] noche a noche con el atávico deseo de perforar el miedo y la oscuridad” (63). De manera un tanto inexplicable, la espacialidad concebida lo hace creer que lo que está fuera de su propia historia no forma parte de la historia. Es interesante ver que la revisión socio-histórica, política e ideológica del texto no logra desarmar un prejuicio que está todavía hoy muy arraigado en el imaginario mundial, la consideración de la Patagonia como un espacio que, por exótico y lejano, se sale del planisferio y también de la historia.

En el final del relato, el narrador, viendo a Omoy-lume regresar hacia su tierra, siente que todas las espacialidades se juntan y trata de describirlas en una sola visión envolvente, desafiando toda lógica:

El océano del fin del mundo, una ciudad como un océano, Isabella, un albatros de alas desplegadas en el viento, el Encounter y el Beagle, una mujer yámana y su hijo desnudos bajo la nieve que caía, una vela rígida de hielo, dos tumbas barridas por el viento, Tasmania y Japón y la fábula de Robinson con la que Mallory me enseñó a leer giran vertiginosamente como el tributo enloquecido de un Maelström de la memoria alrededor de un punto ínfimo que soy yo, de pie, en el muelle de Stanley, viendo la popa de la Nancy perderse en la oscuridad, dócilmente, hacia el sur. (283)

Guevara percibe –y describe– un espacio-*aleph* donde se dan cita todos los espacios. Un espacio cargado de elusiones y alusiones, que provienen, como casi todos los espacios de la novela, de su enciclopedia. Un Tercerespacio concreto y a la vez simbólico, un espacio subjetivo y objetivo, un espacio concreto (ese, el que Guevara contempla) y universal (el concebido en infinitas lecturas y por infinitos lectores).

### **Conclusiones.**

En *La tierra del fuego* el punto de vista, fluctuante, muestra tanto las visiones etnocéntricas de los representantes de la corona británica como la óptica del nativo y del mestizo. Dejar que la mirada del nativo –silenciada en el discurso del poder– se potencie en el discurso de Omoy-lume, sirve para revisar la historia oficial sospechando que las cosas, pudieron haber ocurrido de una manera diferente. Pero si la novela se encarga de problematizar la mirada imperial que caracteriza a las narraciones de Fitz Roy y Darwin –entre otros– no hay una revisión semejante respecto de los estereotipos que esos mismos discursos crearon respecto del paisaje.

Al igual que en las novelas de Sepúlveda y Giardinelli, en *La tierra del fuego* el paisaje patagónico está muy influido por los clichés del texto fundador. Las descripciones del narrador mestizo se conforman, en su mayoría, sobre la base de la espacialidad concebida y, desde esa perspectiva, la Patagonia es re-presentada repitiendo los estereotipos que la describen como un espacio vacío, desolado y terrible. Pero aunque en sus descripciones del paisaje Guevara se apoya, en forma casi monolítica, en el discurso fundador, sus predicaciones del paisaje se justifican por su misma condición de foráneo y por su valoración de los textos que ha leído y que han conformando su imaginario. Sus descripciones son las que verosímilmente pueden surgir desde la posición en la que escribe, situado en la provincia de Buenos Aires, y revolviendo un arcón con libros que reviven sus recuerdos. En ese sentido, la novela misma se conforma como un tercerespacio (concebido, percibido, vivido) discursivo que opera en el plano del desplazamiento y de la diferencia derrideana. La novela apela a una inversión paródica del texto canónico, buscando el desorden, agregando miradas, discursos y lecturas adicionales. El mismo texto aparece, hacia el final, buscando un lector capaz de entenderlo y para ello, el mismo Guevara se ocupa de fabricar su propio narratario.<sup>57</sup>

Las descripciones espaciales, aunque repiten el estereotipo del texto fundador respecto de la lejanía y la soledad del entorno, sirven para mostrar las relaciones de poder entre Europa y el cono sur de América. Londres, Malvinas y la Tierra del Fuego, son los paisajes culturales en los que se desarrollan estas relaciones. La novela muestra que el ingreso del europeo en el sur de América de Sur a principios del XIX terminó de perturbar el espacio topográfico americano en aras de un supuesto proyecto civilizador.

Patricio Manns, en su novela *El corazón a contraluz* describe un paisaje cultural de enfrentamiento étnico similar, ubicado a finales de ese mismo siglo.

En *La tierra del fuego* la mirada de Guevara registra la primera parte del proceso colonizador europeo, mostrando al territorio como un texto, un símbolo y un signo de lo que estaba ocurriendo. Como sostiene Crang:

The text does not simply reflect an outside world. It is misleading to look at how ‘accurately’ or otherwise it corresponds to the world. This sort of naïve approach misses the most useful and interesting elements of literary landscapes. Literary landscapes are best thought of as a combination of literature and landscape, not with literature as a separate lens or mirror reflecting or distorting an outside world. (57)

Tanto la teoría literaria como la teoría social contemporánea reconocen que en los textos el referente se construye con lenguaje, y que en ese lenguaje hecho paisaje quedan rastros de la ideología del descriptor. Si bien el objetivo declarado por Iparraguirre es cuestionar la perspectiva de la historia oficial, nada funciona con categorías dicotómicas en la novela, donde, más bien, todo tiende a moverse y confundirse.<sup>58</sup> La voz narrativa (metaficcional) genera rupturas temporales, espaciales y psicológicas y desde el registro desestabilizado, de Guevara se diseña una Patagonia percibida como inestable e inasible porque, desde su posición, el narrador está describiendo un espacio “otro”.

Si el motivo de los ingleses para llevar a los nativos a Europa se revela en la novela como algo inmoral, el traslado mismo funciona como una máquina de descentramiento. La estadía en Londres y las infracciones cometidas (la acusación de canibalismo) hacen de Jemmy Button el héroe de una epopeya degradada. El narrador de

*La tierra del fuego* es un testigo presencial que reduplica la geo-grafía con una escritura que se atreve a llegar hasta el final, profanando las seguridades epistemológicas. Se anima, por ejemplo, a traspasar sus propios límites (su incapacidad como escritor) utilizando para su provecho las imágenes de ese espacio maldito y final, fijadas en los textos que él mismo cuestiona. En esta novela el espacio tétrico es el adecuado para enmarcar el crimen atribuido a Jemmy, algo semejante a lo que sucede en *Final de novela en Patagonia*, en la que el espacio vacío y desolado sirve para aumentar el dramatismo de la situación vivida por los personajes en fuga. En la novela de Iparraguirre la Tierra del Fuego es una mansión helada y siniestra que se contrasta con el *locus* de la enunciación del narrador, instalado en Buenos Aires. Los nativos de Tierra del Fuego están confinados en un espacio siempre atroz, casi un simulacro de espacio, en su misma resistencia a tener límites; un lugar ideal para que se consuma el canibalismo del que se los acusa.

En *La tierra del Fuego*, como en *Final de novela en Patagonia*, y en *Patagonia Express* las descripciones del espacio patagónico están muy influidas por el texto fundador. Mientras la novela de Sepúlveda insiste en mostrar la Patagonia como un lugar exótico ubicado en el fin del mundo, en las novelas de Iparraguirre y Giardinelli el paisaje tiene, además, connotaciones que la vinculan con lo infernal y lo fantasmal. Las pocas veces que los narradores alcanzan a percibir algún rasgo de belleza en el territorio, ésta se relaciona con la capacidad de albergar el límite último, la frontera final que sólo se animan a atravesar los locos o los desesperados. La fascinación (y también el rechazo), en las tres novelas estudiadas en esta primera parte, se relaciona con lo



excéntrico, con lo que está donde no debiera estar, algo que atrae y que condena, tal como aparece en la red textual modélica que los narradores tienen siempre presente.

## **SEGUNDA PARTE**

## Capítulo 4

### Los espacios cotidianos en la narrativa de Asencio Abeijón

Con la convicción de que el estudio de autores regionales puede ser un aporte a la construcción de un sistema literario nacional –no canónico– conformado con textos provenientes de todas las regiones del país, hemos decidido estudiar las memorias del escritor Asencio Abeijón, quien, en su saga *Memorias de un carrero patagónico*,<sup>59</sup> registra aspectos de la vida en la Patagonia de principios del siglo XX. Nacido en 1901, Abeijón vivió en la Patagonia desde 1903, año en que su familia se instaló en el paraje llamado La Mata, un establecimiento ganadero ubicado a unos 15 kilómetros al sur de Comodoro Rivadavia, en la provincia de Chubut. Su larga permanencia y el haberse desempeñado en muchas profesiones, entre ellas la de carrero, le permitió mezclar historias de "recién venidos" (así se titula uno de sus libros) con las de los vecinos aquerenciados en la Patagonia. Sus relatos no están preocupados, como los textos de los viajeros foráneos, en mostrar lo exótico, sino en registrar las actividades cotidianas de los pobladores.

En *Thirdspace*, Soja estudia lo que él llama "tercerespacio" señalando las estrechas relaciones que existen entre lo espacial y lo socio-histórico. Sobre la base de esa teoría, en este capítulo observamos algunos sitios descritos en *Memorias de un carrero patagónico* (1973) y *Caminos y rastrilladas borrosas. Memorias de un carrero patagónico* (1983), para examinar las asociaciones entre el espacio construido narrativamente y el marco socio-cultural de referencia.

Al igual que sucede con David Aracena, Asencio Abeijón es un escritor muy poco estudiado hasta el momento. Si bien la obra de Abeijón ha sido publicada por Galerna, un

sello editorial prestigioso en la Argentina, no hay trabajos publicados sobre su obra con excepción de los prólogos a los mismos libros del autor,<sup>60</sup> y de un artículo publicado por Joy Logan en la Revista *Romance Studies*, en el que estudia la obra de Abeijón en relación con la moderna literatura de viaje en Patagonia. Logan compara a Abeijón con ciertos escritores anglosajones (menciona las obras de Darwin, Simpson, Tilman, Theroux, entre otros) que buscan perpetuar el rol de la Patagonia como el Otro en el pensamiento Occidental, y lo distingue a Abeijón, a quien considera un escritor de signo contrario. De acuerdo con Logan:

Patagonia, whether as muse, object, or catalyst, remains defined as the Other. Its discursive function does not allow it to characterize itself, but rather it serves to configure the conscience that propels the narrative. Patagonian reality, then, finds its definition in its functional relationship to a foreign affirmation of life and the world. In contrast, Asencio Abeijón's recording of his life and travels through Patagonia offers an autochthonous response to Patagonian reality. He sets out to remember, record and vindicate the national history and culture of Patagonia without setting it up in a functional relationship to Western desire. (65-6)

Si bien el objetivo de nuestra tesis no es observar la función textual de “la Patagonia como el Otro” en la definición de la identidad y el deseo occidental, coincidimos con Logan en la consideración de que los textos foráneos han fijado un estereotipo para la Patagonia, calificándola a partir de lo que el viajero quiere encontrar en ella, o, en palabras de Logan, diseñándola como el objeto que debe ser subyugado o asimilado por la subjetividad Occidental (64).

Aunque no estudia autores del siglo XX, la temática de “la textualización de la barbarie” (181) como lo Otro, aparece también en un ensayo de Álvaro Fernández Bravo. Según este autor, al “observar, describir y narrar las culturas fronterizas, la cultura urbana y letrada expone sus propios límites y hace visible su política colonial ante los Otros” (181). A diferencia de Logan, Fernández Bravo instala la discusión en los límites de lo nacional ya que su objetivo es examinar el “componente espacial del momento nacionalista” (67) en Argentina y en Chile. Al revisar los procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX, Fernández Bravo sostiene que la “textualización es la estrategia de apropiación que manipula la materia narrativa y la traspone en documentos que se agregan al archivo” (56), lo que marca una coincidencia con nuestra tesis respecto de la existencia de un corpus de textos que han fundado un imaginario estereotipado de la Patagonia, con el objetivo de invisibilizar lo que se desea poseer.

Nuestra tesis coincide, también, con el ensayo de Logan, respecto de que los relatos de Abeijón no muestran el espacio –vacío, inmenso y lejano– concebido desde una perspectiva foránea, sino desde adentro de la región, en relación con puntos de referencia locales. Los aspectos socio-históricos nacionales (y también los mundiales), en la obra de Abeijón, son utilizados como marco para hablar de lo propio, mostrando que los parámetros foráneos no son los mismos que los de la región. A diferencia de la narración con focalización fija en un narrador posicionado fuera de la Patagonia, que es la que aparece en los textos de los viajeros, el narrador de estas memorias es un testigo anónimo que, por momentos, deja que la focalización recaiga en los colonos aquerenciados con el lugar y también en los que acaban de llegar. Este desplazamiento de

la perspectiva sirve para mostrar cambios en la mirada de acuerdo con la perspectiva narrativa, lo que revela que, a medida que el foráneo se “aclimata” a este lugar diferente, lo “exótico” se vuelve “normal”, y las cosas que antes le parecían extrañas se hacen previsibles y manejables. El narrador de estos relatos se siente identificado con el paisaje que describe, y llega a decir que "[e]l alma de una región [...] sólo se adhiere y graba en la mente creadora del artista [...] viviendo en directo contacto con el medio, conociéndolo, palpándolo en su propia salsa" (CRB 35).<sup>61</sup> Desde esta particular postura (un tanto maniquea y discriminadora de lo foráneo), el narrador cuestiona permanentemente los textos de escritores no patagónicos, buscando descalificarlos.

Si bien en algunos relatos aparecen aventuras épicas, lo que predomina en la narrativa de Abeijón es la descripción de las actividades cotidianas. En ambos tipos de narraciones (tanto en el registro de lo épico como en el de lo cotidiano) el espacio topográfico no se describe como un lugar vacío y aislado, sino como un lugar donde la “gauchada” y el diálogo son moneda corriente. Los cuentos hablan, también, del dolor y de la muerte, pero las situaciones adversas no están vinculadas con espacios infernales adecuados para las aventuras violentas y trágicas, a las que son más afectos los autores foráneos. El paisaje patagónico en los relatos de Abeijón no es desértico ni maldito (aunque sí duro e inclemente), sino un lugar elegido y apreciado por sus pobladores. Junto al paisaje rural aparecen algunos pueblos, lo que también contradice a la idea recurrente en el imaginario foráneo de que la Patagonia es un desierto metaforizado en la nada, en donde no existen espacios urbanos.

## **Técnicas narrativas**

Las estrategias narrativas más importantes en la obra de Abeijón, en relación con la temática que nos ocupa, pueden agruparse en tres categorías: a) los desplazamientos de los puntos de vista narrativos y focalizadores, b) la ausencia de registros abstractos, y c) la complementación narrativa-descriptiva de los diferentes cuentos. Estas técnicas configuran un tejido textual que se expande mostrando una espacialidad múltiple (percibida, concebida y vivida) en la que predominan los espacios abiertos.<sup>62</sup> Analizaremos brevemente cada una de estas estrategias en relación con el marco espacial:

a) La mayoría de los relatos están armados a partir de un punto de vista inicial de un narrador anónimo (heterodieético) con un estatuto de testigo invisible no involucrado, que enmarca el asunto a tratar. Por momentos, este narrador cede el lugar a un narrador (homodieético) que narra desde una primera persona. Este desplazamiento del punto de vista coincide, casi siempre, con una ruptura espacial y temporal, ya que la perspectiva se extiende desde un tiempo pasado en el que el narrador ha sido testigo de los hechos narrados, hasta otro momento (más cercano al presente) en donde, con más experiencia, puede dar cuenta de las diferencias entre la Patagonia de "aquellos años" y las del presente de la enunciación. De ese modo, en casi todos los relatos se llega desde las primeras décadas del siglo XX hasta un "ahora" ubicado en las últimas décadas de ese mismo siglo. Esta estructura sirve para ampliar los límites espacio-temporales, para enriquecer la información, y para dinamizar el relato.

b) Lo más destacado del planteo narrativo abeijoniano es su capacidad de narrar sucesos puntuales, sin caer en generalizaciones.<sup>63</sup> Las características del clima, un año en el que la nieve es abundante o, por el contrario, un año de sequía, son sólo el telón de

fondo. La narración atiende a lo que le sucede a este o a aquel poblador un día concreto; sólo para contextualizar aparecen, a veces, datos de mayor generalidad. Las descripciones van unidas con las acciones del hombre, complementándose. El suceso más abarcador (la escasez de agua o la abundancia de nieve, o el frío) no es nunca el punto de enfoque de la materia narrada, lo que hace que el paisaje tampoco se describa como algo abstracto o metafórico.

c) Otra estrategia es la complementación narrativo-descriptiva, que hace que los relatos sean solidarios unos de otros. Las informaciones dadas en un cuento sirven para entender los demás; por ejemplo, en el cuento donde se narra la llegada del primer auto a la Patagonia (en "Aparición del automóvil en la Patagonia" [CRB 83-7]), el lugar donde ocurre la acción es el patio de un boliche, pero el narrador no tiene necesidad de dar información sobre los boliches porque ya han sido descritos en forma minuciosa en un relato anterior.

### **El motivo del viaje**

El motivo del viaje es un recurso central en la obra de Abeijón. Los relatos incluyen viajes en tren, a caballo, en ómnibus, en chatas, en autos; y en relación con estos desplazamientos se registran, también, los asentamientos de colonos en las primeras décadas del siglo XX. A veces el foco cambia y, aunque el viaje permanece como telón de fondo, lo que importa es describir el sitio preciso que corresponde a la llegada o a la partida del viajero, como en "Un embarque con mar de fondo" (MCP 31-9), por ejemplo, donde lo que se describe es el precario puerto de la ciudad de Comodoro Rivadavia que



no cuenta con un muelle; el cuento se centra en las dificultades de los pasajeros de esa ciudad patagónica para subir a bordo de un barco con el mar embravecido.

Abeijón no escribe para un lector foráneo sino para un narratario que conoce el lugar; la motivación autorial está relacionada con la necesidad de dar testimonio de la vida en la Patagonia. Dice más de una vez, que las historias de vida que consigna han sido silenciadas en los textos canónicos, que son los que cuentan con el aval de la ciudad letrada.<sup>64</sup> El narrador siente que su conocimiento de la región legitima sus relatos sobre la Patagonia y cuestiona los textos foráneos diciendo que su lectura colabora para que “nuestra Patagonia figure con distintas imágenes y tonalidades, que no le son propias” (*CRB* 33). Desde esta particular visión habría textos con capacidad para describir una Patagonia con imágenes propias y otros que no tienen esa misma capacidad. Aunque este planteo dicotómico no nos parece el más acertado, lo que hemos podido constatar es que los relatos de Abeijón, como los de Aracena, y la novela de Manns que estudiamos en esta tesis, construyen una Patagonia diferente a la del texto foráneo, una diferencia que es necesario tener en cuenta. Lo que realmente importa no es cotejar esas imágenes para ver cuáles son “propias” o “impropias” (¿o inapropiadas?), sino darles cabida a unas y otras, para superar la supuesta homogeneidad del paisaje del imaginario estereotípico conformado a partir de la mirada forastera.

Una de las perspectivas más usadas por la narrativa de Abeijón es la de confrontar la mirada del recién venido con la del habitante del lugar, para mostrar cómo la Patagonia cambia las nociones de tiempo y espacio estructuradas en las ciudades europeas y tiene en cuenta otras convenciones totalmente diferentes. A partir de juegos lingüísticos asociados con las “formas de vida” wittgenstenianas, el narrador muestra que mientras los

lugareños conocen las reglas, los recién venidos (que no las conocen) deben, en el mejor de los casos, inferirlas; y cuando no lo logran, fallan.<sup>65</sup> Las situaciones vividas por los inmigrantes que llegan a la Patagonia con los patrones culturales del norte sirven para mostrar espacios exteriores muy extraños, vinculados con espacios interiores de desasosiego, que se acercan a lo que Carpentier ha llamado lo "real maravilloso" americano. La perturbación del novato enfrentado con un espacio que lo confunde, por ejemplo, se describe de la siguiente manera:

Perdió la serenidad. No podía comprender cómo daba vueltas para volver siempre al mismo lugar. Ya no le era posible orientarse. La forma de los cerros, que le habían recomendado como buena guía a él le parecían ahora todos iguales, y lo confundían más. Hasta el sol, guía principal y la más recomendada, ahora le daba la impresión de que se estaba poniendo por donde debía aparecer a la mañana. ¡Todo al revés! La típica confusión del extraviado. Vueltas y más vueltas, para caer siempre al mismo lugar.  
(MCP 89)

Los desajustes temporales y espaciales sirven, no sólo para mostrar las vivencias de los personajes bisoños, sino también para describir algunos problemas relacionados con la inclemencia del clima, que molestan a todos los pobladores por igual:

En esas noches de pesadillas que se prolongan por días o por semanas seguidas, sólo los muy habituados duermen casi normalmente. En las mujeres el ventarrón produce invariablemente efectos nocivos. Una gran depresión de ánimo, con crisis nerviosas, tristeza y nostalgia de pagos y familia, con convulsión de llanto que tratan de evitar. Y más de un

hombre novicio se tapa la cabeza con las pilchas, para verter lágrimas acobardado por la continuidad del viento. Quince días de viento fuerte aturden a todos y dificultan los trabajos; amontona arena en el camino haciéndolo pesado; tapa las aguadas; seca los campos; enflaquece las caballadas y hacienda. (MCP 64-5)

Si bien esta cita muestra un ventarrón que acobarda a los novatos y dificulta los trabajos (similar al “eterno viento patagónico” de las narrativas foráneas), la hostilidad de la naturaleza, en estos relatos, no es una constante. Los momentos de dificultad dejan paso a otros, en los que el hombre disfruta las tareas; incluso, las situaciones de crisis (el enfrentamiento con un vendaval o un mar embravecido, por ejemplo) se valoran porque ofrecen posibilidades de aprendizaje y crecimiento personal. Después de un tiempo de permanencia en la Patagonia, los pobladores revelan capacidades que no poseían cuando vivían en la ciudad, como se destaca, por ejemplo, en la descripción del baqueano:

Con sorprendente prolijidad, sin necesidad de papel ni lápiz, casi con indiferencia, va grabando en su memoria los animales que ve, contándolos si se trata de grupos menores de quince o veinte y calculando su cantidad, con singular aproximación cuando se trata de puntas más numerosas. Le queda grabado en el cerebro, además del número, el color del pelaje de cada una, la marca de propiedad, si alguno iba maneado o con bozal; si iba alguno con señal de haber sudado; si otro tenía cola larga y otro recién tuzado; en qué lugar se hallan y en qué rumbo caminaban. (MCP 73-4)

Si bien Sarmiento y Abeijón comparten la admiración por la capacidad intelectual y sensorial de los baqueanos, sus posturas respecto de lo espacial son totalmente distintas.

Sarmiento no alcanza a comprender la cultura de tierra adentro y uno de sus objetivos más importantes va a ser “civilizar” a la manera europea los espacios rurales. En *Facundo*, Sarmiento dice que el problema de la Argentina es la extensión, porque, precisamente, para él, los espacios hacia el sur constituyen “el problema” a combatir. En *Facundo* dice: “al sur triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable; es la imagen del mar en la tierra” (29). En la literatura argentina, la polaridad ciudad-campo se hace más nítida en relación con el sur, catalogado como el lugar más alejado e inhóspito del mundo (a pesar de que cuando Sarmiento escribe *Facundo*, como se desprende de la cita transcrita, el problema no empezaba en la Patagonia sino mucho más al norte, en el sur de la Provincia de Buenos Aires o en la provincia de La Pampa). Pero casi siempre, del desconocimiento del territorio surge el desprecio (por lo ex-céntrico) y con él, la arraigada idea del espacio patagónico como el último confín.<sup>66</sup> Pero este registro centralista y progresista (notorio no sólo en Sarmiento sino también en Darwin y Musters, entre otros) no coincide con el de las memorias de Abeijón, en las que se describe el espacio de las actividades cotidianas, lo que, de manera implícita, cuestiona la lectura del paisaje hecha por el texto fundador.

### **Lo cotidiano**

El análisis de algunos relatos nos permite ver la importancia de los códigos técnico-narrativos descritos, en relación con la construcción del espacio. La senda textual de *Caminos y rastrilladas borrosas* arranca en el boliche. En el primer relato, titulado "El boliche de la 'güeya'" (CRB 15-23), lo que se valora por encima de todo es la solidaridad del poblador patagónico. De las palabras que el narrador pone en boca del bolichero:

"Algún día me pagarán si pueden y si no, paciencia" (*CRB* 21), se desprende que en ese lugar (aunque se trate de un negocio) aún sin tener plata se puede comer. En este relato, el boliche patagónico se confronta con su símil bonaerense: la pulpería. Desde su enciclopedia lectora (la espacialidad concebida, de acuerdo con la teoría de Soja), el narrador cuestiona la imagen negativa del pulpero "que inmortalizara Gutiérrez en su *Juan Moreira*" (*CRB* 20).<sup>67</sup> En el relato de Abeijón, en cambio, "el bolichero de campaña es una necesidad y una ayuda contra el desierto" (*CRB* 20). Con la referencia a Eduardo Gutiérrez, un escritor de folletines que logró –gracias al éxito de su obra– ser canonizado por el sistema literario nacional, el texto regional establece vínculos interesantes con la literatura popular a nivel nacional.

El espacio se trabaja en este relato a partir de una asociación del plano espacial con el plano socio-cultural e histórico, construyendo las descripciones como un "tercerespacio", según se explicita en las teorías de Edward Soja que ya hemos comentado en los capítulos anteriores. La espacialidad de los relatos de Abeijón no es fija e inmutable, sino que está inscrita en el tiempo. Según informa el narrador, la contemporaneidad, al sustituir la lentitud de las chatas con la velocidad de los ómnibus, ha ido marcando la decadencia de los boliches; pero para el narrador, en el sur esta decadencia es relativa, porque cuando "la Patagonia [...] se encabrita y sus nevadas tornan malos los caminos, la necesidad del boliche revive brevemente" (*CRB* 22). El tema del boliche le sirve para mostrar que a pesar de los cambios generados en los caminos patagónicos a lo largo del siglo XX, la solidaridad sigue siendo una constante en el espacio del sur.

El recorrido textual nos hace dejar el boliche y salir al camino. En el segundo relato: "Lo que señalan las cruces del camino" (*CRB* 25-31), la focalización de un narrador foráneo (un "recién venido" en la nomenclatura del relato), sirve para mostrar que la idea de lo desmesurado y lo desierto aparecen cada vez que el que habla es un forastero. En este caso, el viajero se sorprende con las cruces que aparecen en los "extensos y desiertos caminos de la Patagonia" (*CRB* 25). Este narrador se muestra incompetente para saber con exactitud lo que pueden significar esas cruces y dice que "esos símbolos cristianos [...] parecen implorar un recuerdo y una oración fugaz" (*CRB* 25). Aunque reconoce la importancia de estos signos como memoria de una tragedia, las cruces no permanecen mucho tiempo en los caminos: "Una cruz de madera, colocada en un camino-calle muy transitado, dura muy poco" (*CRB* 31). Lo cierto es que si bien no duran en el espacio topográfico, sí perduran en su relato, que se escribe, justamente, para lograr que los signos transitorios en el espacio topográfico, perduren en un signo ("camino-calle" textual) más duradero.

En el relato titulado "El canto melodioso de la campaña patagónica" (*CRB* 33-43) se cuestionan, nuevamente, las versiones de los escritores que no conocen la Patagonia y hablan de ella como de una "región carente de toda belleza y cuna permanente de vientos helados, nevadas y polvaredas de arena" (*CRB* 33). El narrador sostiene que los escritores foráneos hablan de la Patagonia "sin un conocimiento razonable" (*CRB* 33) y que "desde el desconocimiento han creado una imagen equivocada y negativa" (*CRB* 33). Habla, también, de "los ojos profanos [que] al echar un vistazo al teatro inmenso y misterioso de la Patagonia lo hallan en apariencia desierto y sin las bellezas del norte" (*CRB* 40). En contraste con ese discurso foráneo, el narrador describe la belleza del canto de los

pájaros, y valora el sonido del “viento que adquiere distintas tonalidades de acuerdo con las características de la región que atraviesa” (CRB 36). Como en otras oportunidades, en este cuento el narrador confronta, en forma maniquea, dos opciones epistemológicas diferentes: a) la de quienes pueden recorrer el territorio para admirar sus bellezas (la espacialidad percibida y vivida de quienes la habitan); o la de quienes lo conocen a través de lecturas (la espacialidad concebida y vivida de los foráneos) y no logran apreciar su belleza.

El relato, armado a partir de la primera opción, muestra un predominio de los lugares abiertos, motivado por los hábitos del descriptor, que duerme a la intemperie "sobre la caja del camión y cubierto por una lona contra el rocío de la noche" (CRB 43). Esta perspectiva le permite percibir el espacio como un espectáculo teatral, con acotaciones escénicas visuales y sonoras, y con una detallada descripción del escenario:

Aún estaba oscuro, muy sereno, y noté que el aire estaba poblado por el canto susurrante y dulce de numerosas aves que poblaban las alturas. Semejaba las notas de una filarmónica tocada con mucha suavidad, pero se notaba que las avcillas, al tiempo de emitirlo, no lo hacían desplazándose en su vuelo, sino como si, separadas un tanto unas de otras y manteniéndose suspendidas en el espacio mediante el leve movimiento de sus alas, o quizá volando individualmente en pequeños círculos, daban (sic) el agradable concierto matutino. (CRB 43)

El narrador crea un texto auto-consciente de su construcción como discurso; las aves se desplazan en lo que se percibe como un concierto filarmónico, remarcando deliberadamente la presencia del descriptor en la construcción del espacio.

El registro de lo cotidiano aparece en “Tormenta de nieve en Pampa del Castillo” (CRB 67-81) relacionado con la historia de un poblador sorprendido por una tormenta de nieve. El paisano carga a su hijo moribundo mientras lo alienta con palabras de esperanza: “-¡Hijo! Ya estamos cerca [...] ¡Ya oí ladrar los perros!” (69), aunque sabe que está mintiendo. Este relato vuelve a mostrar al espacio patagónico vinculado con lo que Carpentier llamó lo “real maravilloso americano”.<sup>68</sup> El relato tiene reminiscencias del cuento “No oyes ladrar los perros” del mexicano Juan Rulfo, ya que los personajes viven circunstancias parecidas, y ambos narradores arman la escena de manera tal que la situación concreta deriva hacia el motivo universal del dolor frente a la muerte de un hijo. A diferencia del cuento de Rulfo, en éste, una vez que el padre se convence de que su hijo ha muerto, lo abandona en la nieve, marcando cuidadosamente el lugar, para poder volver a enterrarlo. Ese objetivo es lo que le da fuerzas para seguir caminando, casi congelado, sin comer ni dormir, durante más de veintiocho horas, hasta que encuentra ayuda.

Las imágenes con que se describe la tormenta “de una violencia nunca conocida en la zona, que levantaba nubes y remolinos de nieve pulverizada y tan fina que se introducía en todos los resquicios de la ropa” (CRB 79), unidas a la confusión que la nieve provoca en el personaje: “Más que caída desde las nubes, la nieve daba la sensación de que venía arrastrada desde el mismo polo por el vendaval, rasante y a las pocas horas de caída, ya comenzaba a escarcharse, lo que no sucede comúnmente con las nevazones sin viento sur” (CRB 79-80), hablan de que, en la Patagonia, como en el resto de Latinoamérica, lo cotidiano a veces se vuelve insólito. La muerte del muchacho no está causada sólo por la imprevista aparición de la tormenta de nieve sino por la imprevisión de los adultos, quienes “[c]onfiaban en que al día siguiente les quedaría tiempo para



marchar hasta sortear ese tramo de pampa peligrosa” (CRB 68), algo que no se va a poder cumplir.

Este cuento y “Un avión contra el viento” (CRB 157-62), son los únicos de todo el cuentario en los que la naturaleza se cobra víctimas. El paisaje, en ambos relatos, tiene las características de violencia y desmesura fijadas por el texto fundador y es la principal causa de los desenlaces trágicos. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en los textos fundadores, el aspecto central de los relatos no está puesto en la descripción de esa naturaleza hostil, sino en el comportamiento solidario de los personajes implicados en la situación.

El relato "Un avión contra el viento" está dividido en dos partes. En la primera el narrador se refiere, en forma general, al proceso de apertura de caminos en la Patagonia y en la segunda narra una anécdota ocurrida en el año 1930, en Comodoro Rivadavia. La descripción detallada de la topografía patagónica, desplegada en la primera parte del relato, le sirve al narrador (heterodiegético) para sintetizar la historia regional uniendo (en una “terceraespacialidad”) el plano espacial con el socio-histórico. En la epopeya de abrir caminos, el relato muestra a hombres, objetos, animales y paisaje en un esfuerzo mancomunado, a lo largo del tiempo: la senda de ingreso al espacio patagónico ha sido trazada en etapas: las primeras sendas son abiertas por los jinetes, después llegan la rastra, la zorrilla de lanza, los carros, el automóvil y "ahora" –en el momento de la enunciación– el camino aéreo se está abriendo gracias al aeroplano.

En la segunda parte el narrador (homodiegético) es un poblador que por momentos narra desde un nosotros que incluye a los vecinos: "hemos soportado [...] ventarrones que han superado los doscientos veinte kilómetros por hora" (CRB 158). En

otros segmentos narrativos, retoma la narración personal para remarcar aspectos de su personalidad: "No tengo paciencia ni condiciones para hurgar en archivos en busca de cifras exactas pero creo que fue en diciembre de 1930" (*CRB 158*). Esta confesión (creo que fue este día pero no estoy seguro y no voy a ir a buscar ese dato) da verosimilitud al relato, ya que el narrador se dispone a contar los sucesos de un día puntual (cualquiera que éste sea) tal como permanecen grabados en su memoria, corroborando su competencia con datos precisos: "El día se había oscurecido ligeramente y estaba bastante ventoso; aproximadamente a las 10 de la mañana, casi de improviso, sus ráfagas arreciaron con gran fuerza" (*CRB 158*). El narrador no recuerda el día, pero sí la hora exacta en la que el viento se hizo más fuerte y describe la ciudad en relación con el temporal: "Al ruido del vendaval se agregaba el zumbido de las casas de chapa, y por las calles de tierra y ripio el rodar de chapas viejas, latas vacías y maderas" (*CRB 158*). Si bien el sonido del aeroplano al pasar es algo habitual, ese día el "ruido persistía, dando la sensación de estar siempre en el mismo lugar como algo que estuviera fijo en el firmamento" (*CRB 158*). El relato, desde la perspectiva de los vecinos, completa la descripción de lo inusual:

Como clavado contra las nubes, a unos mil metros de altura, estaba el "aeroplano", fijo en el mismo lugar, asemejando a un cóndor cuando desde el aire acecha su presa sobre la tierra. Con el motor al máximo de sus revoluciones, se batía contra el vendaval sin poder avanzar, balanceándose, ligeramente hacia un costado y el otro, y elevándose también en balanceo de nariz o cola. (*CRB 159*)

La descripción del espacio se une a la acción del hombre. El aeródromo de Kilómetro 9 y el cerro Chenque, en la ciudad de Comodoro Rivadavia, son parte del escenario en el que el avión se debate contra el vendaval. El piloto, baqueano del aire, sabe que no tiene que luchar contra el viento, sino tratar de hacerlo jugar en su mismo equipo:

[...] se notaba que el piloto, Domingo Irigoyen, pretendía efectuar maniobras como para que el vendaval lo llevara hacia la pista sita en Km. 9. En sucesivas maniobras para lograrlo se lo vio perderse lentamente detrás de la cordonada del Cerro Chenque, buscando ubicarse en forma directa sobre la pista, para lograr el peligroso aterrizaje. (*CRB* 159)

La ubicación espacial se cruza con datos socio-históricos: en esa época no había radio, ni teléfonos; pero a pesar de la precariedad de los instrumentos técnicos, los ecos de la tragedia circulan con rapidez: "La voz de: 'El viento se lleva al aeroplano con cuatro pasajeros' corrió de boca en boca" (*CRB* 159). Antes de que el aeroplano llegue al aeródromo ya hay gente tratando de ayudar:

Llegaron antes que el avión (un Late 26) el cual, como un cangrejo en el aire [...] se deslizaba casi en marcha hacia atrás y siempre fuertemente sacudido, dando la impresión de que, en cualquier momento, el piloto perdería el control y el viento arrastraría la máquina y daría con ella en tierra, como un barrilete sin cola. (*CRB* 159)

Los hechos se narran desde la focalización de los vecinos, en forma sincrónica con su desarrollo. El avión –cóndor en acecho, cangrejo en el aire, barrilete sin cola– aparece metaforizado a partir de la percepción de los que están abajo, presenciando sus

maniobras. La descripción se circunscribe a ese hecho puntual, sin ningún tipo de generalizaciones, ni espacialidades, ni temporalidades distendidas:

La máquina hizo un movimiento como por elevarse a impulsos del viento, pero el esfuerzo simultáneo de casi treinta personas, lo sujetó de improviso, entre nubes de tierra y se inclinó lentamente hacia delante, quedando con la hélice torcida, clavada en tierra, y la cola y los timones elevados. Confusión y gritos de alarma. [...] Hubo gritos, voces de mando, revuelo de personas en torno al avión. Varias personas rodeaban a un soldado, caído en tierra, que se debatía con expresiones de dolor y gran pérdida de sangre. [...] “¡Un médico por favor! ¡Arrimen un coche, pronto!... La última vuelta de la hélice antes de clavarse en tierra, prácticamente había seccionado una pierna más arriba de la mitad del muslo, y se iba en sangre con gestos de dolor y espanto. (CRB 160-61)

El narrador no transmite los hechos a partir de observaciones conformadas con posterioridad, sino que muestra la confusión del momento a través de las percepciones y de las palabras de la gente involucrada. La perspectiva sincrónica –los hechos contados a través de la mirada atónita de los pobladores– sirve para aumentar el dramatismo de lo narrado.

Una técnica similar a la de este cuento es utilizada en “Aparición del automóvil en la Patagonia” (CRB 83-7), un relato que, en lo estructural, también está dividido en dos partes. La primera se abre con una visión panorámica (una especie de *locus amoenus*) de los trabajos de los carreros en el patio de un boliche. Unos están llegando, pensando en los mates y en el puchero que van a comer un poco después, mientras otros ensillan sus

caballos hablando sobre lo que les puede deparar el viaje que están por iniciar. La descripción del trajín de los hombres y de la alegría reinante en el lugar no tiene nada que ver con la Patagonia trágica, vacía, ventosa y helada del texto fundador.

Desde este escenario campestre, un narrador (testigo) describe un objeto que se acerca, sin precisar qué es, porque su punto de vista está unido al de los pobladores. Se utiliza aquí el punto de vista sincrónico con que procede, a veces, la narrativa; algo se está acercando pero ni los testigos, ni el narrador saben de qué se trata:

De pronto comenzó a oírse como un débil y lejano retumbar de truenos, que extrañó a todos porque el día era de sol radiante sin pizca de tormenta. El tronar fue aumentando con rapidez, y algunos troperos que aún dormían a la sombra de los carros se levantaron de un salto, imitados por los que mateaban en el campamento. [...] De inmediato, a unos mil metros, en la curva del camino que formaba la punta de una meseta, apareció el monstruo, autor de tanto desorden, corriendo con furia desconocida, ruidosa como de cien bombas que explotan en forma alternada, echando humo y haciendo volar pedregullo. (CRB 83-84)

Después de una cuidadosa descripción del desorden provocado en el lugar (caballos que escapan, jinetes que se caen), el narrador sintetiza lo que ocurre diciendo: "Nada podía contener esa avalancha de miedo" (CRB 84). A partir de aquí el registro narrativo cambia y se aclara con mayor objetividad lo sucedido: "Así fue el momento cuando en 1906, el primer automóvil hizo su fantástica aparición en el desierto del sur, que, hasta entonces jamás había oído el trepidar de una máquina a explosión" (CRB 84).

El auto, conducido por el dueño de una estancia, pasa sin tener en cuenta el desorden que provoca. El narrador sí repara en el desbarajuste que arma y da una visión panorámica: "En cualquier dirección que se mirara, se veían grupos de animales que huían, algunos perdiendo en el trayecto los aperos con que los estaban atando" (CRB 84). La focalización es múltiple y el desorden reinante le sirve al narrador para contrastar a los pobladores rurales que no han visto antes un auto y a los "europeos y los que por haber estado en Buenos Aires ya habían visto al automóvil" (CRB 85). Estos últimos se burlan de los paisanos diciéndoles: "¡Pero son brutos ustedes! No se dan cuenta de que éste es el automóvil" (CRB 85), mientras los nativos, asombrados, lo homologan a lo que conocen: "La pucha...¡Cómo galopea el loco! Ni que fuera un galgo!" (CRB 85). Al día siguiente, el auto está arriba de una chata en el patio del mismo boliche. La narración de esta segunda parte está a cargo de un niño, que observa con extrañeza el "monstruo" del día anterior, sosegado ahora: "quieto, silencioso, como si estuviera dormido o avergonzado" (CRB 86). A los ojos del niño, el auto se parece a un caballo dormido y no se atreve a tocarlo de miedo a que se "encabrite y comience a correr" (CRB 86).

El relato hace explícito el rechazo a lo construido/ artificial –simbolizado en el auto– y, valora, por contraste, el espacio natural. La irrupción del auto transforma el ámbito rural en un caos. Lo interesante en este relato es que lo extraño, lo perturbador, lo exótico, no está en la Patagonia sino que viene de afuera. El auto representa -este es un dato obvio- el progreso que irrumpe de improviso y hasta aquí el relato no aporta nada nuevo. Lo que se podría destacar es que el cuento rechaza un "artefacto moderno" que llega sin tener en cuenta las necesidades del lugar. Es por eso que el narrador, que avala el progreso en casi todos los cuentos, en éste lo rechaza. Curiosamente, al día siguiente,

el automóvil debe ser cargado en una chata porque –según su dueño– los caminos patagónicos no sirven para automóviles. Podríamos pensar que el camino, aquí, cumple la misma función que la selva, en *La vorágine* de Rivera, en tanto ambos se encargan de “devorar” al invasor.

### **Lo épico**

En un solo cuento, el más extenso del cuentario, titulado "El capitán Moyano: gobernador y resero" (*CRB* 45-66), el narrador centra toda su atención en la epopeya de los pioneros. En este relato el narrador describe los viajes realizados por Moyano para llevar ganado desde el sur de Buenos Aires hasta la Provincia de Santa Cruz. Lo social y lo histórico sirven de marco al desplazamiento espacial y sirven para mostrar, una vez más, que las constantes del país no son las constantes de la región. Si bien la mayoría de los relatos se instalan históricamente en las primeras décadas del siglo XX, en éste, el narrador retrocede casi un centenar de años para hablar del “origen de los caminos o senderos primitivos por los cuales se fue desplazando lentamente el progreso en la parte sur de la Patagonia” (*CRB* 45). La apertura de caminos es celebrada por el narrador, quien valora la decisión del capitán Moyano de colonizar el sur.

El narrador destaca la figura del capitán Moyano como un visionario que sabe que "sin ganaderías era muy poco lo que se podía realizar en la Patagonia ansiada por países extranjeros" (*CRB* 46) y que trabaja con alma de geógrafo en la exploración de los espacios "estableciendo en detalle la ubicación de aguadas (manantiales o corrientes de agua), y la condición de las pasturas para la hacienda a través de esos dos mil kilómetros" (*CRB* 46). Los espacios se describen desde la preocupación de Moyano en su avance

hacia el sur, lo que, por un lado, otorga agilidad y una perspectiva genuina al relato, y, por otro, permite que la visión del espacio se complemente con lo socio-histórico.

Los datos cartográficos del relato son precisos: "Moyano sabe que se encuentra en la parte más cercana al Río Senguerr, en el gran recodo que éste efectúa en la región de Los monos para salvar la cordonada del cerro San Bernardo, ya en Chubut" (*CRB* 47) y salva este trayecto "cortando en forma casi directa de sur a norte, y así alcanza las márgenes del Senguerr, cuyo curso sigue luego hasta el valle de los Lagos, Muster y Colhué Huapi" (*CRB* 47). Desde ahí "toma el curso del Río Chico" [...] en marcha hacia el norte, llegó al Río Chubut, y por éste a la Colonia Galesa del Valle del Chubut" (*CRB* 48). No contento con este minucioso registro cartográfico de las aguadas, el narrador dice que el capitán "inicia la preparación de un arreo de vacunos para probar en la práctica los resultados de su exploración" (*CRB* 48) y detalla este viaje de "algo más de cuatro meses de marcha" (*CRB* 49). En su afán conmemorativo, el relato hace un registro de los topónimos que marcan sitios importantes en los caminos patagónicos actuales: Malaspina, Salamanca, Ferraiz, Escalante, El Trébol, El Tordillo, Los Menucos, Cañadón López, entre otros.

La historia particular de Moyano le sirve para referirse, en general, a la apertura de los caminos: "En esta forma quedaron abiertas las largas rutas por las cuales comenzó a poblarse el desierto patagónico. [...] Sin embargo, estas penosas aventuras de pioneros nunca se recuerdan como de mérito patriótico" (*CRB* 54). Abeijón hace explícito, en este cuento, su propósito conmemorativo como una forma de suplir el silencio del discurso nacional respecto de lo ocurrido en la Patagonia.



En el plano semántico, el relato se asienta sobre dos ejes, uno es el de la avidez de los extranjeros por asentarse en la Patagonia, y el otro, la asimetría de poder entre Buenos Aires y la región sureña. Respecto del primero, Moyano es descrito como el modelo de poblador argentino, que trata de explorar, nombrar y demarcar una Patagonia que se sabe "ansiada por países extranjeros" (CRB 46). Respecto del segundo, se cuestiona el centralismo porteño que no propició el asentamiento de industrias en la Patagonia. El narrador dice que mientras en territorio argentino la ganadería es llevada para su industrialización a Buenos Aires, no sucede lo mismo en territorio chileno: "Mientras tanto en Magallanes, Patagonia chilena, los productos eran en parte manufacturados y comerciados en la misma región, impulsando así su progreso, y contribuyendo, ya en esos lejanos años, a formar y sostener la importante ciudad de Punta Arenas" (CRB 62). El cronista marca una diferencia entre las políticas chilenas y argentinas en materia de soberanía en relación con la Patagonia, mostrando, otra vez la complementación entre el plano espacial y el socio-histórico. Más allá de las críticas al centralismo porteño, el narrador toma partido por la colonización europea como herramienta del progreso patagónico y opina que los caminos hacia el sur se abrieron gracias al inglés Musters (Munsters para el narrador) y gracias a la clarividencia de Moyano. De esta manera, neutraliza (naturalizando la desaparición del nativo) un tema clave respecto de las tribus indígenas que habitaban en aquel momento ese mismo espacio.

El narrador destaca la falta de previsión de las autoridades, quienes no muestran interés en el "desierto" patagónico. Los estudios del terreno, por ejemplo, según el cronista, los hace el mismo Moyano "[s]in ayuda oficial" (CRB 47) y "acompañado sólo por dos o tres baqueanos aborígenes, cuarenta caballos y varios perros que le ayudarían

en la caza para alimentarse” (CRB 47). El narrador aclara que Moyano ya había realizado "exploraciones de este a oeste en el sur de Santa Cruz acompañando al Perito Moreno y a Ramón Lista en el año 1877" (CRB 47), y agrega que, en esta oportunidad, Moyano toma en cuenta los "escritos de Munster (sic) en su viaje con los indios" (CRB 47). Vale la pena consignar que el cronista-viajero inglés George Musters había recorrido la Patagonia, a caballo, de sur a norte (desde el Estrecho de Magallanes hasta el Río Negro) en el año 1869. Su relato (publicado por primera vez en 1971 en Inglaterra) le sirve a Moyano "como guía, un tanto incierta" (CRB 47) para su viaje, ya que, según el narrador, "Moyano se guiaba principalmente por las antiguas rastrilladas de los indios en sus desplazamientos periódicos de sur a norte y viceversa, cuando por motivos climáticos o de cacería se mudaban de una región a otra" (CRB 47). Mientras el libro del inglés es, para Moyano, una guía "incierto", la información más importante le llega de los nativos, algo que, de alguna manera, entra en contradicción –aunque el narrador no lo reconoce explícitamente– con la idea de desierto y de apertura de caminos de las que ha hablado antes. Sin embargo, aunque en los relatos de Abeijón no se destacan los valores del nativo, una lectura cuidadosa de sus relatos muestra, como en esta oportunidad, que la utilización por parte del blanco de la sabiduría y del conocimiento del terreno del aborigen fue decisiva para la colonización de esta parte del continente. La perspectiva del narrador en este relato de trascendencia épica, anclado en el siglo XIX y focalizado en el capitán Moyano, tiene similitudes con el texto fundador y difiere de los demás relatos del cuentario que se ocupan, como hemos podido observar, de la descripción de la vida cotidiana en la Patagonia a principios del XX.

## Conclusiones

La incredulidad respecto de los grandes relatos que trajo consigo el llamado giro lingüístico y la prédica postmoderna tendiente a revisar los textos desde un pensamiento situado, nos obliga hoy a releer los relatos y a detenernos en algunos de ellos, como los de Abeijón, cuya función primordial es el rescate de una parte de la memoria regional.

El rasgo distintivo de los relatos de Asencio Abeijón es la imposibilidad de separar los espacios de la gente y de las cosas. En sus relatos, hombres, artefactos, acciones, pensamientos y sentimientos se reúnen en un lugar concreto caracterizado por el dinamismo de lo que hemos dado en llamar “espacialidad” (en vez de espacio) por lo incluyente. Los relatos que se enfocan en la demarcación de caminos muestran los esfuerzos que realizan los hombres ante una naturaleza de difícil acceso; pero aun así, el cronista no habla de espacios hostiles, ni de la imposibilidad del asentamiento. Por el contrario, toda la saga abeijoniana muestra las dificultades frente a una naturaleza dura, como se describe en la siguiente cita:

No fue tarea fácil para los carros grandes el abrirse camino por la topografía patagónica, extensa, quebrada, con elevadas cordonadas de serranía en partes, pampas ásperas en otras, profundos cañadones con terreno blando que no aguantaba el enorme peso de las ruedas de las pesadas chatas; tupidas manchas de matorrales espinosos que dificultaban el desplazamiento de los dieciséis caballos de tiro, obligándolos a machar apretujados con dilapidación de fuerzas y cansancio. (*CRB* 157)

Pero la perspectiva es alentadora ya que las descripciones se arman mostrando no sólo los problemas sino también las soluciones, generalmente, a través de las charlas de los

carreros cuando la dificultad ha sido vencida. Lo que aparece, la mayoría de las veces, es una valoración del paisaje en directa correlación con el esfuerzo del hombre. Las descripciones del espacio muestran que las dificultades que devienen de la dureza del clima o de la extensión del terreno, son obstáculos a superar, que unen a los hombres y los hacen solidarios.

La descripción de la Patagonia como un desierto previo al asentamiento aparece en algunos cuentos, y sirve para mostrar el valor del desafío –abrir la primera senda– para que el asentamiento del blanco sea posible. Y en esa tarea, la acción solidaria une hombres y paisaje. Junto con sus pares, el colono se siente capaz de cambiar la hostilidad inicial del mundo natural para convertirlo en un sitio habitable. A las tormentas le sigue la calma y, superado el mal trance, queda el gusto por la acción de dominio ejercida sobre el paisaje. La satisfacción deviene del auxilio prestado, de la tarea realizada, de la situación dominada. El narrador no agrega nada: no hay admiración ni compasión por los personajes; los relatos muestran que las cosas son así y los comentarios parecen estar de más.

Desde las descripciones del narrador testigo (invisible y anónimo) que abre la mayoría de los relatos, es imposible saber con certeza quién es el que está narrando y tampoco se ofrece información sobre el plano de la enunciación. El narrador no es identificable a través de ningún tipo de características personales, sociales o culturales, salvo que nos atrevamos a hacer una equivalencia autorial y aceptemos que al narrador principal le pueden corresponder algunas de las credenciales del autor. Esta posibilidad estaría fundada en razones vinculadas con 1) la semejanza de estilo de todos los relatos que conforman la saga abeijoniana; 2) las semejanzas ideológicas entre el narrador y el

autor; y 3) el hecho de que ambos tienen experiencias de vida similares. Pero más allá de esta posible equivalencia, la principal estrategia narrativa pasa por mantener un tono de objetividad sin mostrar la condición específica de quien efectúa la enunciación. Entonces, no es Asencio Abeijón el que habla, sino un poblador (innominado) que habita en la región patagónica, y cuando el "yo" aparece lo único que cambia es la focalización desde una postura externa hacia la focalización de un testigo un poco más involucrado con los hechos que narra. Lo que sí es evidente es que el narrador es siempre hombre y, que, en líneas generales, las mujeres son las grandes ausentes en la narrativa de Abeijón.<sup>69</sup> Se trata de un narrador que mantiene los valores del predominio del blanco sobre el nativo. Aunque los prejuicios étnicos no aparecen en forma explícita, algunos relatos, como el que se refiere a la "epopeya" del capitán Moyano, muestran la confianza en el proyecto moderno de apropiación del espacio patagónico por parte de la colonización blanca.

El sentido de mayor verosimilitud del relato tiene que ver con la cercanía del narrador con los sucesos narrados. La cercanía, que le permite dar detalles precisos de cada situación, se complementa con el uso de una focalización múltiple que se logra a partir de la perspectiva de un grupo de gente, que hace las veces de coro anónimo que contempla el suceso narrado. Así, cuando se narra la llegada del auto, el desbande de animales y los problemas ocasionados por la nerviosidad de la caballada ante ese ruido desconocido, no es un hecho que atañe a un poblador individual, ni al narrador en particular, sino a todo un grupo humano afectado por la misma situación. Lo mismo sucede cuando una avioneta lucha contra el viento y es el pueblo entero el que se preocupa por lo que le puede pasar a los pasajeros. Con un registro de este tipo, el narrador no necesita utilizar un discurso abstracto para hablar sobre la solidaridad; las

conductas que se muestran reafirman por sí mismas que en la Patagonia, aún hoy, no se sigue viaje “dejando a otro tirado en el camino” (CRB 95).

A diferencia de los autores foráneos, que insisten en la imagen de una Patagonia metaforizada en un desierto lejano, Abeijón ha conseguido la fórmula narrativa que le permite describir hechos que afectan a los pobladores de un lugar, en un momento histórico concreto, sin que eso signifique desvincular a la Patagonia del mundo.<sup>70</sup> Por el contrario, la forma de ambientación espacio-temporal es lo que le da rasgos de “autenticidad” al relato. Es “ese avión” haciendo frente a una tormenta unido a “ese soldado” que da su vida para que la tripulación llegue a tierra sana y salva. Es “ese padre” que se enfrenta a la tormenta con el hijo a cuestas. Es “ese primer automóvil” que desata el terror en hombres y animales. En otro lugar, con otros personajes, en otro momento, la narración no tendría el mismo valor. Hay en Abeijón una geografía de la Patagonia que es más que paisaje y más que historia; es una geo-grafía cultural construida con una especial “textura del lugar”.<sup>71</sup>

La lectura de estas memorias no da ningún tipo de seguridades; lo único que surge con nitidez después de leerlas, es que en ellos no hay una Patagonia estéril, ni vacía, ni espacios que acarreen ninguna maldición. En estos relatos el terreno no vale por sí mismo, ni el viaje es un viaje *per se*, ni un pretexto; por el contrario, lo que interesa es la particular situación de cada hombre en el espacio y su relación con el diseño cultural, histórico y geográfico de la región.

## Capítulo 5

### *Papá botas altas: el espacio patagónico por el ojo de la cerradura*

La Patagonia que aparece en los cuentos de *Papá botas altas* (1986), de David Aracena, poco tiene que ver con la que se describe en los textos de los viajeros foráneos. Si los textos fundadores están seducidos por el vacío y la distancia, los cuentos de Aracena traslucen la seducción de un espacio sentido como terruño, como tierra elegida para quedarse, y aún como tierra a la que se regresa después de un largo exilio. El asombro y el misterio de esa “tierra de nadie” construida por los textos de los forasteros dejan lugar, en los cuentos de Aracena, a la representación de una tierra habitada, creando un imaginario totalmente diferente.

David Aracena (1914-1987) nació en San Luis, Argentina, y se radicó desde muy joven en la Patagonia. Durante su residencia en la provincia del Chubut, desempeñó funciones como peón de pozo, telegrafista, telefonista, comisario, y también como columnista del diario “El Patagónico” de Comodoro Rivadavia. Como comisario estuvo a cargo de cárceles sin rejas; la de Puerto Pirámides, Chubut, sorprendía porque en su despacho había montado una biblioteca atestada de libros. En El Hoyo, también en la provincia del Chubut, permitía que los presos se movieran con relativa libertad y “ninguno le falló” –dice Anita, su viuda, orgullosa de su marido y de los hombres en los que él confió.<sup>72</sup>

Este capítulo quiere ser un lugar de reflexión crítica en torno a la obra de un autor del cual, hasta el momento, no existen estudios críticos publicados.<sup>73</sup> *Papá botas altas* (1986) recoge dieciséis cuentos escritos durante los años de su permanencia en Puerto Pirámides en la década del 60.<sup>74</sup> Los relatos que componen el cuentario muestran historias

de vida que se desenvuelven en un espacio que no es esencialmente desértico, ni vacío, ni desolado, sino que tiene –como cualquier otro lugar del mundo– la capacidad de albergar sitios para la vida hogareña y también para la guerra. Los problemas, sin embargo, no parecen estar en el espacio sino en las decisiones de quienes tienen el poder de manejar los destinos de los pobladores.

La teoría que Soja se plantea en *Thirdspace* respecto de la necesidad de pensar de manera diferente sobre los significados del espacio en relación con la imaginación histórica y sociológica, ha sido de utilidad para el análisis de los cuentos. Como hemos venido comentando, según Soja, los conceptos individualizados de lugar, locación, localidad, paisaje, medio ambiente, hogar, ciudad, región, territorio y geografía tienen que ser analizados en correlación con la vida del hombre, es decir, con los aspectos socio-históricos directamente vinculados con esos espacios. Esto posibilita una expansión (y también un cuestionamiento) de la perspectiva fija y estereotípica de las imaginaciones geográficas establecidas para la Patagonia por el discurso fundador.

### **El espacio para la vida familiar**

Algunos relatos del cuentario muestran a la Patagonia como un espacio para la vida familiar. Es el caso, por ejemplo, de los cuentos “La muñeca” (24-7), “Gente de poco techo” (18-23), y “Cinco minutos en la granja” (28-30). En otros cuentos, como “El regreso” (16-7), “El barco” (51-5), “Papá botas altas” (14-5) y “La sed” (75-81), aparecen algunos sitios marcados por el agobio, la guerra y la ambición. Pero la violencia, cuando aparece, no se relaciona con el enfrentamiento con un paisaje brutal, como suele



mostrarse en los textos fundadores, sino debido a problemáticas no sólo espaciales sino socio-políticas y culturales más abarcadoras.

En líneas generales, los espacios abiertos son descritos como lugares de crecimiento personal y se muestran a partir de la vida de vagabundeo, lo que sirve para describir las particularidades de la vida rural. Junto con los espacios abiertos, se valora, también, el espacio cerrado que corresponde al hogar. La casa paterna/ materna está presente en casi todos los cuentos, tanto como el escenario concreto de desarrollo de la acción (“La muñeca”, “Papá botas altas”), como a partir de la añoranza de lo que se ha dejado atrás (“El regreso”). Los espacios cerrados que no se valoran son los que corresponden a las cárceles (“Alguien sabe qué hora es”) y a las oficinas (en “La sed” y en “Papá botas altas”). Sin pretender diferenciar los cuentos de manera taxonómica, es posible ubicarlos, para su estudio, en dos grandes grupos según predominen los espacios felices, en los que el hombre disfruta del entorno, o según se describan espacios invadidos por el desorden y la muerte. En estos últimos, lo que se enfrenta no es el hombre con el paisaje, sino hombres contra hombres, lo que sugiere que la desdicha no está relacionada con un espacio infernal, sino con una crisis en los modos de producción (ligados al sistema capitalista) y de apropiación de los espacios, generadores de violencia y muerte.

Los espacios abiertos como lugar para el crecimiento personal son centrales en el cuento "Gente de poco techo", cuyo narrador es un adulto que recuerda una aventura adolescente al abandonar la casa paterna. Desde esa perspectiva se valora la libertad del campo y la vida a la intemperie, que hicieron posible el aprendizaje: “Yo estaba recién nacido en esa experiencia de vagabundo [...] nos gustaba caminar por cualquier lado,

quedarnos bajo las sombras de los árboles, mirar la lluvia. Nada había más útil en la vida que ese no hacer nada” (18-9). Los elementos espaciales (la lluvia, los árboles, el camino) se unen a un particular concepto de la vida errante que el narrador califica diciendo: “Fue una época feliz” (22). Su amistad con Cachipuche (un personaje que comparte el vagabundeo del narrador), su risa, su afecto y las horas compartidas, son algunas de las cosas simples que perduran en la memoria del narrador. En este cuento, la capacidad de conformar lugares felices no pasa por la esfera del tener, sino por la del ser; el gozo de los espacios abiertos y la imagen de los que tienen “poco techo” se unen en este cuento, conformando un lugar propicio para la amistad.

En otros cuentos no se valoran los espacios alejados de la casa sino, por el contrario, la vida familiar, la que se representa tanto en los patios como en el interior de la casa. En “La muñeca”, el personaje, un niño llamado Yanko, viaja a la ciudad por unos días y su viaje es aprovechado para mostrar dos espacios confrontados. El espacio valorado es el de la casa/ granja, mientras la ciudad queda relegada a un segundo plano, como un espacio que genera curiosidad y deslumbramiento, pero no llega a ser central en la vida de los protagonistas. De alguna manera, este cuento invierte el viaje del texto fundador, en el cual el espacio patagónico es el objeto de asombro para el viajero que se aleja de su ciudad para internarse en las soledades patagónicas. Aquí el niño deja la amplitud de la casa granja y el asombro se produce cuando llega a la ciudad. La importancia de la granja se enfatiza desde un primer momento en la preocupación de Yanko por su huerta. Antes del viaje, el niño le recomienda a su hermana el cuidado de la quinta. El regreso se narra en forma escueta a partir de un registro donde se mezcla el discurso indirecto con el directo, desde la focalización del niño: “El sábado por la tarde,

en el autovía grande, llegaron Puljis y Yanko de la ciudad. Fueron a esperarlos en el carro alto. Uh.Uh, hacía el pito de la autovía. Las ruedas chácate-chácate. Yanko se sentía importante. Una ciudad grande, con casas así de alto –dijo–” (25). La descripción de la ciudad es mínima en relación con las descripciones de la huerta al cuidado de Senia, quien se ha olvidado de regarla, con las consecuencias previsibles: “Los pobres repollos estaban bastante feos. Y la lechuga caída. Y las papas, bueno, mejor no hablar de las papas. Le diría a su hermano que había sido el viento” (25). La visión de la huerta alicaída recae en la focalización de Senia, lo que permite que un mismo lugar se perciba desde perspectivas diferentes, dinamizando las descripciones.

La contraposición ciudad-campo reaparece en el interior de la casa-quinta a la hora del té, cuando los comensales hablan del viaje: “En la mesa grande, reservada para las ocasiones importantes, la madre había dispuesto los paquetes. Tomaron el té. Todos hablaron. A la ciudad se iba muy pocas veces al año. Había muchas cosas que contar” (25). La casa es un lugar para el diálogo, un lugar apacible donde la madre tiene un papel importante como diseñadora de la ambientación; el narrador informa que ella es la que ha colocado los regalos que Yanko y Puljis han traído de la ciudad en la “mesa grande” (25). La trama del relato es simple. Después del viaje se muestra la alegría del peón por las compras hechas en la ciudad: “Puljis resplandecía [...] Tenía unas botas nuevas y un saco de cuero, que se lo ponía aunque picara el sol” (26) y también se habla de la alegría de Senia por la muñeca que ha recibido de regalo: “Durante algunos días, Senia no vivió más que para su nueva muñeca. Las hormigas, las ranas, la calandria quedaron por ahí lejos de su afecto” (26). Pero esta preferencia por los objetos adquiridos en la ciudad es transitoria y el cuento insiste en la valoración del vínculo de los niños con la vida rural. A

los pocos días, Yanko vuelve a ocuparse de sus trabajos en la quinta y Senia vuelve a jugar con su muñeca vieja, la que pertenece al orden de sus afectos, desdeñando la muñeca comprada en la ciudad.

En este relato tampoco aparece la referencia al espacio patagónico lejano y vacío del texto fundador. Por el contrario, la granja patagónica es un lugar para el cobijo, el diálogo y los afectos, y la medida de lo “lejano” (aunque en el cuento no se habla en forma explícita de espacios cercanos vs. lejanos) desde los parámetros de Yanko, le corresponde a la ciudad. Un espacio cobijante similar al de “La Muñeca” aparece en el cuento “Cinco minutos en la granja” (28-30). Un breve recorrido del narrador y su hija por la granja motivan la descripción del lugar, de matriz impresionista:

Esta mañana de otoño, el sol comienza a asomarse en la punta del cerro, poco después de las 8. Como la granja queda en un valle profundo y el cerro da al Este, aparece primero del otro lado como una mancha amarilla y brillante, que se va agrandando, y que da la impresión que el pobre sol poco serio hubiera trepado la lomada desde el Oeste. (28)

La percepción de un sol andariego, divertido, capaz de trepar los cerros y aparecer por el lado opuesto al esperado, en un juego que invierte el recorrido previsto por el sentido común, ofrece una imagen espacial que no tiene nada que ver con el espacio desolado, vacío y trágico del texto fundador.

A pesar de que es otoño, el rigor del clima no impide que el narrador y su hija disfruten del paseo, generando vínculos afectivos. El andar por la granja es utilizado para describir los animales, con especial referencia a un conejo, que la hija ha bautizado “señor-conejo don solo” (29). Después del recorrido, padre e hija vuelven al hogar:

“Regresamos con Virginia a la casa. Sentimos sed y en la cocina nos servimos un gran vaso de agua fresca. Hemos hablado los dos, de la remota posibilidad de que el conejo se escape de nuevo. No hará tal cosa, decimos” (30). La casa es el lugar donde los protagonistas continúan el diálogo iniciado en el exterior. La paz y la armonía del espacio guarecido se contraponen con el desamparo y el peligro para quienes, como el “señor-conejo don solo” pretenden desafiar los límites de la granja. Desde la isotopía de los adentros y afueras (una cosmovisión reiterada en la narrativa araceniense) es posible inferir que la casa/granja simboliza el espacio patagónico y que la salida, con la posible muerte del conejo, pueden leerse como un peligro en ciernes, relacionado con el cruce de las fronteras. Esta idea del espacio abierto como un lugar peligroso es semejante a la que aparece en los textos fundadores. La diferencia radica en que en el texto fundador aquello que el viajero siente como la “casa”, el lugar donde puede resguardarse del peligro (*homeland*), está siempre fuera (y muy lejos) de la Patagonia, mientras que en los cuentos de Aracena las nociones se invierten y el que ha cruzado las fronteras patagónicas para ir hacia fuera, vuelve (o debería volver en el caso del conejo del que habla este cuento) buscando refugio en el espacio regional.

### **El regreso a la Patagonia**

En “El regreso”, justamente, la visión recae en el que vuelve a la Patagonia, después de un largo y azaroso camino. La casa paterna es el objeto de deseo para el que viene “escapándose de sus implacables perseguidores” (16). El personaje avanza observando el paisaje y el narrador lo acompaña como un testigo invisible: “A medida que andaba iba reconociendo cada lugar. El camino que bordeaba el río. Estaba ya cerca del puente”

(16). Mientras en el plano espacial se contrastan las orillas separadas por el puente, en el temporal el contraste se plantea entre la angustia de hoy y la tranquilidad de ayer. Cuando el personaje sube la cuesta, el narrador lo acompaña con una visión aérea: “Pasando el repecho que tenía adelante, vería la torre de la iglesia, y después los techos del pueblo”

(16). El registro pertenece a la espacialidad concebida propuesta por Soja; el espacio que se describe es el que el personaje recuerda por haber vivido allí antes. Por momentos, en cambio, el camino se arma con los registros sensoriales (el espacio percibido de Soja) del momento en el que está avanzando: “Aspiró la brisa que venía del río, el aroma inconfundible de los árboles” (16). Las descripciones minuciosas, de olores, colores y texturas aparecen en forma sincrónica con el desplazamiento. Hay un estar “adentro” y un estar “afuera” de las fronteras patagónicas, más allá del puente; si en el pasado dejó la casa familiar pensando que “la felicidad [estaba] en la otra orilla” (17), ahora regresa, con el sentimiento de que ha fracasado. Todo el relato oscila entre el presente del enunciado (el espacio percibido) y el recuerdo (el espacio concebido), conformando un “tercerespacio” multivalente:

Quando niño, de noche, escuchaba el ruido del agua contra los pilares de la estructura con olor a moho y a herrumbre. Recordó la primera vez que remontó la costa gredosa de un amarillo casi blanco, y los cangrejos que pescaban con su padre, la dura caparazón. [...] Aspiró la brisa que venía del río, el aroma inconfundible de los árboles”. (16)

Los registros sensoriales (la dureza del cangrejo, la costa gredosa, el ruido del agua, el olor a moho y herrumbre) rememoran un tiempo que se recuerda feliz. Con la suma de estos registros, el espacio topográfico se construye a partir de una espacialidad triple

(concebida, percibida y vivida): “Cruzó el puente. Crujía el andamiaje de acero como antes, con ese mismo ruido que conocía. Llevaba días y días escapándose de sus perseguidores. Estaba seguro que ninguno de ellos sabía donde se encontraba” (17).

El espacio y el tiempo se unen en un objeto de deseo que lo pondrá a salvo: “Alcanzó a ver de pronto el techo de su casa. Ahí estaría a cubierto de todo, como cuando era pequeño” (17). En el momento previo a la muerte, el narrador deja que la focalización recaiga en el personaje que no alcanza a saber lo que está ocurriendo: “alcanzó a ver el brillo inconfundible de un arma [...] y un hilo delgado de humo que ascendía por el hueco redondo” (17). En éste, como en otros cuentos, la muerte llega sin sobresaltos y el narrador, con la misma obstinada confianza del entorno, dice: “Cerca, los gorriones volaban confiados” (17), mostrando que la muerte del hombre no perturba el espacio. En este cuento, ni el espacio agrade al hombre, ni el hombre provoca desajustes espaciales. Nadie habla, tampoco de los motivos por los que ha emprendido el regreso. La Patagonia de este cuento tampoco coincide con el imaginario forjado en el texto fundador; el espacio para la muerte no está vinculado aquí con ningún paisaje maldito, sino con conflictos humanos que no se acaban con la decisión de volver al hogar. Tampoco en este cuento el espacio patagónico tiene nada esencialmente vacío, ni es el último confín, ni es la región desértica del texto fundador. Por el contrario, desde la focalización del personaje que regresa, las predicaciones tienen que ver con la brisa y el aroma de los árboles, que se mezclan con el ruido del agua y la imagen del niño pescando cangrejos con su padre.

En el cuento "Papá botas altas" los espacios que se confrontan son el de la casa y sus alrededores (cobijantes y esperanzadores) y el espacio cerrado de la oficina (agresivo y expulsor). El narrador (heterodieético) deja que la focalización recaiga una y otra vez en el

personaje (llamado Yanko) quien, de esta manera, adquiere un protagonismo decisivo. Las preguntas del niño quedan sin respuesta frente al mutismo del adulto:

– Padre, ¿quien prende la cocina de las nubes?

Nada, su padre calladito. Le gustaría a él prender la cocina, temprano. Sobre todo en estas mañanas heladas. Un gorrión entraría. Psh. Psh. No hay que hacer ruido que no se vaya. ¡Phs! Phs. Se escuchaba, cercano el ruido de los balancines de las torres de petróleo. A lo lejos, hombres trabajando en monos azules, con guantes de cuero. (14-5)

En esta breve descripción, los gorriones y el ruido de los balancines de las torres del petróleo se mezclan en un juego discursivo del aquí y el allá, en relación con espacios que resguardan y espacios que expulsan:

<b>Aquí</b>	<b>Allá</b>
El resguardo	Lo agresivo
Lo cercano	Lo lejano
La casa	La oficina
La mañana	La noche
Los gorriones	Las torres de petróleo

La casa, protegida por un marco natural (pájaros, nubes), es el lugar donde padre e hijo se sienten a resguardo de los problemas económicos. En contraposición con este ambiente familiar (vinculado con lo natural) aparece el ámbito empresario (vinculado con lo construido/artificial: los balancines y las torres de petróleo) que no le ofrece al hombre ningún tipo de seguridades.

La focalización desde la conciencia de Yanko sirve para mostrar la interioridad del niño en relación con los espacios. En un primer momento, se describe la casa como un lugar tranquilo en el que predomina el amor de Yanko por su padre y el deseo de



ayudarlo. En un segundo momento, al ingresar en las oficinas de la empresa, el narrador registra en primer lugar el miedo en los ojos del adulto: “Cuando el hombre entró al edificio de la compañía se detuvo indeciso frente al agresivo mecanismo de las oficinas. Antes se limpió los pies cuidadosamente con ese miedo de los humildes, retardando en lo posible tener que hablar” (15). La descripción del lugar está centrada en esa actitud de miedo que se refleja en la mirada del personaje adulto. Cuando se van, en cambio, el agobio cesa y la esperanza se relaciona con los espacios abiertos: “Cerraron la puerta sin ruido. Afuera, la mañana seguía creciendo, silenciosa, segura, como un árbol” (15). La mañana que crece, segura, simboliza aquí, como en otros cuentos (en “Alguien sabe qué hora es”, por ejemplo), la esperanza puesta en un recomenzar vinculado al ciclo vital de la naturaleza.

En este cuento, como en “El regreso”, los espacios abiertos son espacios benéficos, donde los personajes se animan a soñar con un mundo mejor. El tema del desempleo no tiene ninguna relación con lo desértico del paisaje, ni con las fuerzas negativas de la naturaleza. Los problemas planteados en este cuento no surgen a causa del enfrentamiento con un paisaje hostil e infernal (como el que ha tipificado el texto fundador), sino a causa de una situación socio-política y económica que la Patagonia argentina comparte, no sólo con el resto del país, sino también con muchas regiones de Latinoamérica.

En “Oportunidad” (45-7) el deambular del protagonista muestra, también, el espacio de la casa familiar como objeto de deseo. El narrador describe al personaje en Puerto Madryn, trabajando como pescador. La descripción de la espacialidad percibida, unida a la actividad de los hombres, muestra que el recurso ictícola, muy importante en la Patagonia,

no sirve para que los pescadores tengan un trabajo que los dignifique. Así como en “Papá botas altas” se habla del tema del desempleo vinculado con la actividad petrolera, este cuento se focaliza en el sub-empleo, mostrando a los personajes, a pesar de haber trabajado todo el día, durmiendo a la intemperie:

Por la tarde se embarcaron en una pequeña lancha pesquera. Los remos chasqueaban golpeando el agua que brillaba con el sol. Tiraron la red, y después remaron hacia la orilla. En tanto el patrón de la lancha retomaba los remos, bajaron con el agua a la rodilla y comenzaron a sacar la red. Esa noche durmieron en unos lanchones abandonados y herrumbrosos. (46)

El relato reúne dos espacios diferentes, el de la espacialidad percibida, en la que el protagonista pasa hambre y roba para comer, y el de la espacialidad concebida en la que recuerda su niñez. Ambas circunstancias (lo concebido y lo percibido) se unen en la espacialidad vivida y lo hacen pensar en la posibilidad de volver al refugio del hogar: “Trabajaría y regresaría a la casa” (47).

El espacio patagónico en este cuento se arma tanto desde el presente en el que el hombre se “gana” la vida como pescador –“Ahora está de nuevo en la calle. El mar sigue golpeando la costa, el aire” (46)– como en el ayer, que lo acerca al espacio de la infancia: “Había pasado la mano por la cabeza peluda, y el gesto le había traído de pronto a su madre, el ruido que hacía en la cocina, mientras él, medio dormido, oía el día afuera crecer” (46-7). En este cuento aparece una cosmovisión recurrente de la narrativa araceniana, que muestra que los problemas de los trabajadores no están relacionados con ningún paisaje hostil o maldito, sino con el sistema socio-político y económico.

## **La Patagonia como ámbito de conflicto**

En otros cuentos, como en “La orden” (40-7), la Patagonia es el ámbito donde se desarrolla la guerra del colono blanco contra el indio<sup>75</sup>. La descripción del espacio está motivada por la orden que tiene que cumplir el capitán Azparren. El narrador informa:

El capitán tenía que practicar una descubierta y reconocimiento y averiguar el rumbo de los indios, que se habían mudado de tolderío [...] Y ahí estaba el capitán Azparren, con una pequeña partida de indios y 15 soldados. Las fuerzas nacionales se aprestaban a dar combate a las tribus manzaneras de Sahihueque e Inacayel. [...] Ascendía de la tierra húmeda una felicidad simple, callada de bulla. Pensó en su casa, en su mujer, y en la hija chica. No era hombre de matar. No. Sabía que estaba cumpliendo órdenes y trataba de hacerlo de la mejor manera posible. Prefería un arado a un fusil, pero estaba en esa tarea, que él no había buscado, pero que existía. (41)

Esta escena ofrece una espacialidad múltiple que reúne la espacialidad concebida (lo que el personaje tiene en su mente) junto con la espacialidad percibida y vivida mientras reconoce el lugar. Como en los demás cuentos analizados, el paisaje no es aquí el oponente. Aquí, la Patagonia, lejos de ser un espacio infernal, huele a “felicidad simple, callada de bulla” (41). El desorden no proviene del paisaje sino de las agencias humanas, en este caso, la orden de desalojar a las tribus nativas.

El narrador habla (y no se trata de un dato menor) de los cambios que se han producido en el personaje después de afincarse en el sur, y dice: “Alguna vez, por ahí, se encontró pensando, en esa campaña, necesaria o no contra los indios. Los días habían ido modificando insensiblemente su criterio y el indio no le parecía ya tan sucio, ni tan haragán,

ni tan necesitado de que lo mataran” (41). Esta cita muestra que la perspectiva del personaje ha ido cambiando al compartir el espacio con el nativo. Si como foráneo pudo pensar alguna vez que el indio “debía” ser eliminado, al radicarse en la Patagonia ya no está tan seguro de que sea necesario matarlos; tal vez por eso, enfrentado con los indios, el capitán no se animará a disparar. El final del relato, drástico (el final escueto es una marca de estilo en Aracena), incluye un informe “oficial” que consigna la muerte del capitán y de los integrantes de su patrulla, y el narrador agrega: “No era la muerte, oficio para el capitán Azparren. [...] Le hubiera gustado plantar árboles, cuidar su quinta, pero no tuvo tiempo, ni colaboración” (44).

En este cuento, el narrador valora los espacios para la vida familiar y las tareas rurales (que se le niegan al soldado) y cuestiona el haber convertido ese lugar en un ámbito de lucha interracial. Otra vez aquí, el espacio patagónico no aparece descrito en relación con la lejanía, ni con el desamparo, ni con la maldición predicada en el texto fundador; por el contrario, la maldición, si existe, está en las “órdenes” que responden al “ordenamiento” socio-político en el que está embarcada la nación.

“La muerte dura un ratito” y “La sed” son los únicos dos cuentos en los que la naturaleza se cobra víctimas. Aun así, el paisaje patagónico no está predicado como infernal ni como la tierra de los vendavales eternos, sino que, por el contrario, el campo (en “La muerte dura un ratito”) está descrito como un lugar que puede ser habitado con el esfuerzo de sus pobladores. La descripción del sitio donde se desarrolla la primera parte de la acción es escueta y está vinculada con el quehacer del protagonista:

El campo era bueno pero el agua escasa. Ese año Topalda marcó nuevos jagüeles. Los dibujó primero en su memoria, y después en las manos sobre la

pala mientras escarbaba el duro suelo de la península, esta porción de tierra que habían transitado sus antepasados, entre los jarillales, los olivillos blancuzcos, las mareas altas. (48)

Topalda baja al pozo que está construyendo y cuando está abajo, el terreno que circunda la boca del pozo cede. El narrador describe la situación con muy pocos detalles: “El aparejo lo traía metro a metro, hasta que cedió parte del terreno interior. El ruido de la tierra, apagó en el mediodía, el grito de Topalda sobre las chapas” (49). La muerte de Topalda, si bien está vinculada con la falta de agua y la necesidad de conseguirla, tampoco muestra una naturaleza devoradora; su muerte es, más bien, una consecuencia de una práctica incorrecta de excavación.

Al día siguiente, el traslado del cadáver le sirve al narrador para describir el espacio patagónico (la espacialidad percibida): “El camino recto brillaba al sol. Los cerros a ambos lados dejaban escapar un humo azulado. El aire transparente se pegaba a los vidrios” (49). El brillar del camino, el humo azul que sube de los cerros, la transparencia del aire, hablan de un descriptor capacitado para ver algo más que un desierto vacío, que destaca la belleza en los matices del paisaje.

Durante el viaje (desde Península Valdés a Puerto Madryn en la provincia del Chubut) ven pasar un avestruz. Lo que podría ser una simple motivación narrativa para describir una escena típica de los caminos patagónicos (en donde abundan los avestruces) se transforma en la descripción de una cacería por parte del colonizador, que no mata por necesidad ni para alimentarse:

Frente al auto, comenzó a correr un avestruz. Golpeaban sus patas al suelo pardo. En un ángulo de 30 grados, los alones giraban de derecha a izquierda,

como un péndulo. El que manejaba tomó el fusil y apuntó. Sonó el disparo dentro del aire caliente. El tiro dio de lleno en la parte posterior del animal y lo abrió de arriba abajo. (49-50)

En contraste con la manera escueta en que ha sido descrita la muerte del hombre, la descripción de la persecución y muerte del animal no ahorra detalles, lo que hace que el relato se acerque a los registros más crudos del naturalismo. El narrador describe la agonía del animal con detenimiento:

El avestruz siguió corriendo siempre por el camino. El mismo vaivén, el mismo tac-tac de las patas. Las vísceras fueron abriendo un surco en el camino polvoriento. El auto seguía detrás. El animal no disminuyó la marcha. De pronto, el avestruz levantó la cabeza, miró hacia el costado y torció el rumbo. Una mata baja enganchó las entrañas y lo sujetó un poco en su carrera, pero el animal siguió corriendo, vacío. Unos metros más allá, cayó definitivamente. (50)

En una línea de fusión entre el grotesco y el esperpento, esta descripción remarca los lineamientos generales de lo que la cuentística de Aracena plantea: el avance de la colonización blanca no está ayudando a configurar una Patagonia como ámbito de paz. Por el contrario, el avestruz “vaciado” de este relato puede leerse como un símbolo de un espacio vaciado por las agencias del proyecto moderno, mostrando, una vez más, que en el sur del continente el gran adversario no es la naturaleza sino el hombre. En este cuento, como en “La orden”, aparece un espacio patagónico apto para la vida que es depredado fuera de toda razón, convirtiéndolo en espacio para la muerte.

En “La sed” la ciudad se presenta como un espacio poco solidario. El narrador, que trabaja en los Tribunales, necesita obtener datos sobre lo que le sucede a Pedro, un inquilino a quien la casera ha denunciado por derrochar agua. Cuando comienza su tarea el narrador descubre que ya existía “[u]na extensa y documentada línea de quejas. Pedro gastaba mucha agua. Tiraba el agua. Dejaba correr el agua. En un pueblo como éste, donde había poca, el asunto era serio” (75).<sup>76</sup> Con conciencia de escritura, el narrador no sólo investiga el caso, sino que resuelve escribir su historia: “Escribiría el caso de Pedro. No serviría para mucho pero lo haría” (76).

Lo que el cuento consigna, sin embargo, no es la historia tal como la escribe sino como la recuerda mientras camina hacia la casa de Pedro: “Doblé por el camino alto. [...] Por el camino iba recordando, los datos de mi último informe, donde había reconstruido la vida de Pedro, y la muerte de sus padres” (78). El caminar por la ciudad es, precisamente, lo que posibilita la configuración simbólica de los datos. Según de Certeau, el desplazamiento por la ciudad permite que el narrador-experto separe el presente del pasado desde un lugar propio, desde donde puede enfocar “los actos de lengua (los documentos del pasado) que desea recuperar” (14). Este intercambio de sitios en relación con el tiempo (pasado-presente) se hace evidente en las operaciones narrativas vinculadas al desplazamiento del narrador. En el presente describe su propio caminar, y en el pasado, el recorrido de los padres de Pedro, una historia que había comenzado en 1779, cuando “el Rey Carlos III de España, resolvió ocupar estas regiones” (78). El narrador describe ese asentamiento en lo que hoy es Península Valdés, en Chubut, con rasgos des-realizadores y con conciencia de escritura:

Voy a omitir detalles, en un intento de ubicar la inmensidad, la lejanía, el color de la arena, el viento bajo, la desolación, y pese a ello –¿por qué no? –, la posibilidad de belleza, el cuerpo ágil y duro del indio y del mar, habitantes que conocen la aventura de la dicha y la angustia, el cielo aldeano que dibujan los pájaros sueltos y las hojas amarillas. (78)

Si lo urbano, en el presente del cuento, es el espacio del enfrentamiento judicial entre la casera y Pedro, la antigua población muestra una espacialidad diferente. La descripción presenta, desde la perspectiva de los recién llegados, las mismas imágenes de lejanía, inmensidad, viento y desolación del texto fundador, pero observando que el nativo tiene una apreciación diferente. Los nativos, en la cita, son los que conocen la dicha y la angustia y contemplan los pájaros y las hojas. El narrador consigna, a continuación, la destrucción de este poblado blanco, en 1829, por un malón indígena, mezclando en su relato versiones diferentes:

Los historiadores consignan la muerte y la destrucción, ese domingo, de todos los pobladores de la colonia. Omiten el horror, la sangre y el castigo de los culpables. Algunos, detallan la suerte de dos únicos sobrevivientes, que lograron escapar y que se murieron por el camino, de sed. [...] Los indios reinaron como señores absolutos hasta 1860, en que la Península comenzó a poblarse de colonos blancos que venían de Patagones, a cuerear vacunos chúcaros, que habían traído los españoles. Cuando desaparecieron los vacunos se fueron los colonos, hasta que Gumersindo Paz, trajo 36 yeguas y algunas ovejas, estableciéndose en la llamada



Laguna Grande, comenzando entonces una nueva población que padecía sed, porque el agua era salobre. (79-80)

De esta manera, el narrador une lo espacial con lo histórico, centrando el relato en el tema de la sed: “En ese escenario del sol y médanos nació Pedro. Un buen día, sus padres decidieron irse más al sur. La población más cercana está a cien kilómetros. No había caminos, pero no había forma de equivocarse. Costeando el mar, se llegaba a destino” (80). Esos son los cálculos, pero los padres de Pedro (en palabras de Abejón, los “recién venidos”) no conocen las particularidades del paisaje patagónico: “Su padre calculaba encontrar la aguada grande a mitad del camino, pero los fuertes vientos y los grandes calores, secan una laguna en un día. Cuando llegaron vieron la tierra seca. Miraron la provisión de agua. Había todavía unos litros. Cuidándola, alcanzaría, por lo menos, para el chico” (80). La referencia más importante es el sol: “A esa hora, sabía que lo tenía a su derecha. A la izquierda, tenía una costa del mar que los llevaría a Madryn. Hacia la derecha, tenía la otra costa del mar, atrás también el mar, porque estaban andando la estrecha franja de tierra de la Península” (80). Utilizando un discurso indirecto libre, el narrador muestra las seguridades del personaje novato, que se van perdiendo a poco de iniciado el recorrido. Hacia las cuatro de la tarde se quedaron dormidos de cansancio y al despertarse, entrada la noche, ya no sabían cuál era el rumbo exacto. El narrador dice: “la mañana siguiente amaneció con un cielo gris, y una temperatura sofocante. [...] Las dos costas de la península tienen accidentes muy parecidos. El hombre supo de pronto que había perdido el rumbo” (80). El narrador describe el infructuoso andar del padre de Pedro siguiendo huellas que no son las que busca, porque según informes (que el narrador-experto conoce pero que el padre de Pedro no): “las huellas en la arena, cuando

corre viento, se tapan completamente por una arena fina y voladora y a veces, descubre otras huellas que están más fijadas por la humedad del rocío de la madrugada” (81). El final es escueto:

Cuando descubrió sus propias huellas, el sol volvió a salir y estaba sobre su cabeza, con agua a un costado y agua al otro lado. Estas referencias ya no podían servirle. Los encontraron junto a su mujer, a los dos días, muertos. Pedro, con el traste al aire, y los pies desnudos, estaba jugando en la costa. (81)

Esta parte del cuento presenta una naturaleza patagónica (como la selva en *La Vorágine* de Rivera) que “devora” al que la camina sin conocerla. En el texto fundador, la naturaleza hostil es la culpable de las desventuras; en este relato, en cambio, el pecado (la maldición) no está en el paisaje, sino (como sucede en la tragedia clásica) en la ignorancia del que no conoce sus propios límites. Al terminar de narrar este “recorrido” histórico, el narrador está llegando, también, al final de su camino:

Doblaba ya la esquina de la casa donde vivía Pedro. Juré por todos los diablos contra la junta de vecinos, las caseras, los expedientes. Escuché el ruido de una canilla abierta. Pedro estaba frente a la ventana. Con una mano sostenía la cabeza indefensa de la casera, en la tina grande de agua. Mientras ésta se iba llenando lentamente Pedro sumergía los ojos, entre la luz y sombra que caía. (81)

En el final Pedro ha ahogado a la casera en un derroche del agua que se le mezquina. La historia que el narrador-experto cuenta permite que los lectores comprendan el porqué de la obsesión de Pedro con el agua. El juicio iniciado por la dueña de la casa y el

expediente en el que Pedro es sólo un número, hablan de la falta de solidaridad y de la incompreensión reinante en el ámbito urbano.

### **La Patagonia asediada**

En el cuento “El barco”, el espacio patagónico aparece como un *locus amoenus* asediado por los foráneos. El lugar corresponde a un espacio topográfico concreto, la Península Valdés, en el Chubut, con una ubicación temporal imprecisa. El relato se abre con la descripción de un espacio feliz: “Los hombres pescaban, con sus pequeños botes a remos, tenían ovejas, hilaban su propia lana, y plantaban papas, lechuga y una que otra vez cosechaban manzanas brillantes y redondas y algunos membrillos” (51). La aldea no tiene ningún contacto con el mundo, pero el narrador dice que en un tiempo muy distante hubo un fuerte (51), que figuraba “en algunos mapas de Pedro el Portugués, hacia 1540” (51), pero que “la gente más vieja, que es la que a veces prepara los sucesos y la historia, no recordaba nada” (51). Como para despejar las dudas que él mismo ha generado, el narrador continúa diciendo: “Estaba ahí la evidencia del fuerte, y no había más remedio que creer, si bien el agua y el cielo, la paz de la costa, y la misma gente, podían hacer sospechar que era imaginado” (50-1). Ovejas, manzanas, membrillos, agua, cielo, paz es la deriva metonímica con la que el narrador construye este espacio, en el que las fechas sólo se usan para celebrar la alegría:

El día que comienza esta historia, la gente del pueblo celebraba una fecha. Como no tenían muchos acontecimientos que festejar, y todo lo creado por la paciencia y la memoria del hombre estaba ausente de sus cavilaciones, una vez se reunieron los hombres, para fijar una fecha que serviría para

esa costumbre vieja de justificar la alegría. [...] El invierno y el verano, se medían por el campo y el sol, la hierba que crecía, el vuelo de los pájaros, los lobos en celo. (52)

La aldea tiene parámetros propios y los elementos espaciales se presentan unidos a los ciclos vitales del devenir temporal. Los lugares cerrados participan de la misma felicidad con que se describe el espacio exterior: “En la casa de Pedro el carpintero, la alegría rebasaba la pared humilde. La mujer freía pastelitos de dulce. Un olor grato venía de la cocina” (52). Las actividades cotidianas se interrumpen con la llegada de un barco extranjero, pero la alegría crece: “Los hombres estaban felices. Las mujeres, también. Los pequeños jugaban” (53). El narrador (que conoce el desenlace) lamenta el arribo de los forasteros: “Podía preverse que el mar, tarde o temprano, tendría un barco a la vista. [...] porque no podía concebirse que con tanto cielo y agua, el mar no trajera algo que borrara esa distancia solo habitada por los peces y los pájaros” (54). El final es sucinto:

Y fue entonces, que algo cruzó el aire. Y se oyó algo después como un trueno.

-¡Adelante! ¡Adelante!- exclamaron los hombres

- ¡Nos saludan!

- ¡Buena gente!

Cuando cayó Julio, el hijo del carpintero, que dibujaba un barco en la arena amarilla, con alas y patas, barrido por la metralla que venía del barco, los hombres seguían avanzando. Cantaban. (54-5)

Las ráfagas de la metralla silencian el canto y borran el barco-pájaro de arena. Este final hace pensar que el olvido respecto del “fuerte”, mencionado al principio del relato, puede

no deberse a la amnesia, como supone el narrador, sino que nadie lo recuerda porque sus habitantes han sido “borrados del mapa”, como ocurre con los personajes en el presente del enunciado. El espacio de este cuento tampoco carga con la maldición de la esterilidad del texto fundador, ni se presenta como un lugar vacío y lejano sino que, muy por el contrario, es un lugar paradisíaco hasta la llegada del barco.

Con este cuento, Aracena reescribe, en forma simbólica, la historia de muchos desembarcos armados, como el que Pigafetta registra en su *Primer viaje en torno del globo*, cuando los marineros de la expedición de Magallanes disparan sobre un grupo de tehuelches que huyen para no ser apresados (56). En el cuento, de una manera un tanto maniquea, la ingenuidad del pueblo (que no conoce la función del “fuerte”, porque no sabe qué cosa es la guerra) se contrasta con la belicosidad del barco pirata, produciendo un efecto dramático muy fuerte.

## **Conclusiones**

En los relatos de Aracena que analizamos en este capítulo, el espacio aparece descrito desde las tres categorías propuestas por Edward Soja (lo concebido, lo percibido y lo vivido), configurando un espacio múltiple y abarcador que desmitifica la idea de un espacio patagónico desértico y sólo proclive a las aventuras trágicas. La Patagonia se muestra, tanto desde las percepciones sensibles como desde el imaginario concebido (por el narrador o por los personajes), como un espacio cobijante asediado por los de afuera y añorado por los que alguna vez se alejaron de sus fronteras.

En el Prólogo que abre el cuentario, Pablo Strukelj, un escritor patagónico, se refiere a la narrativa de Aracena diciendo que detrás de estos cuentos está “[n]uestro sur

lejano y mágico, la tibieza de los hombres rodeados por el desierto que sólo es tolerable si se lo minimiza, el fenómeno de la naturaleza transformada en una cajita musical o en un páramo chaplinesco, para que no sea angustioso” (12). Este comentario muestra la adhesión de Strukelj al texto fundador que ve a la Patagonia como un objeto “lejano y mágico”, rodeado “por el desierto” (12). Sin embargo, no nos parece que Aracena esté empeñado en transformar, como sostiene este crítico, la naturaleza en cajita de música, ni en ningún “páramo chaplinesco” (12), ni que los hombres de estos relatos estén rodeados por un desierto que sólo resulta tolerable si se lo minimiza.

Muy por el contrario, en la narrativa de Aracena, el imaginario que vincula a la Patagonia con el desierto no aparece. Lo que sí existe, como una isotopía textual, es un espacio idealizado, en donde se privilegia la amistad y el diálogo. Los espacios no son desiertos, por el contrario, están llenos con las agencias –felices o desdichadas– de los personajes. La adhesión de Strukelj al imaginario foráneo es una muestra más de la gran influencia que aún hoy ejerce el texto fundador, que hace que las categorías de desierto y de fin del mundo se repitan, al hablar del espacio patagónico, sin que se cuestionen los parámetros culturales desde donde se adjudica esa predicación.

En la mayoría de los cuentos de Aracena, el desarrollo de la acción sirve para mostrar la integración de hombre y ambiente. La ciudad aparece en pocos relatos y sirve para valorar la vida rural, más ligada a lo afectivo, por encima de la urbana, vinculada a lo artificial/ material, y con comportamientos menos solidarios. Para el protagonista de “La muñeca”, por ejemplo, el viaje a la ciudad es un breve espejismo de donde se vuelve cargado de recuerdos y objetos casi mágicos, que son olvidados cuando se reintegra a las actividades, más placenteras y simples, del medio rural. En otros cuentos, como “La

Sed”, la falta de solidaridad de la ciudad está localizada en los Tribunales, donde se juzga sin tener en cuenta los móviles más profundos del accionar humano.

No aparece en estos cuentos la imagen de ningún espacio maldito, ni las fuerzas naturales resultan demoníacas, ni el hombre tiene que enfrentarse con los vendavales y las tormentas que se describen con tanta asiduidad en los textos fundadores, y que también aparece en algunos relatos de Asencio Abeijón. Tampoco se describe al hombre como un ser desamparado y aislado, obligado a sortear dificultades terribles. Por el contrario, en los cuentos de Aracena el hombre no tiene problemas ni para instalarse, ni para relacionarse con los otros, ni para hacer fructificar la tierra. Los problemas en la Patagonia construida por Aracena aparecen por desajustes en el sistema productivo, por problemáticas socio-culturales diversas, o en relación con la llegada de extraños, como sucede en “El barco”.

En contraste con los textos fundadores, que crean un imaginario proclive a los hechos trágicos, los cuentos de Aracena construyen un paisaje de calma y armonía. Sus protagonistas, proclives a las diversiones simples, buscan luciérnagas en un juego de verano (32), o se distraen de sus pesares en la plenitud de una amistad o de una tarde compartida. Las cosas, aunque estén deterioradas por el uso, como la muñeca de Senia, se valoran por la presencia del afecto. La naturaleza está, casi siempre, idealizada; algunas veces mostrando el espacio del trabajo: “Por la mañana, las mujeres iban a buscar agua, en cubos al río” (32); otras, presentando el lugar del juego y la fiesta: “¡Oh, el buen tiempo del buen verano! [...] Sí. Yo digo: buen tiempo el de esa amistad” (32); a veces para fabricar un lugar que permita superar la humillación y la pérdida: “Vamos a prender un buen fuego de piquillín. Vamos a esperar el sol. El sol. Y el mar. Este camino, un camino ¿no son todos caminos? Haremos

una casa frente al río para vivir. O frente al mar” (32). Ni la focalización en el prisionero a quien están por ajusticiar hace que el lugar se tiña con predicaciones lúgubres: “Tiene que ser tarde ya. A las seis me vendrán a buscar. La ejecución tendrá lugar cinco minutos después en el patio que da al río” (36).

Los espacios no se describen como un escenario fijo, sino mediante un sutil juego de desplazamiento de las focalizaciones y en estrecha relación con las agencias narrativas, relacionadas con una concepción desinteresada de la vida y cuestionando la actitud materialista del capitalismo. En todos los cuentos, lo espacial se describe entrelazado con el plano existencial (en el que se reflexiona sobre el sentido de la vida) y con el socio-histórico (en el que se denuncian algunas injusticias) con la función de re-armonizar lo que se siente desintegrado.

Los espacios del cuentario son lugares con una referencia concreta en el espacio topográfico patagónico, pero algunos pueden leerse, además, como espacios simbólicos de situaciones más abarcadoras; el cuento “El barco”, por ejemplo, se presenta como una *mise-en-abyme* de la conquista de América, en donde la ingenuidad del nativo americano se vio avasallada por la violencia de un invasor con códigos culturales diferentes.

Pero lo que vuelve especial este cuentario (en el mismo plano idealizador que hemos señalado antes) es que hasta en los espacios cerrados "con dos vueltas de llave" (36) el hombre puede forjar un lugar de maravilla, ya que “[p]or el ojo de la cerradura se asoma una punta brillante, como el dorso de un pez” (36). “El ojo en la cerradura” nos parece una buena manera de caracterizar la estrategia descriptiva de David Aracena, que se destaca por un mirar con detenimiento lo simple, lo pequeño, esa “punta brillante” (36), cubierta de escamas/ lentejuelas, que sólo pueden ver los que conservan la ingenuidad y la capacidad



imaginativa de los niños. Si, como dicen Berger y Luckmann, las identidades sociales se diseñan a partir de imaginarios sociales pre-establecidos, este cuentario cuestiona la identidad social basada en un espacio patagónico maldito e infernal, promoviendo la conformación de una identidad patagónica diferente, armada a partir de una integración desinteresada del hombre con su espacio.

A diferencia de los autores foráneos que estudiamos en la primera parte, que centran sus textos en las vicisitudes del viajero que se anima a recorrer un espacio que se siente exótico, lejano y vacío, *Papá botas altas* propone un recorrido por caminos transitados, a diario, por gente común. Sus relatos no se ocupan de lo que le sucede al viajero ilustre sino de los trabajadores, de los marginados, de aquellos que no tienen oportunidades para encontrar un trabajo, para tener un techo que los cobije, para llevar una vida digna. La inocencia, la ingenuidad, el dolor, la culpa, la humillación, el amor, la alegría, la búsqueda de lo otro, el regreso, la muerte se unen a la sugestión de un paisaje (con viento, con frío o con sol) creando una atmósfera cotidiana, que niega la idea de vacío y confirma la presencia del hombre en el entorno.

## Capítulo 6

### La Patagonia a contraluz de Patricio Manns

En *El corazón a contraluz* (1996), como lo hiciera antes en las *Actas*, Manns escribe una historia silenciada (o distorsionada) en la historiografía oficial sobre los antiguos habitantes del sur de Chile. El eje de los hechos narrados es la extraña relación (basada en hechos históricos que Manns noveliza) entre el ingeniero rumano Julio Popper y la chamana de la tribu indígena selk'nam, Drimys Winteri, que tuvo lugar a fines del siglo XIX en la isla de Tierra del Fuego.

A pesar de que el exilio forzado en París a raíz de la dictadura de Pinochet retardó la difusión de sus obras, el chileno Patricio Manns (quien se destaca también como cantautor) acaba de recibir el Premio Municipal de Valparaíso 2005 en reconocimiento a su vasta trayectoria en el campo de las letras.<sup>77</sup> Patricio Manns escribe como Asencio Abeijón, David Aracena y otros autores nacidos o residentes en la Patagonia, sobre un lugar que conoce muy bien, en una situación similar a la del narrador de *El corazón a contraluz*, un testigo anónimo, que conoce a fondo la Patagonia y que valora (al igual que Manns) los espacios abiertos. Patricio Manns (1937) nació en la ciudad de Nacimiento, en la región del Bío Bío, en la Patagonia chilena.<sup>78</sup>

Es difícil definir la pertenencia de este texto a un tipo narrativo preciso; lo que Juan Armando Epple dice, refiriéndose a la novela *De repente los lugares desaparecen*, del mismo autor, se ajusta a *El corazón a contraluz*, ya que esta novela, como aquélla,

[p]uede leerse como un texto de anticipación o uno de aventuras; como una historia de amor o como una novela de crítica política (*que cuestiona ácidamente la impunidad con que materializan sus actos ilícitos*,

*inmorales, los detentores del poder*). Porque las palabras claves del libro, las que mejor lo definen, atañen a la cuestión moral de la *impunidad*, de lo *impunito*, de lo que –aparentemente– *no se puede punir*. (“Post-Modernismo” 124)

*El corazón a contraluz* podría integrar el corpus de lo que ha dado en llamarse novela histórica en tanto el narrador se ocupa de describir una historia que tuvo lugar en el convulsionado mundo fueguino de fines del XIX, en el momento del auge de los buscadores de oro.<sup>79</sup> La novela pone en escena, en la estancia “El Páramo”, a los dos protagonistas (Julio Popper y Drimys Winteri) junto a un grupo de inmigrantes de diferentes nacionalidades, ocupados en exterminar a los nativos de la Tierra del Fuego.

Con una focalización fluctuante, la novela construye “Patagonias” diferentes de acuerdo con la esfera cultural del observador. En este capítulo analizamos *El corazón a contraluz* para observar cómo se efectúa la descripción del espacio patagónico y cómo cambian las valoraciones según la perspectiva socio-histórica y cultural del agente focalizador. Para el análisis de los espacios de la novela han sido de utilidad las categorías teóricas de Gastón Bachelard y los aportes de Yi-Fu Tuan y de Edward Casey sobre paisaje, lugar y espacio.

### **Situación narrativa**

El presente del enunciado se instala en Tierra del Fuego y, desde allí, la historia se desplaza hacia otros sitios por los que se mueven los personajes. El rumano-judío-argentino Julio Popper es un buscador de oro y exterminador de indios selk’nam, y la co-protagonista es una joven selk’nam de pelo blanco llamada Kar en su lengua y bautizada

Drimys Winteri en una Misión Anglicana.<sup>80</sup> Drimys es una chamana capaz de efectuar tareas tales como escalar el agua de las cascadas, unir con la mirada los dos bordes de un río, superar en velocidad al más veloz de los caballos, imitar el canto de los pájaros y el lenguaje de los delfines, aparecer y desaparecer y poder ver el corazón de un hombre a contraluz, entre otras muchas otras.<sup>81</sup> La historia de la cautiva que se enamora de su verdugo está en la base de este relato, con la particularidad de que en esta novela la cautiva es una maga capaz de transformar la realidad y es, por lo tanto, la que controla y, de alguna manera, protege a su carcelero.<sup>82</sup> La magia de Winteri está realizada por la calidad del lenguaje desplegado por el narrador quien, a partir de esta pareja tan desapareja, arma una saga compleja, que incluye una multitud de hechos que vinculan la Patagonia con la historia mundial.<sup>83</sup>

La descripción de los paisajes sirve para remarcar los conflictos y es también un vehículo privilegiado para la resolución de las problemáticas sociales que la novela presenta. En un esfuerzo deliberado por descolonizar el conocimiento, Manns registra sucesos que ocurrieron en lo que Pratt denomina “zonas de contacto” (*Ojos imperiales* 20), es decir, en “espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas” (*Ojos imperiales* 20-1).<sup>84</sup> La originalidad de la novela reside en que, a pesar del ambiente de choque étnico en el que se desarrolla, *El corazón a contraluz* es la historia de un amor imposible entre el rumano y la selk’nam.

La historia es compleja y muy difícil de sintetizar.<sup>85</sup> En el nivel del discurso, la novela se ajusta a la narración de los casi tres años que los protagonistas viven juntos.<sup>86</sup> La trama se inicia el día en que Popper conoce a Drimys y la hace su prisionera. Hacia el

final, Popper juega a Drimys en un duelo de esgrima y la pierde. En el momento de la separación, Drimys se queda mirándolo y le dice que nadie lo amará como ella. Allí Manns<sup>87</sup> pone la palabra “FIN” (287), pero a continuación hay otro capítulo con datos que constan en documentos de la época, en el que Drimys se le aparece a Popper en Buenos Aires porque sabe que el rumano va a morir, le quita los dolores y se despide. Efectivamente, al día siguiente él aparece muerto sobre una piel de guanaco que nadie sabe cómo llegó hasta la casa. Después del entierro, su cadáver desaparece del cementerio (un dato que consta en la documentación de la época) y nadie sabe dónde fue a parar. El narrador dice que si no lo encontraron es porque “algunos lo buscaban en La Recoleta, otros en el Cementerio de La Chacarita, otros en Bucarest” (298), pero “nadie en Tierra del Fuego, donde era mucho más simple preguntar por su paradero a una joven desnuda, de cabellera lisa, larga y blanca” (298). En la novela, Winteri tiene al rumano con ella. La chamana, que es capaz de juntar dos ríos, también hubiera sido capaz de juntar dos estirpes si él se lo hubiera permitido. Y si Popper la hubiera dejado, también hubiera podido sanarlo de su terrible complejo de castración; un complejo que ella pudo observar desde el día en que lo conoció, mirándole el corazón a contraluz.

### **Las categorías espaciales en la construcción de los personajes**

Enfocaremos nuestro trabajo en las descripciones que nos han parecido más relevantes. Aunque hemos tomado aportes menores de otros capítulos, hemos trabajado con mayor detenimiento en descripciones de los capítulos II, “Caballero solo”; IX, “El pórtico de la potencia y de la magia”; XVI, “Proclamación de la fugacidad de la vida” y XVII, “Canción de las piedras flotantes”.

Aunque el análisis del código de la representación no es el objetivo de nuestro trabajo, es necesario describir brevemente el estatuto del narrador, para poder entender las complejas estrategias de focalización del espacio. El texto trabaja a partir de una desviación de las convenciones del estatuto narrativo, generando una separación entre el eje de representación y el eje del conocimiento. Por convención literaria, los narradores homodiegéticos se presentan ellos mismos como personajes, mientras que los narradores heterodiegéticos tienen completo privilegio cognitivo (grados de omnisciencia) y no participan del mundo ficcional. En *El corazón a contraluz* el estatuto del narrador presenta cierta ambigüedad; técnicamente, es una tercera persona narrativa (heterodiegética) y por lo tanto, no es un miembro del mundo de la historia. No obstante, este narrador tiene un conocimiento parcial de las cosas y no exhibe la omnisciencia del narrador heterodiegético convencional. Los operadores de distanciamiento del tipo de: “puede pensarse” (12), “es factible estimar” (12), “en apariencia” (19), “podemos conjeturar” (19), “seguramente” (19), “a todas luces” (19), “como si” (24), “a juzgar por” (29), “parecían”, (27), “tal vez” (28), “quizás” (40), y otros semejantes, se repiten a lo largo de los diferentes capítulos, mostrando la limitación cognitiva del narrador. Entonces, a pesar de que técnicamente estamos en presencia de un narrador heterodiegético, esta voz ostenta un conocimiento limitado, lo que nos lleva a pensar que se trata de un narrador testigo que opera como una voz innominada homodiegética (lo que Susan Lanser llama un testigo no involucrado).

Además, desde un punto de vista fluctuante, el narrador cambia las perspectivas y los registros discursivos pasando con total naturalidad del informe científico (incorpora registros históricos documentales e inventa otros) a la narración de los hechos desde su

propia perspectiva o desde las perspectivas de los personajes. Esta interrelación dinámica entre el discurso ajeno y el propio contexto transmisor habla de una falta de autoritarismo en el discurso del narrador.<sup>88</sup> La contaminación de los distintos registros discursivos es tan natural que se hace difícil separar, por ejemplo, los discursos que pertenecen a la historiografía poppeana de los que el autor ha inventado, ya que no hay en la novela ningún dato que permita efectuar tal distinción. En una entrevista efectuada por el diario “Clarín” de Buenos Aires, refiriéndose a *El corazón a contraluz*, Manns dijo:

Me es imposible separar la limpidez de lo concreto de mi propia corrupción por lo imaginario. Pero creo firmemente que si esta historia no ocurrió exactamente así, valió la pena que gastara cinco años de vida para escribir mi versión novelada de los hechos. Después de todo, lo increíble es lo que no podemos imaginar, y lo que no podemos imaginar es lo que queremos. (9)

Su versión de los hechos parece querer colocar a los personajes a contraluz, para que los lectores puedan distinguir, no la historia de la ficción (algo imposible en tanto la historia no es sino una forma de la ficción) sino lo verdadero de lo falso, algo que sólo puede efectivizarse a partir de un discurso situado, con un intérprete posicionado en una geografía y un tiempo determinados.<sup>89</sup> Precisamente, en esta novela, el sujeto latinoamericano (representado por Drimys) se instala junto al invasor, despojándolo de sus poderes. Si *geo* significa tierra y *grafía* escritura, la geo-grafía de *El corazón a contraluz* muestra la forma en que el invasor ha sobre-inscrito sus marcas en un lugar que ya poseía grafías propias. Las diferentes formas de vida del nativo y del extranjero en la

Tierra del Fuego (lo que en Geografía Humana se estudia hoy como Paisaje cultural) se ponen de manifiesto a partir del accionar de los personajes principales.

En *El corazón a contraluz* las miradas (y las valoraciones) están en relación con la perspectiva (situada) de los que observan el paisaje. Más allá de los diferentes motivos, que el narrador parece desconocer y que condicionan el actuar del personaje, el narrador va construyendo un Popper impotente, mordido y perseguido por la risa y los gritos de la prostituta con la que iba a tener su primera relación sexual, al descubrir que es judío. Esa experiencia lo convierte en un expatriado, o, como él mismo se define, “un hombre que lleva en sí su propio río, su camino, su ciudad, su historia. Un hombre que rechaza los nudos, que no conoce amarras y ha roto su brújula a patadas” (103). Estas características personales de desarraigo del personaje influyen en su apreciación del paisaje fueguino.

La figura de Drimys Winteri, consustanciada con el hogar (una categoría relacionada con los significados figurados de lugar, localidad, comunidad y etnicidad), se opone a la de Julio Popper, quien se define a sí mismo como un “ciudadano del mundo” (103). Tuan repasa que el universo (como espacio-mundo) y el lugar (como sitio de pertenencia) no son conceptos opuestos sino complementarios, ya que ambos contribuyen a dar sentido al yo. Según este geógrafo la adecuación del yo en el mundo sólo se consigue en el enfrentamiento con el espacio exterior. De acuerdo con Tuan, si la salida hacia el exterior se corona con el triunfo, el individuo cobra un mayor sentimiento de seguridad y de identificación tanto con el espacio externo (el mundo) como con el lugar propio (*homeland*) y con su propia interioridad (322). En este sentido, mientras Drimys tiene una relación armónica con su lugar (a pesar de haber sufrido varias capturas que la separaron de su entorno), Popper ha sentido el alejamiento como un fracaso, lo que



dificulta su sentido de identificación con el espacio externo (y también con su interioridad).

Como hemos dicho en la Introducción, Casey considera que el lugar no define solamente al ámbito inmediato que rodea al ser humano, sino que incluye las influencias culturales y los intereses que constituyen cada historia de vida. En ese sentido, el lugar en donde Popper vive (en el presente del enunciado) está marcado por las reglas sociales y las políticas culturales que conforman su historia de vida. “El Páramo”, entonces, no es sólo un lugar físico, separado del yo, sino un lugar inclusivo (la suma de geografía + acciones, sentimientos, costumbres y objetivos) que conforma al actante Popper. Si la identidad personal es el resultado del lugar de donde uno es, y el lugar, a su vez, está adherido tanto al yo físico como a la conciencia del yo, Popper aparece como un sujeto fragmentado. Su personalidad está marcada por un sitio –la Europa antisemita– que lo obliga a desplazarse por un espacio ambiguo y lábil (de ahí su propia identificación como “ciudadano del mundo”) en un constante movimiento hacia delante que lo lleva cada vez más lejos (más afuera) de su propio lugar.

Según Bourdieu el *habitus* hace la habitación (67). Para este crítico, el *habitus* se constituye a partir de un movimiento que va en un primer momento desde lo social hacia la conformación de normas internas, y, en un segundo momento, desde el interior (desde el lugar/habitación propio) hacia el exterior. De esta manera el hombre re-externaliza el *habitus* poniéndolo otra vez en el mundo. En este sentido, Popper ha constituido su *habitus* en una negación de lo comunitario y su habitación (como él mismo) lleva la marca de sus hábitos y es por eso que el lugar elegido (“El Páramo) es un sitio percibido y vivido como vacío.

Drimys, en cambio, es dueña de una corporeidad totalmente diferente. Ella basa su sabiduría en una correspondencia dinámica con el lugar donde se instala (cualquiera que éste sea). Esa compenetración con el entorno ha sido posibilitada por los dos procesos básicos de entrada (*incoming*) y de salida (*outgoing*) de los que habla Casey. Por el proceso “de salida”, Drimys reconoce cuál es su lugar en el mundo a partir de una identificación con su familia, su etnia, su género sexual y su cultura (un proceso negado para el personaje masculino). En términos de Bourdieu, ella es capaz de re-externalizar, con éxito, el *habitus* adquirido en la vida comunitaria. A su vez, por el proceso “de entrada”, su cuerpo ha incorporado rastros del lugar de pertenencia. Hay en ella una somatografía vinculada con la Tierra del Fuego que la ha marcado con los saberes chamánicos. En el personaje masculino estos procesos se dan en forma inversa. A partir de un proceso de salida fallido, Popper está incapacitado para encontrar su lugar; y a su vez, por el proceso de entrada existe en él una somatografía vinculada con el lugar (el sitio de la ajenidad) en el que su cuerpo ha sido marcado con signos con los que no se identifica (primero la circuncisión y después la mordedura de la prostituta).

De acuerdo con Casey, la tenacidad y la sujeción son dos procesos básicos relacionados con el lugar que nos ha moldeado (414-6). Estos dos procesos provocan un efecto-lugar que se adhiere al cuerpo y perdura, aunque físicamente el sujeto se aleje del lugar que lo ha moldeado. La tenacidad es la marca que el lugar inscribe en una persona (tanto si ha estado en ese lugar por un tiempo considerable, como si ha estado brevemente, dependiendo de la intensidad de la experiencia). La sujeción se relaciona con el hecho de que no sólo construimos el lugar donde elegimos vivir sino que somos sujetos “de” un lugar o, sujetos “a” un lugar. Esa sujeción, claro, deviene de la docilidad

(con que permitimos que el lugar nos conforme) y de la apreciación positiva o negativa que tenemos de él (de la forma en que disfrutamos o padecemos el lugar). Ambos procesos –de sujeción y tenacidad– están relacionados con los cambios que el lugar provoca en el sujeto. Es en este sentido que se puede decir que “somos el lugar”, en tanto éste está dentro de nosotros sujetándonos, en un proceso de somatización que la lógica no logra discernir.

Los dos personajes de *El corazón a contraluz* están marcados por ese efecto-lugar. Drimys lleva en sí, entre otras, la marca –breve pero tenaz– del lugar donde fue capturada por segunda vez, una experiencia que la marcó con la singularidad de las canas. Pero, además, la permanencia en la Tierra del Fuego la ha marcado con la potencia de su etnia. En el caso de Popper, la intensidad de lo tenaz tiene que ver con el momento (perdurable y ligado con su personalidad) en el que la prostituta francesa le muerde el pene y se aleja burlándose de su condición de judío. Se trata de un efecto-lugar negativo que interrumpe la conformación de su proceso identitario.

### **El paisaje fueguino**

La no pertenencia de Popper a ningún lugar y su fractura (aislamiento) respecto del lugar en el que vive, genera en él una particular visión del paisaje patagónico que reitera los clichés del texto fundador. Para Popper, la tundra fueguina es un lugar vacío y hostil, ubicado en el último confín del mundo:

Los ojos del caballero no habían cesado de hurgar en la infinita sabana, cubierta por la espesa y corta maraña del coirón, y en ciertos espacios, por extraños matorrales de color negro. [...] Sus duros ojos azules

engancharon en rápido giro cuanto en ellos cabía del andurrial, apenas teñido a media altura por el reflejo compacto de los nimbos anaranjados. Azules percutaron bajo la visera de la gorra de piel, y, a pesar de la intensidad penetrante de sus rayos, nada vieron que pareciera anormal. (Cuando en la tundra solitaria el viajero solitario busca, es lo anormal que busca). (18)

La tundra que se extiende ante sus ojos es un “andurrial” extenso y amenazante, insondable y extraño. Sin embargo, en la acotación que el narrador pone entre paréntesis la calificación se invierte. En la oración parentética, la “anormalidad” no recae en la tundra sino en el viajero (el que “busca” lo anormal).

La Patagonia de Popper se construye a lo largo de la novela con el mismo tipo de predicaciones que repiten los clichés del texto fundador (desierto, vacío, esterilidad), como cuando, en diálogo con Drimys, dice:

–Escucha, Drimys Winteri: esta es una tierra árida, una tierra desértica, una tierra incultivable, el único hueco del mundo donde ningún dios puso nunca el pie. El sol está a muchos más años luz de aquí que de cualquier otra región del planeta. Cuando uno habita parajes semejantes termina por olvidarse del calor y de la luz. [...] Cuando uno ve las cascadas que caen de las montañas, termina por creer que los verdaderos ríos son verticales y echan sus aguas en un océano que se halla debajo de la tierra. (47-8)

Esta descripción de la Patagonia como “el único hueco donde ningún dios puso nunca el pie” (47), nos recuerda a los “territorios olvidados de Dios” (*Final de novela en Patagonia* 179) de la novela de Giardinelli. Ambas predicaciones reiteran la idea de la

maldición divina impuesta sobre el paisaje de la que habló Darwin. En esta cita, la confusión del foráneo a quien los parámetros lógicos se le deshacen, se traslada al paisaje, que parece tener ríos verticales y un océano subterráneo. La falta de pertenencia del personaje foráneo con el entorno es decisiva respecto de su visión del paisaje. El narrador deja la focalización en el personaje al decir:

Es que tal tipo de contorno no tendrá sino excepcionalmente otra consistencia que la de ese cerco desalentador, puro y sin embargo firme, que nada opone a los ojos de quien gira la cabeza buscando apoyos físicos para retener con exactitud su itinerario, y al cabo se resignará a la totalidad de la tundra desplegada, crepuscular o diurna, despojada de árboles y arbustos y remecida animalmente por la costumbre de los vientos perpetuos. (17-18)

El personaje se halla en un lugar inconsistente, sin apoyos que le permitan conocer el camino a recorrer, ubicado fuera de lo que se describe como un “cerco desalentador” (17). La tundra no le va a ofrecer, sino en forma excepcional, puntos de referencia que le permitan ubicarse. Las descripciones, desde la focalización de Popper, insisten en mostrar un lugar signado por el vacío, despojado de árboles y con vientos perpetuos, en donde el viajero foráneo no encuentra cómo orientarse: “Es una tierra árida por arriba, también, porque no tiene estrellas, no tiene sol, no tiene luna, no tiene norte, no tiene oeste, no tiene este: apenas tiene sur, y entonces sólo puedes orientarte emboscando las auroras boreales” (48), dice, en lo que, por otra parte, parece ser una mirada hacia sí mismo. El entorno no le ofrece parámetros que le permitan avanzar. Todo es ilimitado hasta en las carencias. Sin estrellas, sin sol, sin luna, sin otros puntos cardinales más que el eterno sur,

el paisaje fueguino de Popper se arma a partir de la noción de vacío y de falta de límites, dos de los estereotipos en los que el texto fundador insiste más. Su des-ubicación se refleja en el entorno, donde no sabe cómo avanzar. Esta inadecuación respecto de los espacios abiertos lo obliga a construir el espacio fortificado de la casa. Cada vez que Drimys lo fuerza a viajar lejos de “El Páramo”, la descripción del paisaje revela el desamparo del foráneo:

La mirada del jinete vagaba alerta, escrutando la playa, los escondrijos rocosos, buscando movimientos en el contorno, pero todo estaba blandamente quieto, como si el calor repentino hubiera tirado a todo el mundo bajo una sombrita. [...] Borearon la costa algunas millas, hundiéndose en un paisaje cada vez más desamparado, al que el sol confería, sin embargo, un esplendor hiriente. El mar se hallaba en salobre reposo. En varias ocasiones, ella insistió para que continuaran avanzando más y más lejos. (85)

Popper avanza alerta y la calma del paisaje (playa, escondrijos, mar), en lugar de tranquilizarlo, lo hunde en un desamparo, que, desde la focalización del foráneo, se traslada al paisaje, confiriéndole un “esplendor hiriente” (85).

Esta inadecuación del personaje enfrentado con los espacios abiertos, se atempera en el recinto cerrado de la casa. Si, como dice Bachelard, “las expresiones ‘leer una casa’, ‘leer una habitación’, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (70), es posible leer al personaje Popper a partir de la configuración de su casa como el lugar edificado para defenderse de la amenaza exterior. La habitación/fortaleza (el entorno

artificial) que ha construido y, por lo tanto, conoce en sus mínimos detalles, se opone a la inmensidad de la tundra (la naturaleza en su estado puro) en la que Popper no logra orientarse. El casco de su estancia “El Páramo” parece haber heredado, desde su misma denominación, las características de su constructor.

A diferencia de Popper, Drimys no necesita fortalezas que la resguarden del espacio exterior debido a que su intimidad no se deja encerrar en las categorías de contenido/ sujeto y continente/ espacio. Por el contrario, en su yo interior (su espacio más íntimo) la extensión de la tundra se potencia y se expande “con” / “en” y “a través” de ella. El espacio interior de Drimys se homologa con el espacio exterior a partir de una consustanciación con el lugar y así como se disuelve la dialéctica del contenido y el continente, también se diluye en ella la dialéctica de lo material y de lo inmaterial en esta particular adecuación de su cuerpo con el paisaje.

Es ella la que arrastra a Popper para mostrarle lugares distantes y es, también, quien tiene posibilidades de observar los fenómenos naturales de manera diferente. Su espontánea vinculación con el entorno la ubica en el centro (de la novela y del paisaje) encarnando los valores morales y epistemológicos de la etnia nativa que el narrador desea resaltar. Por su especial con-sustanciación con el paisaje, es capaz de desandar tanto la linealidad del tiempo como el espesor de la materia para hacer coincidir en un lugar todos los tiempos y todos los espacios. Cuando lo lleva a conocer la playa que Popper identifica con la Fata Morgana, Drimys efectúa una coreografía ritual que el narrador describe de la siguiente manera:

Su figura empezó a crecer hacia arriba y hacia abajo, conservando, no obstante las proporciones armoniosas. [...] En otro momento ella saltó, y

la misma silueta que se hundía en el cielo se sumergió en lo profundo de la brillante esfera de la tierra. Su cuerpo pareció dividirse en dos secciones enteramente iguales. El vuelo tocó entonces su breve cenit arriba y su breve nadir abajo. (88)

Esta cita, como muchas otras, describe el momento en que Drimys trasciende las tres dimensiones espaciales en las que nos movemos hoy, llegando a otras dimensiones posibles en relación con un paradigma particular de su etnia. Esta visión cósmica original de Latinoamérica se constituye, también, como el centro de lo que Manns quiere novelar.

El lugar de las “transformaciones” de Drimys está ligado a lo que Mircea Eliade llama espacio religioso, un lugar que “allows the world to be constituted, because it reveals the fixed point, the central axis for all future orientation” (21). Lo que Drimys crea es un eje cósmico religante, que convierte a la Tierra del Fuego en el centro de su dominio y, por lo tanto, en el centro de su mundo. No es sólo un espacio central, es un espacio de re-uniión con las dimensiones cósmicas del mundo selk’nam que el forastero está incapacitado para percibir. Popper permanece des-orientado y encerrado en sus prejuicios, buscando explicaciones racionales a todo lo que se le presenta como diferente e incommensurable.<sup>90</sup> A pesar de los esfuerzos de Drimys para que acceda a otras esferas del conocimiento, queda siempre aferrado a lo racional. Por eso, traducirá la inmersión cósmica de Drimys explicando lo que ha visto como un conjunto de “ilusiones” de sus sentidos. Fijo en la dualidad mirante-mirado, el ojo instruido/ racional/ masculino de Popper permanece encerrado en su “fortaleza” científica, reducido a su propia corporeidad cerrada, sin poder re-ligarse con ese “otro” que, para el foráneo, persiste en su ajenidad.



## Una versión autóctona de la Patagonia

En el capítulo XVII, titulado “Canción de las piedras flotantes”, el registro del narrador (a partir del uso del discurso indirecto libre) se contamina con las palabras de Drimys, mostrando la versión autóctona:

Se evocaba en el texto una muy antigua primavera que habría despuntado en el sur del sur, sobre el país de los hielos eternos. [...] Por la canción de Drimys pasaron las extensas piedras flotantes. Plantando una tienda en la superficie lisa de la más ancha de todas ellas, su milenaria familia habría regresado navegando desde el extremísimo sur. [...] En la cubierta, de un intenso verde transparente, caían albacoras retorciéndose y caían algas comestibles. La lluvia era tibia y potable. Después de cruzar la montaña roja de Kuanip –hoy llamada Monte Haberton– los selk’nam, que venían del Círculo Polar Antártico, desembarcaron. Sus pies hollaban ahora el renacido espacio de la vieja aventuranza y la nueva ruta abierta por las tierras emergentes que formaban un camino hasta el fin del mundo y aún más allá. (154)

En este relato “el fin del mundo” no es un fin sino un puente hacia un “más allá” que Drimys trata de explicar a un Popper, “balbuceante” (154), que no alcanza a entenderla:

Drimys Winteri contenía el áspero misterio de su canto y decía que su padre recibió esa canción del suyo, aquél del suyo, y así, en infinita sucesión de lenguas y de tiempo [...] Al comienzo, proseguía, la canción fue visible, pero con los milenios, la imaginación de las sucesivas generaciones que la entonaban se cegó, y ella se transmutó en enigma [...]

el enigma era la canción de las piedras flotantes, del largo puente de piedra que llevaba al fin del mundo, y un poco más allá, al comienzo del mundo, de las flores de corolas anchas y perfume frondoso que el hielo había amarrado con tenaces púas de alambre en un muy espeso punto del pasado, allá donde ni siquiera en barco podía llegarse, ni siquiera a caballo, ni siquiera en pájaro. (154-5)

La canción de Drimys reitera una de las constantes de la novela, la valoración de la historia del pueblo originario de la Tierra del Fuego frente a la ceguera de las generaciones sucesivas. La canción habla de un lugar que tuvo existencia mucho antes de que se levantaran las ciudades de Europa. El lugar donde vivieron sus antepasados ya existía “cuando Bucarest era apenas un pedazo de selva [cuando] Berlín se hallaba durmiendo increado debajo de la tierra, y París continuaba siendo sólo una milenaria posibilidad de futuro” (155). El canto es

[u]na revelación jamás oída, un secreto que solamente puede revelarse cada diez milenios por sí mismo, una espléndida conseja de tal magnitud que ninguna biblioteca podría contenerla entera, y cuyo conocimiento hubiera bastado para justificar todas sus tropelías cometidas en Tierra del Fuego, acababa de cruzar junto a su cuerpo, y él no la escuchó, él no la vio [...] porque se lo había tragado la oscuridad del sueño. (155)

El narrador muestra al personaje femenino revelando los secretos de su gente a un Popper “coleccionista de espacios vacíos” (155), que permanece afuera del círculo, “ignorante y ausente” (155).

## **El foráneo en el paraíso**

El tema del foráneo en el paraíso, instalado en la Tierra del Fuego, muestra un conflicto que la novela no termina de cerrar. El espacio fueguino es el lugar donde se representan los conflictos inter-raciales para los que la novela no tiene solución, pero en ese mundo de desigualdades el que permanece in-alterado, es el indígena.

Cuando llegan al lugar elegido por Drimys, el narrador describe a los personajes en escena, haciendo referencia, al mismo tiempo, al informe que Popper va a leer, mucho después, en Buenos Aires:

Ella estiró la mano derecha sin volverse, señalando a su espalda el fondo de la playa, hasta que Julio vio. –¡La “Fata Morgana”! –dijo deslumbrado. Dilató los ojos azules como para tragarse entero el panorama que más tarde describiría en su Segunda Conferencia, dictada en la nueva sede del Instituto Geográfico Argentino –calle Alsina 477, en Buenos Aires– el 27 de julio de 1891. (86)

El narrador incorpora el texto completo de esa conferencia sin dar ningún dato que ayude al lector a conocer la procedencia de la documentación utilizada. La descripción de la playa consignada en el informe, desde la perspectiva del ingeniero Popper, muestra el paisaje desde dos registros diferentes, que aparecen superpuestos: a) un discurso que avanza en forma sincrónica con los hechos narrados (que da cuenta del asombro inicial) y b) un discurso elaborado con posterioridad, en donde Popper da explicaciones racionales del fenómeno. El informe comienza con los datos cartográficos concretos del lugar a describir: “Desde el río San Martín hasta el extremo norte de la bahía se extiende, en una distancia de cuatro leguas, una playa arcillosa que tiene un ancho de más de tres millas”

(86), y continúa con la descripción de la playa a partir de recursos des-realizadores, que se acercan a “lo real maravilloso americano”:

Me hallaba, al parecer, en el centro de una planicie circular, bañada en su periferia por el inmenso espejo del océano. Adelantaba siguiendo la línea de cinco grados señalada por la aguja magnética, pero no obstante haber avanzado algunas millas, me parecía siempre estar fijo en el centro de la planicie. Cansado de marchar sin haberme movido aparentemente, me detuve en espera del transporte que debía seguirme [...] cuando de pronto vi aparecer un grupo de seres gigantescos que se aproximaba con mucha rapidez. (87)

A renglón seguido, Popper vuelve al registro racional para aclarar que todo era efecto de “una magnífica ilusión óptica” (87) que lo había fascinado y relaciona el espectáculo con otro parecido, que él había podido ver cerca de Port Said. Después de tranquilizar a los oyentes (el informe que la novela incorpora ha sido leído por Popper en Buenos Aires) con los datos científicos y la comparación con lo conocido, el orador vuelve a la perspectiva desrealizadora:

Un guanaco corriendo en la llanura semejaba dos grandes palmeras arrastradas por el viento. Un grupo de perros indios asumía al correr la forma de inmensas ranas, que parecían lanzarse en las aguas de aquel océano apócrifo. Al volver la vista para observar las cabalgaduras, se presentó a mis ojos algo así como un bosque de robles avanzando doblegado por el viento en un ángulo de cuarenta y cinco grados. El barro, calentado por el sol, y la atmósfera enfriada por el viento del oeste

producen estas visiones, análogas a la 'Fata Morgana' de las costas de Sicilia, y a lo que los franceses llaman 'Mirage'. (87)

El procedimiento descriptivo, que se reitera varias veces, parece estar vinculado con los modos de articulación de la historia a los que se refiere Hayden White. Según él, una forma de dar sentido a acontecimientos que parecen extraños, enigmáticos o misteriosos en sus manifestaciones inmediatas es codificarlos en términos de categorías provistas culturalmente (con conceptos científicos, a través de creencias religiosas o en forma de relato narrativo). De acuerdo con White:

El efecto de tales codificaciones se traduce en familiarizarnos con lo no familiar; por lo general, ésta es la forma que adopta la historiografía, cuyos "datos" son siempre en principio extraños, por no decir exóticos, simplemente debido a la distancia que nos separa de ellos en el tiempo ya que se originan en una forma de vida diferente de la nuestra [...] El historiador comparte con su audiencia *nociones generales* de las *formas* que las situaciones humanas significativas *deben adquirir* en virtud de su participación en los procesos específicos de dotación de sentido que lo identifican como miembro de cierto legado cultural. (116)

El objeto maravilloso (en este caso la playa) es descrito en relación con lo conocido, con lo que está en la enciclopedia de sus oyentes, el fenómeno de la Fata Morgana ubicado por otros "historiadores" en las playas de Sicilia. No sólo la relación de lo "fueguino desconocido" con lo "europeo conocido" sino la misma redacción de estos informes para la Sociedad Geográfica de Buenos Aires, es parte de la estrategia colonizadora de Popper, que necesita nombrar para ir apropiándose del terreno que le interesa. Este avance

colonizador es el que la novela problematiza, cuestionando la forma utilizada por el foráneo para “naturalizar” todo aquello que escapa a sus posibilidades cognitivas.

Lo que el narrador problematiza es la descripción de los paisajes fueguinos en relación con la construcción europea del “otro subordinado”. Para Popper, como para los escritores que fundaron el imaginario estereotípico de la región, nombrar es una forma de ordenar un mundo que supone caótico. Popper dice que uno de sus objetivos es “explorar el país de los selk’nam, poner orden en el caos, bautizar los ríos, las caletas, las ensenadas, las montañas, los accidentes de la tundra, las bahías adonde un día humearían los puertos” (49) e insiste en la necesidad de “levantar cartas geográficas cada vez más detalladas, y tomar posesión de cada sitio en nombre del gobierno argentino y la Sociedad Geográfica de Buenos Aires” (49-50). Popper sugiere que está poniendo orden cuando lo que en realidad hace es re-organizar el espacio con sus reglas. Lo que Popper se niega a reconocer es que lo que a él se le aparece como una “inmensidad vacía” está llena de gente que la conoce a fondo, mientras él, simple colocador de topónimos, continúa preso en su desorientación. Su afán por dar nombre a los accidentes geográficos de la Tierra del Fuego muestra la lógica del poder que supone que algo existe cuando hay un hombre (blanco) capaz de nombrarlo. Pero si cree estar fundando algo, Drimys le va a quitar la esperanza diciéndole: “–Todo tenía nombre ya [en Tierra del Fuego] cuando aún no fundaban la ciudad en que naciste” (50). En cada una de sus respuestas, Drimys emerge como la voz indígena en una situación doble, de subordinación y de resistencia coloniales.

Las focalizaciones del espacio de la novela son fluctuantes y muestran que no hay una “esencia” del espacio patagónico (el vacío y la pretendida maldición de la esterilidad

del texto fundador), sino que las calificaciones (positivas y negativas) respecto del espacio son construcciones que dependen del lugar (cultural) de la interpretación (es decir, de la particular ubicación del sujeto que mira). Cuando observan la tundra, Drimys y Popper ven lugares diferentes porque sus trayectorias vitales son distintas. El recorrido vital de Drimys diseña una circularidad (mítica) que se potencia cada vez que regresa al *oikos*.<sup>91</sup> Popper, en cambio, avanza en una linealidad (semejante a la del proyecto moderno que él encarna) desprendida de su sentido originario, que se agota en la ambición de poder. La vida de Popper dibuja una línea recta en la que la casa paterna sólo juega como “rampa de despegue hacia el túnel interminable” (252), que el personaje visualiza siempre delante. La de Drimys, en cambio, diseña un movimiento espiralado de idas y vueltas –“me arrastran, pero siempre vuelvo” (252), dice– con las que se va enriqueciendo.

## **Conclusiones**

Por su proyecto de narración como simultaneidad totalizadora, *El corazón a contraluz* es una novela auspiciosa para la literatura patagónica. A través del extraño vínculo que se establece entre los personajes protagónicos, la novela muestra, en el particular espacio fueguino, la distancia que media entre la cultura nativa y la del invasor europeo. La visión del antihéroe –foráneo y des-ubicado en el ambiente fueguino– se complementa con la mirada de la heroína –ubicada en el centro– en un desplazamiento de la supuesta condición marginal del espacio patagónico. Con un lenguaje que por momentos se vuelve extraño (al menos desde los parámetros de un lector occidental) y

con técnicas discursivas inusuales (mezcla de estilos, géneros, focalizaciones) Manns nos acerca a dimensiones del espacio que sólo Drimys es capaz de percibir.

Mientras los textos fundadores han descrito el paisaje patagónico de manera recurrente como un espacio sin hombres, ubicado fuera del tiempo y más allá de toda frontera, *El corazón a contraluz* ubica, explícitamente, a los dueños de la tierra en el centro de la resistencia. No sólo no están borrados del mapa sino que son los que conocen la historia y la geografía de América Latina mejor que nadie. Mientras los discursos de los viajeros foráneos hablan de la Patagonia desde paradigmas occidentales, el narrador de esta novela es un testigo conocedor del terreno (en ese sentido homologable con Manns), capaz de describir el paisaje fueguino desde paradigmas antagónicos (los del invasor y los del nativo). El discurso del narrador no se corresponde con una voz autoritaria (como la de los viajeros foráneos) sino abierta a diferentes idiolectos colectivos, dando voz a personajes que no comparten su esfera cultural.

Muchas descripciones, efectuadas desde la focalización de Drimys, rompen con los hábitos de percepción ligados al sentido común con que se describe el paisaje en los textos fundadores. Sin embargo, cuando el narrador describe desde la mirada de Popper, la lógica racional del viajero foráneo reaparece. Al observar el paisaje patagónico Popper busca adecuar lo que se le presenta como lo “insólito patagónico” (semejante a lo “real maravilloso” carpenteriano), buscando explicaciones causa-efecto para restablecer el equilibrio que su lógica occidental necesita.

Manns ha armado la Patagonia como una geografía atravesada por dos historias diferentes. La de Drimys propicia la aparición de un caleidoscopio geográfico que funde colores, figuras y paisajes en una luz diferente. A través de ella, Manns parece estar



recreando sus propias utopías. La idea de escribir la novela surgió a partir de una foto que encontró en una librería de viejo en Punta Arenas, Chile, en la que Julio Popper se encuentra parado con cuatro rifleros delante del cadáver de un indio selk'nam. Si, como dice Pratt, “los intelectuales son responsables tanto de hacer el mundo como de describirlo. [Y si] [e]stán llamados a identificar en el mundo existente los elementos de los mundos que quisieran construir” (“¿Por qué la virgen...” 50), Manns lucha –como Drimys– por encontrar ese “cosmos” distinto, en donde se acepte lo diferente.

Las relaciones de los personajes con el paisaje le sirven al narrador para mostrar los conflictos socio-históricos y étnicos que la novela abarca. Tanto Popper como Drimys Winteri son personajes complejos. Sus roles están muy relacionados con la estructura de la novela y con las descripciones del paisaje, lo que puede notarse en la configuración de la novela, que empieza y termina con estos protagonistas unidos y separados de manera atípica. El encuentro en el bosque en el comienzo y la separación final en Buenos Aires (con el reencuentro *post mortem* en Tierra del Fuego) dan coherencia a una narración que se caracteriza por ser una especie de *collage* de diferentes locaciones geográficas. Aunque la novela está formalmente dividida en 33 capítulos, los encuentros y desencuentros de los personajes principales generan una cohesión temática que es necesario tener en cuenta.

Los roles de estos dos personajes se relacionan con las circunstancias de vida que generan cambios personales significativos vinculados con sus maneras de apreciar la naturaleza fueguina. Con Popper, como con Drimys, el paisaje juega un rol especial dejando entrever las alternativas de los conflictos sociales que la novela expone. Drimys mira la naturaleza con la profundidad y complejidad que la identifican como miembro de

una tribu nativa de la isla. Su rol como focalizadora, y a veces como narradora de algunos paisajes del texto, cobran sentido por la forma en que ella muestra el vínculo de la naturaleza con su identidad (en directa relación, además, con la identidad del narrador y la del autor implícito). Ella tiene la capacidad que deviene de sus virtudes como chamana, las que se evidencian en su especial relación con la naturaleza, lo que le da un cierto control sobre la tierra de sus ancestros. Y ese control se extiende hacia todo lo que tiene existencia en sus alrededores, lo que incluye a Popper. Ella resuelve, en el final, el conflicto étnico al llevarse a Popper para que viva junto a ella. Drimys no se resiste al cambio, lo que le permite resistir al mundo caótico de Popper ofreciéndole, después de muerto, un orden social nuevo.

La historia novelada por Patricio Manns en *El corazón a contraluz* no es sólo una proyección del presente en el pasado, sino una proyección del porvenir elegido en el pasado de su pueblo, “una historia-deseo hacia atrás” (Le Goff 31). La capacidad de Drimys Winteri, para generar sentido de pertenencia y de futuro nos lleva a un mundo en el que ella (como otro Caliban)<sup>92</sup> es capaz de hacerse visible (y de recuperar la voz) para enseñarle a Próspero/ Popper una nueva y más fecunda manera de vivir, libre de prejuicios, odios y sectarismos. Ninguno de los dos será capaz de salvarse por separado. En la novela, el encuentro de los protagonistas en el espacio patagónico cobra relevancia no como una posibilidad de cambiar el curso de la historia, sino como una forma de construir una con-versación diferente entre Europa y América Latina.

## Conclusiones

Esta tesis es el resultado de una primera indagación para tratar de determinar por qué los clichés del texto fundador se han fijado con tanta intensidad en el imaginario mundial. La lectura de muchas novelas contemporáneas en las que constatamos la presencia de los estereotipos del texto fundador del espacio patagónico –la maldición darwiniana de la esterilidad, unida a la idea de último confín, vacío y desamparo, entre otros– nos impulsó a sumarnos al debate crítico y teórico que está tratando de desarmar, o, al menos problematizar, algunas construcciones metropolitanas. Al estudiar las estrategias de construcción del espacio, encontramos una marcada diferenciación en las formas de descripción del espacio patagónico de acuerdo con el lugar desde donde se mira el sur.

Pudimos constatar que los textos fundadores subrayan la “realidad” de sus descripciones por referencias a un corpus culturalmente constituido. Por dar sólo algunos ejemplos de los muchos posibles, Darwin cita a Humboldt, Hudson a Darwin, Chatwin a Hudson, Sepúlveda a Chatwin, Giardinelli a Sepúlveda y Chatwin, y así sucesiva y progresivamente. Este aparato citacional ha conformado una red anafórica que da coherencia y cohesión al imaginario. Esta red textual canónica provoca determinados horizontes de expectativas y también posibilidades de identificación y de legibilidad textual de ese imaginario estereotipado.

En relación con el campo específicamente literario, esto supuso apartarnos de los textos canónicos para trabajar con algunos autores no legitimados por la crítica y observar las diferencias existentes entre las obras narrativas de los autores regionales y foráneos estudiados. El motor de esta tesis estuvo centrado, también, en la necesidad de rearticular la teoría con el análisis textual, tratando de no hacer un trasplante mecánico de conceptos y

métodos críticos. Para ello, utilizamos distintas teorías sobre el espacio, examinándolas a la luz de los textos y complementándolas con enfoques provenientes de la narratología. La productividad crítica de esas teorías se pusieron a prueba no a partir de un enfoque totalizador, sino trabajando con un corpus limitado de obras.

Los textos narrativos estudiados han sido separados en dos grupos teniendo en cuenta el lugar desde donde se narra. En la primera parte de la tesis hemos estudiado tres novelas de escritores foráneos contemporáneos, en cuya construcción del espacio se constata la adhesión a la óptica de los textos fundadores: *Patagonia Express*, de Luis Sepúlveda, *Final de novela en Patagonia*, de Mempo Giardinelli, y *La tierra del fuego*, de Sylvia Iparraguirre. Las tres novelas presentan registros semejantes en la construcción del objeto llamado Patagonia: a la lejanía, el vacío y la esterilidad del suelo, se le agregan, como categorías positivas, el no haber sido pisado por nadie, el misterio, la incontaminación y las supuestas riquezas infinitas. En la segunda parte, hemos analizado tres textos narrativos de autores patagónicos cuyas descripciones se separan de los parámetros de calificación del espacio establecidos en el texto fundador: *Caminos y rastrilladas borrosas* y *Memorias de un carrero patagónico*, de Asencio Abeijón, *Papá botas altas*, de David Aracena, y *El corazón a contraluz*, de Patricio Manns. Estos textos muestran un espacio descrito sobre la base de sus experiencias diarias, con una mirada menos condicionada por lo literario, lo que permite la construcción de una espacialidad diferente, armada en relación con parámetros locales y regionales.

Al problematizar las diferentes espacialidades que se construyen en estas seis obras escritas en el último cuarto del siglo XX, hemos comprobado que las distintas formalizaciones del espacio tienen una relación directa con la posición que adopta el

narrador/ focalizador. El método que hemos empleado no pretende definir que todo narrador situado fuera de la región patagónica necesariamente reproduzca las imágenes homogéneas del texto fundador, ni que todo narrador patagónico, necesariamente, se aparte de esas visiones. Nuestra hipótesis sobre la existencia de distintos sistemas organizativos para construir el espacio según la locación del narrador/ focalizador, nos llevó a separar los textos estudiados en dos grupos; una separación que obedece a la misma limitación que nos hemos impuesto al acotar el objeto de investigación a los seis autores estudiados. Además, esta división no pretende construir un modelo cerrado, ya que dentro de estas dos agrupaciones amplias cada autor tiene su propio “desde donde” escribe, lo que le otorga a cada texto características peculiares que han sido consideradas en el análisis de las obras. Justamente, el estudio de este corpus acotado nos permitió observar las estrategias de construcción del espacio de cada descriptor en relación con sus paradigmas socio-culturales e ideológicos. Lo foráneo y lo regional no han sido diferenciados como categorías fijas, ni como opuestos, sino como una grilla que nos permitió delimitar algunas funciones y motivaciones artísticas que estuvieron detrás de las elecciones del descriptor, en relación con la posición desde donde observa el paisaje.

En este sentido, nuestra tarea tiene puntos de coincidencia con la de otros críticos como Richards, quien en el artículo “Signos culturales y mediaciones académicas” sostiene que

Reinscribir Latinoamérica como figura crítica en la discusión sobre centralizaciones y descentramientos pasa por poner en cuestión la economía del poder intelectual que reparte definiciones y aplicaciones de lo latinoamericano en nombre de la instancia unitaria de una teoría generalmente deslocalizada. Pasa por

relocalizar el significado contingente de las prácticas culturales en función de sus transursos productivos, de las intermediaciones de signos-en-uso que articulan su trama operatoria dentro de un contexto específico y microdiferenciado que desafía las reglas de intercambiabilidad transadas por la función-centro de la teoría metropolitana. (Richards 21-2)

En la relación asimétrica que la región ha mantenido con el centro, la literatura patagónica, como “signo-en-uso” al decir de Richards, es un saber que se articula con el sistema literario nacional y continental. Este trabajo pretende avanzar en esa dirección.

El recorrido por algunos textos narrativos sobre la Patagonia nos permitió llegar a algunas conclusiones respecto de la conformación del imaginario regional. En cada capítulo hemos mostrado cómo cada autor estudiado tiene una forma distinta de percibir y de describir el paisaje, que tanto puede estar aureolado por lo fantástico y maravilloso, como estigmatizado por lo infernal y maldito, con una gama de matices entre uno y otro polo, que dificulta la simplificación. Se trató de mostrar que las diferencias dependen del hecho de que los viajeros vienen a buscar –y muchas veces acaban por encontrar– un paisaje conocido en lecturas previas, ya que los testimonios de viajeros anteriores son, incluso, la matriz motivadora de su incursión en tierras patagónicas. La visión desolada e inhóspita del paisaje obedece más al paisaje concebido, que al observado, ya que, en los autores foráneos estudiados, la experiencia sensible está teñida por el bagaje de conocimiento textual.

La Patagonia, en los textos que analizamos, es un signo repartido en diferentes zonas de interpretación, que muchas veces se intersectan. Si bien los autores patagónicos tienen un imaginario diferente al de los foráneos (armado a partir de la práctica exploratoria diaria), el

imaginario fijado a nivel mundial es el que han construido los textos fundadores, como una identidad fija y fetichizada. Lo que nos movilizó fue la posibilidad de ampliar el reparto de significados atribuidos (y atribuibles) a la región, revisando algunas valoraciones que distinguen entre espacios centrales (benéficos, con historia y aspectos culturales destacables) y ámbitos patagónicos (malditos, a-históricos y des-culturizados).

Al cuestionar los estereotipos, cuestionamos el modelo de conocimiento basado en universales ocultadores (la posibilidad de que efectivamente exista una Patagonia homogénea, vacía y desolada) y también la supuesta transparencia de un lenguaje científico neutro y puro que la represente “verazmente”. Como hemos visto, Edward Said critica al Orientalismo –al que define como un sistema de autores y trabajos citados– diciendo que los textos orientalistas se refieren unos a otros en vez de basarse en un examen empírico de la realidad (21). Algo similar ocurre, también, en la Patagonia (lo que nos permitiría hablar de un cierto Patagonialismo), en donde los textos fundadores conforman un sistema de textos que se remiten unos a otros. Vinculado con ese paradigma universalista, hemos detectado en los textos de muchos escritores foráneos contemporáneos, características que los hacen formar parte de una cadena semiótica que se retro-alimenta constantemente. Es ésta una peculiar manera de reproducción cultural, que se evidencia, con mucha fuerza, en las novelas de Giardinelli, Iparraguirre y Sepúlveda, que arman el espacio con una gran influencia de modelos literarios que traen *in mente*.

Hemos reflexionado, también, sobre el lenguaje, los textos y los discursos utilizados para diseñar el espacio patagónico. El objeto de estudio no fue sólo la configuración literaria de un espacio geográfico sin hombres, sino la cultura, la ideología y lo simbólico, trenzados en una red de interrelaciones subjetivas y materiales. Se

examinaron las estrategias utilizadas para diseñar el espacio, teniendo en cuenta las articulaciones de diferentes discursos y los sutiles mecanismos de transmisión y significación que construyen distintas textualidades del espacio regional. Hemos constatado que los textos son campos propicios para la conformación de espacialidades diferentes, según la idiosincrasia del interpretante. Pensamos que, como dice Nelly Richards, nuestro aporte “reivindica la categoría de experiencia –no como dato ontológico sino como construcción epistemológica– [y] como dimensión *vivida* y *experimentada* de la cultura: como ‘tensión experiencial’ de un saber cultural siempre inserto en la materialidad práctica de un contexto de operaciones” (10). Lo que Richards dice respecto de Latinoamérica podría aplicarse a la Patagonia. Según ella:

Remitir las prácticas culturales a sus específicas circunstancias de actuación dentro de un espacio y un tiempo determinados, leerlas desde el particular juego de tensiones que las atraviesa localmente, es la única manera de restituirles a esas prácticas la autonomía de sus condiciones de operatividad crítica y de quebrar así la abstracción homogeneizante de “lo latinoamericano” que pretende eliminar de su campo de generalizaciones toda particularidad multiplicadora de las diferencias. (19)

En la Patagonia, las abstracciones homogeneizantes parten del texto fundador forjado en los siglos anteriores al XX, que fijó características esenciales al espacio, sin reflexionar sobre su propia asignación de lugar, y, por lo tanto, sin notar que su definición estaba afectada por variables que no habían sido (auto) “localizadas”. Nuestra mirada contemporánea, en cambio, nos permite observar que la locación que posibilita la adjudicación de la idea de confín del mundo, por ejemplo, es la de alguien que se siente



muy en el centro y muy lejos de ese final cartográfico que instala *ex profeso* a la Patagonia, en una (inconsciente) dis-locación del globo terráqueo.

Nuestra propuesta tiene puntos de contacto con las posiciones sustentadas por Michel Foucault, Ileana Rodríguez y Edward Said referidas al discurso como una red de saber-poder vinculada con la construcción de los espacios. Para Rodríguez

los orígenes del discurso como poder pueden ser trazados desde las ficciones fundadoras de América, establecidas por los intelectuales y escribanos coloniales. [...] estas narrativas de exploración y conquista, de guerra y de exterminio sentaron las bases de la identidad cultural, marcando los bordes de la ciudadanía y la gobernabilidad en el signo dual indio/naturaleza como división entre cultura (lo legal) y no cultura –otra– (lo ilegal). Esta marca de fábrica fue subsiguientemente reciclada por los intelectuales nativos que armaron el cuerpo de las culturas mestizas en narrativas del positivismo y neopositivismo, hasta alcanzar las del neoliberalismo dentro de la (nueva) empresa global. (222)

Aunque no roza el tema patagónico, la tesis de Rodríguez plantea una interesante discusión sobre el mismo proceso de re-escritura, que se inicia en América con lo que ella llama “ficciones fundadoras de América” (222). Esta ensayista habla de “narrativas estatales” (223) para definir a las narrativas utópicas y desarrollistas que surgen de pactos sociales y de mestizajes, que quieren un Estado-nación bien desarrollado y que consideran a los bordes de las fronteras estatales como focos conflictivos. Un desconocimiento similar al que Rodríguez ve en América es denunciado por otros analistas en otras regiones del planeta.

En investigaciones previas, pudimos comprobar que en los viajeros del siglo XIX el miedo a lo desconocido profundizó la polarización en un nosotros/ ellos que separó al descriptor del objeto descrito.<sup>93</sup> Las fronteras entre el “yo” (europeo y con derecho a voz) y el “ellos” (el patagónico y su espacio) fabricaron un texto homogéneo que conformó “el imaginario” del sur. Siguiendo las teorizaciones de Van den Abbeele, se podría decir que el viajero del XIX llegó a la Patagonia sin abandonar del todo el *oikos* (xxv), lo que lo invalidó para conocer lo que estaba más allá de sus límites. En vez de conocer, entonces, el viajero se erigió en observador/ juez y la Patagonia en acusada/ observada, relegada al papel del que acepta sumisamente el veredicto. Las carencias detectadas por los observadores/descriptores fueron de tal magnitud que en los textos se desplazó hacia un “no hay nada /nadie”, conformando una red textual relacionada con dos métodos básicos de apropiación del espacio: a) la locación estratégica (el lugar –geográfico, cultural, ideológico– donde el poder se ubica para decidir la apropiación) y b) la forma en que los textos ligados a ese saber/poder adquieren densidad y poder referencial en la macroestructura socio-cultural. Ambos métodos fueron determinantes en a) la apropiación (blanca) del territorio patagónico y b) la conformación del registro de base con que se fundó el imaginario sobre un espacio vacío que, como hemos demostrado, persiste en algunos textos de autores contemporáneos. Esto es, en apretada síntesis, nuestro relato respecto de la forma en que se fijó el “texto fundador” del espacio patagónico. En los diferentes capítulos se han trabajado algunas cuestiones relacionadas con el saber y el poder y con las relaciones entre texto e intertexto y también entre texto y contexto, observando las particulares relaciones entre el espacio y los procesos socio-históricos y culturales que lo atraviesan.

Joy Logan encuentra características semejantes a las que nosotros hemos encontrado en las novelas de Sepúlveda, Giardinelli e Iparraguirre en algunos viajeros angloamericanos que también hablan de la Patagonia con imágenes prefiguradas de antemano.<sup>94</sup> Logan sostiene que el viaje a la Patagonia

was motivated by the need to garner an understanding, not of this American world, but of the travellers themselves and their world in relation to this other that was not civilized, not despoiled, not corrupt, not safe, not domestic, not ordinary, not known, not their world. Relegated to the dimension of otherness, Patagonia became a construct of negative value in which its reality was defined by the absence or the negation of the real. (63).

Sin embargo, aunque las novelas de Sepúlveda, Giardinelli e Iparraguirre persisten en marcar la Patagonia como un lugar desolado y vacío, ubicado en el último confín, tanto en *Patagonia Express* como en *La tierra del fuego* hay un fuerte cuestionamiento de la historiografía oficial y una postura de defensa de la cultura indígena. *Patagonia Express* denuncia, también, las depredaciones ambientales hechas en nombre del progreso y la expropiación territorial ejercida sobre tierras de las etnias nativas. En la novela de Giardinelli estos cuestionamientos no aparecen. Por el contrario, el narrador vincula los espacios hacia el sur con una identidad ligada a elementos primordiales que lo desconciertan y lo obligan a pensar en la necesidad de “modernizar” la Patagonia. El espacio patagónico se prefigura como un objeto pre-cultural, arcádico, inhabitado, que está allí, inerte, esperando la mirada del descriptor.

Respecto de las técnicas narrativas, siguiendo la lectura relacional propuesta por Doris Kadish, que utilizamos como base metodológica, analizamos las conexiones del paisaje con el punto de vista a partir de un estudio detallado del acto enunciativo. El punto de vista ha sido tomado en el sentido amplio de una visión física, una voz narrativa y una visión mental y, por lo tanto, comprometiendo muchas técnicas narrativas. El foco ha estado puesto, principalmente, en la persona narrativa y en las técnicas relacionadas con la estructura narrativa. Hemos estado atentos a las técnicas que se relacionan directamente con los objetivos de la tesis, el observar el “desde dónde” (hablo-miro-pienso-siento) como una propiedad fundamental en la descripción de paisajes.

Aunque el tratamiento del paisaje en las tres novelas estudiadas en la primera parte (capítulos I-III) tiene características semejantes, ya que las tres pintan un lugar predicado como exótico y lejano, los planteos narrativos en cada una de ellas son totalmente diferentes. Sepúlveda y Giardinelli utilizan la misma estructura narrativa, que consiste en una primera persona (narrador auto-homodiegético) que reúne la condición de viajero y escritor, muy cercanos al autor en cuanto comparten con él, entre otras, la época en la que escriben, la profesión, la clase social, la edad, el sexo, el lugar de nacimiento y también algunas amistades que aparecen mencionadas con nombre y apellido en el desarrollo narrativo. Estos narradores utilizan, a lo largo de la obra, una focalización fija. En cambio, Iparraguirre no comparte las circunstancias vitales del narrador de su novela, en tanto el narrador es un mestizo que vivió en el siglo XIX, y este narrador utiliza una focalización móvil, dejando que, en algunos momentos, la visión recaiga en el personaje indígena. En los tres casos, sin embargo, el narrador es alguien que no ha nacido ni ha vivido en el lugar que describe (el narrador de Giardinelli nació en el Chaco, el de

Sepúlveda en Santiago de Chile y el de Iparraguirre en un pequeño poblado de la Provincia de Buenos Aires), lo que genera una particular técnica de apropiación del espacio, relacionada con la importancia otorgada a las lecturas previas, lo que hace que los tres narradores recaigan en descripciones convencionales del espacio patagónico.

La conformación del paisaje en la novela de Sepúlveda está ligada a la constante evocación (y recuperación) del texto de Chatwin que le sirve de modelo para el armado estructural del viaje por la Patagonia. En el caso de la novela de Giardinelli hay una contradicción entre la voluntad de presentar el texto como un collage lingüístico de fragmentos de discursos “copiados de la realidad” y la transformación del texto en un monólogo neutralizado por la focalización fija en el narrador. La constante calificación del espacio como un vacío se explica a partir de su funcionalidad artística, ya que el narrador necesita ubicar a los protagonistas de la novela que está escribiendo en esa “inmensidad mítica” y vacía, para aumentar su desamparo. Una función artística semejante se observa en la novela de Iparraguirre, donde el espacio se construye con características que lo acercan a lo lúgubre y lo fatídico, en relación con la situación de dramatismo de los hechos narrados, y también con la particular situación vital del narrador. En las tres novelas, la construcción del paisaje se efectúa con un gran predominio de las referencias literarias, lo que hace que el espacio topográfico, influido por el espacio imaginativo, tenga una tendencia a la homogeneidad.

Los autores estudiados en la segunda parte (capítulos IV-VI) configuran un espacio totalmente diferente, con técnicas diferentes. Los textos que integran este grupo construyen espacialidades más variadas a partir de procesos de focalización más dinámicos, que dependen del personaje y/o del tipo de narrador (en el caso de los

cuentos) que asuma la voz narrativa. La complementación y la interrelación directa de los pasajes descriptivos con aspectos socio-culturales de la región es una estrategia descriptiva compartida por los tres escritores. Como observamos en estos capítulos, los cambios en la perspectiva focalizadora se relacionan directamente con la sintaxis narrativa y con los significados provistos por la semántica narrativa, generando particulares construcciones del espacio, en relación con la funcionalidad artística de cada cuento (en el caso de los libros de relatos de Abeijón y Aracena). La novela de Manns, con un planteamiento un tanto maniqueo, muestra, en la construcción del espacio patagónico, una perspectiva doble, tamizada por la voz del narrador a partir de recursos estilísticos complejos: el protagonista masculino es un viajero foráneo y, desde su punto de vista, la Patagonia se arma como un territorio infernal semejante al del texto fundador, mientras la perspectiva de la protagonista femenina, una indígena fueguina, muestra una Patagonia totalmente diferente.

\* \* \*

La lectura de este corpus mínimo pero heterogéneo nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones finales: hemos encontrado en estos seis autores tantas Patagonias como miradas sobre ella. La comparación entre escritores foráneos y locales nos ha llevado a pensar que lo que los distingue, fundamentalmente, es la forma de conocer. Mientras los foráneos proyectan en el paisaje las maquetas descriptivas que han ido formando en lecturas previas, los autores regionales (aunque tienen, también, lecturas previas) construyen el espacio a partir de un conocimiento más cercano del terreno. Al relevar las diferentes maneras de enfrentarse con el paisaje, hemos podido observar que la peculiar forma de conocer de cada narrador se relaciona, además, con su carga emocional, con el

bagaje de experiencias, con las lecturas previas y con el sistema de creencias que lo sustenta.

Nuestro trabajo ha querido identificar esas “Patagonias” diferentes que cada escritor construye en su imaginación (y en sus discursos), tratando de ver la particular relación entre el espacio de representación y sus circunstancias vitales (desde dónde, cuándo, cómo, para qué y con qué intenciones mira y describe ese espacio). El texto fundador construyó el lugar, decretando la universalidad de su creación. El resultado fue la reducción de la Patagonia a un objeto homogéneo. Hoy, cuando algunos escritores miran la Patagonia (las novelas estudiadas en la primera parte son nuestros ejemplos), en vez de observarla como una región geográfica, la consideran una “tierra literaria”, armada con citas. Y no dejan de tener razón: la Patagonia también es un texto que incluye muchas versiones. Nuestra tesis apela a recuperar las visiones/ versiones diferentes, algunas de las cuales continúan ignoradas. Pensamos que la crítica literaria patagónica debe dialogar “para afuera” con los diferentes sistemas literarios de las distintas regiones del mundo; y también necesita un diálogo “para adentro”, con la voz múltiple, compleja y silenciada de los sistemas literarios regionales (periféricos en la periferia). Este trabajo pretende avanzar en esa dirección, a partir de un análisis situado que permita evaluar las estrategias discursivas y las técnicas literarias de construcción de los espacios, en relación con el contenido social, referencial y simbólico de los textos.

Hemos abordado y contextualizado los aportes de la teoría y de la crítica literaria nacional y foránea, adecuándolas a la interpretación de las producciones de los escritores patagónicos y foráneos estudiados. Hemos comprobado que las descripciones espaciales están relacionadas con las redes discursivas de los saberes y, también, con las formas de

vida, y hemos hecho explícitas las relaciones implícitas en cada descripción, analizando la situación enunciativa, las motivaciones y las competencias de cada descriptor. Hemos detectado la coexistencia de múltiples ordenamientos y predicaciones espaciales según desde dónde se mire el sur, observando que algunas categorizaciones espaciales fijas están relacionadas con una clasificación, también fija, que ha separado a los espacios hegemónicos y periféricos como lugares del tener y del carecer.

Discutimos la categoría de realismo entendido como un discurso que está capacitado para describir lo “real”, independientemente del lenguaje empleado, a partir de una “transparencia” lingüística que, en realidad, es una ilusión. Pero, si bien sabemos que no hay forma de comunicar la realidad si no es con el lenguaje, también debemos reconocer que todo texto es pluri-significativo y está ligado a los propósitos del discurso, a las circunstancias de enunciación y al contexto. Hemos tratado de demostrar, entonces, que no existe una Patagonia como "realidad homogénea" y que el pretender definirla a partir de cualidades esenciales parte, justamente, del desconocimiento de la situación pragmática del descriptor.

Hemos privilegiado el concepto -hoy muy debatido- de región, teniendo en cuenta lo que postula Cornejo Polar respecto de que la categoría de región sólo puede empezar a construirse desde estudios empiristas, con el análisis de textos concretos, atendiendo a algunas variables insoslayables: el sujeto que lo enuncia y la necesaria mediatización del mundo que diseña. Nos hemos dedicado con especial atención a este tema y al análisis de algunos textos literarios de autores regionales patagónicos pensando que tienen calidad artística como para integrarse al sistema literario argentino y continental. Embarcados en un supuesto giro hacia las regiones, pensamos que no se trata de mirar sólo "hacia" las



regiones, sino, también, de poder mirar (y hablar) "desde" las regiones y desde cada uno de sus discursos. Pensar en la literatura hispanoamericana desde la región, en el inicio de un nuevo milenio, parece un signo que promete, al menos, la posibilidad de que se puedan borrar algunas fronteras culturales (y socio-económicas) que han marcado el aislamiento. Es necesario unir los relatos en una red simbólica plural que permita reconocer las diversidades regionales de toda Latinoamérica, para que formen un proyecto común. Nos convoca la idea de clausurar un pasado hecho de fronteras y de monólogos, para entrar en un espacio de diálogo más fecundo.

Resulta necesario hacer frente a la homogeneización identificando y resaltando las diferencias. Si la distribución geo-epistemológica de la modernidad hizo que "lo regional" fuera sólo un (extraño) objeto de laboratorio, es necesario que, desde una nueva epistemología, se intensifique el diálogo entre las diferentes regiones. Vale la pena encontrar las causas de la carga negativa -la leyenda negra- que pesa sobre la Patagonia y establecer estrategias de análisis que nos permitan participar, desde el sur del sur, en la auto-reflexión del discurso latinoamericano actual.

Este estudio ha tratado de mostrar hasta qué punto si mirar es siempre mirar desde algún lado (y eso es lo que han hecho los autores estudiados), leer es también leer desde algún lado. Esto les permite a los textos decir muchas cosas (algunas de las cuales se mencionan a lo largo de estas páginas) según el lugar desde donde se le formulan las preguntas. Consideramos que esta tesis no está libre de haber distorsionado algunos de los componentes de las mismas categorías que han servido para los análisis de casos. Sin embargo, nos animamos a creer que este discurso vale como una forma particular de pensar hoy en, para y desde la Patagonia y en, para y desde Latinoamérica. La propuesta

que nos alienta a seguir trabajando consiste en la posibilidad solidaria de que nuestra lectura se sume a otras, anteriores y posteriores, aportando a la construcción de una forma de semiosis más completa.

## Notas

---

<sup>1</sup> La consideración del espacio patagónico como “inferior” a Europa no es algo exclusivo de la Patagonia, sino que en el sur se reiteran, con matices diferenciadores, las grandes líneas de la polémica entre el “Nuevo” y el “Viejo Mundo” estudiadas por Antonello Gerbi, y publicadas en varios ensayos, entre ellos, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900* y también en *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*.

<sup>2</sup> Hemos podido apreciar la influencia del texto fundador en algunos autores contemporáneos, gracias al hecho de haber podido investigar antes un conjunto de textos de viajeros foráneos que recorrieron la Patagonia en siglos anteriores, donde, además, pudimos definir la misma categoría de “texto fundador”, tan importante para esta tesis. El resultado de una de las investigaciones previas ha sido publicado en un ensayo titulado *Los “bárbaros” de la Patagonia*. En una apretada síntesis, nos interesa consignar aquí que en ese libro consideramos que el texto de Darwin es uno de los que inicia la saga fundadora. En 1831 Charles Darwin se embarca en el barco británico, “Beagle”, comandado por el capitán inglés Robert Fitz Roy, que ya ha estado en la Patagonia, y que regresa para seguir explorando sus costas, en una misión que se extiende desde 1826 hasta 1836. Ya en la Patagonia, el “Beagle” navega el río Santa Cruz hasta las proximidades de sus nacientes y hay muchas anotaciones sobre esta travesía. En *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty’s ships Adventure and Beagle*, además de describir el paisaje, Darwin explica, analiza y piensa en las causas y en las posibles relaciones de todo lo que descubre, dando muestras de su apego a las

---

especulaciones racionalistas. El protagonista y narrador es el mismo Darwin, circunstancia que determina una marcada subjetividad, a pesar de la pretendida objetividad que el autor quiere dar a sus escritos por los propósitos científicos que lo animan. Su particular lectura de la realidad, repetida hasta el infinito, ha dado origen a uno de los mitos que se ha instalado con más fuerza en el imaginario colectivo: el de la región patagónica como una “tierra maldita”. Estas palabras de Darwin han generado mucha polémica. Sin entrar en discusiones muy viejas, que van desde la disculpa hasta la acusación, es necesario reconocer que esta tremenda profecía de maldición y esterilidad se ha instalado con mucha fuerza en los viajeros posteriores y también en el imaginario sobre el espacio patagónico. Cfr. *Los “bárbaros” de la Patagonia*.

<sup>3</sup> Este texto corresponde a la publicación de su tesis doctoral del año 2001 titulada: “Patagonia: Narrativas de viaje y nación”.

<sup>4</sup> En el primer capítulo se ocupa de Pigafetta, Falkner y Darwin, en el segundo del Perito Moreno y en el tercero de William Henry Hudson.

<sup>5</sup> Saintoul desarrolla este tema en las páginas 95-6 de su estudio.

<sup>6</sup> Analizamos este tema en profundidad en *Los “bárbaros” de la Patagonia*.

<sup>7</sup> El texto de Falkner es fundamental en el entramado textual patagónico. En su *Descripción de la Patagonia*, abre los ojos de Europa respecto de la indefensión de las costas patagónicas, alentando su colonización por parte de Inglaterra.

<sup>8</sup> Para Foucault un dispositivo es “[u]n conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos,

---

proposiciones filosóficas, filantrópicas” (128). Según él, “los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos” (128).

<sup>9</sup> Según estos geógrafos, las metáforas espaciales son problemáticas precisamente porque presuponen que el espacio no lo es. En el artículo que analizamos, sostienen que “The problem lies not with spatial metaphors as such, but with metaphors that depend on a very specific representation of space: absolute space. ‘Absolute space’ refers to a conception of space as a field, container, a co-ordinate system of discrete and mutually exclusive locations. Absolute space is the space that broadly taken for granted in Western societies –our naïvely assumed sense of space as emptiness– but it is only one of many ways in which space can be conceptualized” (75).

<sup>10</sup> Susan Lanser utiliza un sistema similar para analizar los distintos códigos narrativos. Cfr. *The Narrative Act : Point of View in Prose Fiction*.

<sup>11</sup> Cabe aclarar que los textos de Giardinelli y de Sepúlveda corresponden a lo que se llama literatura de viajes, una teoría de donde hemos tomado algunos conceptos muy valiosos, como el de Van den Abbeele sobre el “*oikos*”, que nos ha servido, entre otras cosas, para definir el posicionamiento del escritor con respecto a lo que describe. A pesar de que reconocemos que las teorías de la literatura de viaje (como las de Percy Adams, o Van den Abbeele, entre otros) pueden ser útiles para analizarlas desde otra perspectiva, en esta tesis nos limitaremos a examinar, en dichas novelas, las formas de construcción del espacio patagónico.

- 
- <sup>12</sup> La categoría de “texto fundador” me parece útil para designar al corpus textual de los primeros viajeros europeos, quienes construyeron el espacio regional con predicaciones negativas que permanecen en el imaginario contemporáneo sobre la región.
- <sup>13</sup> La denuncia del colono que invade y destruye la selva en la novela de Sepúlveda es semejante a la que más de sesenta años antes hizo José Eustasio Rivera en *La vorágine* (1924) y también tiene muchas similitudes con la novela *El Hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa, que muestra a la tribu machiguenga del Perú moviéndose, Amazonia adentro, para escapar de la servidumbre a la que son sometidos por el invasor blanco.
- <sup>14</sup> En la entrevista con Bernard Magnier, por ejemplo, Sepúlveda habla de su abuelo anarquista español, de su recorrido por América Latina al salir de la cárcel pinochetista, de su amor por la literatura, de sus años de exilio en Hamburgo, datos que también sirven para equiparar al protagonista de *Patagonia Express* con el autor del libro. Cfr., también, el artículo de Magdalena Oyarzún, “Acercamiento ecocrítico a la novela *Mundo del fin del mundo*”.
- <sup>15</sup> Según Batten, recién en el Siglo XVIII se designa a la literatura de viaje como un género con rasgos literarios distintivos. De acuerdo con este autor, aunque la literatura de viajes es importante desde mucho antes, en este siglo se destaca la importancia de dicho género para la instrucción moral, como una forma de corregir las extravagancias de la literatura de viajes ficcional. Aunque el estudio de la literatura de viajes como género escapa a los objetivos de la tesis, se han tenido en cuenta los ensayos de Charles Batten, *Pleasurable Instruction: Form*

---

*and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*; George Van den Abeele, *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau* y los de Percy Adams, *Travel Literature and the evolution of the novel y Travelers and Travel Liars 1660-1800*.

- <sup>16</sup> “Ninguna parte” es una manera de referirse a las cárceles pinochetistas donde ha sufrido el encierro y la tortura.
- <sup>17</sup> Para Phillipe Hamon lo descriptivo es el lugar donde se sobredeterminan una capacidad lingüística (esencialmente léxica y paradigmática) y una capacidad enciclopédica (lo que él denomina *mathesis*, una memoria que agrupa el saber sobre los objetos, los sujetos, el mundo y los textos).
- <sup>18</sup> Según Soja, la historia sobre lo espacial se abre con el reconocimiento de que la imaginación geográfica tiene, al menos desde la última centuria, un modo dual de pensar en el espacio. Una perspectiva y epistemología de un “Primerespacio” (*Firstspace*) fijada principalmente en la materialidad concreta de las formas espaciales, sobre cosas que pueden ser empíricamente mapeadas y un “Segundoespacio” (*Secondspace*) concebido como ideas sobre el espacio, representaciones de la espacialidad humana a través de formas mentales o cognitivas. Para Soja estos dos espacios coinciden, más o menos, con lo que se designa como espacios percibidos y concebidos, el percibido pensado como un lugar “real” y el imaginado, re-presentado de variadas maneras, tal como aparece en los textos de las llamadas disciplinas espaciales (Geografía, Arquitectura, Estudios urbanos y regionales, y Planeamiento Urbano, con letras mayúsculas para significar disciplinas formalmente constituidas) y en otros campos

---

disciplinarios concentrados casi enteramente en uno de estos dos modos de ubicar el espacio. A fines de la década de 1960 aparece, según Soja, otra forma de conciencia espacial que él denomina “Tercerespacio” (*Thirdspace*) y que describe como un nuevo modo de pensar sobre el espacio, superador del dualismo tradicional que dividía entre espacios materiales y mentales. Un “Tercerespacio” cuya exploración puede describirse a partir de viajes a lugares reales-e-imaginados al mismo tiempo. Desde la teoría sojeana, el espacio vivido, complementa e incluye a los otros dos (el percibido y el concebido) superando el binarismo.

<sup>19</sup> En *Travelers and Travel Liars 1660-1800*, Percy Adams estudia el tema de la verdad y la mentira en los relatos de viaje. Según su opinión, un relato de no ficción puede ser ficcional o contener mentiras, pero si se conforma de acuerdo a los patrones formales de la literatura de viajes no ficcional merece ser clasificado como un relato auténtico. En su ensayo, Adams distingue el viaje mentiroso del viaje verdadero y también del viaje imaginario o extraordinario, por el hecho de que el viaje mentiroso se escribe con la expresa intención de engañar, de hacer creer por error a los lectores que sus mentiras son una experiencia real. Adams dice que la propensión a mentir en los relatos de viaje del siglo XVIII fue tanta que, aún los lectores con experiencia profesional, fueron incapaces de reconocer entre relatos de viajes ficcionales y no ficcionales y dieron credibilidad a relatos mentirosos, lo que, de alguna manera, viene a demostrar la indeterminación genérica.

<sup>20</sup> Bruce Chatwin publicó su libro de viaje *In Patagonia* en 1977, y apenas publicado tuvo un éxito comercial y crítico sin precedentes.



---

<sup>21</sup> El análisis de *In Patagonia*, como re-escritura del texto fundador, excede los objetivos de esta tesis. Para este aspecto, cfr. Bell, Mark William. “Going to Nowhere: Narratives of Patagonian Exploration”.

<sup>22</sup> Entre otros, *The Old Patagonian Express* de Paul Theroux y las novelas de Giardinelli e Iparraguirre que analizamos en la primera parte de esta tesis.

<sup>23</sup> Chatwin, describe una Patagonia ligada a los aspectos negativos que contempla durante el recorrido y también a partir de los registros del texto fundador. Con ambos registros construye una Patagonia desértica y misteriosa, que tiene la cualidad de lo virginal. Sus vínculos con el texto fundador aparecen a través de referencias explícitas a esos autores. De Darwin, por ejemplo, dice: “A diferencia de los desiertos de Arabia [la Patagonia] no ha producido ningún desborde espiritual dramático, aunque sí ocupa un lugar en los anales de la experiencia humana. Charles Darwin juzgó irresistibles sus cualidades negativas” (Chatwin, *En la Patagonia* 27). En Chatwin, como en Sepúlveda, a diferencia del texto fundador, la excentricidad patagónica, es una cualidad positiva. Al comienzo, por ejemplo, se la describe en relación con los problemas de una Europa temerosa del estallido de la bomba atómica. En ese contexto, Chatwin habla de que la Patagonia ha sido seleccionada “como la región más segura del planeta” (Chatwin, *En la Patagonia* 14). La fascinación por la Patagonia y su liminalidad se vinculan con el movimiento centrífugo provocado por la inestabilidad del continente considerado “central”. Desde ese miedo al vacío post explosión atómica, la Patagonia se percibe como un espacio, también vacío, pero virginal, en el que la historia todavía no ha comenzado. La virtud pasa, justamente, por ese estado *ab-origen*

---

del espacio, que le permite al viajero nombrar lo que hasta el momento de su arribo carecía de forma.

<sup>24</sup> Manfred Pfister dice que en *In Patagonia* Chatwin está parodiando *The Road to Oxiana* de Robert Byron, en una carnavalización del *travelogue*. En el *travelogue* tradicional, del que la obra de Byron es para Pfister un ejemplo, lo que importa es lo teleológico, mientras que los incidentes del camino son contingentes y subordinados. A Chatwin, en cambio, lo que interesa es la descripción de la ruta por la que transita, no el momento de la llegada.

<sup>25</sup> En el *travelogue* tradicional el final marca el momento en que la búsqueda culmina; ni en Chatwin, ni en Sepúlveda, aparece ese momento sublime. El brontosaurio buscado por Chatwin se transforma en simple milodonte, y en *Patagonia Express* de Sepúlveda, la búsqueda de los cowboys, pactada con Chatwin, se diluye a poco de andar, y lo que se vuelve realmente importante es la búsqueda de historias de los habitantes de la Patagonia y de algunos viajeros previos cuyos textos se entretajan en su propio relato de viaje.

<sup>26</sup> El relato de Musters, *Vida entre los Patagones* se publicó por primera vez en Londres en 1871. El viaje relatado por Musters tuvo lugar en 1869, año en que atravesó el territorio patagónico en sentido longitudinal desde el Estrecho de Magallanes hasta el Río Negro. La cita del libro de Musters a la que Sepúlveda hace referencia es la siguiente: “Naturalmente, la información no era muy clara ni fehaciente, pero el Cooke, aunque no muy vivo, parecía dotado de la cualidad septentrional de ser veraz, cualidad cuya falta caracteriza a menudo, para decir lo menos, a los meridionales y a los indios” (96).

---

<sup>27</sup> Me refiero, entre otras, a las novelas de Benjamín Subercaseaux, *Jemmy Button*; Arnoldo Canclini, *El fueguino. Jemmy Button y los suyos*; Sylvia Iparraguirre, *La tierra del fuego*; Richard Lee Marks, *Tres hombres a bordo del Beagle*; Camilo Guait, *La fantástica historia de Jimmy Button* y Nick Hazlewood, *Savage. The Life and Times of Jemmy Button*.

<sup>28</sup> Mary Louise Pratt utiliza el concepto “promontorio” para referirse a la visión del europeo en África. Según esta ensayista el recurso de “subirse al promontorio”, común en la literatura romántica, se utiliza para que la construcción del significado parezca un gran desafío. El explorador consigue que los guías de las tribus indígenas lo lleven a “descubrir” lo que los nativos ya conocen, y después describe esa experiencia como si se tratara de un descubrimiento personal (*Ojos imperiales* 347).

<sup>29</sup> En *Mundo del fin del mundo* la revisión del texto fundador es aún más evidente. El narrador de *Mundo del fin del mundo* al acercarse a los ventisqueros de la laguna de San Rafael, por ejemplo, dice: “El aire nos anunciaba la presencia de los hielos eternos, de las seiscientas mil hectáreas de glaciares [...] donde hasta hace apenas un siglo se reunían los chonos, los alacalufes, los onas y los chilotos para faenar alguna ballena varada, para intercambiar pieles, cazar focas, elefantes marinos, saldar viejas cuentas con la vida y la muerte, y para que los dioses marinos preñaran a las vírgenes y llenaran la cabezas de los mocetones con promesas de dichas y placeres.” (Sepúlveda, *Mundo del fin del mundo* 124). Se acuerda en ese momento de Darwin y dice: “Un inglés pasó por estos lugares y los miró sin entender nada. Escribió: ‘Tristes soledades donde la muerte más que la vida

---

parece reinar soberanamente'. No entendió nada y por eso mintió como buen inglés" (Sepúlveda, *Mundo del fin del mundo* 124). El narrador revisa aquí uno de los mitos que fundan el imaginario, la maldición de la esterilidad que Darwin presagió para la Patagonia y que ha tenido tanto peso en los textos que se escribieron después. En otro momento, el narrador cuenta sobre la comida a bordo de un barco, y repara en el hecho de que para el lugareño el viento, en lugar de un enemigo, es un condimento: "Luego de comer un reparador guiso de algas, luche y cochayuyo nos despedimos de don Checho y el Socio. Creo que siempre extrañaré sus platos preparados ignorando el oleaje y el viento, o tal vez usándolos como un condimento más" (Sepúlveda, *Mundo del fin del mundo* 125). Cuando describe el paisaje patagónico, el narrador siente que el frío no es un impedimento para disfrutar del viaje: "Mientras los caballos disputaban con la escarcha briznas de pasto, Pedro Chico preparó un desayuno de arrieros, pan charqui y mate, que me supo a gloria en aquellos parajes" (Sepúlveda, *Mundo del fin del mundo* 126).

<sup>30</sup> Platón utilizó el término *choros* para referirse a la tierra/ país y a espacios concretamente demarcados (Olwig 34). También se refirió a un espacio imaginario a través del cual el mundo material había sido generado y lo llamó *chora*, con un uso femenino del sustantivo que había usado para designar al espacio topológico. Julia Kristeva retoma el término de una manera diferente. Kristeva observa un sistema binario en el pensamiento humano, que tendría un estadio preconsciente y preverbal (el nivel semiótico) y una parte consciente y lingüística, dominada por los constructos sociales (el nivel simbólico). Esta

---

estructura binaria refiere a la diferenciación naturaleza/ cultura, en donde el primer término envía a lo innato e instintivo y el último a los sistemas de articulación aprendidos. Basada en este sistema, ella ve al *chora* como una metáfora geográfica del mundo semiótico. El espacio *chora* sería un espacio de posibilidades, en donde el lenguaje lucha para articularse, dotado de una gran afinidad con lo femenino. Elizabeth Teather retoma el concepto de *chora* desde una perspectiva espacial. Ve al espacio *chora* como un lugar de repliegue de la conciencia que busca escapar del orden restrictivo de la realidad topológica. Todos estos datos sobre el espacio *chora* han sido extraídos (y traducidos) del libro de Susan Carvalho, "Taking Her Place: Space and Power in Popular Fiction by Spanish American Women". Manuscrito bajo consideración por Tamesis Press, London.

<sup>31</sup> Un breve sumario ayudará a situar este pasaje y a explicar su significación: en la Primera parte de la novela el narrador habla de su niñez y de su relación con el abuelo, español y anarquista, quien le ha enseñado muchas cosas y le ha hecho prometer que alguna vez visitaría Martos, su pueblo natal; en la Parte final, el narrador cuenta su llegada a este pueblo español y el encuentro con su tío abuelo.

<sup>32</sup> Durante esa década, el presidente Menem (elegido por primera vez en 1989 y re-electo en 1995) pretendió hacer ingresar a la Argentina en el denominado Primer Mundo a partir de un proceso de liberalización económica. Durante su mandato se votaron leyes de "flexibilización laboral" (que hoy están siendo juzgadas porque se sospecha que se sobornó a algunos diputados y senadores para conseguir sus votos) y se malvendieron todas las empresas estatales, colocando al país en una de

---

sus más graves crisis económicas. La Argentina del 2000 que el libro de Giardinelli retrata es, justamente, la protagonizada por la Presidencia de Menem, ya que al momento de realizarse el viaje, enero de 2000, el Presidente Fernando De la Rúa acababa de asumir el gobierno. El quiebre de este sistema económico liberal tuvo lugar en el año 2001 con la fuga de capitales y la desvalorización de la moneda nacional, lo que provocó una ola de protestas populares conocidas como “cacerolazos”, que culminaron con la renuncia de De la Rúa.

<sup>33</sup> El narrador de *Final de novela en Patagonia* dice que no viaja en calidad de turista, en una declaración que parece más un deseo que algo que pueda fundamentarse. El paso por las ciudades es siempre fugaz y la mirada, según nuestra hipótesis, es la del visitante foráneo. Si este viajero puede o no ser definido como “turista” es algo que no nos atañe. En una entrevista hecha por Sonia Cristoff, publicada por el diario La Nación, el mismo Giardinelli niega su condición de viajero diciendo “No soy un viajero que escribe, soy un escritor que viaja” (3) lo que estaría indicando que, aunque viajen, los escritores no son viajeros.

<sup>34</sup> El aporte fundamental de la teoría de Soja radica en su estrategia crítica de ver “lo tercero como lo otro” (*Thirthing-as-Othering*) poniendo en cuestión todo binarismo y todo intento de confinar el pensamiento y la acción crítica en dos alternativas. Según Soja hay tres “Terceros” críticos fundamentales. El primero, es el que nos lleva a alejarnos del dualismo que ha hecho que confinemos el sentido práctico y teórico del mundo a la imaginación histórica y sociológica. Según él, es necesario tener en cuenta, también, a la imaginación espacial, la que se combina con la imaginación socio-histórica, completándola. El segundo,

---

retoma la discusión entre modernidad y posmodernidad, sugiriendo una perspectiva más abierta y combinatoria, ya que la elección entre estos dos polos como si fueran excluyentes es poco fecunda. El tercero, está implicado en la misma designación de “tercerespacio” (con que titula su ensayo), que es, justamente una recombinación y extensión creativa del espacio como otro, que se diferencia (pero complementándolos) del “Primerespacio” (enfocado en el mundo “real”, material) y del “Segundoespacio” (una espacialidad pre-concebida, armada con las representaciones “imaginadas” de la espacialidad).

<sup>35</sup> En *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*, George Van den Abbeele examina el tema del viaje en relación con el interés por los lugares y las culturas exóticas a conocer; y aplica la metáfora de viaje al pensamiento, poniendo en relación la característica física del viaje con el desplazamiento de una mente innovadora que explora nuevas maneras de ver las cosas o que se abre a nuevos horizontes. En este sentido, el viaje implicaría un cuestionamiento del orden existente (epistemológico, estético o político).

<sup>36</sup> El narrador de *Final de novela en Patagonia* dice, también, que “[l]a Pampa y el Desierto (que es como se llamaba antiguamente a la Patagonia) son nuestra tierra literaria por antonomasia” (17), haciendo referencia a algunas obras como *La cautiva* y *El matadero* de Echeverría y el *Martín Fierro* de Hernández, en las que no se describe el espacio patagónico, sino el sur de la Provincia de Buenos Aires.

<sup>37</sup> En el final, el narrador parece estar pensando que esa “nada” inmensa que ha visto en su paso por el sur le podría devolver a cada hombre la medida de su pequeñez y dice: “La Patagonia es maravillosa, sin dudas, pero estos territorios vacíos, estas

---

inmensidades perfectas que nos devuelven siempre a la verdadera dimensión de nuestra pequeñez, nuestra brevedad y nuestra infinitesimal importancia, también son agobiantes. ¡Qué importante sería que tanto líder mundial, tanto engréido suelto, tanto pavo real y tanta prima donna vinieran a darse un baño de Patagonia! El mundo sería distinto, sin duda. Sería mejor” (231).

<sup>38</sup> El narrador de la novela principal es un narrador extradiegético homodiegético y el narrador de la novela subordinada es un narrador intradiegético heterodiegético, según la categorización de Gerard Genette. Cfr. *Figures III*.

<sup>39</sup> En la página 8 se reproduce un mapa político de la República Argentina en el que se destaca la región patagónica y en la página 9 se reproduce un mapa físico ampliado de la región patagónica.

<sup>40</sup> Para este tema es interesante confrontar las reflexiones de Smith y Katz en el ensayo “Grounding Metaphor”, donde explican, por ejemplo, que “[i]n geographical terms, ‘location’ fixes a point in space, usually by reference to some abstract coordinate system such as latitude and longitude. Location may be no more than a zero-dimensional space, a point on a map” (69).

<sup>41</sup> En su ensayo “América Latina, largo viaje hacia sí misma”, Leopoldo Zea habla de la segunda ola conquistadora y colonizadora de América, hecha por hombres de la Europa “llamada occidental” (8) en el siglo XVII, y dice: “Estos hombres tampoco quieren saber de asimilación alguna, aunque su cultura sea el fruto de una extraordinaria asimilación. La preocupación de estos hombres será también impositiva, asimilar pero sin ser asimilados. Su misión es ahora llevar la civilización sobre la barbarie. Y expresión de la barbarie serán no sólo los



---

aborígenes y mestizos, sino los mismos europeos que hicieron posible el mestizaje y cuya cultura será vista como anacrónica en relación con la cultura occidental que ahora se expande. [...] Y lo que se incorporará a la civilización, no serán los hombres como tales, sino como parte de la tierra, la flora y la fauna. Y sólo como parte de esta fauna estarán [...] los naturales de las tierras bajo dominio. Naturales, por ser considerados como parte de la naturaleza que ha de ser sometida y utilizada para realizar la civilización” (8-9).

<sup>42</sup> La comparación de la pampa y, por extensión, de la inmensidad americana con el mar es un recurso literario utilizado por varios escritores, que también se inicia con los escritos de von Humboldt. Estoy pensando, concretamente, en dos textos modélicos de la literatura argentina: *La cautiva* de Echeverría y *Facundo* de Sarmiento. Adolfo Prieto, en su libro *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* aborda este tema en profundidad.

<sup>43</sup> La sigla “nyc” que utiliza aquí el narrador se usa con mucha frecuencia en la Patagonia, y sobre todo, en la provincia de Santa Cruz, para designar a los “nacidos y criados” en la región.

<sup>44</sup> Al hablar de autores foráneos estamos pensando aquí en muchos escritores que hemos podido estudiar, constatando que utilizan a la Patagonia como escenario para sus narrativas (y que repiten, con matices, los estereotipos del texto fundador). Entre otras, podemos mencionar a: *La tierra del fuego* y *El país del viento* de Sylvia Iparraguirre, *De tales cuales* de Abelardo Arias, *Culminación de Montoya* de Luis Gasulla, *Mascaró*, *El cazador americano* de Haroldo Conti, *La rosa en el viento*

---

de Sara Gallardo, *La invitación* de Beatriz Guido y *Yo, Antoine de Tounens, Rey de la Patagonia* de Jean Raspail.

<sup>45</sup> Entrevistado por Susana Reinoso, en noviembre de 2004, durante su permanencia en Argentina para participar en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, el escritor mexicano Carlos Fuentes dijo que creía que la literatura argentina es la mejor del mundo hispánico por la calidad y la abundancia de su obra. Habló de su lectura de Borges en la adolescencia y, entre los postborgeanos, aunque dijo que la lista de autores era interminable, sólo mencionó a tres: Julio Cortázar, Tomás Eloy Martínez y Sylvia Iparraguirre.

<sup>46</sup> El cuestionamiento de la ilegalidad de la apropiación de tierras por parte del blanco, y los pedidos de los descendientes de las etnias nativas para que se les devuelvan las tierras es un tema de actualidad en la República Argentina. Por dar sólo un ejemplo de los muchos posibles, el diario *Clarín* de Buenos Aires, con fecha 21 de noviembre de 2004, publicó una noticia informando que “en un acto sin precedentes, por Decreto del Gobierno provincial de Tierra del Fuego le devolvieron 35.000 hectáreas de tierras a los indios fueguinos” (on line). La información indica que las tierras, en la costa norte del lago Fagnano, pertenecen a la zona que habitaron siempre los Selk’nam, y que fue el último asentamiento de ese grupo étnico hasta su desaparición. El diario dice, además, que “el gobernador Jorge Colazo concretó la decisión durante una ceremonia realizada en la localidad de Tolhuin (cuyo nombre significa corazón en lengua selk’nam) junto a los integrantes de la comunidad indígena “Rafaela Ishton”, quienes firmaron la escritura de cesión de las tierras.

---

<sup>47</sup> Guevara es, en la categoría de Gerard Genette un narrador extradiegético, homodiegético; y un narrador privado en la categoría de Susan Lanser. Como narrador privado se dirige, en forma paradójica, a un narratario privado en una relación que no puede concretarse como tal, por dos razones de peso: en primer lugar porque no comparten el mismo idioma y en segundo lugar porque la carta nunca se envía. Cfr. *Figures III* de Genette y *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* de Lanser.

<sup>48</sup> A los 20 años, Guevara ha viajado con Jemmy Button, a bordo del “Beagle” (el barco inglés capitaneado por Robert Fitz Roy) y ha convivido con Button en Londres.

<sup>49</sup> Uso, siguiendo a Said, el término ‘imperial’ como definición de la práctica, la teoría y las actitudes de un centro metropolitano dominante que rige un territorio distante (43).

<sup>50</sup> Shakespeare, que había leído a Pigafetta, muestra en *La Tempestad*, a varios personajes evaluando la posibilidad de llevar a Caliban para ser mostrado en Inglaterra. Cuando Trínculo ve a Caliban dice: “¿qué tenemos aquí? ¿Un hombre o un pez? ¿Muerto o vivo? Un pez, a juzgar por el hedor [...] Si estuviera ahora en Inglaterra, como lo hice en otro tiempo, y tuviera este pez, aunque sólo fuese en pintura, no habría tonto en día festivo que no diese por verle una moneda de plata. Este monstruo haría allí la fortuna de un hombre. [...] Mientras no os darían un óbolo para socorrer a un mendigo lisiado, gastan diez por ver a un indio muerto” (2038). Esteban, el dispensero, también piensa en la posibilidad de llevar a Caliban a Italia para ganar dinero: “Si logro curarle, domesticarle y conducirlo a Nápoles, será un presente digno del mayor emperador que haya andado sobre

---

cuero de vaca. [...] Si consigo que se restablezca y le domestico, el sacrificio no habrá sido demasiado grande. Reembolsaré lo que haya gastado con él, y eso con creces” (2039).

<sup>51</sup> Para los conceptos de intertextualidad, dialogía/ dialogismo, monofonía y polifonía textual me baso en los conceptos de Bajtin. Cfr. *Problemas de la poética de Dostoievski* y *Teoría y estética de la novela*.

<sup>52</sup> Transcribo una cita del texto de Richard Marks que puede servir como ejemplo de su discurso etnocéntrico. Al describir la experiencia de Button en Londres, el narrador dice: “Pero por otra parte Jemmy, como resultado de múltiples experiencias con personas civilizadas de una cultura avanzada, había recibido una gota de colorante, de modo que las partes de su naturaleza humana destacaban como podrían haberlo hecho las partes de un paramecio. En Jemmy habrían podido ver no sólo el carácter impulsivo que el indio y su gente tenían en común con los animales, sino también las posibilidades de sensibilidad, razón y conciencia, que distinguían a Jemmy tanto de los animales como de sus propios congéneres salvajes” (179).

<sup>53</sup> Lo que Omoy-lume cuenta respecto de sus valores culturales es semejante a lo que registra Lucas Bridges en *El último confín de la tierra*, sobre los indígenas fueguinos. Omoy-lume habla de una cultura en la que hombres y mujeres deben ser útiles a la comunidad, y, a la vez, deben tener autoridad sobre sí mismos. Una cultura en la que, entre otras cosas, es necesario respetar a los ancianos, porque los ancianos saben más, ayudan a vivir, dan consuelo y cuentan historias de los antepasados. Precisamente, en boca de los ancianos Omoy-lume registra algunas

---

normas comunitarias: “Ayuda a los huérfanos, a los enfermos, a los forasteros. Reparte la comida, quédate con la parte menor. Los niños son de todos, cuídalos, ayúdalos, jamás los castigues: tú fuiste niño. Cuando te cases, ayuda a tu mujer. Cuida el agua, los árboles, los peces. Los animales son de todos; no mates por matar” (151).

<sup>54</sup> En uno de sus paseos por Londres, Guevara le pregunta a Jemmy su verdadero nombre. A partir de ese momento, el narrador se refiere a este personaje con ambos nombres, a veces es Omoy-lume y por momentos sigue siendo Jemmy Button. En nuestro análisis hemos tratado de reflejar las variaciones en el uso de uno y otro siguiendo a Guevara.

<sup>55</sup> Aunque el proceso de auto-reconocimiento del protagonista escapa a los objetivos de esta tesis, vale la pena notar que, hacia el final de su relato, la misma reconstrucción de ese pasado que el narrador creía olvidado, supone un movimiento y un cambio en su mundo que se enriquece con un conocimiento dual: el de su interioridad y el del mundo que lo rodea. Estos cambios del personaje recaen en el espacio bonaerense donde está escribiendo los pliegos que leemos. En el último pliego, además, la casa/ refugio (símbolo de lo femenino, de la protección del útero materno y también de la Argentina como país de pertenencia) se completa con la participación activa de la mujer como principal destinataria del relato.

<sup>56</sup> La hipálage, como figura retórica, consiste en adjudicar al paisaje calificaciones que no le corresponden directamente. En la cita las predicaciones del paisaje están contaminadas con los sentimientos del descriptor.

- 
- <sup>57</sup> Al terminar la novela, el narrador, que ya no piensa enviar la carta a Inglaterra, está enseñándole a leer a su amante, quien se convierte en la narrataria de los pliegos que está escribiendo. La lectura de la novela desde la teoría del género, aunque no es el enfoque que hemos elegido para este trabajo, abre interesantes perspectivas en tanto que, a la vez que revisa su pasado, el narrador va cambiando su perspectiva respecto de la posición de la mujer, en el entorno físico y afectivo.
- <sup>58</sup> La inversión de las categorías de civilización y barbarie aparece, también, en muchas novelas hispanoamericanas del siglo XX. Por recordar unas pocas en la que este tema es central, mencionamos *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, *Cristóbal Nonato*, de Carlos Fuentes y *El Hablador*, de Mario Vargas Llosa.
- <sup>59</sup> La saga incluye: *Apuntes de un carrero patagónico* (1972), *Memorias de un carrero patagónico* (1973), *Recuerdos de mi primer arreo. Memorias de un carrero patagónico* (1975), *El guanaco vencido* (1976), *Los recién venidos* (1977), *Caminos y rastrilladas borrosas. Memorias de un carrero patagónico* (1983), *El vasco de la carretilla y otros relatos. Apuntes de un carrero patagónico* (1986).
- <sup>60</sup> *Memorias de un carrero patagónico* tuvo, en 1972, una primera edición impresa por el autor con un tiraje reducido, que se llamó *Apuntes de un carrero patagónico*, con prólogo de Felicidad Hernández. La edición de Galerna, conserva este primer prólogo y le agrega otro de Osvaldo Bayer, un escritor argentino conocido fundamentalmente a partir de su ensayo *Los vengadores de la Patagonia trágica*, editado después con el nombre de *La Patagonia rebelde*.

---

<sup>61</sup> En las citas utilizamos la sigla *CRB* para referirnos a *Caminos y rastrilladas borrosas* y *MCP* para *Memorias de un carrero patagónico*.

<sup>62</sup> Hay muy pocas descripciones de espacios cerrados, los que se reducen a algunos boliches; la cocina, el comedor y el galpón de una estancia; y referencias muy escuetas a casas, taperas y campamentos.

<sup>63</sup> Llamamos discurso generalizante, siguiendo a Félix Martínez Bonati, al discurso que se diferencia del discurso narrativo-descriptivo del narrador que crea “imagen de mundo ficcional”. Según este crítico, el discurso generalizante o explicativo es el que hace referencia a cosas universales, abstractas, que alejan al lector del mundo ficcional, ofreciendo una “imagen del narrador” y no una “imagen de mundo ficcional”.

<sup>64</sup> Me refiero a la ciudad letrada tal como la define Angel Rama en su ensayo *La ciudad letrada*, a partir del enfrentamiento entre “letrados artificiales”, partícipes de la cultura urbana, y el “hombre natural”, vinculado con la cultura rural. Vale la pena destacar, aunque escapa al objetivo de esta tesis, que ambos autores postulan un enfrentamiento binario que es, a todas luces, discutible.

<sup>65</sup> El conocer (o no conocer) las reglas de juego está vinculado con las reflexiones de Ludwig Wittgenstein, para quien las “formas de vida” están asociadas al conocimiento de las reglas de una comunidad cultural. Para este filósofo, el hablar es una actividad humana como tantas otras, que tiene lugar en contextos situacionales y accionales muy diversos, y que debe, por lo tanto, ser considerada en relación con esos contextos. Para Wittgenstein, el lenguaje siempre forma parte de una “forma de vida” y su función debe ser determinada según la “forma de

---

vida” a la que el enunciador pertenezca. Por lo tanto, hay tantas maneras distintas de empleo de lenguaje y tantos “juegos lingüísticos”, como formas de vida y contextos situacionales existan. La locución "juegos lingüísticos", que él también utiliza, pone de relieve el hecho de que el uso de la lengua se atiene a reglas específicas según los distintos contextos vitales y que a distintos “juegos lingüísticos” corresponden distintos sistemas de reglas.

<sup>66</sup> Este mismo nombre, *El confín de la tierra* (cuyo título en el original inglés es *The Uttermost Part of the World*) es utilizado por Lucas Bridges como título de su novela ambientada en Tierra del Fuego.

<sup>67</sup> Para que esta referencia se entienda es necesario recordar que *Juan Moreira* es un folletín, publicado por Eduardo Gutiérrez en el diario “La Patria Argentina” entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880. Escrito para un público argentino de clase media y también para sectores inmigrantes en proceso de alfabetización, este folletín cuenta las andanzas de un personaje histórico, el cuchillero Juan Moreira, que vivió en Buenos Aires y fue asesinado por la policía de esa provincia en 1874. Gutiérrez utiliza la base documental, configurando un héroe estereotipado (es un gaucho desgraciado) que lucha contra una sociedad injusta. Entre sus principales oponentes, se cuentan, el alcalde y el dueño de la pulpería, Sardetti, quienes personifican (también en forma estereotipada) a los personajes malvados. En su relato, Abeijón quiere reivindicar al bolichero, separándolo del estereotipo del malvado creado por Gutiérrez.

<sup>68</sup> Al tratar de diferenciar lo real maravilloso americano del realismo mágico europeo, Carpentier dice: “Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, es lo real



---

maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano” (*La novela latinoamericana* 130).

<sup>69</sup> La problematización de este aspecto a partir de las teorías del género es un objetivo que supera las posibilidades de este trabajo enfocado en la espacialidad patagónica, y es, sí, objeto de estudio de un proyecto de investigación de mayor envergadura, que estamos realizando desde la Cátedra Seminario de Literatura Patagónica, en la Universidad Nacional de la Patagonia, Chubut, Argentina.

<sup>70</sup> Joy Logan sostiene, incluso, que Abeijón rompe con las dos características básicas del discurso foráneo, la ficcionalidad y la funcionalidad del referente, creando un discurso explorativo que reconstruye la realidad de la Patagonia dejando de lado el funcionamiento simbólico del pensamiento occidental y afirmando su ficcionalidad dentro de un contexto hispano-americano (64).

<sup>71</sup> Cuando hablo aquí de “textura del lugar” estoy pensando en la definición propuesta por Paul Adams, Steven Hoelscher and Karen Till en la Introducción al ensayo que ellos editan, titulado *Textures of Place*, en donde sostienen que: “A place’s ‘texture’ thus calls direct attention to the paradoxical nature of place. Although we may think of texture as a superficial layer, only ‘skin deeply’ its distinctive qualities may be profound. A surface is, after all, where subject and object merge; the shape, feel, and texture of place each provides a glimpse into the processes, structures, spaces, and histories that went into its making. Etimologically, texture is associated with both ‘textile’ and ‘context’. It derives from the Latin *texere*,

---

meaning ‘to weave’, which came to mean the thing woven (textile) and the feel of the weave (texture)” (xiii).

<sup>72</sup> En una entrevista que le hice personalmente a Anita Aracena, en su domicilio de la calle Kennedy 2026 de Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina, en febrero de 1996.

<sup>73</sup> La nota de Cristian Aliaga, el compilador que abre la antología *Sur del Mundo. Narradores de la Patagonia*, dedicada al conjunto de escritores que integran esa antología y el prólogo de Pablo Strukelj a la edición del cuentario con el que trabajamos, son las únicas notas críticas, muy breves, dedicadas a este autor. No conozco ningún estudio crítico, ni ningún artículo dedicado a la obra de David Aracena que se haya publicado hasta el presente.

<sup>74</sup> Cuatro cuentos (pertenecientes a *Papá Botas Altas*) han sido reeditados, en 1996, en la antología titulada *Sur del Mundo. Narradores de la Patagonia*, compilada por Cristian Aliaga.

<sup>75</sup> Esta guerra, destinada a la colonización de los espacios hacia el sur, designada en la historiografía argentina como “La Conquista del Desierto”, se diseñó en Buenos Aires y fue llevada a cabo por el Gral. Julio Argentino Roca, en 1879.

<sup>76</sup> El cuento se ubica en Comodoro Rivadavia, en la provincia del Chubut, una ciudad que se levanta junto al Océano Atlántico, lejos de toda fuente de agua dulce. Hasta hace poco tiempo su problema más grande era, precisamente, la falta de agua, que hoy llega por un acueducto construido a lo largo de 150 Km. desde el lago Musters, ubicado en el centro de la Provincia del Chubut, en los alrededores de la ciudad de Sarmiento.

---

<sup>77</sup> Su obra narrativa incluye dos libros iniciales: *De noche sobre el rastro* (Premio Alerce, 1967) y *Buenas noches los pastores* (Premio Municipal de Santiago de Chile, 1973). Poco después escribe lo que se ha denominado el ciclo de las actas, compuesto por la trilogía: *Actas de Marusia* (1974), *Actas del Alto Bío Bío* (1984) y *Actas de Muerteputa* (1987). Su obra más reciente incluye las novelas *De repente los lugares desaparecen* (1992), *El desorden en un cuerno de niebla* (1994), *El corazón a contraluz* (1996) y *Memorial de la noche. Novela basada en las actas de Bío Bío* (1998). En su artículo “La escritura como palimpsesto: Actas del Alto Bío-Bío y el canon indigenista de Chile” Juan Armando Epple habla del “ciclo de las actas” para referirse a la publicación de las *Actas de Marusia*, de las *Actas del Bío-Bío* y de las *Actas de Muerteputa*. En ese mismo artículo, Epple divide la obra de Manns en tres ciclos. En el primero incluye sus dos primeras novelas, *De noche sobre el rastro* y *Buenas noches los pastores*. El segundo ciclo se inicia en 1974 con el exilio forzado del autor y está formado, precisamente, por las *Actas*, y el tercero incluye las dos novelas que Manns había publicado hasta el momento en que Epple escribe su artículo, es decir: *De repente los lugares desaparecen* y *El desorden en un cuerno de niebla*.

<sup>78</sup> Sobre esa etapa de su vida en la Patagonia dice: “Vivíamos en la Cordillera de Nahuelbuta o cada vez más al sur. Eso hizo que yo jamás escriba desde la ciudad. Mis novelas no son ciudadanas, son de los espacios abiertos, porque me cargan los espacios cerrados. En mi casa había maravillas. Mis padres no nos regalaron una bicicleta, sino un caballo y pedaleábamos a caballo, desnudos como indios y mezclados con los pocos indios que ya iban quedando. De eso escribo. No escribo

---

de lo que no conozco. Los caballos entraban a la casa a buscarnos para llevarnos a los arroyos. En esa casa también había una biblioteca y un piano, lo que explica por qué terminé como cantante y escribiendo. Mi mamá volvía de sus largos viajes con libros extraños. Y ahí conocí a los clásicos. En esos libros existían esas palabras que ya no estaban siendo usadas. Yo las uso. Por qué no” (Meza 5).

<sup>79</sup> Le Goff observa las características similares de la novela y el documento histórico, y dice: “todo documento es un monumento o un texto y nunca es ‘puro’, es decir, puramente objetivo” (33). También cita a Roland Barthes quien se pregunta si “[l]a narración de los acontecimientos pasados que habitualmente en nuestra cultura, a partir de los griegos, está subordinada a la sanción de la ‘ciencia’ histórica colocada bajo la imperiosa caución de lo ‘real’, justificada por principios de exposición ‘racional’, ¿difiere verdaderamente en algún rasgo específico, en una pertinencia indudable, de la narración imaginaria tal como puede encontrarse en la epopeya, la novela, el drama?” (citado por Le Goff 40). Y vuelve a citar a Barthes, que dice que “en la historia ‘objetiva’, lo ‘real’ no es nunca más que un significado no formulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente. Esta situación define lo que podría llamarse el *efecto de realidad* [...] el discurso histórico no sigue de cerca lo real, no hace más que significarlo, sin dejar de repetir *sucedio* sin que esta afirmación pueda ser nunca más que el significado inverso de toda la narración histórica” (citado por Le Goff 40).

<sup>80</sup> *Drimys Winteri* es el nombre científico de la flor del canelo, una magnolia blanca, como su pelo. La palabra *drimys* hace referencia al sabor picante de la corteza del canelo, una planta milagrosa con la que los indígenas curaban

---

muchas enfermedades y con la que se construye, además, el refugio utilizado por los mapuches para realizar la ceremonia religiosa llamada Nguillatún. La madera del canelo es utilizada también para construir un instrumento musical de percusión llamado kultrún.

<sup>81</sup> Existen muchas definiciones de lo que es un chamán, pero en general, se llama con este nombre a una persona que trabaja modificando los estados de conciencia. El chamanismo presenta modos complejos de actuar cuya comprensión por vía racional es imposible. Su presencia no se restringe a una etnia sino que es una práctica generalizada en todos los grupos que conformaron los antepasados de las comunidades actuales. El estudio de la distribución geográfica del chamanismo en la actualidad permite observar la presencia de actividades análogas en los cinco continentes. A los chamanes se les atribuyen poderes para curar enfermos y también para comunicarse con el más allá.

<sup>82</sup> En una entrevista publicada por el diario “Clarín, el 29 de agosto de 1996 y titulada “En las lejanas tierras del mito”, Manns dice: “En el curso de mi exilio europeo había leído un informe, publicado después de un congreso siquiátrico, sobre el llamado ‘síndrome de Estocolmo’, esto es, el amor de la víctima por su verdugo. Lo asimilé instantáneamente a la recóndita relación de Drymis Winteri con Julio Popper, uno de los exterminadores de su raza” (12).

<sup>83</sup> *El corazón a contraluz* está escrita desde la marginocentricidad de la que habla Robert Sims en su estudio sobre *La tierra del fuego* de Iparraguirre. Según Sims, el narrador de la novela de Iparraguirre coloca (como sucede en *El corazón a*

---

*contraluz*) el margen en el centro, desdibujando el etnocentrismo de la historiografía europea.

<sup>84</sup> Pratt aclara que utiliza “zona de contacto” en lugar de “frontera colonial” porque esta última expresión se funda en una perspectiva europea, ya que la “frontera” lo es sólo respecto de Europa. En cambio, con el uso del sinónimo “zona de contacto” pretende invocar la presencia conjunta, espacial y temporal, de sujetos separados por divisiones geográficas e históricas, cuyas trayectorias se intersectan (*Ojos imperiales* 26).

<sup>85</sup> El juego espacio temporal de la novela es constante y los capítulos van alternando épocas y espacios. Los distintos capítulos informan sobre los siguientes tópicos: En el primero se reseña la infancia de Julio Popper en Rumania. El segundo describe el encuentro de Popper con la indígena fueguina Drimys Winteri. En el tercero, se describe a los hombres que acompañan a Popper. El Capítulo cuarto “Periódica expulsión de los demonios” se desarrolla en el cuarto de Popper, y es allí donde Drimys comienza a ver su corazón a contraluz. En el quinto, la narración se retrotrae al año 1890. En ese capítulo el narrador con conocimiento enciclopédico cuenta los hechos relevantes ocurridos ese año, que coincide con el de la captura de Drimys. En el sexto se describen los hombres de Popper y a su vez se describe al rumano como el vigilante de los vigilantes. El séptimo narra la historia del capataz, un master en letras que ha asesinado a su mujer. En el octavo se narran hechos históricos y el narrador focaliza los hechos desde los conquistadores. En el noveno, titulado “El pórtico de la potencia y de la magia”, el narrador describe el momento de deslumbramiento de Popper en una playa

---

fueguina y luego transcribe un informe que Popper presentó en la Sociedad Geográfica. El décimo no tiene título. El narrador inicia directamente el capítulo diciendo que Popper “Abrió el libro al azar” y le pide a Drimys que lea una historia (al no tener título es como si los lectores en vez de leer esta novela estuviéramos leyendo directamente la *Crónica de los escitas*) sobre los escitas. En el once, la saga se traslada a Valdivia, en el momento en que Max Popper conoce a Marién Andwanter Hverbeck, la hija de un naviero alemán. El doce refiere la “Cosmogonía de los olvidados y agonía de los re-descubiertos”. En ese capítulo, el narrador narra la cosmogonía selk’nam. En el trece, llamado “Sin enemigos no se llega lejos”, un grupo de selk’nam salva a Popper y a sus hombres después de un naufragio. En el catorce se narra el combate en el arroyo Beta entre los hombres de Popper y otros buscadores de oro. El quince, “Mil ochocientos noventa y uno”, narra un viaje de Popper y Drimys a Buenos Aires y también el suicidio de Max Popper en Tierra del Fuego. En el dieciséis se describe una cena en “El Páramo” y el narrador registra la historia de la segunda captura de Drimys en 1883, ocurrida siete años antes. En el diecisiete, “Canción de las piedras flotantes”, Drimys canta en la playa que Popper compara con la Fata Morgana. El dieciocho traslada la narración a París, cuando Popper estudia ingeniería y conoce a Rimbaud. En el veinte se narra un ataque a “El Páramo” por parte de falsos buscadores de oro. En el veintiuno, Drimys sigue leyendo sobre la *Crónica de los escitas* y el narrador cuenta un viaje de Popper a Rusia, momento en el que “descubre” el libro del ruso Víctor Berkoff sobre los escitas. El veintidós, titulado “Homo textual I”, contiene un artículo de Popper para un diario de Buenos Aires

---

en 1891. En el veintitrés, titulado “Tragaleguas”, se narran los viajes de Popper en el interior de la Tierra del Fuego y se describe su preocupación por colocar topónimos de agradecimiento a los miembros de la Sociedad Geográfica Argentina. El veinticuatro, titulado “Primera lección de tinieblas”, narra la búsqueda del cadáver de Max Popper que se ha suicidado arrojándose de un acantilado y el envío de sus restos a Rumania. En el veinticinco, se narra una visión que el protagonista tuvo de niño cuando su padre lo llevó a ver en Bucarest el espectáculo de un caníbal y el encuentro posterior con ese mismo hombre, descubriendo que, en realidad, era un actor. En el veintiséis, Drimys alerta a Popper sobre un ataque salvándole la vida y revelándose como una chamana. En el veintisiete, titulado “Crítica de la razón chamánica”, Popper y Drimys Winteri cenan juntos en “El Páramo”, discutiendo temas religiosos, raciales y culturales. En el veintiocho, “Homo textual II”, se registran documentos de Popper escritos entre 1887 y 1893, en donde constan algunos viajes al norte y anécdotas sobre los quechuas. El veintinueve, titulado “Él mismo es un pozo al que tiene miedo de asomarse”, se ubica en 1877, año que coincide con la primera captura de Winteri y con la agresión hacia Popper de una prostituta en París. Ese es el pozo del que habla el título, una herida de la que no tiene regreso. El treinta, “Hombre que no consume su deseo”, narra la cena en “El Páramo” con el Gobernador argentino, quien desea poseer a Drimys. El treinta y uno, “Segunda lección de tinieblas”, narra la forma en que Popper pierde a Drimys en un duelo de esgrima. En el treinta y dos, “Tercera lección de tinieblas”, Popper, arrepentido, le devuelve a



---

Drimys su libertad. El treinta y tres es una especie de epílogo, en el que se narra el último encuentro de Popper y Drimys, la noche del 5 de junio de 1893.

<sup>86</sup> Usamos historia y discurso de acuerdo con la terminología que T. Todorov utiliza en el ensayo “Las categorías del relato literario”.

<sup>87</sup> Por convención literaria los títulos y el resto del paratexto no pertenecen al narrador sino al autor implícito.

<sup>88</sup> De acuerdo con Voloshinov “el discurso ajeno y el contexto transmisor no son más que los términos de una interrelación dinámica. Ésta, a su vez, refleja el dinamismo de la orientación social recíproca de las personas en el proceso de la comunicación ideológico-verbal (dentro de las tendencias firmes y estables de la comunicación)” (160). Aunque no es el propósito de este estudio, es importante destacar que esta novela merecería, por la complejidad de la transmisión narrativa, un exhaustivo análisis de las formas de transmisión del discurso ajeno, ya que las diferentes perspectivas de lo que se narra son, en muchos momentos, muy difíciles de identificar y por tanto de separar del contexto transmisor.

<sup>89</sup> El filósofo Arturo Andrés Roig dice a este respecto: “Sucede que no sólo la Historia mundial, sino la historiografía en general y la literatura de ficción, se encuentran dentro de la categoría de relato, es decir, que son formas de construcción de la objetividad y, en tal sentido, caminos de aproximación a lo real. De una vez por todas debemos abandonar la ingenua equiparación o equivalencia entre mundo objetivo y realidad. Lo primero es, para mí, lo ‘inteligible’, es decir lo que puedo inteligir; lo segundo es y será una incógnita que tratamos justamente de hacer entrar en nuestros marcos de comprensión” (31).

---

<sup>90</sup> La teoría de la inconmensurabilidad es definida por Kuhn al abordar algunos de los problemas planteados por la variación de los significados de términos y conceptos científicos al pasar de una teoría a otra. Kuhn llama "inconmensurabilidad" a la imposibilidad de definir los términos de una teoría en el vocabulario de la otra. El término es utilizado para mostrar la falta de medida común, lo que no significa que no sea posible una comparación entre ambos términos ya que, para él, inconmensurabilidad no es incomparabilidad. Según su opinión, decir que "dos teorías son inconmensurables significa afirmar que no hay ningún lenguaje [...] al que ambas teorías puedan traducirse sin resto o pérdida" (99). El principal elemento holista de su teoría está relacionado con el papel esencial de los conjuntos de términos que las personas educadas en una cultura deben aprender a la vez y que las que son ajenas a esa cultura deben considerar a la vez (lo que Wittgenstein, por su parte, denomina "parecidos de familia"). Por lo tanto, ninguno de los criterios utilizados para determinar la referencia es meramente convencional, es decir, asociado simplemente por definición con los términos que ayuda a caracterizar.

<sup>91</sup> Según George Van den Abeele la economía del viaje requiere un *oikos* (en griego: casa), de donde deriva la palabra economía, en relación con la cual toda búsqueda debe ser comprendida. De acuerdo con este ensayista siempre existe una casa (*homeland*) ubicada en el lugar donde uno parte, que se configura como el lugar al que se espera volver. La ubicación de un *oikos* (en latín: *domus*) es lo que domestica el viaje, poniéndole ciertos límites. Ese acto de referencia hace de todo viaje

---

un viaje circular en tanto ese punto privilegiado (la casa) es considerado como el origen y el final de todo movimiento.

<sup>92</sup> Para Roberto Fernández Retamar, el símbolo del hombre latinoamericano no es Ariel como pensó Rodó, sino Caliban (en el ensayo citado Retamar recomienda que, por ser un anagrama de caníbal, se use sin acento). Próspero, según Retamar, invadió las islas, mató a nuestros antepasados, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para poder entenderse con él. Lo único que puede hacer Caliban es usar el idioma para maldecirlo y desearle que sobre él caiga la roja plaga. Para Retamar Caliban es la metáfora más acertada de nuestra situación subalterna. Cfr. *Todo Caliban* de Roberto Fernández Retamar.

<sup>93</sup> Publicadas en mi ensayo *Los “bárbaros” de la Patagonia*.

<sup>94</sup> Joy Logan menciona, entre otros a Paul Theroux, George Simpson y H.W. Tilman.

---

### Obras citadas

- Abeijón, Asencio. *Apuntes de un carrero patagónico*. Comodoro Rivadavia, Argentina: Edición del autor, 1972.
- - -. *Caminos y rastrilladas borrosas. Memorias de un carrero patagónico*. Buenos Aires: Galerna, 1983.
- - -. *Memorias de un carrero patagónico*. Buenos Aires: Galerna, 1973.
- - -. *Los recién venidos. Memorias de un carrero patagónico*. Buenos Aires: Galerna, 1977.
- - -. *Recuerdos de mi primer arreo. Memorias de un carrero patagónico*. Buenos Aires: Galerna, 1975.
- - -. *El vasco de la carretilla y otros relatos*. Comodoro Rivadavia: Edición del autor, 1986.
- Adams, Paul, Steven Hoelscher and Karen Till. "Place in context. Rethinking Humanist Geographies." *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*. Eds. Paul Adams, Steven Hoelscher and Karen Till. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2001. xiii-xxiii.
- Adams, Percy. *Travelers and Travel Liars 1660-1800*. Berkeley: U. of California Press, 1962.
- - -. *Travel Literature and the evolution of the novel*. Lexington, KY.: The University Press of Kentucky, 1983.
- Aliaga, Cristian., comp. *Sur del Mundo. Narradores de la Patagonia*. Comodoro Rivadavia, Argentina: Ediciones Diario El Patagónico, 1992.
- Aracena, David. *Papá botas altas*. Comodoro Rivadavia: Grupo Pro-Cultura, 1986.

- 
- Arias, Abelardo. *De tales cuales*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- - -. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Batten, Charles. *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Bayer, Osvaldo. *La Patagonia rebelde*. Buenos Aires: Planeta, 1973.
- - -. *Los vengadores de la Patagonia trágica*. Buenos Aires: Galerna, 1972.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.
- Braun Menéndez, Armando. *Pequeña Historia Austral*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1971.
- Bridges, Lucas. *El último confín de la tierra*. Trad. Elena Cruz de Schwelm. Buenos Aires: Marymar, 1978. Trad. de *Uttermost Part of the Hearth*. Londres: Hodder & Stoughton, 1947.
- Bruner, Jerome. "The Narrative Construction of Reality." *Critical Inquiry* 18 (1991): 1-21.
- Burton, Richard. *The Lake Regions of Central Africa: A Picture of Exploration*. New York: Horizon Press, 1961.

- 
- Byron, John. *Naufragio en las costas patagónicas*. Trad. José Valenzuela. Buenos Aires: Ediciones del Sol/ Ediciones Unesco, 1996.
- Byron, Robert. *The Road to Oxiana*. 2ª Edición. London: Penguin, 1981.
- Camplani, Clara. "Il 'fenomeno' Luis Sepúlveda." *Rassegna iberistica* 63 (1998): 43-45.
- Canclini, Arnoldo. *El fueguino. Jemmy Button y los suyos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.
- - -. *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1985.
- Carvalho, Susan. "Taking Her Place: Space and Power in Popular Fiction by Spanish American Women." Manuscrito bajo consideración por Tamesis Press, London.
- Casey, Edward S. "Body, Self, and Landscape: A Geophilosophical Inquiry into the Place-World." *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*. Eds. Paul Adams, Steven Hoelscher and Karen Till. Minneapolis: U. of Minnesota P, 2001. 403-25.
- Casini, Silvia. *Los "bárbaros" de la Patagonia*. San Juan, Argentina: EFFA, 2001.
- Chatwin, Bruce. *En la Patagonia*. Trad. E. Goligorsky. Barcelona: Muchnik, 1992.
- Chatwin, Bruce. *In Patagonia*. New York: Penguin Books, 1988.
- Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. 9ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- Conti, Haroldo. *Mascaró, el cazador americano*. Buenos Aires: Crisis, 1975.
- Cornejo Polar, A. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

- 
- Crang, Mike. *Cultural Geography*. London: Routledge, 1998.
- Cristoff, María Sonia. "No soy un viajero que escribe, soy un escritor que viaja." *Nación*. 20 de mayo 2001: 3
- Darwin, Charles. *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's ships Adventure and Beagle*. 5a. ed. New York: AMS Press, 1966.
- Darwin, Charles. *Del Plata a Tierra del Fuego. Viaje de un naturalista alrededor del mundo a bordo del H.M.S. Beagle. 1831-1836. Segunda etapa. Buenos Aires/ Patagonia/ Cabo de Hornos*. Trad. Eustacio García. Buenos Aires: Zagier & Urruty Publications, 1999.
- de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I Artes del hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Editorial Espiral, 1975.
- Echeverría, Esteban. *La cautiva*. Buenos Aires: Huemul, 1961.
- - -. *El matadero*. Buenos Aires: Huemul, 1961.
- Eliade, Mircea. *The sacred and the profane*. Trans. W. Trask. New York: Harcourt & Brace, 1959.
- Epple, Juan Armando. "La escritura como palimpsesto: Actas del Alto Bío-Bío y el canon indigenista de Chile." *Revista Signos: Estudios de Lengua y Literatura* 25 31-32 (1992): 61-71.
- - -. "Post-Modernismo: Una poética desde el tercer mundo (Conversación con Patricio Manns)." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 8 1 (1992): 123-35.
- Falkner, Thomas. *Descripción de la Patagonia*. Buenos Aires: Hachette, 1957.

- 
- Fernández Bravo, Alvaro. *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana, Universidad de San Andrés, 1999.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban*. Concepción, Chile: Cuadernos Atenea, 1993.
- Fitz Roy, Roberto. *Narración de los Viajes de levantamiento de los buques de S.M. "Adventure" y "Beagle" en los años 1826 a 1836*. Vol. XV. Trad. Teodoro Caillet-Bois. Buenos Aires: Biblioteca del Oficial de Marina, 1933.
- Foucault, Michel. *Saber y verdad*. Madrid: La piqueta, 1991.
- Fuentes, Carlos. *Cristóbal Nonato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Fusco, Coco. "La otra historia de la *performance* cultural." *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América latina*. Comp. Gabriela Nouzeilles. Buenos Aires: Paidós, 2002. 39-83.
- Gallardo, Sara. *La rosa en el viento*. Barcelona: Pomaire, 1979.
- Gasulla, Luis. *Culminación de Montoya*. Barcelona: Destino, 1975.
- Genette, Gerard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- Gerbi, Antonello. *La Disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900*. Trad. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- - -. *La Naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. Trad. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Giardinelli, Mempo. *El cielo con las manos*. Hannover, N.H.: Ediciones del Norte, 1981.
- - -. *Final de novela en Patagonia*. Buenos Aires: Biblioteca Grandes Viajeros, 2000.
- - -. *Imposible equilibrio*. Buenos Aires: Planeta, 1995.



- 
- - -. *Luna caliente*. México: Oasis, 1983.
- - -. *¿Por qué prohibieron el circo?* México: Oasis, 1983.
- - -. *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- - -. *La revolución en bicicleta*. Barcelona: Pomaire, 1980.
- - -. *Santo Oficio de la memoria*. Bogotá: Norma, 1991.
- Guait, Camilo. *La fantástica historia de Jimmy Button*. Buenos Aires: Ediciones Toqui, 1977.
- Guido, Beatriz. *La invitación*. Buenos Aires: Losada, 1979.
- Guinnard, A.M. *Tres años de cautividad entre los patagones*. Buenos Aires: Eudeba, 1961.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Kapelusz, 1979.
- Hamon, Phillipe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991
- Hazlewood, Nick. *Savage. The Life and Times of Jemmy Button*. New York: Thomas Dunne Books, 2001.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Hudson, Guillermo Enrique. *Días de ocio en la Patagonia*. Trad. de Violeta Shinya. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1986.
- Humboldt, Alexander von. *Personal narrative*. Trad. Jason Wilson. London, New York: Penguin Books, 1995.
- Iparraquirre, Sylvia. *En el invierno de las ciudades*. Buenos Aires: Galerna, 1988.
- - -. *El país del viento*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- - -. *El parque*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- - -. *Probables lluvias por la noche*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993.

- 
- - -. *La tierra del fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- Kadish, Doris. *The Literature of Images: Narrative Landscape from Julie to Jane Eyre*.  
New Brunswick: Rutgers UP, 1986.
- Keith, Michael and Steve Pile., eds. *Place and the Politics of Identity*. London and New  
York: Routledge, 1993.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trad. M. Waller. Ed. Leon S. Roudiez.  
New York: Columbia UP, 1984.
- Kuhn, Thomas. *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*. Barcelona:  
Paidós, 1995.
- Lanser, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton  
University Press, 1981.
- Le Goff, Jacques. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Trad. Marta  
Vasallo. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.
- Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías Imaginarias. El relato de viaje y la construcción  
del espacio patagónico*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- - -. "Relatos del pasado, imágenes del futuro: literatura de viaje y exterminio indígena."  
*Encuentro de la literatura argentina con el discurso crítico*. Comp. Marcela Arpes y  
Nora Ricaud. Río Gallegos, Argentina: Universidad Nacional de la Patagonia Austral,  
2005. 533-41
- Logan, Joy. "Discovering the 'Real': Travels in Patagonia." *Romance Studies* 21 (Winter  
1992/ Spring 1993): 63-70.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro.  
Valencia: Frónesis, 1996.

---

Magnier, Bernard. "Entrevista con Luis Sepúlveda." *UNESCO Courrier* 51.1 (1998): 44-47.

Manns, Patricio. *Actas del Bío-Bío*. 2ª Edic. Madrid: Ediciones Michay, 1988.

- - -. *Actas de Marusia*. Santiago de Chile: Editorial P&P, 1993.

- - -. *Actas de Muerteputa*. Santiago de Chile: Ediciones Emisión, 1985.

- - -. *Buenas noches los pastores*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

- - -. *El corazón a contraluz*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

- - -. *De noche sobre el rastro*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria/ Sociedad de Escritores de Chile, 1967.

- - -. *De repente los lugares desaparecen*. Santiago de Chile: Ediciones LAR, 1992.

- - -. *El desorden en un cuerno de niebla*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

- - -. "En las lejanas tierras del mito". *Clarín*. 29 de agosto 1996: 7-8.

- - -. *Memorial de la noche. Novela basada en las actas de Bío Bío*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Marks, Richard Lee. *Tres hombres a bordo del Beagle*. Trad. Aníbal Leal. Buenos Aires: Javier Vergara, 1997.

Martínez Bonati, Felix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Chile, 1960.

Martin-Márquez, Susan. "A 'scientific confidence': Manuel Iradier, 'El Negro de Banyoles' and the re-collection and re-membering of 'Spanish Africans'." *Journal of Romance Studies* 13 (2001): 103-20.

- 
- McGreevy, Patrick. "Attending to the void. Geography and Madness." *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*. Eds. Paul Adams, Steven Hoelscher and Karen E. Till. Minneapolis, MN: University of Minneapolis Press, 2001. 246-256
- Meza, María Eugenia. "No hay que tener miedo a las palabras." *Nación*. 22 de febrero 1993: 7.
- Moravia, Alberto. *Which Tribe Do You Belong To?* Trad. Agnus Davidson. New York: Farrar, Strauss y Giroux, 1972.
- Moreno, Francisco P. *Viaje a la Patagonia Austral*. Buenos Aires: Hachette, 1969.
- Musters, George. *Vida entre los Patagones*. Trad. Arturo Costa Álvarez. Buenos Aires: Hachette, 1969. Trad. de *At Home with the patagonians. A year's wanderings over untrodden ground from the Straits of Magellan to the Río Negro*. Londres: John Murray, 1871.
- Nouzeilles, Gabriela. "Introducción". *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América latina*. Comp. Gabriela Nouzeilles. Buenos Aires: Paidós, 2002. 11-38.
- Olwig, Kenneth Robert. *Landscape, Nature, and the Body Politic: From Britain's Renaissance to America's New World*. Madison: U. de Wisconsin P, 2002.
- Oyarzún, Magdalena. "Acercamiento ecocrítico a la novela *Mundo del fin del mundo*." *Ixquic* 2 (2000): 71-83.
- Peirce, Charles. *Lecciones sobre el pragmatismo*. Buenos Aires: Aguilar, 1978.
- Pfister, Manfred. "Bruce Chatwin and the Postmodernization of the Travelogue." *Literature Interpretation Theory* 7 2-3 (1996): 253-67.

- 
- Pigafetta, Antonio. *Primer viaje en torno del globo*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1941.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997. Trad. de *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London, New York: Routledge, 1992.
- - -. "¿Por qué la Virgen de Zapopan fue a Los Ángeles? Reflexiones sobre la movilidad y la globalidad." *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Eds. Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alianza, 2003. 29-57.
- Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- Quemain, Miguel Ángel. "No soy un escritor chileno. Entrevista con Luis Sepúlveda." *Quimera* 121 (1993): 21-24.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1995.
- Raspail, Jean. *Yo, Antoine de Tounens, Rey de la Patagonia*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- Reinoso, Susana. "Nota a Carlos Fuentes." *Nación*. 15 noviembre 2004: 22.
- Richards Nelly. "Signos culturales y mediaciones académicas." *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el Saber Académico*. Comp. Beatriz González Stephan. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. 1-22.
- Rivera, José Eustasio. *La Vorágine*. Buenos Aires: Losada, 1985.
- Rodríguez, Ileana. "Sujetos ingobernables. El discurso de la ciudadanía." *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el Saber Académico*. Comp. Beatriz González Stephan. Caracas, Nueva Sociedad, 1996. 221-42.

- 
- Roffe, Reina. "Entrevista a Mempo Giardinelli." *Cuadernos Hispanoamericanos* 615 (2001): 81-92.
- Roig, Arturo. "La Filosofía Latinoamericana, la Filosofía de la Historia y los relatos." *Arturo Andrés Roig. Doctor Honoris Causa*. Managua: Universidad Autónoma de Nicaragua, 1994.
- Rowntree, Lester B. "The Cultural Landscape Concept in American Human Geography." *Concepts in Human Geography*. Eds. Carville Earle, Kent Mathewson and Martin Kenzer. Lanham MD: Rowman & Littlefield, 1996. 127-159.
- Rulfo, Juan. "No oyes ladrar los perros". *El llano en llamas*. 2ª Edición. 4ª Reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 145-50.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- - - . *Cultura e Imperialismo*. 2ª. Edic. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Saintoul, Catherine. *Racismo, etnocentrismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1988.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Sepúlveda, Luis. *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- - - . *Mundo del fin del mundo*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- - - . *Patagonia Express*. 5ª Edic. Barcelona: Tusquets, 1996.
- - - . *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Shakespeare, William. "La tempestad." *Obras completas*. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1966. 2017-61.

- 
- Simpson, George Gaylord. *Attending Marvels. A Patagonian Journal*. New York: The Macmillan Company, 1934.
- Sims, Robert. "Eurocentrismo, marginocentricidad, historia oficial e historia sentida en *La tierra del fuego* de Sylvia Iparraguirre." *Hispanic Journal* 22 2 (2001): 523-38.
- Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- Smith, Neil and Cindi Katz. "Grounding Metaphor. Towards a spatialized politics." *Place and the Politics of Identity*. Eds. Michael Keith and Steve Pile. London and New York: Routledge, 1993. 67-81.
- Soja, Edward W. *Thirdspace. Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996.
- Strukelj, Pablo. Prólogo. *Papá botas altas*. De David Aracena. Comodoro Rivadavia: Grupo Pro-Cultura, 1986. 9-13.
- Subercaseaux, Benjamín. *Jemmy Button*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1950.
- Teather, Elizabeth Kenworthy. *Embodied Geographies: Spaces, Bodies and Rites of Passage*. London: Routledge, 1999.
- Theroux, Paul. *The Old Patagonian Express*. Boston: Houghton Mifflin, 1978.
- Tilman, H. W. *Mischief in Patagonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1957.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario." *El análisis estructural del relato*. 3ª Edición. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974. 155-92.
- Tuan, Yi-Fu. "Introduction. Cosmos versus Hearth." *Textures of Place. Exploring Humanist Geographies*. Eds. Paul Adams, Steven Hoelscher and Karen Till. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2001. 319-25.

- 
- Van den Abbeele, George. *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Vargas Llosa, Mario. *El Hablador.* Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Voloshinov, Valentin Nikólaievich. *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje).* Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza, 1992.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos.* Trad. Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas.* México: UNAM, 1988.
- Zea, Leopoldo. “América Latina, largo viaje hacia sí misma.” *Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana.* México: UNAM, 1978.



---

## Vita

Silvia Estela Casini

(Fecha de Nacimiento: 5 de mayo de 1951, San Pedro –Argentina-)

### FORMACIÓN PROFESIONAL

Magister en Literatura Hispanoamericana. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2000

Profesora en Letras. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina, 1974

### CARGOS PROFESIONALES

Profesora Titular Ordinaria (Cargo ganado por Concurso de Oposición y Antecedentes). Cátedra: Literatura Latinoamericana I. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Chubut. Argentina.

Profesora Adjunta. Cátedra: Seminario de Literatura Patagónica. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Chubut. Argentina.

Profesora Adjunta. Cátedra: Seminario de Teoría y Práctica discursiva. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Chubut. Argentina.

### PUBLICACIONES LIBROS

*Los "bárbaros" de la Patagonia*. San Juan, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, 2001.

### CAPITULOS DE LIBRO

“El imaginario patagónico en el contexto de la Literatura Hispanoamericana”. *Pensamiento latinoamericano*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 1991. 275-80.

“El imaginario patagónico: frontera y marginalidad”. *Estudios Latinoamericanos*. Valparaíso, Chile: Solar, 1992. 117-24.

“El imaginario patagónico: nuevas y viejas mitologías”. *Anverso y reverso de América Latina. Estudios desde el fin del milenio*. Comp. Clara Alicia Jalif de Bertranou. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 1995. 446-50.

“La reconstrucción del mundo en *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta”. *Estudios de Literatura Chilena e Hispanoamericana contemporánea*. Osorno, Chile: Editorial de la Universidad de Los Lagos, 1996. 157-62.

“De la ‘novela de la tierra’ al terreno de la conciencia y del discurso”. *Leer la novela hispanoamericana del siglo XX*. San Juan, Argentina: Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes, 1997. 103-17.

- 
- “El proceso de memorización en *Son Cuentos Chinos* de Luisa Futoransky”. *Cuando escriben las mujeres*. Coords. Estela Saint-André y Adela Rolón. San Juan, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, 1998. 191-200.
- “Entre la realidad y los deseos: la ficción. Una lectura de *La Señora de los Sueños* de Sara Sefchovich”. *Cuando escriben las mujeres*. Coords. Estela Saint-André y Adela Rolón. San Juan, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, 1998. 201-7.
- “La reafirmación de la región patagónica desde sus discursos”. *Universidad, Cultura y Sociedad. Reflexiones en torno al desarrollo regional*. Osorno, Chile: Editorial de la Universidad de los Lagos, 1998. 283-92.
- “El discurso patagónico en el proceso de homogeneización cultural”. *Jornadas de Investigación y tecnología en el contexto del desarrollo patagónico*. Comodoro Rivadavia, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de la Patagonia, 1998. 24-30.
- "La fundación discursiva del espacio patagónico". *Actas del Congreso Sociedad Chilena de Estudios Literarios 1999*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2000. 129-35.
- "La configuración discursiva de la Patagonia (Patagonia's speech configuration)". *El libro de las tesis de la Universidad Nacional de Cuyo (1996-2000)*. Mendoza, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2001. 62.

#### **PUBLICACIONES EN REVISTAS**

- “La tragicidad del mestizaje en los *Comentarios Reales*. *Revista Letras* 3 3 (1987): 17-23.
- “El imaginario patagónico en el contexto de la literatura hispanoamericana”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 5 7 (1996): 49-57.
- "Los textos mapuches y la crítica post-occidental". *Lengua y Literatura Mapuche* 9 (2000): 77-84.
- Reseña. *Femenino plural: La locura, la enfermedad, el cuerpo en las escritoras hispanoamericanas*. Ed. Gladys Ilarregui. *Revista Alpha* 17 (2001): 293-98.
- "La literatura patagónica y el discurso postcolonial". *Revista Alpha* 18 (2002): 285-95.
- "Género sexual y subversión en *De noche vienes* de E.Poniatowska". *Revista Alpha* 19 (2003): 123-41.