

PROPUESTAS PARA UNA **GEOPOÉTICA LATINOAMERICANA**

Fernando Ainsa

El espacio americano se apareció desde el primer momento a los ojos de Occidente como un lugar o conjunto de “lugares posibles” para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico. En la medida que se desconocía su articulación interna, el vacío primordial del espacio inédito ofrecía una predisposición cosmológica a la creación demiúrgica. Su propia indeterminación era una invitación a conquistarlo y a “bautizarlo” con palabras nuevas, apasionantes grafías con las que se construyeron progresivamente los paisajes arquetípicos con que ahora se lo caracteriza. Gracias al proceso que va del topos al logos se fueron haciendo inteligibles los conceptos y las nociones que permitieron la puesta del Nuevo Mundo en perspectiva y la invitación a fundar una auténtica geopoética latinoamericana.

No otra cosa ha sucedido en la vasta metáfora poética de la geografía de América Latina, desde las Cartas de Colón que la describen por primera vez, hasta la Babel de sus ciudades contemporáneas, pasando por los espacios inéditos de la selva, divididos ambigüamente entre la visión paradisiaca y la infernal, la Arcadia y la naturaleza violada. En nuestra América, la toma de posesión por la palabra del espacio innominado, la apropiación del topos por el logos, ha significado un difícil e inconcluso aprendizaje, cuyas representaciones han sido muchas veces traumáticas.

Frente a la selva, la pampa, las altas cordilleras o el paisaje inédito de América, se ha repetido este proceso de bautizo de la realidad. La fuerza vital omnipotente de sus elementos impresionó a quienes primero la percibieron viniendo de otros mundos y careciendo de los instrumentos adecuados para aprehenderla e ir “espacializando” la realidad. Así lo expresó Ernesto Grassi:

Sólo quien se ha visto alguna vez frente a esos espacios incommensurables, ante los cuales el hombre, como personalidad individual, no es capaz de existir; sólo quién ha vivido la lobrete de noches en las que no se percibe otra cosa que la respiración de una naturaleza no humana, aún no humanizada; sólo él puede comprender lo que significa imponer una forma a lo informe y dominar así su atracción y su amenaza; una forma que convierte a un mundo postmítico en realidad¹.

Forjar un camino en ese mundo desconocido no fue fácil. El proceso de “imponer forma a lo informe” se repetiría en todas las épocas. Su inventario es en buena parte el de la historia de la literatura latinoamericana. Inicialmente fue evidente en el bautizo de la realidad a través de ese “darle nombre a las cosas”² que inaugura la literatura colonial y que se repite en todas las latitudes, desde Cuba a Chile, pasando por Brasil. Los cortes y recortes que las Crónicas, Relaciones, la propia poesía y la prosa narrativa, fueron haciendo en la realidad, intentando adueñarse de su esencia, estaban guiados por el azar de viajes y descubrimientos, conquistas y colonizaciones. En todo caso, demostrarían que la naturaleza y la geografía que la representa eran decisivas en América, al punto que en pleno siglo XIX, Lastarria todavía consideraba que “la naturaleza americana, tan prominente en sus formas, tan variada, tan nueva en sus hermosos atavíos, permanece virgen; todavía no ha sido interrogada; aguarda que el genio de sus hijos explote los veneros inagotables de belleza con que le brinda.”³

Un paisaje y una naturaleza omnipresente y decisiva, ya que —como recuerda Eduardo Caballero Calderón— “el llano y la selva no son escenarios que puedan anticuarse como un salón Luis XV o una galería art nouveau. El paisaje es una realidad americana y no una moda que pasa de moda, dentro de nuestro panorama intelectual”⁴. De ahí, el profundo divorcio entre geografía e historia, donde “el determinismo geográfico es más intenso mientras menor es el desarrollo técnico”, porque “la geografía es primordial”⁵. De ahí, también, que el estudio de las formas de posesión del espacio americano, “nuestros recortes y no los de la naturaleza” —como reivindica Ernesto Grassi— resulten claves para definir los modos de integración en ese contexto y establecer parámetros de identidad cultural a partir de los lugares que se han vivenciado⁶.

² “Creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido “nombradas”, exigen un largo, vasto, paciente proceso de observación”, sostiene Alejo Carpentier en *Tientos y diferencias*, Arca, Montevideo, 1967, p. 12.

³ J. V. Lastarria, “Discurso ante la Sociedad Literaria del 3 de mayo de 1842”, *Recuerdos literarios*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967, pp. 97-98.

⁴ Eduardo Caballero Calderón: “Literatura y paisaje”, Bogotá, El Tiempo, 17 agosto de 1965.

⁵ Leopoldo Benítez, *Ecuador, drama y paradoja*, México, FCE, 1950, p. 22.

⁶ En Fernando Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (Madrid, Gredos, 1986) estudiamos en detalle las novelas de la selva como parte del movimiento centripeto en busca de la identidad.

¹ Ernesto Grassi, *Arte y mito*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 169.

Esta misma perspectiva —el paisaje como creación a partir de los materiales que brinda la naturaleza— es asumida por Fernando Alegria cuando afirma que “obra y paisaje se unen a partir de un punto esencial: el hombre natural y condicionado, que es el alma que crea y trabaja con los materiales de la tierra y de su propia alma”⁷. Forjar un camino en una naturaleza inédita pone en evidencia, pues, las dificultades que ha encontrado el logos para adueñarse literariamente del topos.

Del caos desordenado de las primeras impresiones que siguieron a su descubrimiento, se fue pasando a una ordenación estética dotada de sentido, ya que toda “espacialización” por la palabra, en la medida que aspira ser una estructura dotada de sentido, propone su propio “sistema de lugares”. Con ello intenta llenar los “abismos no revelados” del “espacio negativo” —del que habla Georges Poulet⁸— cubriendo la “distancia” entre el ser humano y su contorno. Este ordenamiento de lugares y el establecimiento de distancias en un texto, es decir, la representación por la palabra de una visión del mundo, es siempre una operación subjetiva. Lo recuerda Octavio Paz:

La naturaleza no es sino un punto de vista: los ojos que la contemplan o la voluntad que la cambia. El paisaje es poesía o historia, visión o trabajo. Nuestras tierras y ciudades cobraron existencia real apenas las nombraron nuestros poetas y novelistas⁹.

En resumen, “un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y el cosmos”¹⁰. En este esfuerzo de conversión de la naturaleza en paisaje se ha ganado el derecho a una postergada inserción en la historia.

La carta nueva

La “revelación” de ese “más allá” que ven nuestros ojos ya está presente en las primeras páginas que se escriben sobre el Nuevo Mundo. En el Diario y en las Cartas de Cristóbal Colón, se establecen esos “cortes y recortes” en el contorno, verdaderas “herejías y petulancias, que la vida de la naturaleza no puede soportar”¹¹. La sorpresa, el

temor o la admiración marcan esa primera apropiación por la palabra de la vastedad inédita del espacio americano. Las impresiones son inevitablemente subjetivas y están jerarquizadas de tal modo que algunos aspectos de la realidad son realzados y puestos en relieve, mientras otros son desechados o encubiertos en forma deliberada. Viajar y descubrir consiste no sólo en la expansión de los límites del mundo conocido, sino en hacer retroceder el caos y las brumas de lo ignorado, empresa de conocimiento que supone un reconocimiento de la existencia del otro. La alteridad es arrancada al caos y a la ignorancia y permite —gracias a la razón— fundar una nueva naturaleza completa. En Colón el propósito es explícito:

Tengo propósito de hacer carta nueva de navegar, en la cual situaré toda la mar e tierras del mar Océano en sus propios lugares, debaxo su viento, y más componer un libro y poner todo por el semejante por pintura¹².

Esta necesidad de marcar los hitos del conocimiento de lo otro tiene una clara finalidad de ordenamiento y centralización de la información. El mapa (“la carta nueva” de que habla Colón) es, por lo tanto, empírica, resultado de una comprobación del espacio geográfico en “sus propios lugares”, más que pintura ecuménica del mundo total de los mapamundis medievales, al modo del mapa del Beato San Severo del siglo XI. Con Colón lo que es diferente se estructura, haciéndose evidente el propósito de descubrimiento y conquista, ya que:

El mapa, instrumento privilegiado de la geografía, es el simulacro de lo lejano y mantiene con el exotismo una relación paradigmática. Es a la vez el modelo y la aproximación intocable. Permite ver, pero no permite apropiarse. Para apropiarse hay que partir. Por esta razón puede aventurarse una extraña aporía: sin mapa no hay descubrimiento, pero sin descubrimiento no hay mapa. El mapa tiene una doble función: es imagen y representación del mundo, es instrumento de descubrimiento y conquista¹³.

Al abrir espacios propios en una realidad inédita, las descripciones están guiadas por la admirativa sorpresa. La felicidad embarga las primeras páginas de Cristóbal Colón sobre América, donde se multiplican las referencias a la condición “maravillosa” de los sucesivos espacios que va abordando. Maravilla son “los muchos puertos en la costa de la mar y hartos ríos y buenos y grandes”; como también “hay pinares a maravilla” y “la Española es maravilla.” Lo mismo sucede en la isla Fernandina. Los árboles son “la mayor maravilla del mundo”, como también lo son los

⁷ Fernando Alegria, “El paisaje y sus problemas”, Atenea, Chile, Tomo XXXV, n° 133, julio 1936, p. 35.

⁸ Georges Poulet, en *L'Espace proustien* (París, NRF, 1964), establece el sistema de lugares en la obra de Proust oponiendo los escenarios “vivididos” al “espacio negativo” de los “abismos no revelados” que existen entre ellos. Lo importante es los lugares entre sí hasta crear un verdadero sistema.

⁹ Octavio Paz, “Literatura de fundación vincular”, *Puertas al campo*, México, UNAM, 1966, p. 19.

¹⁰ Octavio Paz, “Paisaje y novela en México”. *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p. 17.

¹¹ Ernesto Grassi, *op. cit.* p. 46.

¹² Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, Consuelo Varela (ed.), Madrid, Alianza, 1982, p. 17.

¹³ Francis Affergan, *Exotisme et alterité*, Paris, PUF, 1987, p. 33.

En Nuestra América la toma de posesión por la palabra del espacio innominado ha significado un difícil e inconcluso aprendizaje, cuyas representaciones han sido muchas veces traumáticas

peces, pues “no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso en verlos”.

Al oír el canto de los pájaros, Colón se dice que, “nunca se querría partir de aquí”. Es decir, que el primer europeo que llega a territorio americano ya considera que esta tierra, “es para desear y vista es para nunca dejar.” Ese aspirar a “nunca dejar” América, puede también ser el resultado de comparar uno y otro mundo, como hace Pedro Mártir en *De Orbe novo*: “¿Qué mayor felicidad que pasar la vida donde no se vea uno obligado a encerrarse en estrechas habitaciones con horroroso frío?”¹⁴. Pocos años después, en 1545, Pedro de Valdivia al descubrir Chile afirmará: “Esta tierra es tal, que para vivir en ella y perpetuarse no la hay mejor en el mundo”¹⁵. El diálogo entre el conquistador y el espacio americano parece entablado sobre las bases sólidas de la posesión que sigue al deseo. La identidad americana se insinúa en el primero de sus requisitos necesarios: el enraizamiento. Su expresión literaria integra por primera vez armoniosamente geografía, mito e invención. La satisfacción y la alegría recorren las primeras páginas de los Cronistas de Indias que describen la realidad recién descubierta. Donde se plantaban las banderas de Castilla, el conquistador entablaba inmediatamente un diálogo con el espacio. Sin embargo, la representación del Nuevo Mundo, el logos que se apropia del topos, es para hacerlo inteligible a los propios ojos, pero sobre todo para explicarlo a los demás, los destinatarios del texto (monarcas, administradores de la corona, lectores interesados en el Nuevo Mundo). El “escribiente” piensa siempre en el efecto que debe producir en el lector: de allí tanto adjetivo, tantas comparaciones entre objetos y realidades conocidas para transmitir una idea de la dimensión de lo desconocido.

América, a partir de su descubrimiento, se convierte en “un nuevo vivero de imágenes”, utilizando la feliz imagen de José Lezama Lima: “Desde su incorporación a la historia occidental, el Nuevo Mundo entrelaza íntimamente el mito clásico y la nueva utopía”. En América, en los primeros años de la conquista —recuerda Lezama— “la imaginación no fue «la loca de la casa» sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y legítima diferenciación”. El Cronista de Indias lleva la novela de caballería al paisaje. Flora y fauna son

objeto de reconocimiento en relación con los viejos bestiarios, fabularios y libros sobre las plantas mágicas. La imaginación va estableciendo las semejanzas. De ahí que el estilo de esa primera literatura sea conscientemente exagerado, hiperbólico, efectista. De ahí la importancia de lo descriptivo; de ahí el barroco subsiguiente.

“No escribo de autoridad de algún historiador o poeta, sino como testigo de vista”, declara Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Sumario de la natural historia de Indias* (1526). En sus páginas adelanta —impregnado del naciente espíritu renacentista español— la aspiración de que la realidad descrita se integrara en un orden universal del que el Nuevo Mundo debía de formar parte. “No mire sino en la novedad de lo que quiero decir”, le dice Oviedo al rey Carlos V y aunque insiste en sus invocaciones sobre la búsqueda de novedad, es evidente que lo que pretende es integrar “lo no europeo, lo peculiar de los secretos y cosas que la naturaleza produce” en América, en el marco de la civilización cristiana que España representa.

La naturaleza americana debía ser descrita para mayor gloria de Dios, único creador del universo, y debía integrarse en función de un orden único. Se conocerá a Dios estudiando la Naturaleza, pero también se justificará la unidad de la creación a través de su representación coherente como paisaje.

Los cortes en la realidad

“Cortar y recortar” la realidad, eligiendo las medidas justas, es tarea de artistas, lo que Thomas Burnet en su *Telluris theoria sacra* (1624) consideraría como una prueba más de que “las cosas fueron hechas en el origen en proporción y belleza suficientes y a imagen y semejanza del Paraíso terrenal”¹⁶. No otra cosa proponen los “recortes” en el paisaje del Arauco domado (1596) de Pedro de Oña —“Oh! Quién tuviera pluma tan cortada/ y versos tan medidos y corrientes/ que hicieran el vestido de este valle/ cortado a la medida de su talle!”¹⁷—, los de Bernardo de Balbuena, Rafael Landívar y Alonso de Ercilla en esa vasta y colorida apropiación estética de la geografía americana.

La maravillada sorpresa y su transmisión a los demás, se sintetiza en cierto modo en el afán utilitario por describir, nominando y bautizando la realidad, como hace Bernal Díaz del Castillo en los huertos y vegas de México, tal vez inspirado por el Vergel de oración de Alonso de Orozco. Una tal acumulación descriptiva resulta hoy abrumadora, pero es el modo como el espacio americano es apropiado por la palabra castellana. Porque son las realidades

¹⁴ Pedro Mártir, *De Orbe Novo*, Madrid, 1855, III.

¹⁵ Pedro de Valdivia, *Cartas de relación de la conquista de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.

¹⁶ Thomas Burnet, *Sacred theory of earth*, London, 1684, p. 125.

¹⁷ Pedro Oña, *Arauco domado*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979, V.

primordiales las que impresionan a conquistadores y cronistas, pero no para invitarlo a asentarse bucólicamente en un paisaje, sino para acumular posesivamente el mayor espacio en el menor tiempo posible. Como ha sintetizado Hernando Téllez, el cronista describe:

Aquí el aire es de tal manera, aquí el agua tiene este color, aquí los pájaros llevan este plumaje, aquí hay unos crepúsculos inverosímiles y unas noches misteriosas y perfumadas, dice siempre con parecidas palabras la bárbara prosa del soldado o la prosa de artificio latino del licenciado¹⁸.

Descripción que da la desmesura de la nueva realidad:

Ahí estaba la tremenda naturaleza, el medio físico, absorbiéndolo todo, devorándolo todo, imponiéndose como un espectáculo sin antecedentes para los ojos europeos, y como una misteriosa amenaza. El hombrecillo desnudo o semidesnudo de oscura piel de cobre, habitante de ese fantástico mundo era, al fin y al cabo, lo de menos. Lo de más, lo que importaba, era lo otro: la tierra, el clima, la atmósfera, el paisaje, el suelo y sobre todo, lo que podía haber debajo del suelo. Con qué exquisita morosidad se detiene la corriente del relato en las crónicas de los conquistadores y de los colonizadores para pintar el agua, los árboles, las desconocidas flores, los inmensos golfos de verdura, los bosques, las fieras y los pájaros y, además, el polvo de oro y el grano de oro, el polvillo de esmeralda y el verde cristal maravilloso¹⁹.

Información que además es una forma de orientarse en la nueva realidad. Si faltan sus indicios, el hombre se siente perdido. Por eso cuando Américo Vespucio, viajando para ver “una porción del mundo y sus maravillas” deja de tener “la tutela de las estrellas conocidas”, se siente perdido en la costa del Brasil.

Los recortes del espacio americano prosiguen en el tiempo según los diferentes modelos literarios que responden al desafío de su apropiación. La “emancipación de la inteligencia” que reclamó el argentino Esteban Echeverría y reiteró el venezolano Andrés Bello en su famosa *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826), se repitió con mayor o menor fortuna en los aportes de movimientos, escuelas y modelos literarios que resultaron fundamentales en la definición de la identidad americana.

Los modos como el espacio americano ha sido asumido y transformado en los sucesivos paisajes literarios han sido muy diferentes. Si muchos textos reflejan un conflicto y un enfrentamiento de la identidad primordial con los elementos naturales (narrativa de la selva y de altas

Viajar y descubrir consiste no sólo en la expansión de los límites del mundo conocido, sino en hacer retroceder el caos y las brumas de lo ignorado

montañas), otros han reflejado el horror al vacío (las pampas y desiertos), mientras que algunas obras injertan sus personajes en un escenario decorativo y lleno de detalles pintorescos.

Las voces de la tierra

A principios del siglo XX se desarrolla con intensidad un movimiento centrípeto hacia el interior de América en busca del ser profundo de un continente que todavía se ignora. Es el “descubrimiento de otro Nuevo mundo”, a través de “las voces de la tierra” el que, deliberada y conscientemente, emprende la ficción del período. Para echar raíces y crear un “centro de cohesión interior” y una visión orgánica y unitaria sobre el conjunto de la realidad —usando las palabras de Augusto Roa Bastos— la novela empieza por hacer “un inventario del espacio circundante al que, al carecer de las pautas culturales para juzgarlo en función del orden que pudiera serle propio, se percibía como un caos”²⁰.

El conflicto del hombre con las fuerzas de la naturaleza es el eje central de las llamadas “novelas de la tierra”, donde surgen con fuerza protagónica vastas zonas geográficas de América: la selva, la pampa, la sabana, llanos, campos, valles y montañas de la cordillera. Inscritas en un “regionalismo” heredero del costumbrismo y del realismo decimonónico, pero trascendido en su afán de “documentar” tradiciones y especificidades locales y contribuyendo a establecer perfiles y diferencias locales, la novela realista informa y para ello utiliza formas conexas a la literatura, como el apunte sociológico, etnológico y hasta periodístico.

Las novelas de la tierra no crean únicamente un paisaje literario, sino que integran personajes colectivos, verdaderos arquetipos de grupos representativos de la sociedad en los que reconocerse. En la arraigada penetración del hombre con el medio en que vive, se forja una tipología, cuya dimensión más social que individual, completa literariamente el mapa físico de América Latina. El indio, el cholo, el gaucho y el emigrante, entran a la narrativa como grupos sociales homogéneos, más que como individualidades. Al mismo tiempo, la “novela de la tierra”, en nombre del realismo en que se inscribe, abandona la visión exaltada del romanticismo y del costumbrismo donde las nociones

¹⁸ Hernando Téllez, *De sus mejores prosas*, Lima, (s.f.), p. 82.

¹⁹ *Ibidem*, p. 83.

²⁰ Augusto Roa Bastos, “Imaginación y perspectiva de la literatura latinoamericana”, *Temas*, 2, Montevideo, 1965, p. 47.

de tierra y de pueblo, cuando no de nación o patria, se confundían, apareciendo la naturaleza como soporte de un orgullo nacional y, muchas veces, localista. Lejos de la naturaleza idílica de obras como *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs y de *Cumandá* (1879) del ecuatoriano Juan León Mera, cinceladas al modo de las visiones arcádicas de Chateaubriand en *Atala* y de Saint-Pierre en *Paul et Virginie*, la naturaleza que se describe en las novelas de la tierra está poblada de insectos, asolada por enfermedades y lluvias torrenciales y en sus páginas se inventaría en forma minuciosa y documentada la realidad política, económica y social del continente.

A partir de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, la lista de obras de motivo selvático resulta tan abrumadora como repetitiva. Desde Venezuela hasta Brasil y la propia Argentina con su selva de las Misiones, pasando por los países que tienen su vertiente amazónica —Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Paraguay— el tema de la foresta hostil que aniquila al extranjero que se aventura en ella, el del espacio que es al mismo tiempo escenario de despojamiento e iniciación personal y agresiva presencia vegetal, reaparece una y otra vez como obsesivo leit motiv. La violación de la inocencia edénica por la aniquiladora incursión del hombre blanco supone la destrucción del equilibrio del mundo en que vive “el buen salvaje”, lamento por el paraíso perdido presente en *Tierras hechizadas* (1931) del boliviano Adolfo Costa du Rels y que se prolonga hasta *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa.

En la novela de la selva, la geografía es esquiva y cambiante, pero en ella se mueven con soltura sus habitantes nativos y quienes descubren su secreto sentido. Tal es el caso de Horacio Quiroga, cuya obra, fundamentalmente como cuentista, relata gracias a su propia experiencia personal en las Misiones, el mundo de la selva (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*, 1917; *Cuentos de la selva*, 1918; *El salvaje*, 1919; *Anaconda*, 1921). Allí es agricultor, colono, constructor de su propia casa, pionero y cazador, partero de sus hijos y solitario explorador. En *Los desterrados* (1926), forasteros, extranjeros o fronterizos que han olvidado sus banderas de origen —alemanes, belgas, brasileños...— aparecen hermanados en una suerte de epopeya de conquista y derrota que el propio autor vive como pionero de su aventura personal.

La narrativa de Rómulo Gallegos constituye otro buen ejemplo del realismo telúrico del período. En *Doña Bárbara*, Gallegos pretende conciliar las fuerzas primitivas, pletóricas de la energía necesaria para vencer al medio hostil, encarnadas en el personaje de Doña Bárbara, con las civilizadoras del protagonista Santos Luzardo. Dos estrategias de “producción” se enfrentan: la moderna de la hacienda “Altamira” frente a la tradicional de “El Miedo”.

Sin embargo, la dialéctica —civilización y barbarie— ya presente en la obra *Facundo* (1845) del argentino Domingo Faustino Sarmiento, encarnada en Doña Bárbara y en Santos Luzardo, se abre a un tercer personaje: el enemigo extranjero, Mister Danger, encarnación del rampante imperialismo norteamericano en la América meridional de las primeras décadas del siglo XX. El nuevo “triángulo” se resuelve en la perspectiva de Gallegos por la unión de las fuerzas “nacionales” contra el imperialismo extranjero. Apenas publicada, *Doña Bárbara* fue considerada la “novela representativa del llano venezolano”. Su propuesta se presentó como ejemplar para la Venezuela futura.

Si la selva parece ser el escenario privilegiado de las novelas de la tierra, otros paisajes representativos de América como la pampa, la sabana, el altiplano boliviano y la sierra andina o el mundo campesino de Chile y Uruguay, se convierten en arquetipos de una geografía simbólica y telúrica cuyos protagonistas se mimetizan con la naturaleza. El relevamiento de grupos humanos a los que se adscriben —caucheros y siringueiros, gauchos y paisanos, mineros y obreros de ingenios azucareros— van poblando humanamente un territorio hasta entonces inédito. El predominio de esta narrativa es consecuencia directa del proceso de autoafirmación americanista en la cual la narrativa realista cumple una verdadera función social. La ficción refleja un mundo que sólo esperaba quien le restituyera su legitimidad. El escritor se cree investido de esa misión.

El ejemplo del mundonovismo en Chile, es bien representativo del énfasis en la autoctonía y el ensalzamiento de lo vernáculo que recorre la narrativa del período. *Zurzulita* (1920), de Mariano Latorre, describe alrededor de los amores desafortunados entre una maestra de una modesta escuela rural, Milla, y el joven Mateo, el mundo campesino de la zona vitivinícola del valle central de Chile. Pormenorizadas escenas de corte folklórico se intercalan con el drama de la pareja. Gracias a ellas, morosas descripciones de paisajes, potreros, cuadros de la vendimia, procesiones rituales y otros rasgos de la vida campestre, cobran el valor de un testimonio.

Sin embargo, es *Don Segundo Sombra* (1926), del argentino Ricardo Güiraldes, la que mejor concilia la aguda preocupación formal y estética que proviene del modernismo con la temática de la pampa, proyectada como cristalización emblemática de la conciencia de la argentinidad. El viaje de formación del adolescente Fabio a través de la “pampa húmeda”, bajo la orientación y guía de Don Segundo Sombra, al que llamará “mi padrino”, reconstruye el itinerario iniciático y la progresiva superación de obstáculos, al modo de una novela de caballería, que habrá de forjar su “alma de horizonte”. Fabio, el inicial adolescente imberbe, se transforma,

poco a poco, en un gaucho estoico que encarna con su silencio la virtud primordial del hombre solitario. En el duro aprendizaje como “baqueano” y resero, este hijo natural, reconocido *in extremis* por su padre agonizante, se transforma finalmente en “estanciero”. Detrás quedan los recuerdos de resero vagabundo y “esa indefinida voluntad de andar, que es como una sed de camino y un ansia de posesión, cada día aumentada, de mundo”.

En esta lectura del “texto/textura”, sabanas y llanos, selvas y montañas, van integrando conjuntos simbólicos con un “sentido común”, un mundo de significaciones suficiente para permitir tanto la reconstrucción de espacios de origen, como la recuperación de un lugar privilegiado del “habitar”.

Los espacios del desarraigo

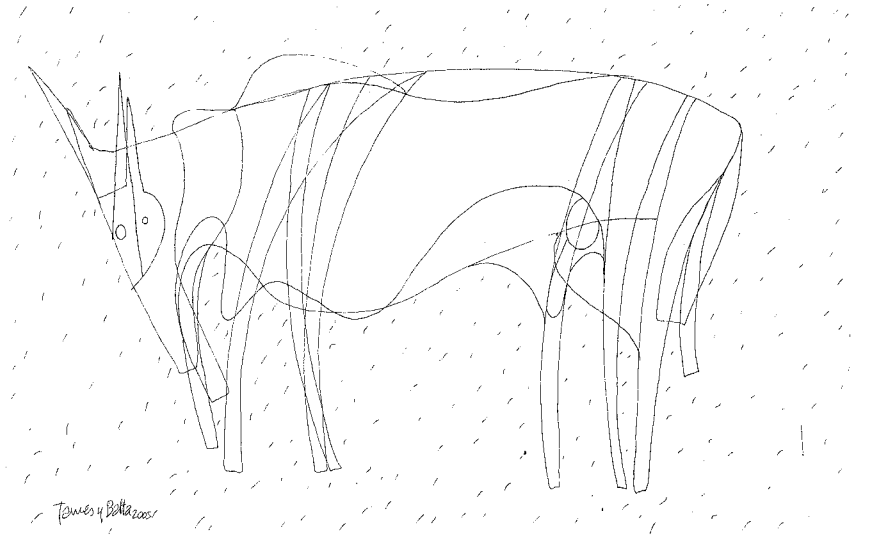
Pero hay otros espacios. “*Le dehors est notre patrie*”, nos dice el poeta libanés Salah Stetie, para añadir: “Poetas, somos un pueblo del exterior. El espacio en sus tres dimensiones es el más común de nuestros sueños”²¹. Esta proyección del “exterior como nuestra patria” en la creación de “territorios” míticos como Comala en la obra de Juan Rulfo, Santa María en la de Juan Carlos Onetti o Macondo en el universo de Gabriel García Márquez, pero también en el reducto del hogar sacralizado de *Paradiso* de José Lezama Lima.

Pero no todo exterior es patria. Puede ser también desarraigo y exilio en la proyección metafórica de la búsqueda del espacio a través del motivo narrativo del viaje iniciático. *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Rayuela* de Julio Cortázar son novelas paradigmáticas del movimiento centrípeto y el movimiento centrífugo en que se expresa la búsqueda de la identidad en la narrativa latinoamericana. El espacio novelesco, el lugar, es sobre todo, “otro sitio” complementario del sitio real desde el cual es evocado. La ficción, como precisa Michel Butor, *dépayse*²². El espacio novelesco puede ser la construcción de un espacio auto justificado y cerrado, como las figuras de la biblioteca y el laberinto en la obra de Jorge Luis Borges o topos de figuración simbólica, paralelos y engañosos, multiplicados al infinito para desorientar, como *El castillo* de Kafka, espacio paradójal por excelencia.

²¹ Salah Stetie, “Ariane, notre soeur”, *Poésie-Espace*, Bruselas, Maison Internationale de la Poésie, 1990, p. 30.

²² Michel Butor, “El espacio de la novela”, *Sobre literatura II*, Barcelona, Seix-Barral, 1967, p. 64.

SON MEJORES ABSTRACCIONES LOS TOPOS DE ALTAMIRA, MORALEJA: MAS VALE TEMPLER O MANTENER LA INOCENCIA.



Jorge Tamés y Batta (México)

El topos puede estar confinado en una ciudad (*Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal), en la variedad de su catalogación alegórica (*Las ciudades invisibles* de Italo Calvino) o en la creación de “zonas” en *62, Modelo para armar* de Cortázar. El espacio puede ser cerrado, la habitación de una pensión en *El pozo* de Juan Carlos Onetti y en *L'Enfer* de Henri Barbusse. El espacio puede ser “comunicante” a través de las “galerías secretas” o la “continuidad de los parques” del mismo Cortázar o causa de la disolución del personaje en el espacio selvático de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Finalmente, en la poesía pampeana de Jules Supervielle, se puede vivir “el vértigo horizontal” de la extensión.

La intencionalidad del sujeto define, pues, la objetividad de las cosas y toda descripción del topos, incluso en las proyecciones cartográficas, atenuadas a reglas codificadas como planos, mapas y planisferios, no son otra cosa que el resultado de las convenciones por las cuales el medium se disimula entre el objeto y la representación científica. En esta perspectiva se puede llegar a decir que la geografía es una metáfora, en tanto representa hechos social y existencialmente relevantes bajo la forma de la abstracción de un territorio. ¿No decía acaso Robert Luis Stevenson que “no hay mejor materia para un sueño que un mapa”?

El valor intrínseco de la abstracción no se resume en los metros que miden el interior de un espacio o en las coordenadas —longitud, latitud, altitud— que lo dividen con precisión geométrica, o en los puntos cardinales que lo orientan, sino que va mucho más allá. Gracias a las sugerentes representaciones simbólicas que la extensión abstraída de la geometría suscita, el determinismo físico, la visión única y absoluta de la ciencia geográfica se ha abierto

a un pluralismo teórico y conceptual²³, capaz de describir el espacio a través de una multiplicidad de lenguajes, órdenes y formas que no necesitan ser recíprocamente excluyentes. La noción del topos, está “determinada” por lo que lo rodea y envuelve —medio, ámbito, atmósfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión, distancia— nociones que componen un verdadero “sistema de lugares” del imaginario contemporáneo y un campo semántico de supergentes significaciones.

Gerard Genette habla de un “verdadero campo de nociones”²⁴, que se traduce en las técnicas y códigos del lenguaje de la perspectiva pictórica y escultórica, en los planos y el montaje cinematográfico, a los que podríamos añadir nosotros los espacios virtuales de la informática y los vastos territorios imaginarios de la literatura. La relación del arte con el espacio puede fundarse en el horror al vacío y en la eliminación de todo intersticio que preconiza el barroco, en el punto de vista del behaviorismo y de “la escuela de la mirada” del nouveau roman o en la significación del “espacio en blanco” de las expresiones artísticas contemporáneas, esa “nada, anterior a todo nacimiento”, de la que habla Kandinsky en la pintura y que Maurice Blanchot define para la literatura como “soledad esencial” en *L'espace littéraire*²⁵.

La emergencia del espacio subjetivo se produce espontánea y —nos atreveríamos a decir— inevitablemente en el texto novelesco. Esta “invención” le confiere una realidad propia que el lector acepta sin dificultad, en la medida en que el espacio verbal del yo narrador es “un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve”²⁶, construcción estilística hecha de reiteraciones, alusiones, paralelismos y contrastes fundantes del “lugar de la ocurrencia”, donde los personajes están y, por lo tanto, son. El estar determina el ser, relación que la crítica ha reflejado en los análisis sobre paisajes, ambientes, descripciones que forman parte del espacio novelesco, espacio que supone el lugar donde se desarrolla la intriga, verdadera red de relaciones suscitadas por el propio texto.

El “espacio-refugio” de un cierto tipo de literatura, transformado en el “temible espacio-refugio donde algunos artistas y escritores actuales han construido sus laberintos”²⁷, confirma la topología desconcertante de un mundo donde el clásico principio euclidiano tridimensional ha sido neutralizado por las nociones del

espacio-curvo, de las complejas relaciones entre espacio y tiempo y la presencia de la cuarta dimensión y, sobre todo, por la yuxtaposición de ambas nociones en los recursos que utiliza la narrativa contemporánea. Basta pensar en la superposición de espacios, en la irrupción de recuerdos, en ese “medio indeterminable, donde erran los lugares” del mundo proustiano analizado por Georges Poulet.

Todo espacio que se crea en el texto instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad. En resumen, lo que es la creación de un espacio estético. En estos casos, el escritor “gana espacio” —como decía Rainer María Rilke— al crear nuevos territorios. Donde termina lo real, empieza el espacio de la creación. Gracias a estos autores la dimensión ontológica integra la dimensión “topológica” como parte de una comunicación y tránsito naturales del exterior al interior y viceversa.

Porque nuestra propuesta de geopoética para América Latina supone que es en la lectura donde se produce la verdadera dilatación del espacio literario, es decir, donde el texto “da de sí” y “donde el encuentro autor-lector, desencadena en éste una serie de respuestas que no sólo es decodificación, sino ajuste a una realidad verbal que pide ser completada”²⁸. El lector introduce un nuevo punto de vista y tiende puentes y abre pasajes entre su propio espacio y el de la obra a través de esa “comunidad de evidencias” en las que se reconoce y se apoya. La lectura invita a la trasgresión de fronteras establecidas en el topos, a la comunicación entre espacios diferenciados y a la creación de esa “comunidad de evidencias” que procura el logos.

Estos modos de organizar el mundo según circunstancias creativas que generalmente son tan dinámicas como envolventes, pero en todo caso subjetivas e interiorizadas, se traducen también en el espacio novelesco resultado de una tensión, de una escisión y de una disconformidad con lo real. Los impulsos de cambio y de creación de “otra realidad” se traducen en sueños, utopías generadoras de espacios alternativos o de simple evasión, pasajes sutiles de los planos reales a los fantásticos, esos planos que invitan al “juego de espacios” y cuyos signos se reconocen sin dificultad en buena parte de la narrativa latinoamericana contemporánea, cuyos autores no serían otra cosa que “buscadores de utopías”²⁹ ■

²³ Eliseo Reclus con su obra fundacional *El hombre y la tierra* (1869) proyectó una nueva concepción de la geografía de la que la revista y el movimiento *Herodote* fundados por Yves Lacoste son una de sus variantes contemporáneas.

²⁴ Gerard Genette, *Figures I*, Seuil, París, 1966, p. 106.

²⁵ Maurice Blanchot, “La solitude essentielle”, *L'espace littéraire*, Paris, Idées, NRF, 1955.

²⁶ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1980, p. 2.

²⁷ Gerard Genette, *op. cit.*, p. 102.

²⁸ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 44.

²⁹ En Fernando Ainsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Avila, 1977, hemos desarrollado esta tesis.

Fernando Ainsa. Escritor uruguayo, autor de libros de ensayo, crítica y ficción, entre los que cabe mencionar: *Los buscadores de la utopía*, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, *De la edad de oro a El Dorado*, *Con acento extranjero* y *El paraíso de la reina María Julia*. Fue varios años Director Literario de Ediciones UNESCO, en París. Actualmente reside en España. Es miembro del Concepto Editorial de *Archipiélago*.