

La representación de la naturaleza y la
apropiación del espacio en las letras del
primer siglo de las Repúblicas Latinoameri-
canas

Tres momentos clave: *Los viajes* de Humboldt, el
Facundo de D. F. Sarmiento y *La vorágine* de J. E.
Rivera

José Javier Fandiño Lizarraga

TESI DOCTORAL UPF / 2019

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Domingo Ródenas de Moya

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



A mi hermano José Ignacio y a mi padre, que ya no están. A nosotros, que estamos juntos.

Agradecimientos

Quiero agradecer a los que han estado cerca: a mi madre, a mis hermanos, a los amigos. A Ana que ha estado al lado en este último impulso.

Resumen

Esta investigación tiene por objeto de estudio la representación de la naturaleza y la apropiación del espacio en el primer siglo de las Repúblicas latinoamericanas. Se trata de trazar las líneas generales de una genealogía definida a partir de unos dispositivos de apropiación. El primero, estetizar la naturaleza y así, deshistorizarla; el segundo, escribir el espacio e inscribirlo dentro de un orden nuevo y propio. Se dirá que estos mecanismos son puestos en marcha por unas literaturas que están escritas desde el lugar de un proyecto colectivo –el de las élites criollas– y al servicio de la vasta empresa territorial de continuar con el proyecto inacabado de la conquista. Se proponen tres momentos clave que se leerán en tanto que posiciones, que lugares de la enunciación: *Los viajes a las regiones equinociales* de Humboldt, el *Facundo* de Sarmiento y *La vorágine* de José Eustasio Rivera.

Abstract

The purpose of this investigation is to study the representation of nature and the appropriation of space in the first century of the Latin American Republics. The project traces the general standpoints of a genealogy defined by certain appropriation devices, such as, first, to aestheticize nature and thus dehistoricize it, and, second, to write the space and to inscribe it in a new, more befitting order. It will be argued that these mechanisms are set in motion by literatures that are written from the locus of a collective project –that of the Creole élites– and at the service of the vast territorial enterprise meant to continue the unfinished project of the Conquest. Three key moments are proposed that will be read as positions, as places of the enunciation (*Locus enuntiationis*): Humboldt's *Personal Narrative*, Sarmiento's *Facundo*, and José Eustasio Rivera's *The Vortex*.

Índice

	Pàg.
RESUMEN.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	11
1. EL LUGAR DE HUMBOLDT.....	29
2. EL LUGAR DE SARMIENTO.....	137
3. <i>LA VORÁGINE</i>	209
4. CONCLUSIONES.....	323
5. BIBLIOGRAFÍA.....	345

Introducción

“Un hombre va en busca de otro para desafiarlo. Morirá acuchillado, pero en su camino hacia esa muerte que quizás haya buscado desde que partió, atraviesa el espacio entero. Viajando hacia el otro que lo matará define su mundo. Su caminata de las orillas del sur a las del norte traza el mapa de la ciudad: funda un territorio, un espacio de la representación, un universo de sentidos.”

Jens Andermann, *Mapas de poder*

Esta investigación se ubica en el primer siglo de independencia de las repúblicas suramericanas, un período en el que, diremos, se llevó a cabo un vasto proceso de refundación del espacio. Refundar el espacio supuso explorarlo—para conocerlo, para establecerlo— y supuso redefinirlo, para dotarlo de sentidos nuevos y propios. El propósito era establecer un nuevo continente a través de unas nuevas espacialidades: las espacialidades de lo americano, de lo nacional, las espacialidades de lo propio. El deseo, la necesidad de establecer unos territorios propios se manifestaron, por un lado, en una ansiedad geográfica: explorar, medir, trazar límites, cartografiar el espacio físico. Por otro lado, y a la vez que se exploraba el espacio físico, era necesario poblar el espacio de sentidos nuevos y propios: crearlo, (re)fundarlo en términos discursivos pero, también, escribirlo e inscribirlo dentro de

unas narrativas propias, dentro de unas narrativas de cohesión, dentro de los nuevos discursos de lo nacional y de lo americano.

En este período, las repúblicas nacientes, en tanto que proyectos (proyectos de unas élites), se vieron forzadas a definirse y a ser definidas: digamos que hacia adentro era necesario encontrar unos límites físicos, unas fronteras que definieran el territorio y unas narrativas, unos contenidos discursivos que lo dotaran de sentido; hacia afuera, después del final del período colonial, era necesario encontrar un lugar, una posición, era necesario redefinirse y ser redefinido dentro de un nuevo orden mundial. Era necesario definir hacia adentro —para legitimar y fortalecer las nuevas posiciones de poder— los territorios físicos y simbólicos de lo nacional y, definirse y ser redefinido hacia, desde, afuera —sobre todo frente y desde los grandes poderes económicos europeos y a su apetito de expansión comercial—, para encontrar un lugar y posicionarse en el nuevo orden geopolítico, para integrarse y ser integrado dentro de la nueva imagen del mundo.

Hablamos de refundar el espacio —y por esa vía el continente— porque las independencias se establecieron como discontinuidades narrativas, se definieron como líneas de corte: se dejaba atrás el pasado, se renunciaba a las herencias y la historia volvía a empezar, arrancaba de cero. Las independencias operaron como punto de partida de un mundo

nuevo. Refundarse, ¿a partir de dónde?: el espacio, la naturaleza americana, fue la respuesta; fue el lugar en el que se depositaron las nuevas definiciones de lo nacional y de lo americano. Digamos, parafraseando a Jens Andermann¹, que *se tratará de indagar la construcción en lenguaje* de unos espacios nacionales, americanos, por parte de unas letras (y de una clase social) que se valen de esta imaginación territorial para fundar naciones y para refundar el continente.

América ya había sido definido como naturaleza tres siglos atrás, pero ahora era naturaleza propia, y desde Humboldt, se había vuelto naturaleza majestuosa, naturaleza reivindicada. La naturaleza se convertía en el elemento de definición y de cohesión de los proyectos americanos y nacionales y, desde Humboldt y en el proyecto criollo², era, también, naturaleza en tanto que espacio de oportunidad, en tanto que espacio disponible y proyecto de futuro. El continente era naturaleza y, en tanto que naturaleza, era futuro. Estamos hablando del espacio americano visto desde el lugar de los re-

¹ Ver, Anderman, Jens, *Mapas De Poder. Una Arqueología Literaria Del Espacio Argentino*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2000.

² Usaremos el término "criollo" para referirnos, en principio, a los hijos de españoles nacidos en América y, en general, para designar a una clase social blanca, letrada, que tomó el poder después de las independencias. Hacemos esta aclaración porque somos conscientes de la complejidad del término. Para un análisis del concepto, ver: Juan Vitulli, Solokodkow, David (Comp.), *Poéticas de lo criollo*, Ediciones corregidor, Buenos Aires, 2009.

latos civilizatorios y desde las narrativas del progreso; estamos hablando de una concepción del espacio americano que, diremos, atraviesa las letras del siglo XIX.

Esta investigación se ubica en este contexto y tiene por objeto de estudio ese proceso de (re)fundación del espacio y del continente o, diremos mejor, del continente en tanto que naturaleza, en tanto que espacio, en la literatura en el primer siglo de independencia de las repúblicas latinoamericanas³. Nos interesa esa refundación en tanto que proyecto asociado a la exploración, al mapeo, al estriaje del espacio; pero nos interesa esa refundación, sobre todo, en tanto que proyecto de una clase letrada de representar, de inscribir unos nuevos significados sobre el espacio americano.

Estamos hablando de unas letras que participan de un proyecto fundacional, que asumen unas tareas y unas narrativas civilizatorias; estamos hablando de unas letras que asumen un lugar político. Hablaremos de refundación del espacio y de la inscripción de nuevos significados no tanto porque afirmemos la novedad de los nuevos discursos y de las nuevas narrativas sobre el espacio americano sino porque decimos,

³ Esta investigación se ubica en el marco de las relaciones entre literatura y espacio y, de esta manera, parece difícil no ubicarla en el campo de lo que, de la mano de Bertrand Westphall y Robert Tally, se ha llamado la Geocrítica. Digamos que, tal como se ha concebido, esta investigación se remite a la geocrítica como una ubicación general (acaso eso es) más que como un aparato crítico de apoyo, o como un marco de referencia teórico.

y este es nuestro interés, que se enuncian desde un nuevo lugar –o desde el intento de su construcción–, desde unas nuevas militancias –los americanismos y los nacionalismos, las militancias de lo propio– y desde unos nuevos centros de poder.

Hablaremos, entonces, del proyecto de refundación de un continente a través del espacio y hablaremos de un período fértil en imaginación espacial: fértil porque hay un esfuerzo colectivo de apropiación del espacio, fértil porque el espacio se vuelve un elemento fundamental de definición del continente. Vale la pena detenernos en la noción de proyecto: es un proyecto de refundación, es colectivo y, sobre todo, es una construcción hacia adelante, una construcción que se lanza hacia el futuro de la mano de los valores del progreso y la civilización. Seguiremos los trazos generales de ese proyecto y diremos que seguir ese curso supone ubicarse en una orilla: la del poder, la de las élites letradas, la del saber institucionalizado. Diremos, en otras palabras, que seguiremos el rastro de unos discursos hegemónicos sobre el espacio con la conciencia de que hay otras geografías, otras formas de apropiación, otras narrativas espaciales relacionadas con otros lugares de la enunciación.

Esta investigación tiene su origen en una tesis de maestría, un trabajo sobre la novela colombiana *La vorágine* (1924) de

José Eustasio Rivera. En ese trabajo se leía la selva en oposición a la ciudad dentro de unas geografías simbólicas. Aquí leeremos la novela en oposición a un centro letrado, a una ciudad, pero también a unos modos de representar la naturaleza americana que, decimos, se constituyen en Humboldt, que recorren el siglo XIX latinoamericano y que, diremos, definen un lugar de poder. Digamos entonces que leeremos la novela de cerca, en su texto mismo, y que la leeremos desde lejos, como respuesta y en relación con la tradición letrada que la precede.

La investigación se desarrolla en tres capítulos: el primero dedicado a Humboldt, a su lugar dentro de la comprensión de lo americano y a lo que llamaremos *los dispositivos de apropiación del espacio*; el segundo está dedicado al *Facundo* de Sarmiento y sigue las líneas generales de una corriente de narrativas civilizatorias y de dispositivos de apropiación del espacio; el tercero está dedicado a *La vorágine* y lo que llamaremos una reacción, un lugar de respuesta frente a la tradición del centro letrado. Diremos que Humboldt opera como lugar de partida en el que se define un dispositivo de dos caras: por un lado, los decires geográficos, la naturaleza estetizada; por el otro, las prácticas geográficas y las cartografías centralizadas e institucionalizadas. Digamos que *La vorágine* será leída como una respuesta, como un lugar de reacción frente a la tradición del centro letrado: como *el otro* lugar de la enunciación, el opuesto, como el lugar en dónde

las narrativas civilizatorias y los dispositivos de apropiación fracasan, colapsan.

Hablamos de dispositivos⁴, en tanto que mecanismos, herramientas, en tanto que instrumentos que se institucionalizan y que operan al servicio del poder. Usaremos este término, dispositivos, para hablar de una instrumentalización de la estética, de una instrumentalización del saber. Hablaremos de dispositivos en tanto que herramientas que disponen, que ordenan, que operan como medios para establecer el mundo, para establecer un orden. Usaremos el término dispositivos para hablar de unos mecanismos de apropiación del espacio, pero estaremos hablando, también y de manera implícita, de unos mecanismos de control.

Cuando hablamos de apropiación nos referimos a la acción de hacer propio un objeto –el objeto de la apropiación– al sacarlo de un contexto y leerlo, ubicarlo, inscribirlo dentro de unos relatos, dentro de unas narrativas propias. Entendemos apropiación en términos de propiedad pero, también y sobre todo, en términos de dominio y de control. Hablaremos de apropiación del espacio para hablar de un sistema de na-

⁴ El término es complejo y ha sido usado de maneras diversas por Autores Como Foucault, Deleuze, Esposito y Agamben. Aquí nos interesa para hablar de una noción de poder que no se limita al gobierno, a lo gubernativo, sino que atiende a unos poderes múltiples que se ejercen desde todos los órdenes y aquí, en particular, desde la esfera del saber letrado.

rrativas espaciales y, ante todo, de representaciones del espacio que, desde las letras del período, diremos, funcionan como dispositivos de apropiación. Hablaremos de apropiación del espacio, en últimas y ***esta es nuestra hipótesis***, para hablar de unos mecanismos –de unos dispositivos– puestos en marcha por unas literaturas que están al servicio de un proyecto colectivo, al servicio de una vasta empresa territorial de un grupo social –las élites criollas– de continuar con el proyecto inacabado de la conquista del continente. Diremos, entonces que explorar y redefinir el espacio fueron estrategias dentro de un vasto proceso de apropiación y estrategias de afirmación de unos nuevos centros de poder. Hablamos de una refundación, podemos hablar de una segunda conquista: refundar el continente fue, también, reconquistarlo.

Hablamos de tres capítulos y de un itinerario, pero más allá de unas obras y de unos autores, diremos, nos interesan las posiciones desde las que mira, desde los que se representa y se entiende el espacio. Digamos que hablaremos de unos autores, de unos escritores en general, pero que nos interesan, sobre todo, en tanto participan, en tanto se inscriben en unos lugares de la enunciación: digamos que nos interesan en tanto que posiciones dentro de unos mapas de poder. Aquí hablaremos de dos lugares de la enunciación, de dos posiciones en relación al espacio americano: el primero es un lugar de afirmación del centro –del que hablaremos en los

capítulos I y II—, que se pretende neutral, que se constituye en Humboldt como lugar de legitimidad, como lugar fundacional y que se despliega durante el siglo XIX en los textos de las elites letradas criollas. El segundo —del que hablaremos en el III capítulo— será el lugar de la reacción, de la respuesta, será el lugar otro, el del encuentro con otra estética y con otra escritura, será el lugar revés, el de la selva de *La vorágine*.

Hablaremos de lugares de la enunciación para hacer explícito un hecho aparentemente sencillo: el decir implica una posición, esa posición lo determina. De esta manera, el discurso dice sobre el mundo, sobre la realidad —hay una referencialidad— pero también dice sobre, y es determinado por, el lugar mismo desde el que se enuncia. Hablaremos de “el lugar de la enunciación”, entonces, para señalar que no hay discursos neutros, que todo discurso, toda narrativa es un posicionarse; hablaremos del lugar de la enunciación, en últimas, para contradecir —de la mano del pensamiento poscolonial⁵— “la pretensión de la ciencia moderna occidental, que es

⁵ Las expresiones Lugar de la enunciación, locus de enunciación, locus enuntiationis, son usadas por diversos autores en las teorías poscoloniales. Aquí nos interesan en tanto que *lugar de la enunciación* del conocimiento; nos interesa en el sentido en el que lo usa Walter Mignolo en “Herencias coloniales y teorías poscoloniales”, para señalar el lugar de una racionalidad (europea, occidental) como lugar de centralidad y de pretendida superioridad sobre otras formas de racionalidad, sobre otros lugares. Pero nos interesa —sobre todo y como lo usa Santiago Castro en *La Hybris del punto cero*—, para hacer emerger el lugar de la ciencia y de las narrativas civilizatorias que, en su pretendida neutralidad, pretenden

precisamente la de carecer de un lugar de la enunciación y traducción” (Castro Gómez, *La Hybris del punto cero*, p.310); para contradecir la natural superioridad de la racionalidad occidental, de los discursos civilizatorios y de lo que, en un intento de agrupamiento, llamaremos las narrativas del progreso, sobre otras formas de racionalidad, sobre otros saberes, sobre otras posiciones.

Hablaremos del lugar de la enunciación para hacer explícito que hay un lugar desde el que se dice pero, también, que hay un lugar desde el que se traduce. Diremos en nuestro caso que esa traducción –de la ciencia, del conocimiento humboldtiano, de las narrativas del progreso– supondrá un reposicionamiento estratégico: el de los criollos que se ubican en el lugar de Humboldt, en el lugar de europeos en América para afirmar sus propios privilegios, su propia superioridad, para construir y legitimar unas nuevas centralidades, unos nuevos lugares de poder.

En esta investigación hablaremos de “lugares de la enunciación” para hacer explícito que las representaciones del espacio, las narrativas espaciales, en tanto que construcciones, no son neutrales y también están determinadas por unas espacialidades, por el lugar –digamos la posición– desde el que se enuncian. Para avisar, en últimas, que cuando hablamos

una no ubicación, un no lugar, desde el que se invisibiliza y se borra cualquier otro saber, cualquier otra posición.

de narrativas espaciales, de paisajes, de discursos geográficos no estamos en la neutral y plácida llanura de lo objetivo; estamos dentro de un espacio político, estamos dentro del espacio inhóspito de una guerra de intereses y de posiciones. Como dice Rickie Sanders, "...space is always contested; what we see on the landscape is simply who won the contest" (*The Public Space of Urban Communities*, p.270).

En el primer capítulo diremos que en Humboldt se define un lugar de la enunciación de un cierto americanismo: la reivindicación de América y de lo americano desde los valores de la civilización europea; la reivindicación de lo americano desde un lugar de la enunciación europeo; el posicionamiento de las élites letradas criollas como europeos en América. Diremos, también, que en Humboldt toma forma una mirada sobre la naturaleza americana, unos paisajes, una estética que operarán como dispositivos de apropiación del espacio americano durante el XIX latinoamericano. Diremos que esta mirada supone un lugar, implica un posicionamiento político, una voluntad de apropiación y de poder.

En esta lectura, ubicaremos a Humboldt como uno de los puntos de partida, como uno de los momentos fundacionales de un nuevo lugar americano, el de los criollos letrados; nos detendremos en el lugar de "nuevo descubridor de América" que le asigna Bolívar y diremos que supone una nueva posición para mirar la naturaleza americana. Mirar el espacio

americano desde este lugar, –desde la civilización, desde los centros letrados, desde la tradición letrada–, equivaldrá, diremos, a pensarlo como vacío, como disponibilidad, como espacio por y para la apropiación; como oportunidad, en tanto que vacío, para la expansión de la civilización. Equivaldrá a mirarlo, diremos, desde una voluntad de poder.

El segundo capítulo hablaremos del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento y diremos que se ponen en escena unas narrativas espaciales y unos dispositivos de apropiación del espacio que corresponden a un hilo ya esbozado en el primer capítulo: el que se despliega desde Humboldt, el que desarrolla las narrativas del progreso, de la apropiación y conquista del espacio en el continente en este período. El itinerario que se intenta bosquejar será el de las representaciones del espacio, pero también el de los lugares y el de las miradas desde las que se gestan. El propósito será el de perseguir los determinantes de esas miradas, de esos discursos, el de hacer emerger su condición no neutral.

Leeremos el *Facundo* en tanto que momento en el que se define y en el que toma forma definitiva, una mirada civilizadora y colonizadora. Diremos que en el *Facundo* toma forma una mirada –una forma de mirar y de aproximarse a la naturaleza– que viene de Humboldt y de los viajeros ingleses de

las primeras décadas del XIX: la mirada del viajero explorador que trae consigo una voluntad de apropiación y de conquista.

Se cree que las representaciones del espacio son acciones políticas y que traen consigo unas voluntades de poder. Creemos, en últimas, que hay una política de la representación y que en Humboldt se conforma una posición, un lugar americanista que se concretará en espacialidades distintas – la América agrícola de Bello, el desierto de Sarmiento, por ejemplo–, en formas distintas a lo largo del siglo. Digamos que no se trata de pensar el espacio en función de la historia política sino, más bien, de ver que hay una historia del espacio y que esa historia es política.

En el tercer capítulo, hablaremos de *La vorágine* de José Eustasio Rivera y leeremos la novela mirando hacia atrás y en relación con esta tradición letrada y, en ese juego de posiciones, la entenderemos como un desplazamiento, como una respuesta. Hablaremos del colapso de esas estructuras, de esos dispositivos de apropiación, del colapso de una espacialidad en la que el poder se asocia al centro letrado civilizado como lugar de la enunciación y de difusión. La particularidad de *La vorágine*, diremos, lo que la hace distinta al leerla desde afuera, en relación con una tradición textual y cultural, es la de proponer una mirada desde otro lado: la novela puede ser leída como una respuesta, como una réplica

—así la leemos, así la entendemos— en la medida en la que se ubica, en la que propone otra posición, otro lugar de la enunciación.

Como hemos dicho, hablaremos de réplica en la medida en la que hemos bosquejado un hilo afirmativo, una tradición: la de unas narrativas de centro, la de unas voluntades de apropiación y de conquista. Detrás de este hilo, detrás de estas voluntades de poder, hemos dicho, está la disputa por la apropiación del espacio americano. Como hemos dicho, podemos pensar la novela como una posición, como un lugar de reacción y de respuesta, como una narrativa de oposición y de resistencia frente al curso ancho de los valores civilizatorios que recorrieron el XIX latinoamericano.

Esta investigación propone entonces una lectura del espacio, de sus representaciones, desde cerca, desde los textos mismos —como en el primer capítulo y en el tercero— y una mirada más amplia, general, sobre un itinerario —una literatura vista desde lejos⁶— sobre un recorrido de textos y de posiciones políticas, como en toda la investigación y en el segundo capítulo en particular. Se piensa desde el espacio, pero se piensa en un itinerario que se despliega sobre el tiempo. Digamos, para recoger, que esta investigación quiere funcionar como el itinerario que propone y, así, el primer capítulo, ya

⁶ Ver. Moretti, Franco. *La literatura vista desde lejos*, Ediciones Marbor, Barcelona, 2007.

emprendido el camino, es al mismo tiempo una suerte de entrada, de definición sobre el terreno de los problemas asociados a la representación del espacio. El tercer y último capítulo opera como lugar de cierre y de conclusiones. El itinerario se define desde sus extremos, ahí emerge claramente, y toma consistencia, se espacializa en su recorrido.

Digamos para terminar que el itinerario que hemos propuesto puede ser pensado como la travesía de un poeta que recorre el primer siglo de las letras latinoamericanas, *fundando un mundo*. Ese poeta es Humboldt, el científico romántico que “redescubrió” América; ese poeta es Bello que propuso fundar el continente a partir de la poesía; ese poeta fue Sarmiento, el civilizador impaciente que estetiza la pampa – acaso porque no la conoce–; Y es el primer Cova, el poeta que sigue la tradición, que sale a representar la naturaleza y fracasa, toma conciencia del artificio. Cova el que atraviesa el espacio entero, el que traza todo el itinerario en su travesía.

Hemos hablado, hacia afuera, de unas posiciones y de unos lugares de enunciación, digamos ahora, hacia adentro, y para ubicarnos, que este texto, esta investigación, se escribe desde Latinoamérica y se sabe y se asume americana. Y aquí decimos americano no como un lugar de militancia – como un latinoamericanismo– sino como la conciencia de

una determinación, como la conciencia del lugar de la enunciación que creemos, es bastante visible, como perspectiva, a lo largo del texto.

Capítulo I

El lugar de Humboldt: la refundación y la reapropiación del espacio americano

1. El lugar de Humboldt

Humboldt, el (re)descubridor de América

En la primera mitad del siglo XIX, Alexander von Humboldt fue el más reconocido de los naturalistas en ambos lados del Atlántico. Hacia finales del XIX y durante el siglo XX, su nombre fue perdiendo presencia en Europa y en su país, Alemania, pero siguió vigente en México y Suramérica. Digamos que, a la vez que la figura de Humboldt perdía lugar en el campo científico europeo, sobrevivía –constituido en un referente, en un símbolo– dentro del campo cultural de la América española. En esta primera parte del capítulo trataremos de entender la construcción de ese símbolo, trataremos de entender cómo un reconocido hombre de ciencia se convierte en un símbolo de lo americano.

Podemos decir, en cualquier caso, que el lugar de Humboldt dentro del campo científico se debe a su expedición y a su vasta obra sobre la América española⁷. Por otro lado –y esta

⁷ Aunque Humboldt viajó por Europa, por Rusia y por Asia central, su viaje por América y, sobre todo, por la América española fueron el centro de su obra y de su trabajo científico (sus obras suramericanas, la inconclusa *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Mundo*, *Cuadros de la naturaleza* y *Geografía de las plantas*, fueron, junto a su obra final *Cosmos*, las obras de mayor difusión y de mejor recepción).

es una de las hipótesis y de los ejes temáticos de esta investigación y el camino que nos interesa—, diremos que buena parte de las narrativas americanistas⁸ del XIX, las que toman la naturaleza americana como referente y como objeto de reivindicación, se fundan en unas retóricas y en una estética — en una posición, diremos— humboldtiana.

El personaje y este continente en construcción están muy ligados y, creemos aquí, vale la pena pensarlos desde ese vínculo: Humboldt ha sido un personaje americano, una figura que sobrevivió ligada a su historia; América, diremos, se (re)fundó sobre unos imaginarios humboldtianos, sobre las narrativas y los discursos de la naturaleza de Humboldt. Aquí no nos preguntaremos por el lugar del continente en la vida de Humboldt; nos ubicaremos al frente —del lado americano— y nos preguntaremos por el lugar que el americanismo le asignó a Humboldt —y esta es una de nuestras hipótesis de trabajo, Humboldt como un lugar construido— y a sus narrativas. Hablaremos de un lugar asignado porque creemos, y éste es nuestro interés, que lo que llamaremos el lugar de Humboldt es una construcción que proviene, en este período de redefiniciones, del altísimo valor político de su posición científica (acaso, diremos, toda posición científica es una posición política). Un lugar, el de Humboldt, creado para que sirviera como

⁸ Aquí usaremos el término americanismo para referirnos al movimiento de reivindicación política y cultural de la América española durante el siglo XIX. No opera aún la distinción entre las dos Américas y el término “latinoamericanismo” resulta anacrónico.

piso firme, como proveedor de legitimidad, pero también de imágenes, de contenidos narrativos para un proyecto político específico. Hablaremos, más que de Humboldt mismo, de su lugar, del valor estratégico del personaje y de su obra, de su importancia, de su peso en los procesos de construcción y de redefinición de lo americano. En otras palabras, al hablar de Humboldt hablaremos, más que del científico o del viajero romántico, del lugar político que representó, de un lugar dentro de un juego de posiciones políticas.

En la relación del personaje con el continente podemos ver dos momentos fundamentales: el primero, su viaje por los territorios de lo que hoy son Venezuela, Colombia, Ecuador, Cuba y México entre 1799 y 1804 y que se dio en medio de los debates ideológicos del final del período colonial y en el que, además del trabajo científico, se establecieron las redes de contactos con las élites letradas criollas; el segundo, su obra americana, escrita en Europa, publicada durante las primeras décadas del XIX y leída, en América, desde las preocupaciones, desde los intereses –y diremos también desde los saberes americanos– de las repúblicas nacientes⁹. Aquí tendremos en cuenta las relaciones directas de Humboldt con los

⁹ El que Humboldt fuera mencionado e incluso citado con frecuencia no quiere decir que sea fácil rastrear la recepción de su obra en la América española, entre otras cosas, por la complejidad de su historia editorial. Podemos señalar, sin embargo, que las primeras publicaciones de Humboldt sobre América circularon y fueron leídas con vocación americanista. Cabe destacar, *Ideas para una geografía de las plantas* que se publicó en París en 1807 y que Francisco José de Caldas, uno de los próceres científicos de las independencias suramericanas, presentó en versión

criollos americanos –hablaremos del probable proceso de apropiación y reconfiguración del conocimiento americano–, pero nos detendremos en las relaciones indirectas, en la recepción de su obra que proveerá una nueva perspectiva que, favorecida por los criollos, se impondrá como imagen del espacio americano. Y diremos, precisamente, que el lugar de Humboldt en América proviene del éxito de esta nueva perspectiva, diremos que es un lugar que surge de una victoria narrativa: se impone la mirada humboldtiana, se imponen sus relatos sobre la naturaleza y el espacio americano. Se imponen, diremos, a través de la recepción de Humboldt –de su afirmación– en el campo cultural criollo¹⁰.

Digamos, para ubicarnos, que este texto, esta investigación, se escribe desde Latinoamérica y se sabe y se asume americana. Decimos americano no como un lugar de militancia – como un latinoamericanismo– sino como la conciencia de una determinación, como la conciencia del lugar de la enunciación

castellana en 1809 en la Nueva Granada. Desde el primer número, la revista *El repertorio americano* (Londres, 1827), publicación de vocación clara y decididamente americanista editada por Andrés Bello y en donde aparece la “Silva a la agricultura de la zona tórrida”, incluyó fragmentos, traducidos por el mismo Bello, de *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo continente*.

¹⁰ Hablaremos de “los criollos” para referirnos a la acepción más general que refiere a los nacidos en el continente americano, pero con un origen europeo. Nos referimos, en general, a una clase social con privilegios, a unas élites letradas blancas, aunque sabemos que fueron un grupo diverso, que no tuvieron una posición monolítica y que sostuvieron grandes pugnas internas en el proceso de la nueva configuración del poder. Sin embargo, creemos aquí, que mantuvieron una unidad de clase en las estrategias para configurar su lugar de predominio como grupo social y en las estrategias de control del territorio.

que creemos, es bastante visible, como perspectiva, a lo largo del texto. Decimos esto ahora porque creemos que una de las grandes dificultades que ha tenido la lectura de Humboldt desde aquí, desde Latinoamérica, ha sido que la tradición, el campo cultural latinoamericano, lo ha asumido como un personaje mítico, como un genio descubridor y como una suerte de prócer fundador. Nos parece que, para poder tener una perspectiva más rica y compleja, conviene revisar este lugar asignado y tratar de entender su figura, su obra americana, no sólo en ella misma sino en relación con los contextos en los que fue leída.

Vamos a hacer un breve recorrido y a recoger unas posiciones, unas miradas que, a nuestro juicio, definen el campo en el que Humboldt ha sido leído, recibido y en el que, diremos, ha sido construido como un lugar. Creemos que, a pesar de las diferencias, de los “títulos” que se le han asignado, de la mayor o menor importancia que se le ha concedido a lo largo de la historia y del pensamiento americano, aquí se define un lugar común para Humboldt. Nos interesa ese lugar común. Se dice que Bolívar “solía referirse” a Humboldt como el Descubridor científico de América¹¹; Bello traduce algunos de sus

¹¹ Está muy extendida y aceptada la versión según la cual Bolívar “solía referirse” a Humboldt como el “descubridor científico del Nuevo Mundo, cuyo estudio ha dado a América algo mejor que todos los conquistadores juntos”. Aunque se cita con frecuencia, no hay, sin embargo, datos que certifiquen dónde o cuándo lo dijo. El único dato rastreable proviene de unas notas de prensa sobre una exposición en Nueva York: el 27 de abril de 2014, los diarios *El nuevo Siglo* de Bogotá y *El Universal*

textos en una revista americanista –*El repertorio americano*– y los publica entre una serie de textos que considera fundamentales para el conocimiento del continente; Sarmiento lo cita como autoridad (en el epígrafe de un capítulo del *Facundo*) cuando va a hablar del espacio natural; Charles Minguet y Leopoldo Zea se refieren a Humboldt como el Nuevo descubridor; Mary Louis Pratt se aleja de la apología y, desde la crítica poscolonial, dice que “Humboldt reinventó Suramérica como naturaleza”; Manuel Lucena dirá, pensando a Humboldt desde España y desde una posición crítica frente a la centralidad de la ciencia del norte de Europa, que el sabio prusiano se apropia de los saberes de la ilustración borbónica; Margarita Serje¹² revisará la lectura de Pratt y dirá, desde una postura decolonial, que en Humboldt:

“more than a reinvention of America, was actually a re-enactment of the notions the criollos had developed

de Caracas, publican una nota a propósito de una exposición sobre Humboldt en la sede del Consejo de las Américas en Manhattan en donde “Una de las joyas de la colección es una carta de recomendación escrita por el libertador Simón Bolívar a Humboldt de noviembre de 1821, en la que lo describe como “el verdadero descubridor de Sudamérica””.

¹² Ver Minguet, Charles, *De colón a Humboldt*, Leopoldo Zea (comp.), Fondo de cultura Económica, México, 1999; Pratt, Mary Louis, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de cultura económica, México, 2010; Lucena Giraldo, Manuel, Juan Pimentel (Editores), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, CSIC, Madrid, 2006; Serje, Margarita, “The National Imagination in New Granada” en: *Alexander von Humboldt. From the Americas to The Cosmos*. 2004. Publicación Online del Bildner Center for Western Hemisphere Studies. The Graduate Center, The City University of New York. https://www.researchgate.net/publication/283269427_Alexander_von_Humboldt_From_the_Americas_to_the_Cosmos

about their “new world” and about the way they had occupied its territory” (“The National Imagination in New Granada”, p.84).

Este ejercicio, este simple recorrido, quiere servir de punto de partida para discutir el lugar, los lugares de Humboldt en América. Creemos que esta diversidad de miradas, de formas de ubicarlo, sugieren, traen consigo preguntas fundamentales sobre la construcción de ese lugar y dejan ver un lugar compartido, un espacio común.

Si queremos pensar el lugar de Humboldt como descubridor científico o como nuevo descubridor de América –que han sido los calificativos más extendidos– conviene que nos detengamos en la noción misma de descubrimiento, en sus implicaciones. La idea de descubrimiento supone un individuo que lleva cabo el hecho pero supone, también, una comunidad que lo recibe y que lo incorpora como novedad. Podemos empezar por preguntarnos ¿Si Humboldt es el descubridor, quienes son los receptores de este descubrimiento, a quien le “descubre” o, mejor, para quién “descubre” América? Es evidente que no para los aborígenes americanos que, si bien pudieron ser sus fuentes en muchas ocasiones, no eran los receptores de sus textos. Si hay un descubrimiento, es para la comunidad que lee y recibe sus textos y su pensamiento: para Europa –para la otra Europa como ha señalado Mary Louis Pratt–, para la ciencia, pero también y sobre todo para un grupo específico,

el de los criollos americanos que, receptores de la obra y el pensamiento de Humboldt, recibieron y adoptaron como propias la visión y las narrativas humboldtianas.

Pensar en Humboldt como descubridor supone, entonces, ubicarse en una posición, mirar América –y el mundo– desde Europa, como europeos: señalar a Humboldt como descubridor equivale a alinearse con esa mirada, equivale a fundar América desde una mirada europea. Pensaremos en el Humboldt “descubridor” como un lugar en el que los criollos americanos, ante la dificultad de encontrar un “aquí”, una perspectiva propia –ese perspectivismo latinoamericano del que habla Ángel Rama– se identifican con la mirada y con los valores de la otra Europa, se ubican como europeos en América: Humboldt les abre, les “descubre”, una nueva América, una América para ellos.

Ahora, si nos ceñimos a la noción clásica de descubrimiento, noción “central en la construcción de la idea de ciencia moderna”, estamos hablando de un hecho puntual y de un individuo, estamos hablando de un momento en el que “alguien ve o encuentra algo que nadie había visto antes” (Nieto, “La comprensión del Nuevo Mundo”, p.2)¹³. Si nos atenemos a esta idea podemos decir que Humboldt no es un descubridor en la

¹³ Ver, Nieto Olarte, Mauricio. “La Comprensión del Nuevo Mundo: Geografía e Historia Natural en el siglo XVI”. Universidad de Los Andes, 2004. <https://historiadelacienciamnieto.uniandes.edu.co/pdf/LACOMPRESION.pdf>

medida en que no descubre nada: la expedición americana de Humboldt no llegó a lugares desconocidos, no sólo para el hombre americano, sino para el mismo hombre europeo. Incluso en su viaje por el Orinoco y la Amazonía venezolana recorrió lugares que, aunque remotos, ya habían sido visitados y habitados por misioneros españoles¹⁴. Si Humboldt es un descubridor, lo es en otro sentido. La novedad no es el espacio americano que había permanecido oculto; lo que entra en escena es una nueva mirada que hace emerger ese espacio, revalorizado y, diremos, protagonista, como referente de una nueva concepción del continente.

Es innegable que la expedición de Humboldt es novedosa y, también, que provee imágenes nuevas del continente. A diferencia de las expediciones que le preceden y que conoce, Humboldt deja las costas y se interna en el continente lo que le permite un trabajo directo sobre las plantas y la fauna, y una visión general del espacio natural. Digamos, también, que es una expedición bien financiada (fondos propios), dotada de los instrumentos de medición más avanzados y emprendida por dos hombres de ciencia muy bien formados, Bonpland, el botánico, Humboldt el naturalista, el polímata: esto supondrá una precisión y un rigor superiores que les permitirá, además de elaborar algunas cartografías –la del río Magdalena, la de la cuenca del Orinoco, por ejemplo–, corregir datos y coordenadas de expediciones previas y resolver controversias, como la

¹⁴ Ver Mary Louis Pratt, obra citada.

de la existencia del canal del Casiquiare. Pero, además de establecer representaciones confiables y estables, de proveer un conocimiento geográfico confiable, los instrumentos de medición –“barómetros, termómetros, hidrómetros, electrómetros, eudiómetros, cianómetros, brújulas, agujas paralácticas y de inclinación, etc.” (Alexander von Humboldt, *Cartas americanas*, p. 19)– les permitieron “medir” el continente bajo patrones universales, integrarlo en un marco de referencia común y compararlo con otras regiones del planeta: digamos que les permitieron leerlo dentro de una unidad, dentro de una totalidad e incorporarlo (y apropiarlo) tanto para la imaginación europea como para el sistema de las ciencias europeas.

Pero las diferencias, las novedades, no están sólo en el rigor científico de la expedición y del trabajo de Humboldt ni en el hecho de leer e integrar el continente bajo los patrones estables y universales de la ciencia europea. Un elemento fundamental dentro de la aproximación humboldtiana es la mirada romántica que convierte –diremos reivindica– a la naturaleza americana como objeto de emoción y de contemplación estética. Como diremos más adelante, esa mirada tiene implicaciones importantes entre ellas la de abrir la posibilidad de una nueva posición, un posicionamiento: el hombre sensible –blanco, ilustrado– de un lado; la naturaleza, majestuosa, objeto de la contemplación, del otro. En ese posicionamiento, a partir del dispositivo de la contemplación, el criollo ilustrado puede ubicarse como centro y como voz del nuevo hombre

americano; frente a él la naturaleza, referente que emociona, que vincula –que hace posible un nuevo nosotros– y que define el nuevo continente. Digamos que Humboldt provee unas representaciones y una forma de mirar y de entender la naturaleza americana que derivarán en una nueva imagen del continente. Diremos que América se desplaza y adquiere presencia como lugar en el mundo; diremos que no existía tal como Humboldt la entendió, la contempló y la presentó a los ojos de Europa y de las élites letradas americanas. Esa nueva América, diremos, supone un nuevo juego de posiciones, una nueva configuración del poder.

Por otra parte, identificar a Humboldt como “Descubridor” implica pensar en que América empieza, vuelve a empezar, a partir de unas acciones de un individuo, e implica también, explicar el conocimiento a partir de esas acciones individuales, de momentos cumbre que marcan un antes y un después en la historia. Aquí creemos que, si bien Humboldt como científico y como individuo reunía muchas cualidades que le permitieron proponer otra imagen del continente, su obra, su conocimiento y su comprensión de la naturaleza americana hacen parte de unos procesos que son históricos y que son colectivos. Estamos hablando de otra idea del conocimiento –nos apoyamos

en la filosofía de la ciencia a partir de la obra póstuma de Wittgenstein¹⁵— según la cual, éste no es un fenómeno individual y aislado sino una práctica social, colectiva. Esto nos interesa particularmente porque creemos que en Humboldt, más que una acción individual en la que se descubre y establece lo que es América, se abre un proceso colectivo. Es lo que intenta recoger y rastrear esta investigación: ese proceso colectivo, diremos, de conocimiento, de exploración, de refundación (de apropiación y de conquista) del espacio americano y del continente mismo.

La idea de Humboldt como descubridor, como punto de partida, como origen, por un lado, y la América de Humboldt, las narrativas humboldtianas sobre el espacio americano, por el otro, adquieren sentido y se establecen a través de procesos colectivos que recorrerán buena parte del siglo. Podemos decir, en otras palabras, que, antes que un momento cumbre de “descubrimiento”, el Humboldt “descubridor” y la América que Humboldt “descubrió” estarán inmersos en un proceso y se seguirán definiendo durante buena parte del XIX latinoamericano. Creemos, en cualquier caso, que el gesto de señalar a Humboldt como descubridor está cargado de significado y

¹⁵ Ver Nieto Olarte, Mauricio. “La Comprensión del Nuevo Mundo: Geografía e Historia Natural en el siglo XVI”. Dice Mauricio Nieto: “... es preciso tener presente que conocimiento y los descubrimientos no se pueden explicar como productos mentales de individuos en solitario, sino que necesariamente el conocimiento es un problema de comunicación y por lo tanto, una práctica social colectiva.” (*Orden natural, orden social*, p. 217)

que, acaso, este gesto colectivo dice más sobre el grupo, sobre la clase social que lo dictamina, sobre sus intereses, que sobre el mismo Humboldt.

Señalar a Humboldt como el nuevo descubridor de América, como el nuevo Colón, equivale a proponer un nuevo punto de partida, a alterar – ¿a ignorar? – el curso de la historia del continente, a sacarla de los procesos en los que ha estado inmerso y proponer un nuevo comienzo, una refundación. La idea de un nuevo descubrimiento cumple con ese cometido: desligar al continente de su historia, establecer un punto cero desde el cual se haga posible imaginar un nuevo comienzo. Esa refundación necesita, para dar consistencia a lo fundado, unos relatos, unas narrativas –narrativas fundacionales– que ayuden a definir, a dar sentido –en tanto que significado, en tanto que dirección–, a ese nuevo espacio, a darle lo que los geógrafos han llamado “sentido de lugar”. Esa refundación necesita, también, relatarse ella misma, identificar unos orígenes. Decir que Humboldt es el nuevo descubridor –o el descubridor científico, que no es lo mismo– es situarlo en esos orígenes –en un punto decisivo y dentro de una mitología– como autor de un gesto inaugural: un gesto que hace emerger un continente nuevo –sin pasado, sin historia–, un continente que se abre hacia el futuro.

En el breve recorrido que hicimos, hemos mencionado a personajes fundamentales en la historia de América como Bolívar, también a Bello y a Sarmiento, a autores como Leopoldo Zea figura clave en el pensamiento americano de mediados del siglo XX, a M. Louis Pratt y su lectura ya clásica de Humboldt, *Ojos imperiales*. Propusimos unos ejemplos en los que, desde diversas posiciones y épocas, se otorgaba un lugar a Humboldt: lo que es claro es que se convirtió en un símbolo y hay un acuerdo general, compartido, más allá de las complejidades del lugar del descubridor, en ubicar a Humboldt en un lugar central dentro de la historia del período. Hemos discutido el lugar, el posible lugar, de Humboldt como descubridor; hemos dicho, como creemos, que este lugar es, por sobre todo, un gesto estratégico y una construcción. Pero lo que nos interesa, más allá de las diferencias de visión sobre ese lugar, es el acuerdo –podemos verlo en los casos citados–, el consenso que ha habido y que hay, en ver en el naturalista prusiano sino como un descubridor, como un punto de partida, como un lugar fundacional. Digamos que se discute el rol de Humboldt, no su lugar fundacional. En América, dentro de lo que podemos llamar lo americano, hay algo que empieza en Humboldt, algo que se abre, algo que se crea desde Humboldt o –si preferimos verlo desde otro lugar– desde su lectura, desde su recepción. Aquí nos interesa pensar en ese lugar fundacional; más adelante, seguiremos el hilo, el curso que se desarrolla, que corre y que fluye a partir de este origen.

Si volvemos al breve recorrido por los roles asignados a Humboldt y a su labor, podemos detenernos en las diferencias que se plantean a partir de dos de los últimos términos: “reinventor”, “recreador”. Al poner el Humboldt de M. L. Pratt junto al de M. Serje –el “reinventor” y el “recreador”– vemos, para empezar, que en ambos casos se abandona la idea de “descubrimiento”, el lugar de “descubridor”, y se piensa o en un proceso de invención o en un proceso de “recreación” de unos conocimientos y de unas visiones preexistentes. Por este camino, que será el que vamos a tomar, diremos que en Humboldt se abren –más que unos espacios nuevos y recién descubiertos–, unas retóricas y un conjunto de narrativas (unas construcciones) sobre América y sobre el espacio americano. Estamos hablando de la construcción de un imaginario sobre el continente americano a partir de su naturaleza. Insistimos, insistiremos, en que ese proceso de construcción es colectivo y en que será propiciado y desarrollado por los criollos, el grupo social que sitúa a Humboldt en un lugar fundacional.

Podemos ver, también, que “invención” y “recreación” suponen formas diferentes de entender los posicionamientos, los flujos y, en general, la geografía del conocimiento. En la lectura de Mary Louis Pratt, Humboldt “reinventa” Suramérica como naturaleza y establece y divulga unas nuevas imágenes de la naturaleza americana –a partir, fundamentalmente, de sus conocimientos científicos previos, de la experiencia del viaje de exploración y, desde luego, de su fe en la ciencia y en

el proyecto ilustrado. En un mapa de posiciones, esto supone ubicar a Humboldt de un lado como creador, inventor; del otro y en un momento posterior, a los criollos como receptores activos, en un proceso de apropiación: “Su reinención de América para Europa fue transculturada por los euroamericanos a un proceso propio de reinención” (*Ojos imperiales*, p. 322). En la lectura de Margarita Serje, Humboldt antes que inventar o redescubrir, lo que hace es “recrear” una visión criolla preexistente del espacio americano. Bajo esta perspectiva, los criollos tenían una visión propia de su naturaleza y Humboldt, desde su lugar de legitimidad y su prestigio, se apropió de ella y la divulgó. Es importante señalar, además, el papel fundamental que jugaban –juegan– las lenguas en la política del conocimiento: Humboldt escribió en las lenguas del conocimiento –francés, alemán–; los criollos, desde su lugar periférico, en una lengua –cito en inglés– “not recognized as legitimate for the production of knowledge, as was the case of castilian already in the nineteenth century” (Serje, “The National Imagination in New Granada”, p. 84).

La discusión nos interesa porque apunta al lugar de Humboldt, al lugar de los criollos y se inscribe, claro está, en el territorio de una política del conocimiento. ¿Cómo se dan los procesos de recepción del conocimiento europeo en América Latina, cómo aterriza? ¿Son procesos de imitación o son lógicas de apropiación? ¿Dónde surge, quién lo legitima, cómo circula? ¿Era posible que un conocimiento que surgiera por fuera de

las fronteras de lo europeo fuera visible y en tal caso, aceptado como legítimo? Podemos reformular estas preguntas –esta última pregunta sobre todo– en los términos más específicos de esta investigación: ¿El conocimiento, las ideas, las representaciones de la naturaleza, circularon en un solo sentido, desde el lugar de lo europeo –en este caso el de Humboldt– hacia América, o hubo un intercambio, un doble flujo, una doble circulación? Al formular esta pregunta aquí, se quiere poner en cuestión la lógica difusionista según la cual el flujo de saberes entre Europa y América sólo se da en un sentido, único y natural; se quiere poner en duda, también, el lugar de Humboldt como fuente, como origen único de unos saberes y unas representaciones y, claro está, el lugar rígido de los criollos americanos como receptores pasivos.

Se quiere poner en duda, dicho de manera más general, la creencia –como nos dice Edward Said¹⁶–, en que la división geopolítica del mundo, establecida bajo el esquema centro / periferia, se funda en una división esencial, ontológica. Dice Santiago Castro:

“De un lado está la cultura occidental, (the West), presentada como la parte activa, creadora y donadora de conocimientos, cuya misión es llevar o “difundir” la modernidad por todo el mundo; del otro lado están todas las demás culturas (the Rest), presentadas como ele-

¹⁶ Ver Said, Edward, *Orientalismo*. 1990.

mentos pasivos y receptores de conocimiento, cuya misión es “acoger” el progreso y la civilización que vienen desde Europa” (*La Hybris del punto cero*, p. 47).

Diremos en el desarrollo de esta investigación que las estructuras del pensamiento colonial –la dimensión cognitiva del colonialismo– seguirán vigentes en el mundo criollo, en el mundo de las repúblicas, y serán elementos constitutivos de las dinámicas de expansión de la modernidad y de los procesos civilizatorios que, bajo valores europeos, se emprenden en América el siglo XIX. Nos interesa estar atentos a estas estructuras coloniales –creemos que ahí se forman buena parte de las narrativas espaciales que analizamos– y desde esta perspectiva, más amplia, más crítica, trataremos de ver las relaciones Europa-América y Humboldt-criollos y los flujos de conocimiento y sus posibles cartografías.

En este sentido creemos, apoyados en la concepción del conocimiento como construcción social, que aquí no corresponde hablar de descubrimiento ni de invención sino de una compleja construcción colectiva que se apoya, también, en las visiones que los criollos letrados tenían sobre su propio continente y en los saberes –como señala Ángela Pérez a partir del

mapa de Humboldt de la cuenca del Orinoco¹⁷ – que sobre la naturaleza y sobre su geografía tenían los aborígenes americanos que lo acompañaron y que lo guiaron en el transcurso de su expedición. Digamos entonces que el encuentro de Humboldt con la intelectualidad criolla es también un coincidir y que el sabio prusiano recoge, apropia y es afectado por las concepciones que los criollos y los aborígenes americanos habían desarrollado sobre la naturaleza americana. Nos inclinamos por esta comprensión del conocimiento y del flujo de saberes que ubica a América como lugar activo en los procesos de construcción y circulación de conocimiento. Si en su trabajo científico sobre América, Humboldt se apropió del conocimiento de los americanos (indígenas y criollos); los criollos, diremos, se apropiaron del lugar de Humboldt en su esfuerzo por ubicarse como europeos en América: en el lugar de la ciencia y del conocimiento, en el lugar de *la civilización*.

Digamos, para cerrar esta discusión, que lo que nos importa es entender que el científico prusiano es ubicado en un lugar en el que operó como vértice, como punto de encuentro y, desde su legitimidad como hombre ciencia, como agente de cambio. Entender que su figura, su imagen y sus narrativas sobre el espacio americano, operaron en un momento-lugar

¹⁷ Ver, Ángela Pérez Mejía, “Sutilezas de la producción cartográfica en el mapa del Orinoco de Humboldt” en: Terra Brasilis, 7-8-9, 2007. <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/411?lang=fr>

en el que sirvieron, funcionaron, como base para la construcción de un continente –Latinoamérica– y para la afirmación de un nuevo sujeto político en el poder: la élite letrada, los criollos.

Hemos querido entender a Humboldt como un vértice, como un punto de encuentro y como un lugar de legitimidad. Digamos ahora, abriendo el panorama, que Humboldt es en un sentido más general, un “referente clave” para entender la historia política y cultural de América en el siglo XIX. Dice Mauricio Nieto:

“[Humboldt] Se ha convertido en un icono, en un emblema de cultura y modernización que resulta muy conveniente a la hora de legitimar el triunfo de las elites criollas y de los ideales ilustrados que han sido considerados como fundamentales en la construcción de las naciones modernas” (*Orden natural y orden social*, p. 203).

Humboldt ha sido un lugar de legitimidad al que han acudido y desde el que han hablado las corrientes americanistas y nacionalistas: lo ha sido porque representa el lugar, porque encarna los valores sobre los que las elites criollas buscaron refundar el continente, sobre los que buscaron construir las naciones.

Traigo esta cita para tratar de resolver unas preguntas básicas. Hasta aquí hemos discutido y problematizado el lugar fundacional de Humboldt pero cabe preguntarnos ¿qué es lo que Humboldt representa para que se le asigne ese lugar? ¿Por qué el campo cultural latinoamericano del XIX lo entroniza como prócer, dentro de la mitología de la fundación?

Digamos que cada fundación crea sus relatos y sus propios fundadores¹⁸. Humboldt representa una serie de valores: modernización, cultura, ideales ilustrados, naciones modernas, (deberíamos decir, también, modernidad, ciencia, civilización); encarna una serie de términos que dibujan un territorio ideológico –un territorio que aquí llamaremos las “narrativas del progreso”. Aquí diremos que este territorio, estas narrativas del progreso le sirvieron a las elites letradas como base, como lugar de enunciación para, desde ahí, legitimar sus posiciones de poder –valiéndose de las letras, del poder de la palabra

¹⁸ En los países del ámbito bolivariano, a Humboldt se le ha asignado, tradicionalmente, un lugar cercano a los criollos y a las ideologías de los movimientos independentistas. Este hecho ha conducido a que buena parte de la literatura que sobre él se ha producido en América sea de carácter hagiográfico. En ese sentido, *Ojos Imperiales*, de Mary Louis Pratt, supuso una diferencia importante al leer a Humboldt dentro del proyecto de Expansión del capitalismo europeo. En cualquier caso, como señala Michael Zeuske, puede haber un primer Humboldt –el del viaje, el de sus diarios– que se muestra partidario de las reformas borbónicas y un Humboldt “americanizado”, partidario de las independencias que es el que se verá, tras el viaje, en sus primeras obras publicadas en Europa. Ver, Zeuske, Michael. “¿Padre de la independencia? Humboldt y la transformación a la modernidad en la América española”. *Debate y perspectivas: Alejandro de Humboldt y el Mundo hispánico, Cuadernos de historia y ciencias sociales*, N° 1 (2000).

escrita– y, lo que más nos interesa, para llevar a cabo el complejo proceso de apropiación (simbólica) y expropiación (física) del espacio americano.

La disputa de América

Cabe recordar que en esta parte de la investigación estamos situados en un período que va de las últimas décadas del régimen colonial –ahí se ubica el viaje de Humboldt a América–, hasta las primeras décadas de las nuevas repúblicas. Como hemos dicho en la introducción, es un período de transición, una época de inestabilidad, de agitación, de pugnas ideológicas y de disputas narrativas en el que el valor y el lugar de lo americano eran muy discutidos. Un período, también en el que, a partir de los movimientos independentistas, se buscaron y se produjeron unas nuevas narrativas en función de llenar un espacio vacío, de (re)fundar discursivamente el continente.

Es en este contexto que la visión general de la naturaleza americana de Humboldt, que sus representaciones de los espacios naturales (que son enunciadas desde el lugar de la ciencia y que hacen parte de lo que Aarti Smith Madan llama el “Discurso geográfico” de Humboldt¹⁹) adquieren significado

¹⁹ El discurso geográfico es ese espacio discursivo de las obras de Humboldt en el que se encuentran la ciencia y el arte, el discurso científico y

político y se convierten en narrativas de reivindicación. Pero para entender el peso, la importancia que tuvo la representación humboldtiana de la naturaleza americana, conviene mostrar que ésta había sido cuestionada históricamente y entender que, en ese momento en que las narrativas de lo americano estaban en disputa, cualquier valoración de su naturaleza, suponía una toma de posición política: desestimar el valor de la naturaleza americana o, por el contrario, reivindicarla suponía pensar al continente desde posiciones y en unas relaciones distintas frente al centro Europeo. En este período en el que se evalúa y se juzga lo americano, en este período en el que se discute su reposicionamiento, calificar su naturaleza americana como inferior equivalía a hacer legítima, a “naturalizar” la posición subordinada del continente; por el contrario, reivindicarla era, también y como veremos, abrir el camino para ver el “Nuevo mundo” en otra posición, dentro de un nuevo orden.

Vamos a seguir las líneas generales de un debate de larga tradición histórica: el debate sobre el valor de lo americano y sobre el valor de su naturaleza que empieza con la conquista en el siglo XVI y que, como decíamos, adquiere una gran relevancia política en los siglos XVIII y XIX. Para este propósito, nos valdremos del ya clásico *La disputa del Nuevo mundo*²⁰ y

la naturaleza estetizada. Ver: Aarti Smith Madan, *Lines of Geography in Latin American Narrative*. 2017.

²⁰ Ver Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo: Historia de una polémica 1750-1900*.

de la mano de su autor, Antonello Gerbi, simplificaremos las posiciones en dos grandes bandos. Por un lado, unas narrativas que entendían el continente en una relación de inferioridad respecto a Europa (este camino servía para legitimar la subordinación a España); por el otro, en oposición, unas narrativas que desde la valoración (y la reivindicación) de lo americano buscaban hacer legítimos los reclamos de independencia y nutrir y dar fuerza a los relatos sobre lo propio.

Como hemos dicho, el motivo central de la disputa sobre lo americano fue el debate sobre la naturaleza. Se trataba de establecer el valor de la naturaleza americana y, para hacerlo, se comparaban características específicas de la flora, de la fauna, de la humedad, del clima del “Nuevo mundo” con las del Mundo antiguo. Valorar la naturaleza americana era, también, dar un lugar relativo al continente, establecer unas jerarquías naturales: el nuevo mundo se valoraba al ser comparado con el Mundo antiguo, con el mundo ya establecido.

No es de extrañar, entonces, que dentro de los interlocutores más activos en ambos bandos destacaran los naturalistas. El naturalista francés Georges Louis Leclerc, conde de Buffon fue, acaso, el más renombrado de los “detractores” de América y de su naturaleza. Buffon fue uno de las grandes figuras de la ciencia europea y uno de los científicos más leídos del

siglo XVIII²¹: estuvo al mando del *Jardin Du Roi* de París²², fue el autor de una obra monumental *La historia natural* (36 tomos), muy leída y de gran influencia tanto en Europa como entre los criollos en América. Buffon empieza por recoger evidencias para establecer que la fauna y la flora de Europa y Asia son diferentes a las de América. Según Buffon, los animales americanos son de menor tamaño y esta diferencia – que será leída como inferioridad– proviene de la influencia negativa del clima.

Desde su perspectiva, la humedad, además de contribuir a que las especies animales sean más pequeñas –degeneradas–, genera la proliferación de insectos y reptiles. Las continuas transformaciones y la diversidad de la naturaleza americana son síntomas de una menor evolución, de una naturaleza inestable, inmadura; por oposición, la naturaleza europea, “más evolucionada”, también es más estable. La razón de la inmadurez es, para Buffon, el que América como continente es más nuevo y lo es porque ha permanecido más tiempo su-

²¹ Ver, Lafuente, Antonio y Moscoso, Javier (Eds.), *George Louis Leclerc Conde de Buffon (1707-1788)* Madrid, CSIC, 1999.

²² Como dice Mauricio Nieto, “El *Jardin du Roi*, al igual que los reales jardines botánicos de Madrid o Londres, más que bellas parcelas para la exhibición de las plantas vivas o almacenes de colecciones de especímenes disecados, son los centros de poderosas redes internacionales” (*Orden natural y orden social: Ciencia y política en el Semanario del Nuevo Reyno de Granada*, p. 160). Digamos aquí que eran, también, la puesta en escena de un sistema de apropiación del mundo por parte de Europa.

mergido en el mar: por esa razón es más húmedo y su naturaleza menos evolucionada²³. Digamos, en otras palabras, que se decreta la inmadurez y el carácter degenerado del continente y que esto equivale, por oposición, a declarar la salud y la virtud del continente europeo.

Buffon fue, acaso, la cara más visible de este debate que se animó –por motivos que no fueron estrictamente académicos ni científicos– desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el imperio español perdía su hegemonía en “el sistema-mundo” y se ponía en riesgo su dominio sobre las colonias americanas. En este debate se involucraron las academias de ciencias de Londres (Royal Society), la de Paris y la de Prusia y participaron filósofos y científicos como Hume, Voltaire, Hegel, De Paw o Robertson²⁴. Lo que estaba en disputa, más allá del valor de la naturaleza americana, era una nueva distribución del poder político entre las cortes europeas (Inglaterra, Francia y Prusia). Como dice Santiago Castro:

²³ Ver Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo: Historia de una polémica 1750-1900*.

²⁴ Para hacerse una idea de la importancia y de la dimensión de esta disputa en este período, Hegel, sin tener muchos conocimientos de lo americano, también participó en el debate: en *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (1830), Hegel deja a América por fuera de la historia y expone la teoría de un continente americano inmaduro y de la imposibilidad de alcanzar un estado deseable de civilización. Humboldt lo refuta en 1837: “Yo renunciaría voluntariamente a la carne de vaca europea que Hegel en su ignorancia cree muy superior a la de vaca americana, y me gustaría vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos que por desgracia tienen 25 pies de longitud.” Alexander von Humboldt, *Cartas americanas*; Caracas, 1980, Biblioteca Ayacucho, P. 235.

“...para estas cortes imperiales levantar mapas en los que el espacio del hombre americano aparecía como “inferior” al espacio del hombre europeo resultaba particularmente interesante, porque les permitía legitimar sus ambiciones coloniales sobre esa y otras regiones del mundo.” (*La hybris del punto cero*, P. 273)

Corneille de Pauw, filósofo y geógrafo holandés, miembro de la corte de Federico el Grande de Prusia, muy respetado como autoridad sobre temas americanos en la segunda mitad del siglo XVIII, fue más lejos y afirmó no sólo la inferioridad de la naturaleza americana (como hace Buffon a partir de sus reflexiones sobre la fauna) sino la inferioridad de los nativos americanos (para él son seres “degenerados”). De Pauw cree que los nativos americanos son inferiores a los nativos europeos y que esta inferioridad está relacionada –de nuevo– con el clima y con la geografía americana²⁵.

Nos interesa entender que, más allá de que la disputa fue larga e involucró a buena parte de los grandes pensadores de la época, el debate suponía algo más que la valoración de una naturaleza específica. Significaba ubicar, definir, si queremos, redefinir la relación entre los continentes. América, el “Nuevo

²⁵ *Ibidem*. Como dice Santiago Castro, esta disputa también tiene una larga tradición: “La tesis de que la geografía tiene una influencia decisiva sobre la moral y la inteligencia no proviene de la modernidad segunda (siglo XVIII) sino de la modernidad primera (siglos XVI y XVII) (*La hybris del punto cero*, p. 273)

mundo”, siempre se definió en función del viejo y, claro está, la definición de América suponía la redefinición y el reposicionamiento de Europa.

La discusión sobre el valor de la naturaleza americana parece partir de un consenso: no es que la cultura europea sea superior, es que es “La civilización”, la única vía en el horizonte hacia la emancipación colectiva. América, al otro lado y por oposición, es visto como naturaleza –no como cultura– y en esa medida las vastas extensiones del espacio americano son vistas, descritas, digamos también, contempladas – y esto sucedió desde la llegada de los españoles pero seguirá sucediendo después de las independencias, durante el XIX– como un mundo nuevo, virgen, como espacio vacío o, digámoslo de manera más clara, como espacio disponible. Este será, lo veremos más adelante, uno de los intereses de esta investigación: la relación entre la representación del espacio y su vaciamiento, entre la representación del espacio y lo que llamaremos “el motivo de la disponibilidad”.

Dice Mauricio Nieto: “América es visto como un continente casi virgen, del cual el hombre no ha tomado posesión y por lo tanto permanece hostil e insalubre para la civilización”²⁶ (*Orden natural y Social*, P. 132). La influencia del clima sobre los

²⁶ Como hemos dicho, Buffon fue muy leído y tuvo gran influencia sobre la ciencia y el pensamiento naturalista americano. Un elemento clave en el pensamiento espacial americano del siglo XIX, es el afán de la clase letrada de proyectar el espacio –de evaluarlo y jerarquizarlo– al pensarlo

seres vivos es, como dice Gerbi, un tema de discusión que tiene una larga historia y que preocupaba ya a los autores clásicos en la antigüedad. Digamos que fue, como hemos señalado en Buffon o en De Pauw, unas de las preocupaciones centrales del pensamiento europeo sobre América desde la llegada de los españoles. Desde Buffon y desde De Pauw, desde ese lado del debate, el clima tropical y la humedad son vistos como factores negativos, que afectan el desarrollo de las especies y que pueden afectar el desarrollo humano y el de *la civilización*. Como hemos dicho, Buffon se centra en la fauna; De Pauw va más lejos y afirma la inferioridad del hombre americano que para él tiene dos causas: la primera, desde luego es el clima. Según De Pauw y por esta razón, en América:

“...los animales pierden la cola, los perros no ladran, la carne de vaca se deteriora y los órganos sexuales de animales como los camellos sencillamente dejan de funcionar. La ausencia de vellos en los nativos, por ejemplo, es interpretada como una muestra de su debilidad e impotencia” (Nieto, *Orden natural, orden social*, p. 165).

en tensión con los discursos civilizatorios. Hablaremos aquí de algunos casos en los que los discursos civilizatorios se usan para “producir” diferencias y jerarquizar la geografía: el científico neogranadino Francisco José de Caldas, el escritor y político argentino Domingo Faustino Sarmiento o el militar y geógrafo italiano, Agustín Codazzi.

La otra causa de la inferioridad del hombre americano tiene que ver con que éste vive en “estado natural”. Para de Pauw, el hombre sólo puede progresar al vivir en sociedad. Dice de Pauw –citado por Antonello Gerbi– “...el más grande metafísico, el más grande filósofo, abandonado por diez años en la isla e Fernández, volvería embrutecido, mudo, imbecil y no conocería nada en absoluto de la naturaleza” (*Ibid.*, p. 165). La discusión que aquí se plantea nos interesa porque, a nuestro juicio, es la misma que –veremos en el desarrollo de esta investigación– recorrerá el siglo XIX latinoamericano: lo que se debate es el lugar del hombre en relación a la naturaleza.

Los discursos civilizatorios, las narrativas del progreso implican una posición, llevan implícito un lugar, una posición para la especie humana en su relación con la naturaleza: el humano debe estar fuera de su “estado natural”, en un más allá que es lugar de superación y que, por eso mismo, tiene un valor moral. El lugar es fuera de la naturaleza, frente a ella y si se quiere, después de la naturaleza, en un estadio posterior y de superación –que supone progreso– dentro de una línea temporal. El lugar es, también, un lugar externo en que la relación con la naturaleza ya no es de convivencia, de estar *en* –el hombre consustanciado con la naturaleza dirá Fernando Ainsa²⁷– sino de estar *frente a*, en una nueva posición, desde la separación/superación, desde una distancia. Y desde esa

²⁷ Ver, Ainsa Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de Geopoética. Iberoamericana- Vervuert. Madrid, 2006.*

distancia adquirida surge otro tipo de relación, una relación sujeto-objeto que, como sabemos hoy, ha derivado en una relación de explotación. El hombre se organiza en sociedad para explotar la naturaleza y el progreso será un resultado directo de esa organización, de esa distancia.

Hablamos de *la civilización* para referirnos a la civilización europea y a su pretensión de único modelo posible, como veremos más adelante. Y estamos hablando de una noción de lo “civilizado”, de “La civilización” –entendida como propone Norbert Elías–, que se define precisamente como una toma de distancia respecto a la naturaleza, al mundo primigenio, al origen. *La civilización* es distancia, mediación; el estado natural, “lo salvaje” es lo inmediato. Diremos que estamos hablando de un cambio de posición, de un desplazamiento del lugar de la enunciación –así lo entenderemos a lo largo de la investigación– asociado a ese proceso que tiene unos orígenes y una historia determinada, a ese proceso que se ha llamado *La civilización*.

América, el “Nuevo mundo” era –visto desde estas perspectivas “europeizantes”– un mundo primigenio, una especie de retorno al pasado y lo importante, por lo tanto, no era su realidad, su presente, sus contenidos, sino su futuro, la vía que debía seguir para encontrar el camino de *La civilización*. Diremos entonces que, tras la afirmación de la superioridad cultural europea, tras la operación de jerarquizar los continentes y a sus

habitantes a partir de la valoración de la naturaleza, está el afán expansionista del modelo de civilización europeo. La pregunta que asoma tras todo este debate es si el continente, si el espacio natural americano en tanto que vacío, que recipiente disponible, es propicio para que en el futuro –América en tanto que mundo primigenio, pasado de Europa, es proyecto de futuro– se dé el asentamiento y el desarrollo de la civilización europea, para que en el futuro se dé el desarrollo del único modelo de civilización concebible, del único posible.

Hemos referido estas discusiones sobre el espacio americano para poner en escena un conjunto posiciones y de valores en disputa –una política alrededor del valor del espacio americano–; y las hemos revisado, también, para mostrar la importancia de la reivindicación humboldtiana de América y el porqué de su configuración como americanista. Digamos ahora y de cara al desarrollo de esta investigación, que estas discusiones siguieron vivas, vigentes, en las voces de los criollos y, de alguna manera, definieron sus posiciones durante el siglo XIX en Suramérica. Entre los casos más visibles podemos mencionar al Francisco José de Caldas que publica “Del influjo del clima sobre los seres organizados (1808), a Sarmiento que lo tratará en el *Facundo* (1845), a la expedición de Codazzi y Manuel Ancizar de la que quedan los diarios en *Peregrinación de Alpha* o a Euclides da Cunha en *Os sertoes*. Digamos que

aquí están los argumentos que serán desarrollados por muchos de los intelectuales criollos del siglo XIX latinoamericano (toda la corriente positivista, por ejemplo²⁸).

Este conflicto sobre el lugar, sobre el posicionamiento del hombre frente a la naturaleza está muy vivo en el siglo XIX latinoamericano. Este conflicto toma cuerpo, se hace manifiesto en el debate civilización y barbarie que, desde Sarmiento, recorre el siglo. Podemos decir, diremos, que el debate civilización y barbarie es un problema espacial; un debate sobre el lugar de la especie humana en relación a la naturaleza, a los espacios naturales.

Estamos hablando, en otras palabras, de cómo el lugar central –la centralidad europea–, ese lugar de enunciación de las narrativas expansionistas y colonialistas será asumido por las elites letradas criollas. La posición de los criollos frente a este debate nos ayuda a entender mejor su lugar como europeos en América. Como hemos dicho, no sólo se afirmaba la inferioridad de la naturaleza americana sino que se llegaba a señalar, como lo hizo Cornelio De Pauw, que no era propicia para la civilización ni para el buen desarrollo de la especie humana. La inferioridad, la jerarquización, tocaba no sólo a la naturaleza sino a los mismos criollos, europeos nacidos en

²⁸ Ver Zea, Leopoldo, (*Comp.*) *Pensamiento positivista latinoamericano*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980.

América, receptores y – en menor medida– también interlocutores de la ciencia europea.

Aunque los criollos se opusieron a las hipótesis de la inferioridad de la naturaleza americana en su conjunto y a la hipótesis de la inferioridad del hombre americano –que fueron rebatidas fundamentalmente a partir de la obra de Humboldt– la idea del clima como origen y como fuente de diferencias sobrevivió en América dentro de las repúblicas nacientes y sirvió como base –con el apoyo también de las ideas de Humboldt–, como argumento estratégico para una jerarquización geográfica.

Digamos que se rebatió la inferioridad del continente americano respecto al europeo pero, dentro de las repúblicas, se reprodujo, hacia adentro, un esquema similar según el cual se decretaba la superioridad de las tierras blancas –como espacios civilizados– sobre el resto de los territorios de la nación. Los criollos reivindicaban América como continente pero, hacia dentro, establecen unos órdenes, unas jerarquías de acuerdo a los valores europeos –que se conservan intactos– y ahora les sirven para legitimarse. Habrá unos lugares propicios para la civilización, los lugares blancos y civilizados; habrá unos lugares bárbaros –el resto del territorio, la periferia– que, según el país, tendrá diferentes características: la pampa en Argentina, el Nordeste en Brasil, las tierras bajas y cálidas en Colombia, la sierra indígena en Perú y, claro está, como otro ra-

dical opuesto a la civilización, las selvas en Brasil, Perú, Ecuador y Colombia. Como veremos más adelante, se vinculará la distinción geográfica con una distinción cultural: aunque el espacio se presente como el factor clave, el determinante –como en el *Facundo*, como en *Os sertões*–, esos habitantes, determinados por el espacio, serán también distintos, serán otros, serán bárbaros.

Como veremos a continuación, Humboldt reivindicó la naturaleza americana y ese continente, reivindicado como naturaleza, fue representado y concebido como espacio propicio y disponible para *la civilización*. Un nuevo lugar para el espacio natural americano será, en tanto que proyecto, un nuevo lugar para el hombre civilizado. Diremos que los criollos defenderán esa posición, que asumirán ese lugar. Esta investigación seguirá el hilo de esa aproximación al espacio americano –desde el lugar civilizado/europeo de los criollos–, de esa posición que creemos se define en Humboldt como lugar estratégico. Desde esa posición se llevará a cabo, se continuará, diremos, la tarea inacabada de la conquista; desde esa posición la naturaleza americana va ser situada/pensada como espacio vacío, disponible (vacío en términos de culturas y vacío en términos de habitantes también) y va a ser medida, pensada, evaluada desde la lógica, desde el juego de posiciones –hombre-sujeto/naturaleza-objeto– que define el proyecto de la modernidad europea y que toma forma definitiva con la revolución industrial.

Humboldt y la reivindicación de la naturaleza americana

Expusimos de manera breve las relaciones entre geografía, clima y colonialismo y hemos presentado los argumentos de Buffon –acaso el más reconocido entre los “detractores” de América–, con el propósito de dibujar las líneas generales del debate sobre la naturaleza americana que precede la llegada de Humboldt. Digamos que, aunque la obra de Humboldt no pueda ser leída como una respuesta ya que no se implicó ni participó directamente de la disputa –podemos pensar que se ubicó por encima de ella–, sí supuso una afirmación del valor de la naturaleza americana, una reivindicación cargada de autoridad –y, de alguna manera, un golpe en la mesa, un gesto de cierre– dentro de lo que fue una “prolongada y arrogante disputa entre los intelectuales europeos acerca del tamaño relativo, el valor y la variedad de la flora y la fauna americanas”, comparada con “las de Europa y los otros continentes” (*Ojos imperiales*, p. 228).

Para los criollos, la posición de Humboldt supuso, además de la valoración misma de lo propio, una puesta en escena del espacio americano en su ser físico, concreto y dentro de una visión de conjunto: una puesta en escena de lo que será el “cuerpo de la patria” o, dicho de otra manera, una puesta en escena de la patria que se hace “visible en la naturaleza²⁹”.

²⁹Ver Lucena Giraldo Manuel: “Paisajes de poseídos: el tropicalismo de Alejandro de Humboldt” en: Manuel Lucena Giraldo, Juan Pimentel. *Diez Estudios sobre literatura de viajes*. CSIC, Madrid, 2006.

Los “padres de la patria” encuentran en el discurso de Humboldt, en su naturaleza americana, un piso firme, unas narrativas de cohesión propicias, convenientes para dar apoyo a su proyecto. La América de Humboldt –esa nueva visión del espacio natural americano– es el fundamento sobre el que la patria adquiere cuerpo y consistencia. Digamos que, para los criollos, el espacio americano será el elemento en donde la identidad puede ser referida, en donde la pregunta por el “nosotros” puede encontrar respuesta y tomar forma, libre de las incómodas cargas del pasado, y como proyecto preñado de futuro.

Ya en sus primeras aproximaciones a la naturaleza americana, ya en sus primeros textos americanos, y donde otros veían caos y degradación, Humboldt ve riqueza, vigor. En *La geografía de las plantas* que, visto su método holístico³⁰, supone una primera aproximación a lo americano desde lo vegetal, las imágenes son de riqueza natural; en las primeras páginas de *Cuadros de la naturaleza* nos describe con emoción las vastas llanuras y la vigorosa naturaleza americana.

³⁰ Entre los elementos del método Humboldtiano, cabe destacar su aproximación holística a la naturaleza. El método parte de lo vegetal, como explica en *Cosmos*, y pasa por la fauna, por la geología, por la geografía física, el clima, el estudio de poblaciones. Sobre la influencia del método en el trabajo de Agustín Codazzi en la Nueva Granada y Venezuela, dice Nancy Appelbaum: “Las comisiones corográficas fueron, además, de tenor holístico; en cada una de ellas [Codazzi] buscó emular el enfoque integral del modelo humboldtiano y recurrían a tal modelo para justificar su propia metodología” (*Dibujar la nación*, p. 42).

Será en el capítulo XII del primer libro, “Preocupaciones corrientes acerca de la corta existencia que cuenta el Nuevo continente”, donde se dedica a rebatir la idea, defendida por Buffon, de que América es una naturaleza más nueva:

“Mucho antes del principio de mi viaje, ya me habían parecido tales ideas tan poco filosóficas como completamente contrarias a las leyes físicas generalmente reconocidas. Estas caprichosas imágenes de juventud y de agitación, opuestas a la sequedad y a la inercia de la tierra envejecida, no pueden brotar sino en los espíritus que se complacen en buscar contrastes entre ambos hemisferios y no se dan el trabajo de abrazar en una mirada general la estructura del cuerpo terrestre” (*Cuadros de la naturaleza*, p. 132).

El método aquí, como en buena parte de su obra, es el de la comparación: Humboldt compara América con Europa y Asia pero, a diferencia de buena parte de sus contemporáneos, a través de esta práctica no buscaba establecer dos mundos ni proponer jerarquías. Buscaba, más bien, encontrar unas leyes, unas lógicas comunes a las llanuras, a las montañas, a los bosques (a esa suerte de unidades naturales que tratara en *Cuadros de la naturaleza*) en cualquiera de los continentes para comprobar la conexión, el sistema, para mostrar que la naturaleza es una sola. Su idea de una naturaleza única, integrada, regida por unas fuerzas comunes, que gobierna buena

parte de su obra, riñe con los planteamientos sobre las edades de los continentes, con esas otras ideas jerarquizantes, que “en términos de ciencia” son “caprichosas”, “poco filosóficas”, “contrarias a las leyes físicas”. Humboldt concluye: “No puede suponerse razón alguna para que una parte del planeta sea más vieja o más joven que la otra” (*Cuadros de la naturaleza*, p. 132). Cuando se refiere al “Nuevo mundo” se refiere a un lugar que ha sido descubierto recientemente por los europeos (claro, ve el mundo desde Europa), no a una naturaleza más reciente. Para Humboldt, la naturaleza es un sistema, una unidad sin jerarquías: el espacio para las diferencias, veremos, será el del mundo humano, el del progreso, el de *la civilización*.

En el *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo continente*, escrita a manera de diario, Humboldt cuenta que pisa tierra firme en Cumaná, Venezuela, el 16 de julio de 1799, “a los 41 días de la partida de la Coruña” después de un largo viaje de navegación. Ya en ese primer contacto hay una celebración emotiva de la naturaleza americana, una afirmación de su riqueza:

“Difundíase una luz deslumbrada por el aire, por colinas tapizadas de nopales cilíndricos, y por un mar siempre sosegado, cuyas riberas están pobladas de alcatraces, de garzas y de flamencos. Lo brillante del día, el vigor de los colores vegetales, la forma de las plantas, el variado plumaje de las aves, todo anunciaba el carácter

prominente de la naturaleza en las regiones ecuatoriales” (Tomo II, Capítulo V, p. 303).

Aquí se genera una lectura distinta de la especificidad de la naturaleza americana: lo que para otros era caos, estado primordial, naturaleza nueva –en oposición a la naturaleza estable y asentada del antiguo continente–, para Humboldt es diversidad y riqueza que hacen parte de un orden superior, de una totalidad, de una unidad: la naturaleza. Todo lo que aquí llamaremos su “obra personal” (estas dos últimas obras y *Visitas de las cordilleras*) será un canto emocionado al espacio natural americano. En ningún lugar, dirá Humboldt, la naturaleza “nos impresiona más profundamente con la sensación de su grandeza; en ningún lugar nos habla más enérgicamente” (*Cuadros de la naturaleza*, p.154).

Es en este contexto que, más allá del debate científico, la concepción de la naturaleza de Humboldt y las imágenes que provee del espacio natural americano, adquieren gran resonancia. Y la tienen porque Humboldt fue el más prestigioso de los “partidarios” de América y su imagen del continente, de su naturaleza, fue leída, dentro de los debates de la época, como un juicio de valor y como una reivindicación política. La América rica y fértil de Humboldt, sus representaciones emocionadas del mundo natural, la imagen de un espacio natural americano integrado a una naturaleza única regida por fuerzas planetarias, resituaron lo americano, le dieron un nuevo lugar

simbólico. Abrieron una vía para refundarlo y, por supuesto, para ubicarlo dentro de un nuevo orden, en un nuevo lugar político. Digamos, parafraseando a Mauricio Nieto, que Humboldt propuso un nuevo orden natural y que la imagen de ese nuevo orden sirvió para dar legitimidad y fundamento a la idea de un nuevo orden político.

Aclaremos que Humboldt no es un hecho aislado en Latinoamérica y que, por el contrario, puede ser visto como la cara más visible de un tipo de discurso, el discurso científico que se establecerá como el lugar del conocimiento y que tendrá una gran influencia sobre las letras (en Sarmiento y en Euclides da Cunha, por ejemplo) y, en general sobre el campo cultural latinoamericano. González Echevarría será uno de los primeros en hablar de la poderosa influencia de la escritura científica de viajes en Latinoamérica: “El obsoleto discurso jurídico de la colonización española fue reemplazado por el discurso científico como el discurso reconocido del conocimiento, el conocimiento propio y la legitimación. Este discurso científico se hizo objeto de imitación para las narrativas latinoamericanas fueran de ficción o no.” (*Mito y archivo*, p. 152). Como hemos dicho y como ampliaremos más adelante, para los criollos americanos Humboldt estará en el centro del discurso científico, de estos nuevos modos de decir, de este nuevo lugar de legitimidad: a través de su discurso, de la apropiación

de ese discurso científico, de la imagen de América humboldtiana, los criollos encontrarán un fundamento para su proyecto político.

En esta investigación se propone leer la figura de Humboldt como parte de unos procesos históricos –la historia de la ciencia, la historia de las letras latinoamericanas, la historia del espacio– que son, también, procesos políticos. Digamos que lo que pretendemos es leerlo más que en su valor individual (el genio, el descubridor), como un lugar fundamental y estratégico dentro del proceso de refundación del continente a partir del espacio natural. Nos interesa Humboldt, en tanto que lugar, en tanto que figura representativa de otro tipo de discurso, de otro lugar de la enunciación que, diremos, traerán consigo un reposicionamiento de los criollos y, a la larga, un nuevo orden en el mundo.

Humboldt y el nuevo lugar de lo americano

Como decíamos unas páginas atrás, Humboldt rebate la distinción entre unos continentes antiguos y un continente nuevo –*Cuadros de la naturaleza*– por considerar que todos hacen parte de una naturaleza única, integrada, en la que las partes son interdependientes. Esta concepción, que deja sin piso la jerarquización entre los continentes, es importante porque al considerar los continentes como realidades separadas, en

oposición, se pensaba en realidades disyuntas; en humanidades y destinos humanos separados en los que podían establecerse – y se establecían– jerarquías y diferencias esenciales. Para Humboldt, la diferencia entre Europa y América no es natural, no es esencial: corresponde a estadios distintos dentro de lo que llamaríamos el “proceso” de *la civilización* (Norbert Elías). Digamos que Humboldt piensa América por fuera de la historia pero la piensa *en* el mundo: hay un centro estable, antiguo, avanzado y un mundo nuevo, periférico, que, al estar en un estadio anterior, primitivo, puede (y debe) integrarse y seguir el camino trazado por *la civilización*.

Visto por Humboldt, el espacio americano pasa de ser entendido como parte de una estructura colonial, de significar desde un lugar subalterno, a constituirse como espacio con entidad propia, como espacio que puede entenderse y significarse en sí mismo, dentro de y en relación con un todo, con y en una unidad natural. Digamos entonces que el punto de partida, ahí donde se fractura una de las formas de subalternidad de la estructura colonial, es el eje mismo del pensamiento de Humboldt: la idea de la unidad de la naturaleza.

En la introducción a *Cosmos*, compendio de su pensamiento, esfuerzo totalizante y última de sus obras, Humboldt define una vez más la naturaleza en términos de unidad: “La naturaleza, considerada por medio de la razón, es decir sometida en

su conjunto al trabajo del pensamiento, es la unidad en la diversidad de los fenómenos, la armonía entre las cosas creadas [...] es el todo animado por un soplo de vida” (*Cosmos*, p. 7). La diversidad está en los fenómenos, por encima de estos está la naturaleza como entidad superior, como unidad de las partes, como armonía, como orden. América hace parte de esta armonía, de este orden y, en tanto que espacio natural, ocupa un lugar privilegiado. Tras esta idea que es central y que recorre su obra como directriz en su pensamiento (la naturaleza como una unidad con un orden, con unas leyes generales³¹), Humboldt propone un nuevo orden natural en el que cabe, integrada, América.

Digamos que lo que Humboldt busca tras su viaje, tras su obra, su objetivo último, es la comprensión de la unidad, la comprensión del orden natural. La imagen de ese orden, de ese nuevo orden natural, supone la reivindicación del continente americano –no hay jerarquías, todo hace parte de una misma unidad, la naturaleza– pero, sobre todo, implica ponerlo en el mundo, integrarlo y, de esa manera, contradecir

³¹ Dice Sandra Rebok: “Desde el principio de su actividad científica, Humboldt formulaba muy claramente lo que él consideraba el fin de sus investigaciones: comprender y describir el nuevo mundo, desarrollando la idea holística de una geografía física”. En “Introducción”, Alexander von Humboldt, (*Cosmos*, p. XXV). Los Libros de la Catarata. Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 2011.

otro orden: el orden político colonial en el que América no existía en sí mismo, más allá de su dependencia, de su subordinación; sólo existía a partir de la metrópoli, como colonia.

La imagen de ese nuevo orden natural, de esa unidad integradora hace posible proyectar un nuevo orden social: la naturaleza es una, no hay unas diferencias esenciales y, sobre el espacio natural como base común, América inculta, disponible, se integra al mundo como proyecto de futuro. Dice Mauricio Nieto, “[La obra de Humboldt] ...en la medida en que busca el establecimiento de un orden natural, es una obra de carácter político en un sentido amplio y profundo” (*Orden natural y orden social: ciencia y política en el Semanario del Nuevo Reyno de Granada*, p. 204). El establecimiento de un orden natural, que es lo que Humboldt persigue, su fin último y lo que establece a través de su obra como naturalista, supone pensar, concebir el mundo de otra forma y esta nueva concepción, esta nueva imagen de América, valorizada y en el mundo, está en la base del “americanismo” de Humboldt y de las grandes transformaciones políticas que se dieron alrededor de las independencias.

Digamos, en el juego entre estos órdenes, que valorar la naturaleza americana es un gesto, una acción que pone en cuestión el orden vigente: la lógica colonial –la lógica vincula lo americano con España en “una relación de negatividad”. Digamos, en otras palabras, que lo que Humboldt hace a través

de una nueva concepción de la naturaleza, es leer América en el mundo, al margen de la dependencia, al margen de la estructura colonial, leer América al margen de España.

El método humboldtiano

Dice Mary Louis Pratt que la novedad más visible de la expedición de Humboldt por el norte de Suramérica –respecto a las expediciones precedentes– está en que deja las costas y explora el interior del continente. Humboldt lo considera fundamental y lo destaca al principio de la introducción a *Viaje a las regiones equinocciales*. Esta otra forma de expedición, minuciosa, costosa, extenuante, supone “grandes dificultades para el transporte de los instrumentos y de las colecciones”, pero vale la pena, dice Humboldt, por las “positivas ventajas cuya enumeración sería superfluo hacer aquí” (p.6).

Digamos, para empezar, que el que la expedición se interne en el continente, con todas las dificultades que supone, es una decisión científica que está estrechamente vinculada con la noción del universo natural que Humboldt tiene y con la forma de trabajo integradora, multidisciplinar que lleva a cabo. Y es precisamente, el ir hacia adentro, el que hace posible y determina la aproximación a la naturaleza del científico romántico, su mirada: el viaje y el trabajo a pie –tramos a pie, tramos en mula, tramos en porteador– le permiten estar *en* la naturaleza,

verla en su inmediatez, contemplarla en términos de apropiación estética, convertirla en cuadro, convertirla en paisaje. Este ir hacia adentro le permite, también, abordar el continente desde lo pequeño, ir al trabajo minucioso de recoger muestras, de estudiar y analizar la fauna y la flora americanas, de traducirlas a datos, de establecer clasificaciones y de comparar y relacionar la naturaleza americana con la del resto del planeta; por otro lado, el estar ahí, en el lugar, le permite establecer con precisión las coordenadas de los territorios que recorre, corregir algunas ya establecidas y, en algunos casos, proponer unas primeras cartografías (el río Magdalena, las llanuras y las selvas del Orinoco, entre otras). Digamos entonces que el estar ahí, en el lugar, le permite, también, mirar el continente desde una perspectiva macro, en relación con los otros continentes –con Europa sobre todo–, y en esta relación, ubicarlo y llevarlo al mundo. Podemos decir que los ojos de Humboldt –como dijo Ralph Waldo Emerson– “son telescopios y microscopios naturales”³².

Digamos que Humboldt desde la proximidad y el trabajo de a pie –desde la botánica, desde la mineralogía, desde el estudio de la fauna–, presenta una imagen transversal del continente que, a pequeña escala, valora, define y posiciona al “Nuevo mundo” en términos de lo que hoy llamaríamos biodiversidad³³: la variedad de fauna y flora, de pisos térmicos que,

³² Citado por Andrea Wulf, *La invención de la naturaleza*, p. 26.

³³ El concepto de biodiversidad empieza a usarse en la segunda mitad del siglo XX. Suele decirse que fue el profesor Thomas Lovejoy en 1980

como hemos dicho, buena parte de la tradición había considerado como desorden, caos, y que para Humboldt es riqueza natural. El espacio americano hace parte de un todo natural, integrado al sistema universal de las ciencias. La naturaleza americana es parte de un universo, de un sistema natural. Dicho de otra manera, la naturaleza americana es apropiada por un sistema particular, el de las ciencias europeas.

Por otro lado, digamos que, a gran escala, Humboldt define ubicaciones y coordenadas que harán más fáciles los desplazamientos, las exploraciones, la conquista inacabada del continente y lo integra como geografía. Es un trabajo científico abarcador, totalizante en el que lo micro y lo macro se vinculan a partir de la comprensión de la naturaleza y del planeta como un todo, como unidad. En ambos frentes, el trabajo de Humboldt tiene repercusiones políticas. Podemos pensar que, desde el trabajo en botánica y en mineralogía, contribuye a fortalecer la imagen de riqueza y de disponibilidad de tierras y de recursos; desde la geografía, pone en escena unos conocimientos estratégicos, una ciencia de gobierno que, diremos, será fundamental y que, por fundamental, se centralizará e institucionalizará durante el siglo XIX.

quién acuñó el concepto. Ver, Wilson E, Peter FM (Eds.) (1988) *Biodiversity*. National Academy Press. Washington DC, EEUU.

Hay un trabajo riguroso de observación sobre los minerales y las plantas, una obsesión por recoger muestras³⁴, por obtener datos sobre latitud, sobre altitud, sobre clima, por identificar detalles geográficos, pero estas labores específicas son fundamentales, más que en sí mismas, en tanto que apoyan una pretensión mayor. Podemos decir, señala Humboldt en la introducción al *Viaje a las regiones equinociales*,

“... [que] prefiriendo siempre al conocimiento de los hechos aislados, aunque nuevos, el del encadenamiento de los hechos observados largo tiempo ha, parecíame mucho menos interesante el descubrimiento de un género desconocido, que una observación sobre las relaciones geográficas de los vegetales, sobre la migración de las plantas *sociales*, sobre el límite de altitud a que se elevan sus diferentes tribus hacia la cima de las cordilleras” (Tomo I, p. 4).

Nos hemos detenido en esta introducción, de la que tomamos esta cita porque funciona, también, como una declaración de principios³⁵: Humboldt se declara parte de una tradición y toma

³⁴ Dice Humboldt que la más grande las colecciones de muestras, la que permanecerá con ellos durante el viaje, “constaba, hacia el término de nuestras recorridas, de 42 cajas que contenían un herbario de 6.000 plantas equinociales, semillas, conchas, insectos y, cosa que aún no había sido llevada a Europa, series geológicas del Chimborazo, de Nueva Granada y de las Riberas del Amazonas” (*Viaje a las Regiones equinociales*, Tomo I, p. 7)

³⁵ Ya al comienzo de *La geografía de las plantas* manifestaba esta diferencia fundamental frente al trabajo habitual de los botánicos: “Botanists usually direct their research towards objects that encompass only a very small part of their science. They are concerned almost exclusively with

una posición como científico, una posición frente a esa tradición científica y a partir de sus ideas sobre la ciencia y el conocimiento, plantea unos métodos y unos objetivos. El trabajo de Humboldt no está dirigido a encontrar nuevas especies – aunque las encuentre y mencione “los vegetales que hemos introducido en los diversos jardines de Europa”– o a elaborar taxonomías: como hemos dicho, Humboldt está buscando algo más grande, las leyes de la naturaleza, las leyes que gobiernan el mundo natural.

Más adelante, en esa misma introducción al *Viaje a las regiones equinocciales*, dirá: “Los progresos de la geografía de los vegetales dependen en gran parte de los de la botánica descriptiva y sería perjudicar el adelanto de las ciencias querer elevarse a ideas generales descuidando el conocimiento de los hechos particulares” (tomo I, P. 5). Las ciencias descriptivas, las ciencias taxonómicas, son fundamentales como base, como fondo pero, por encima de ellas, “elevándose”, está la ciencia a la que Humboldt aspira: “...una ciencia apenas bosquejada y asaz vagamente designada con los nombres de *física del mundo*, de teoría de la tierra, o de geografía física” (tomo I, p.4). Estamos entonces ante un cambio de paradigma, de la idea de una ciencia taxonómica (la idea de ciencia de Linneo y su *Sistema Naturae* que era la dominante y la se-

the discovery of new species of plants...” (2009, Primera parte, párrafo 1. Documento Kindle).

guida por los científicos en América, como José Celestino Mutis) a una ciencia transversal (hoy diríamos interdisciplinar), con apetito y vocación por el todo, holística, una ciencia que va en busca de leyes universales.

La idea de una ciencia holística derivará, sobre la práctica en el trabajo de Humboldt, en una especie de niveles, de jerarquías en el trabajo científico. Hemos hablado de mediciones, de datos, de clasificaciones: basta una mirada a la obra americana de Humboldt para ver una profusión de cifras, de tablas, de cuadros comparativos, de ilustraciones y de cartas geográficas anotadas. En la introducción a el *Viaje a las regiones equinocciales*, menciona un equipo de colaboradores, fundamentales a la hora de verificar y clasificar los datos tomados, de organizar la información recogida: “Las observaciones astronómicas, geodésicas y barométricas que hice de 1799 a 1804 han sido calculadas de una manera uniforme, empleando observaciones correspondientes y según las tablas más precisas por el Sr. Oltmanns, profesor de astronomía y miembro de la academia de Berlín. Este sabio laborioso ha tenido a bien encargarse de la publicación de mi *Diario astronómico...*” (Tomo I, p.18). El señor Cuvier “ha reconocido también dos nuevas especies de mastodontes y un verdadero elefante entre los huesos fósiles de cuadrúpedos que hemos traído de las dos Américas. La descripción de los insectos recogidos por el Sr. Bonpland se debe al Sr. Latreille, cuyos trabajos han contribuido tanto en nuestros días al progreso de la

entomología” (*Ibíd.*, p.14). Se apoya, también en geólogos como Leopoldo de Buch y en general en hombres de ciencias como Vauquelin, Klaprot, Descotils, Allen y Drapier.

Hay una red científica, una red de contactos que es fundamental para el posicionamiento de Humboldt dentro de la comunidad científica y dentro de la comunidad ilustrada. Pero, además de los contactos y dentro de ellos, hay una red de colaboradores, de científicos especializados (¿científicos menores?) que se encargan del trabajo “pequeño”, de la descripción, de la clasificación, del ordenamiento de los datos. Como hemos dicho, Humboldt considera este tipo de trabajo científico como un fondo fundamental, pero su práctica científica y su posición está en un conocimiento más “elevado”, por encima de ese equipo de lectores de letra menuda, en ese otro tipo de ciencia que, más allá de nuevas especies y de taxonomías, va tras las leyes universales.

La práctica de Humboldt, la que concentra su interés, es la de articulador de esos saberes menores y dispersos: lo que busca, por encima de lo particular, es establecer un sentido general, integrar el conocimiento diverso y especializado de la naturaleza en unas leyes universales. *Cosmos*, su última obra, la que él consideraba la fundamental y la definitiva, representa muy bien esta vocación: es el intento de establecer esas leyes generales sobre el mundo natural, el intento de representar el

universo en un libro. No es casualidad que el “romántico” Edgar Allan Poe haya dedicado *Eureka*, su poema totalizante, a Humboldt y haya dicho, en la introducción, que la obra que más se le acerca es *Cosmos*³⁶.

Hemos hablado del método y lo hemos hecho porque Humboldt es un hombre de ciencia pero también es un romántico y esto condiciona su idea del conocimiento, su práctica científica y su posición. Su forma de estar en el mundo, tiene que ver mucho más, como dice Mary Louis Pratt, con la del genio romántico que con la del “humilde herbolario”. La comprensión holística de la ciencia (la del Humboldt romántico), esta otra concepción del conocimiento, supondrá, también, un lugar distinto para el que lo ejerce. Es otra idea de conocimiento y el lugar del científico, el de Humboldt, es otro: se ubica arriba, desde la vocación por el todo, desde el apetito por la totalidad, en el lugar de superioridad del genio romántico. Y ese lugar en el que se ubica respecto a esta serie de botánicos, de geólogos, de químicos, de mineralólogos, de entomólogos, digamos de “especialistas”, esos peldaños más arriba, ese verse a sí mismo como centro de su obra³⁷, fueron fundamentales

³⁶ Dice la dedicatoria: “Con profundo respeto dedico esta obra a Alexander Von Humboldt”. En el prólogo, “La mayor aproximación a esta obra se encuentra en el *Cosmos* de Alexander von Humboldt”.

³⁷ Como ha mostrado Otmar Ette, las representaciones pictóricas de Humboldt dentro de su obra, lo ubicaban con su mesa de trabajo, en actividad, pero siempre en el centro y en medio de la naturaleza. Ver “La puesta en escena de la mesa de trabajo en Raynal y Humboldt” en Leopoldo Zea (Comp.), *La huella de Humboldt*, Fondo de cultura Económica, México, 2000.

para la construcción de su lugar dentro de una América ávida de próceres, de genios, de iluminados que pudieran fungir como fundadores.

Hay una red de colaboradores y hay, también, una red de contactos e interlocutores. Y en este sentido, podemos decir, el trabajo científico de Humboldt, aunque rehuya la estrechez de la especialización, funciona según prácticas del conocimiento propias de los siglos venideros. En “Mis confesiones” un texto publicado dentro de las *Cartas americanas*, Humboldt habla de sus relaciones con un buen número de científicos reconocidos. Si revisamos las referencias de sus obras americanas –*La geografía de las plantas* o *Viaje a las regiones equinociales*, por ejemplo– vemos que hay cientos de citas y menciones a otros autores.

Digamos que Humboldt se sabe miembro de una comunidad científica y de una tradición que conoce. Digamos, también, que las más de 35.000 cartas que conforman su extensa correspondencia –lo dicen algunos de sus biógrafos, como Charles Minguet– dejan ver que tejió y mantuvo viva una inmensa red científica y que esta fue fundamental para el desarrollo, para la divulgación y para el posicionamiento de su trabajo. Como dice Mauricio Nieto, a propósito de Humboldt, “El éxito de un autor no se reduce a su genialidad ni a la originalidad de sus ideas, es más bien un problema de comunicación, de

cómo circula el conocimiento y de cómo se construye credibilidad dentro de la cultura de la ilustración europea” (p.225). La legitimidad y el prestigio de Humboldt como hombre de ciencia derivaron, no sólo del valor de su obra sino, también, de su actividad y de su lugar dentro de las redes científicas europeas. Digamos entonces y para cerrar esta reflexión que para los criollos, Humboldt no fue sólo un hombre de ciencia que produjo (o que, según se vea, supo recoger) una nueva visión sobre el espacio americano; fue también y sobre todo, una posición de legitimidad y de autoridad para el establecimiento de esas narrativas y un lugar de privilegio para su circulación.

2. Humboldt y los dispositivos de apropiación del espacio americano

En *La invención de la naturaleza. El Nuevo mundo de Alexander von Humboldt* –una biografía reciente y muy celebrada–, Andrea Wulf ha dicho, a modo de conclusión, que Humboldt inventó la naturaleza tal como nosotros la concebimos³⁸. Partimos de esta afirmación porque creemos que, en este contexto de discusión, puede ser leída desde una perspectiva crítica que, a nuestro juicio, enriquece su sentido, lo hace más complejo y, sobre todo, nos sirve de base para ubicar a Humboldt dentro de un mapa general de posiciones.

³⁸ Ver, Wulf, Andrea. *La invención de la naturaleza*. Penguin House, Bogotá, 2017.

Decíamos al comienzo de este capítulo que el campo cultural americano, los biógrafos y la historiografía humboldtiana en general, se han empeñado en la construcción de un personaje admirable y singular –un genio–, que marcó un punto de inflexión, un antes y un después en la historia de la ciencia y en la historia del Continente. Aquí hemos tratado de hacer emerger –sin discutir el valor de Humboldt como hombre de ciencia y como pensador– el carácter construido de esa figura y de su lugar mítico en el contexto americano. Digamos que tratamos de ir más allá de la singularidad del genio, e intentamos entender la figura de Humboldt –mítica en América, olvidada en Europa– desde unos contextos de producción y de recepción, en relación con unas motivaciones y unas razones colectivas. Como hemos dicho, esto supone una toma de posición respecto al conocimiento, respecto a los discursos sobre el espacio y sobre la naturaleza y respecto al proceso fundacional del continente americano: entendemos que el conocimiento es una construcción colectiva y que la historia del conocimiento, la historia de las representaciones del espacio y, claro está, la del proceso fundacional americano, son historias políticas.

Hemos dicho que Humboldt propuso una forma de ver la naturaleza –de contemplarla pero, también, de analizarla y de integrarla en el “mundo”– y que esa mirada fue adoptada por los criollos como un posicionamiento, como un lugar desde el cual mirar, leer y narrar el continente. Hemos planteado una idea que seguiremos desarrollando aquí: desde la lectura de

los criollos, la mirada de Humboldt es una mirada política, define una posición. Diremos que las elites y en general el campo cultural latinoamericano del XIX adhirieron a la imagen y al conocimiento de la naturaleza de Humboldt y que tomaron como propio, como único y verdadero, ese lugar de enunciación. Hasta aquí hemos hablado de la reivindicación de la naturaleza americana, de la integración del continente al mundo bajo los parámetros de la ciencia, de unas representaciones y una imagen de la naturaleza americana y, en conjunto, de un lugar de la enunciación. Ahora diremos –y damos un paso más– que la representación humboldtiana de la naturaleza americana y el conocimiento humboldtiano del espacio americano bajo los parámetros “universales” de la ciencia europea, operaron –en manos del poder criollo–, como mecanismos de vaciamiento y resignificación y, fundamentalmente, como dispositivos de apropiación simbólica del espacio en el vasto proceso de refundación y de (re)conquista del continente a partir de las independencias. Hablaremos de Humboldt en tanto que lugar político –y en tanto que lugar construido–, en el que se definen unas narrativas, unas estrategias y unos saberes, unos dispositivos de apropiación, de dominio y de conquista del espacio americano.

Hablaremos de dispositivos en tanto que herramientas, en tanto que instrumentos al servicio del poder. Hablaremos de una instrumentalización de la estética y de una instrumentalización de los saberes técnicos. Hablaremos de dispositivos

para hablar de unos instrumentos que se institucionalizan, que operan al servicio del poder. Hablaremos de dispositivos en tanto que instrumentos para disponer, para ordenar el mundo, en tanto que instrumentos para establecer un orden. Hablaremos de dispositivos para poner en escena la compleja relación saber-poder, para hacer explícito que las representaciones del espacio y los saberes espaciales no son neutrales y que obedecen a unas voluntades de poder. Digamos que, al hablar de dispositivos, estaremos hablando de unos instrumentos para ordenar y establecer el mundo al servicio del poder.

Acaso la mayor singularidad de Humboldt, el personaje, sea la de ser un hombre de ciencia a la vez que un romántico. Dice Joaquín del Moral en la introducción a la edición española de *Cuadros de la naturaleza*: “[Humboldt] constituye un reputado ejemplo de lo que en el pensamiento científico contemporáneo vino a significar la unión entre la ilustración y el romanticismo” (p. 8). Manuel Lucena apunta a esta doble condición cuando señala a Humboldt como el “fundador de la escritura del paisaje y de la propia geografía” en Latinoamérica (*Diez estudios sobre Literatura de viajes*, p. 154), y al hacerlo nos recuerda la complejidad de ese lugar fundacional: determinará la aproximación a la naturaleza en las letras (una naturaleza dramática, estetizada y unos motivos retóricos) y en las ciencias del XIX latinoamericano (sus métodos fueron seguidos por naturalistas como Caldas o, como veremos, por geógrafos como Codazzi). Humboldt es un vértice, un lugar híbrido en el que,

dice Mary Louis Pratt, se encuentran “los discursos complementarios de la ciencia y el sentimiento” (“Humboldt y la reinención de América”, p. 684)³⁹ que definen la sensibilidad burguesa y, diremos aquí también, la espacialidad, los lugares de “la civilización”. Aquí hablaremos de esa espacialidad y trataremos de hacer visible el valor estratégico de esa perspectiva híbrida para unos proyectos —el americano, los de las nuevas repúblicas— que requieren el control racional y geométrico del espacio y, a la vez, la cohesión emocional alrededor del territorio.

Empezamos por decir que entendemos que ese vértice, que ese lugar híbrido, implican una toma de distancia frente a la naturaleza y que esa toma de distancia define la concepción de la naturaleza (que es lo que, de otra manera, dice Andrea Wulf) y la posición (una política) de lo que, desde la mirada europea, se ha llamado *la civilización*. Cuando Andrea Wulf dice que Humboldt inventó la naturaleza tal como nosotros la concebimos, habría que decir que ese “nosotros”, aparentemente neutro, es una posición, una forma de ver el mundo que solemos llamar “Occidente”. Digamos, entonces, que en Humboldt toma forma una posición frente a la naturaleza: una posición que, decíamos, es un vértice, un híbrido y que, decimos

³⁹ Ver, Mary Louis Pratt, “Humboldt y la reinención de América” en: *Lectura crítica de la Literatura latinoamericana*. Tomo I, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.

ahora, es un *afuera*. El *afuera* de la aproximación contemplativa; el *afuera* de la aproximación racional. Lo de Humboldt es un aproximarse a la naturaleza tomando distancia de ella. Un aproximarse a la naturaleza que es un no estar en ella, un establecerse en la distancia. Diremos que esa distancia, esas mediaciones son civilizadas, civilizatorias.

Como hemos dicho antes, estamos hablando de una noción de lo “civilizado”, de “La civilización” –entendida como propone Norbert Elías–, que se define precisamente como una toma de distancia respecto a la naturaleza, al mundo primigenio, al origen. La civilización aquí es distancia, mediación; el estado natural, “lo salvaje”, es lo inmediato; el origen del que la civilización, como proceso, toma distancia. En este sentido, decimos, el lugar de Humboldt es un lugar “civilizado”, en tanto que surge de una toma de distancia, y es un “afuera” en el que se cruzan y se encuentran la ciencia y el sentimiento, la razón y la sensibilidad. Es la distancia que se establece en la contemplación de la naturaleza –distancia estética que pone en el centro al sujeto que contempla–; es la distancia desde la que, ubicado por fuera, el hombre civilizado convierte la naturaleza en objeto de estudio y de uso. Es la distancia, resumiendo, que define el lugar de la modernidad y que pone en el centro al sujeto que actúa sobre su objeto.

Cuando Humboldt reivindica la naturaleza americana, decíamos, la reivindica como naturaleza virgen: “En el viejo mundo

son los pueblos y los matices de su civilización los que dan al cuadro su principal carácter; en el nuevo, el hombre y sus producciones desaparecen, por decirlo así en medio de una gigantesca y salvaje naturaleza” (*Viaje a las regiones equinociales*, p. 22). Digamos que la naturaleza americana es rica y valiosa pero en América pero junto a esa reivindicación y por oposición a la cultura y a la civilización europeas, desaparece, se invisibiliza cualquier rastro de cultura, de civilización americana: todo se reduce a naturaleza, todo está vacío, es decir, todo está disponible. Dice Mary Louis Pratt: “...la mirada de Humboldt despuebla y deshistoriza el paisaje americano aun cuando celebra su grandeza y su variedad” (“Humboldt y la reinención de América”, p. 686).

Establecer el vacío es ignorar una historia, separar a los habitantes de sus territorios y, por ese camino, establecer un nuevo punto de partida. Hemos dicho que Humboldt integra América al mundo; digamos que la integra en tanto que espacio, en tanto que continente que se concibe como parte de la geografía del mundo, la integra en tanto que naturaleza que hace parte de la historia natural. América, en tanto que naturaleza virgen, espacio vacío, es objeto de estudio de la geografía y de las ciencias naturales pero en términos de cultura y civilización es un punto cero, tabula rasa, espacio por significar y no tiene lugar dentro de la historia.

La disponibilidad que hasta ahora entendíamos en términos de espacio físico, es también, y ese es el principio de todo, disponibilidad en términos de espacio libre de significación, espacio por narrar y por dotar de sentido. Se repite “el descubrimiento” y el continente vuelve a ser nuevo, vuelve a partir de un punto cero. Como en la conquista, América será vastedad, vacío –desierto dirán Echeverría y Sarmiento–, espacio disponible, también, para la inscripción de significados. Dice Laura Dassow, “From Columbus onward, Europeans envisioned the “new” continent as a wide open space available for the inscription of meaning and the reinvention of self and society, in a process that has never, ever, been innocent” (*American Literary History*, p. 861).

Y desde luego, este es un proceso que nunca ha sido inocente: el espacio por significar será, en la medida en la que el significado sea inscrito, espacio para la apropiación física, para el uso económico y para el control político. Estamos hablando de dos facetas del vacío, del vaciamiento, y de dos caras, de dos campos de acción del aparato colonizador. Y estamos hablando, también, de dos niveles de apropiación: una apropiación simbólica (la colonización del significado) y una apropiación física (el control y la expropiación). Nos interesa porque, como ya se intuye en Humboldt –y como veremos más adelante– la apropiación simbólica, fundamentalmente a tra-

vés de las letras, operará como base, como discurso que naturaliza y que legitima la apropiación física (expropiación y control político).

Digamos que inscribir el significado, establecer los discursos sobre el espacio será imponerse en la disputa narrativa (en este caso a través de un vaciamiento simbólico, de una práctica de tierra arrasada), será imponerse en la batalla por el control simbólico del territorio. La operación de borrado, de vaciamiento es un primer paso para abrir el espacio, el espacio liso, a la inscripción del significado.

La inscripción del significado es –se ve en Bello, en Sarmiento, en Euclides da Cunha– un intento de ordenar, de civilizar a través del discurso. El espacio –vacío, por significar– es representado, establecido y proyectado, al margen de sus habitantes y en esa medida es presente disponible y proyecto de futuro. ¿Quién narra el espacio? ¿Quién establece los discursos, las representaciones, las narrativas espaciales? Como dice Rickie Sanders, “...space is always contested; what we see on the landscape is simply who won the contest” (*The Public Space of Urban Communities*, p.270).

La naturaleza estetizada

La comprensión de la naturaleza en los siglos XVIII y XIX no fue un problema exclusivo de la ciencia y de la filosofía; la

naturaleza, como objeto de reflexión, como motivo estético, ocupó un lugar central en el arte (fundamentalmente en el arte romántico) y fue –como veremos en América– un problema de artistas, de escritores o, diremos aquí, de poetas⁴⁰. Hasta aquí nos hemos detenido en el científico pero, como hemos dicho, Humboldt es un héroe de dos caras y su “otra” mirada –la de sus obras no especializadas, la del romántico– será el fundamento –la fundación– de una forma de comprender la naturaleza, de ubicarse frente a ella que, sostenemos a lo largo de esta investigación, recorrió las letras (y la pintura de paisaje, dice Beatriz González⁴¹) del XIX latinoamericano⁴².

Como ya ha sido dicho por diversos autores⁴³, la recepción de Humboldt en América fue selectiva. Hemos dicho que la

⁴⁰ Para un estudio de las relaciones entre el romanticismo y las ciencias, ver: Cunninham, Andrew y JARDINE, Nicholas (eds.), *Romanticism and the sciences* y POOGI, Stefano y BOSS, Maurizio (eds.) *Romanticism in Science: science in Europe, 1790-1840*.

⁴¹ Ver: “La escuela de Humboldt. Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje” Beatriz González, *Revista Credencial Historia*. (Bogotá - Colombia). Febrero 2000. No. 122)

⁴² Y aquí queremos insistir, ahora que volvemos a hablar de Humboldt como punto de partida y como lugar fundacional, en que Humboldt opera, fundamentalmente, como un lugar de autoridad. Cuando decimos que en Humboldt se funda una escritura del paisaje no nos referimos entonces a que no haya antecedentes, a que él sea el primero –esa no es nuestra discusión–, sino a que su mirada se establece como referente, como lugar a partir del cual se establece una nueva imagen y una nueva comprensión de la naturaleza americana; como lugar a partir del cual, decimos, se refunda un continente.

⁴³ Ver Pratt, Mary Louis, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de cultura económica, México, 2010; Lucena Giraldo, Manuel, Juan Pimentel (Editores), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, CSIC, Madrid, 2006.

imagen general de la América humboldtiana –la que propone pero sobre todo la que sobrevive como legado– puede resumirse en una triada de espacios –las llanuras, las montañas y las selvas de *Cuadros de la naturaleza* –; digamos, también, que es una imagen emotiva, poblada de paisajes anímicos: en Humboldt la naturaleza americana es una entidad extraordinaria, asombrosa. Una entidad que por su pureza, por su majestad (virgen y vasta, primordial e inmensa) será la más propicia para la experiencia contemplativa, para la contemplación estética. Unas páginas atrás dijimos que Humboldt reivindicó la naturaleza americana a través de una argumentación científica; digamos ahora que hizo, también, una reivindicación emotiva, una celebración poética de la naturaleza desde la posición del testigo y del narrador en sus obras “personales”.

Recordemos la ya citada declaración de Humboldt sobre la impresión particular que, según él, causa la observación de la naturaleza americana: “En ningún lugar –dice Humboldt– ella [La Naturaleza] nos impresiona más profundamente con la sensación de su grandeza; en ningún lugar nos habla más enérgicamente” (*Cuadros de la naturaleza*, p. 154). Para Humboldt, América será el lugar de la experiencia del sujeto contemplativo, y en esa medida, diremos, un espacio de comunicación, de reconocimiento. Como en este fragmento que hemos citado, en los paisajes humboldtianos el foco está en

dos partes, en la comunicación entre ellas: no es sólo el espacio natural, es la impresión que la naturaleza causa en el observador y el vínculo, la comunicación que se establece.

Decimos entonces que, en los paisajes de Humboldt, la naturaleza americana en tanto que grandeza, extensión, majestad, se transforma y se constituye en espacio –en *el espacio*– para la emoción contemplativa, para la experiencia estética. Vamos a hablar de las implicaciones de esa transformación: del sujeto que contempla, del lugar de la contemplación, de la mirada estética. Hemos dicho que la mirada de Humboldt convierte a América en naturaleza; digamos ahora que en la medida en que el continente es naturaleza virgen, pura, primordial –sólo naturaleza–, en esa medida es, también, *el lugar* de la experiencia estética. Esa reivindicación estética, esa defensa del continente como belleza primordial, estableció hacia adelante una forma de aproximarse a la naturaleza americana y definió un lugar de la enunciación, un lugar de la escritura: un yo poético contemplativo que será también, al partir de Humboldt, un yo americano. El espacio natural convertido en naturaleza virgen, majestuosa, en objeto de la emoción estética, implica un sujeto, un lugar de la emoción, un yo poético que ahora, desde Humboldt, desde la apropiación de su lugar para el americanismo, puede ser fundacional, puede ser americano.

Cuando Sarmiento describe las llanuras pampeanas en el *Facundo* –esas llanuras que, como sabemos, aún no conocía– acude a ese lugar de la emoción poética y hace de las pampas un paisaje, las convierte en naturaleza estetizada: “el creador de sublime pampeano” dice Carlos Gamerro en su reciente y muy interesante *Facundo o Martín Fierro*⁴⁴. Sarmiento, como muchos otros escritores del período, más que representar lo que ve, reproduce lo que ha leído: más que describir un espacio físico –que en este caso no conocía– está acudiendo a la poesía, a unas retóricas, a una estética que *ya han visto por él*. Desde esa naturaleza estetizada, desde ese yo poético, diremos, se establecerá el espacio americano. Más adelante, en el mismo *Facundo*, Sarmiento considera inevitable ese yo poético (dada la naturaleza argentina) y lo incluye como parte definitoria del carácter mismo del argentino: “Existe pues un fondo de poesía que nace los accidentes naturales de país [...] De aquí resulta que el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza” (p. 78).

Estamos hablando de paisaje y, antes de seguir y en aras de la claridad, digamos que, según Manuel Corberá, en Humboldt puede hablarse de paisaje –aunque el término no sea usado por él– en dos sentidos que corresponden, claro está,

⁴⁴ Ver: Carlos Gamerro, *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Editorial Suramericana, Buenos Aires, 2015.

a “la ciencia y el sentimiento”: “podemos detectar una doble dimensión del paisaje no explícita ni consciente en él: la de la representación estética de la naturaleza [...] y la de la fisonomía en sí de la naturaleza, útil en el terreno geográfico para identificar o comparar espacios...” (*Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt*, p.61). En las últimas décadas en geografía se habla de la “recuperación del paisaje” y se discute si en Humboldt puede haber antecedentes de la noción moderna de paisaje en su concepción geográfica. Si bien es interesante –y probable– que, como proponen algunos geógrafos, la noción geográfica de paisaje pueda tener un antecedente próximo en la noción humboldtiana de “cuadro”⁴⁵, nosotros nos ubicaremos en nuestro campo, del lado de las letras, y hablaremos de paisaje en Humboldt para referirnos a esa “dimensión” estética que, decimos, dará pie a la fundación de una nueva realidad.

Aunque no nos vamos a detener en el pensamiento romántico de Humboldt, queremos señalar dos cosas que nos interesan: el paisaje en Humboldt es una puesta en escena de su comprensión de la naturaleza; esa comprensión, esa puesta en escena suponen una posición y tienen unas impli-

⁴⁵ Ver: F. Farinelli, “El don de Humboldt: el concepto de paisaje” en Clara Copeta y Rubén Lois (Eds.), *Geografía, paisaje e identidad*. Madrid, 2009. Ver: Gómez Mendoza, “De la biogeografía al paisaje en Humboldt: pisos de vegetación y paisajes andinos equinocciales”. *Población y sociedad*, N° 17.

caciones. Dice Rafael Argullol, a propósito del paisaje romántico en la pintura: “El paisajismo romántico, lejos de ser una genérica “pintura de paisaje”, es primordialmente la representación artística de una determinada comprensión –y aprensión– de la naturaleza” (*La atracción del abismo*, p. 11). El paisaje de Humboldt más que ilustrar, más que describir, más que ser el fondo, el escenario de lo que sucede, es la puesta en escena de una forma de entender la naturaleza, de una “comprensión” y la expresión de la experiencia del sujeto que contempla. Podemos decir que en las obras personales de Humboldt, más allá de la exposición del conocimiento científico, lo que sucede, junto a los pormenores del viaje, es la experiencia misma de la observación: la transformación de la naturaleza en paisaje, el paisaje en tanto que experiencia.

El paisaje humboldtiano, el que sobrevivirá como imagen dominante en el XIX latinoamericano, corresponde a lo que desde Kant, a quien Humboldt lee directamente y de quien bebe indirectamente a través de su amistad con Goethe, se ha llamado el ideal sublime de la naturaleza⁴⁶: una naturaleza inmensa, majestuosa, inabarcable que supera al observador, que lo pone ante una experiencia extrema, inquietante.

⁴⁶ Ver Kant, *La crítica del juicio*. Para un breve perfil intelectual del romántico Humboldt, ver la primera parte de *La invención de la naturaleza* de Andrea Wulf. Para un estudio de los conceptos de lo bello y lo sublime ver *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías.

tante. El paisaje sublime es un paisaje vacío (la absoluta soledad del hombre contemplativo frente a la majestad y el drama de la naturaleza) y, ese vacío, diremos, es un vaciamiento, un acto por el que se ignora la relación del espacio natural con sus habitantes. El paisaje sublime es, en tanto que vacío, imagen de espacio disponible.

Siguiendo esta línea, digamos, que el paisaje en Humboldt no pretende la representación, no tiene un afán mimético, sino que se vuelve espacio de comunicación entre el yo y la naturaleza, se espiritualiza. La naturaleza estetizada, el paisaje, suponen una experiencia de comunicación, le “hablan al hombre”. En *Cuadros de la naturaleza*, al hablar de la vida nocturna de los animales, en la selva (en su expedición al Orinoco), Humboldt cuenta que “en cada matorral, en la corteza agrietada de los árboles, en la tierra que cavan los himenópteros, la vida se agita y se hace oír como una de las mil voces que envía la naturaleza al alma piadosa y sensible del hombre” (p.216). En estas obras que hemos llamado personales –sobre todo *Cuadros de la naturaleza* y *Viaje a las regiones equinocciales*– el paisaje entra en escena, traído, invocado por el yo narrador: el paisaje, espiritualizado, abstracto remite a un lugar pero en tanto lugar de la experiencia y de puesta en escena de una idea. Como hemos dicho antes, el paisaje requiere un sujeto que observa, un sujeto que contempla.

Hemos dicho que la idea de la unidad de la naturaleza es una idea central en Humboldt, una de las ideas que gobierna su pensamiento. Digamos que en ese momento –cuando aparece la emoción contemplativa, cuando aparece el paisaje–, es cuando entra en escena el romántico que afirma, que percibe la unidad de la naturaleza por sobre la diversidad de los fenómenos. En ese momento es cuando, de la mano de la percepción, dice Corberá, se persigue la idea de Unidad en Humboldt: “Tanto las representaciones literarias como pictóricas del paisaje enfatizan, por lo tanto, los aspectos sensibles y emotivos, aquellos que permiten al lector u observador conectar con lo no visible, con las categorías más elevadas de la naturaleza” (p.56). En el paisaje humboldtiano se perciben –se conecta con– las ideas generales, las que están “por encima”, las que gobiernan, y que pertenecen al terreno de la percepción sensible y, por eso mismo y aunque no tendrán la argumentación de las ideas científicas, serán el fundamento de su comprensión de la naturaleza. Dijimos que la naturaleza fue reivindicada desde lo emocional, digamos ahora que también fue comprendida y definida (establecida) desde ese lugar y que estas narrativas serán fundamentales para los criollos en la constitución de lo propio americano.

En las primeras páginas de este capítulo, hemos hablado del peso de Humboldt como científico y de lo favorable que fue para los intereses criollos partir de ese lugar de legitimidad.

Ubiquémonos al otro lado y digamos que, acaso lo más atractivo, lo que, en tanto que mirada, hizo que Humboldt sobreviviera en América y, en tanto que personaje, fuera reconocido en Europa, fue la emoción estética asociada a sus descripciones, “su capacidad de producir visiones estéticas de la naturaleza” (*Diez estudios sobre literatura de viajes*, p.161). Si antes hablamos de la legitimidad vinculada a su lugar como científico, ahora diremos que su nombre rebasó el ámbito estrictamente científico y que en ambos lados del Atlántico Humboldt fue reconocido como voz, como individuo, como sujeto de la experiencia: ese reconocimiento tuvo que ver, en buena medida, con la eficacia de su mirada estética y de los modelos narrativos que entran en escena en sus obras personales.

Hemos hablado de Humboldt como un reputado hombre de ciencia y de Humboldt como un lugar construido por el americanismo: ahora digamos que fue también un personaje literario, el personaje que emerge de sus narrativas personales. Un personaje tan visible como su obra, un viajero/explorador romántico cuyo atractivo es fundamental para la divulgación de sus conocimientos. Aunque está presente en las obras que hemos llamado “narrativas personales”, tal vez sea más visible en *Viaje a las regiones equinociales*: esta obra inconclusa tiene la forma de un diario de viaje y esta forma textual le permite al científico-narrador ponerse en el centro como observador y, mejor aún, como sujeto sensible capaz de conocer la

naturaleza, de percibirla. El texto es una suerte de crónica narrada en primera persona por un testigo directo de los acontecimientos, por eso tiene un éxito, un nivel de recepción, que no es el de las publicaciones científicas y una legitimidad y una autoridad que no es el de los libros de viajes.

Ya en *La geografía de las plantas*, cuya primera edición europea aparece en París en 1807, Humboldt toca el problema del yo en un libro científico y, dice en *El Ensayo sobre la Geografía de las Plantas*, se rehusa a hablar de sí mismo a hacer lo que más adelante llamará “La relación histórica del viaje”: “But I thought that before talking about myself and the obstacles that I had to overcome during my work, I should draw the physicists attention to the broader phenomena exhibited by nature in the regions through which I have traveled” (2009, prefacio, párrafo 2)⁴⁷. *La geografía de las plantas* tiene la forma de un ensayo científico y como vemos Humboldt se resiste y no aparece como personaje. Será en *Viaje a las Regiones equinociales* en donde, presionado por el público dirá Mary Louis Pratt, tomará la decisión de hacer la relación histórica de su viaje, la decisión de escribir un libro de viajes.

Digamos que Humboldt es consciente del género, que conoce la tradición de libros de viajeros, y que sabe que supone un cambio –lo dice en el prólogo, como veremos–, y espera que,

⁴⁷ Como la cita es de un documento de Kindle y no hay número de página, ubicamos la parte del texto y, dentro, el párrafo.

a través de esta primera persona, de la narración de la experiencia, su obra pueda llegar a más lectores. Y claro, Humboldt no fue puro valor científico, también fue un personaje, un narrador y unas estrategias de divulgación. Digamos que fue importante porque su obra tuvo una buena recepción, porque a través de él –en tanto que autor pero, también, digamos, en tanto que personaje de sus viajes y de sus obras– la ciencia llegó a nuevos lectores. Sandra Rebok dice, en el prólogo de *Cosmos*, que uno de los aportes significativos de Humboldt a las ciencias fue “su gran papel como precursor en la popularización de éstas, ya en la primera mitad del siglo XIX” (*Cosmos*, p. XXIX).

Digamos que Humboldt –y aquí hablamos del científico y del autor– tiene conciencia de las complejidades de la producción y de la recepción del conocimiento: recordemos que, como decíamos unas páginas atrás, el sabio prusiano trabaja con unas redes de científicos y mantiene –“gestiona”– unas redes de contactos que funcionan, también, como redes de divulgación de su conocimiento; por otro lado, como autor, se preocupa por la recepción de sus textos y es consciente de sus “compromisos con el público”, con sus lectores. Podríamos decir, desde una perspectiva contemporánea, que Humboldt fue consciente de su lugar como autor: fue consciente de la importancia que para un autor tienen las complejidades de la construcción y de la circulación del conocimiento.

En las reflexiones preliminares a *Viaje a las Regiones equinocciales*, Humboldt habla de su decisión como autor frente al problema del género y nos da las razones por las que ha decidido cambiar y emprender “la relación histórica de un viaje” (lo que hoy llamamos literatura o escritura de viajes): “Y aún he creído advertir que tan marcada preferencia se concede a este género de composiciones, que los sabios, después de haber presentado aisladamente sus investigaciones sobre las producciones, costumbres y estado político de los países que han recorrido no parecen haber satisfecho en ninguna manera sus compromisos con el público cuando no tienen escrito su itinerario” (p.20).

La decisión sobre el género tiene consecuencias importantes: aparece un narrador, una voz, un sujeto. A diferencia de la pretensión de objetividad de la ciencia moderna en la que el observador tiende o debe desaparecer (como tiende a suceder en sus obras especializadas), aquí el observador es fundamental en tanto que sujeto que percibe y entiende, de modo sensible, la comunidad con lo natural. Es este observador, son sus relatos emocionados, los que sobreviven en tono y en forma en las descripciones de la naturaleza americana en las narrativas espaciales del XIX. Digamos que, tan importante como el espacio natural observado, es la experiencia misma del observador.

El interés de los lectores europeos (y el de los americanos blancos) está en esa naturaleza desconocida pero, también, en el explorador mismo, testigo de esa otredad y símbolo del poder y la superioridad de la ciencia europea⁴⁸. Humboldt deviene en una especie de viajero científico, explorador, descubridor, héroe romántico cuya fama rebasa los límites del mundo de la ciencia. Como dice Mary Louis Pratt, “Humboldt existió y existe no como un viajero o como un escritor de libros de viaje, sino como un hombre y una vida, de un modo que sólo fue posible en la era del individuo” (*Ojos Imperiales*, p. 219). Digamos que, para Humboldt, valorar la naturaleza americana, reivindicarla, será también, dar brillo a sus exploraciones y a sus descubrimientos, ubicarse en el centro como héroe/sujeto de la experiencia y del conocimiento⁴⁹. Frente a esta naturaleza sublime, majestuosa, frente al paisaje, está la

⁴⁸ Buena parte de la crítica (ver, *Ojos imperiales* de Mary Louis Pratt, *Mito y Archivo* de Roberto González Echevarría, *Escritura de Viajes contemporánea de América latina* de Clare Lindsay), ha leído la literatura de viajes en América Latina para mostrar su influencia sobre la literatura y en general sobre las letras en el continente. Los esfuerzos han estado dirigidos, también y acaso de manera inevitable, a mostrar los fundamentos imperialistas del género. Los libros de viajes no sólo acercaron lo distante, lo “exótico” sino que, al aproximarlos, naturalizaron el orden imperial, llevándolo a casa y, de esta manera dice Pratt, se convirtieron en un instrumento clave para la creación del “sujeto doméstico” del imperio.

⁴⁹ Como Omar Ette dice en su texto “La puesta en escena de la mesa de trabajo en Raynal y Humboldt”: buena parte de las pinturas de representación de la mesa de trabajo, ubican a Humboldt en el centro como observador directo: No es el trabajo textual el que legitima el discurso humboldtiano sobre el continente americano: es la relación directa entre la mirada, la percepción retinal y el trabajo científico, la escritura realizada en el lugar” (p.56).

grandeza del explorador, “Porque, desde luego, en lo inmediato es él –y no la naturaleza– quien nos impresiona, quien nos habla enérgicamente” (*Ibíd.*, p. 236).

Pero dejemos a Humboldt –en tanto que sujeto que contempla–, y volvamos al paisaje para decir que lo que nos interesa entender es que, detrás de la representación estética, detrás de la puesta en escena de la experiencia de contemplación de la naturaleza, hay un punto de vista, una posición (una política): entender, sobre todo, al hacer visible ese posicionamiento, que el paisaje operará como un dispositivo de apropiación. Vamos a hablar de paisaje para referirnos a esta forma de apropiación: un dispositivo (unas retóricas, unas formas discursivas, una estética) a través del cual la naturaleza se libera de su condición de espacio material y se convierte en un objeto de contemplación, abstracto, espiritual, deshistorizado. Estamos hablando de un dispositivo, de una construcción discursiva, que suponen, de nuevo, unas posiciones: el sujeto –un sujeto implícito, en este caso diremos, un sujeto letrado– se ubica en una posición de contemplación y se vincula emocionalmente con el objeto (el espacio natural) hecho paisaje.

El paisaje, dice Raymond Williams en *El campo y la ciudad*, no existe para el labrador en su actividad cotidiana, es una creación de un observador ocioso: “Un campo en actividad

productiva casi nunca es un paisaje. La idea misma de paisaje implica separación y observación” (p. 163). Digamos que el paisaje apela a las emociones, a la identificación, al vínculo pero, a la vez, supone una distancia social –volvemos a hablar de la distancia–, un punto de vista que no es el de aquél que habita cotidianamente el espacio. El paisaje no es natural ni inmediato, es una creación que requiere una mediación –una mirada culta–; es un artificio que surge desde la distancia.

Este fenómeno se hará más visible cuando para hablar del *Facundo*, hablemos también del *Martín Fierro* y de la mirada sobre la pampa en tanto que espacio cotidiano y en tanto que paisaje. Dice Borges en “La poesía gauchesca” que en el *Martín Fierro* no hay una presentación directa de la pampa, y que Hernández la “presupone deliberadamente”. En el tercer prólogo al *Martín Fierro* será más explícito:

“Acaso el mayor problema del género es el de los paisajes. El lector debe imaginarlos; el rústico no puede definirlos porque los presupone o no los ve. Hernández lo resuelve instintivamente. A lo largo del *Martín Fierro* sentimos la presencia de la llanura, la tácita gravitación de la pampa, nunca descrita y siempre sugerida” (*Obras completas*, Tomo IV, 1996, p. 92).

“Un campo en actividad productiva” no es un paisaje, porque el paisaje ignora, olvida los determinantes materiales del espacio: desaparecen las condiciones de producción, las relaciones de propiedad, las relaciones de poder que lo atraviesan y el espacio se convierte, hecho paisaje, en una abstracción. El espacio hecho paisaje deja de ser espacio concreto y es así, decimos, en esa condición abstracta, estetizado, convertido en entidad espiritual, y alejado de toda disputa, que puede convocar al vínculo, a la cohesión, a ese nosotros, también abstracto, inmaterial: el sentimiento de nación.

Como hemos dicho, el paisaje para los criollos operará como narrativa de cohesión, narrativa de nación. La nación, claro está, del proyecto de las élites letradas. Digamos que en Latinoamérica, las narrativas del paisaje serán narrativas del poder, del poder letrado. La creación del paisaje supone un reposicionamiento: la nueva realidad, la de lo americano, la de lo nacional, la de lo “propio”, la establecen los letrados⁵⁰. El paisaje, decimos, supone una distancia; el paisaje es, en sí mismo, distancia, distancia respecto a la naturaleza. El lugar de la enunciación es el centro letrado, civilizado desde el cual la naturaleza se estetiza, es decir se hace abstracta, se deshistoriza. Como en toda la relación con el espacio americano, para los criollos el paisaje es una toma de posición: se

⁵⁰ Las letras latinoamericanas del XIX tiene abundantes ejemplos de esta literatura con función cívica. Entre la extensa bibliografía al respecto, el trabajo más conocido es *Ficciones Fundacionales* de la profesora Doris Sommer.

posicionan en el lugar de la civilización, como europeos en América.

Nos parece muy interesante la idea de paisaje, el acto de estetizar, de hacer paisaje la naturaleza porque, como decimos, lleva implícita una posición (un lugar de la enunciación) frente al espacio natural. Digamos que aquí el paisaje no es y no será, simplemente, una forma de aproximarse a la naturaleza americana, una forma neutra de representarla; será también una vía, un mecanismo de apropiación del espacio: la estetización de la naturaleza, la escritura del paisaje, sirvieron, funcionaron como estrategias para la construcción de un imaginario de lo americano en el que la naturaleza operaba como vínculo, como referente emocional. Digamos, además, que el paisaje, como distancia y en tanto que mecanismo espacial, ubica frente a la naturaleza –virgen, vacía, deshistorizada– al letrado, al hombre sensible, capaz de nombrarla y, por supuesto, capaz de establecerla, de narrarla, de dotarla de sentido. El paisaje legitima la posición, el lugar del observador letrado. El paisaje supone voluntad de poder, de apropiación e implica la afirmación de un centro, de una centralidad: la del “observador ocioso”, la del hombre culto, la del ilustrado, la del criollo letrado.

Hemos hablado del método y del Humboldt científico, ahora estamos hablando del “otro” Humboldt: del de las narrativas

sobre la naturaleza, del de las representaciones de los espacios naturales, del Humboldt romántico. Hablamos de una naturaleza estetizada, convertida en belleza, en espacio de contemplación, de comunión; hablamos de una naturaleza hecha paisaje, pensada al margen de la historia, al margen de su materialidad. Y volvemos al motivo de la disponibilidad: una naturaleza estetizada y, por eso mismo,—dice Mary Louis Pratt— “separada de un sujeto humano histórico, un implícito potencial en la estética de lo sublime” (“Humboldt y la reinvención de América”, p. 686). No hay un sujeto histórico en el ideal sublime de la naturaleza: la naturaleza sublime sobre la que se refunda el continente está por fuera de la historia.

Hablamos de un espacio que es, como la poesía romántica, lugar de encuentro en tanto que vinculante espiritual. Será ahí a dónde acudirán los criollos letrados, a ese otro espacio, el de lo poético, el de la emoción estética. Y será aquí en estas imágenes, en esta imagen general de América como paisaje (más que en las discusiones científicas, fundamentales pero menos divulgadas) donde la reivindicación de la naturaleza tendrá más presencia, será más visible: la valoración más decisiva, la que más influyó sobre la imagen y la concepción de lo americano fue esta valoración estética, esta aproximación poética a su naturaleza. Digamos también que es desde los grandes paisajes humboldtianos, desde la estetización de los espacios naturales, donde se consolida y se extiende la imagen de América como naturaleza.

Si América es naturaleza, entre las funciones cívicas del escritor latinoamericano del XIX –la de hacer continente, la de hacer nación–, estará la de posicionarse, ubicarse en un yo poético que llame a la cohesión, al vínculo, a lo propio, a partir de la emoción del suelo, del cielo, del espacio natural, del paisaje. Y ahí, podemos decir, desde las silvas americanistas de Andrés Bello que, en ese espacio abstracto, surgirán y se desarrollarán las narrativas de cohesión, las narrativas del “somos”, el lugar del nosotros: somos naturaleza. Naturaleza estetizada, naturaleza hecha paisaje, claro está.

“Somos naturaleza”, hemos dicho, supone en tanto que vacío y en tanto que recursos disponibles, borrar el pasado y afirmar el futuro. Digamos, también, que requiere, en tanto que narrativa de cohesión y de definición, una continua afirmación de esa belleza natural, de su condición estética y, lo que nos más nos interesa, una afirmación de la poesía como vía de conocimiento y como discurso vinculante (americano) que será ejercitada y repetida, por buena parte del campo cultural latinoamericano del XIX. Hemos dicho que, desde Humboldt, América será naturaleza estetizada, paisaje; digamos, también, que América se definirá desde un lugar de la enunciación (criollo, urbano, letrado), desde ese lugar que hemos llamado el *yo poético*. Recordemos que en *La vorágine*, Barrera, el antagonista, se refiere a esta tradición y le dice a Cova el poeta y protagonista: “...es privilegio de los poetas

encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas” (p.31).

En esta investigación nos detendremos en tres momentos para seguir y para esbozar este hilo estetizante que se despliega sobre las letras del continente, sobre su espacio natural, y que, creemos, funciona como parte de un dispositivo de apropiación. Hemos hablado del paisaje en Humboldt, como momento fundacional. Ya en Bello –que, aunque está por fuera de este itinerario, está presente en las discusiones propuestas y en la genealogía que se esboza– se ve la vastedad, la diversidad, la riqueza, la disponibilidad de la naturaleza que despertarán la emoción fundacional de poeta. En las silvas –“Alocución a la poesía” y “Silva a la agricultura de la zona Tórrida”– la poesía y la riqueza natural disponible se desposarán para fundar un continente que –por oposición a la decadente y “cultura Europa”–es todo futuro. Si Bello tratará de fundar el continente a través de la poesía, Sarmiento, en el comienzo del Facundo –lo veremos en el segundo capítulo– dirá que la poesía es propia del carácter argentino y americano, y la considerará una suerte de mediación –entre lo civilizado y lo bárbaro– en el proyecto de ordenamiento de la Nación a través de la escritura. Por último, leeremos *La vorágine* de Rivera, como el colapso de todo este proyecto. Diremos que en esta novela se pondrá en escena el fracaso de un tipo de escritor, el poeta y de unas tradiciones representativas asociadas a la estetización de la naturaleza. Junto

a este fracaso, en la figura misma del protagonista, la emergencia de un nuevo proceder, de otro tipo de escritor: el narrador –el novelista– que aquí escribe desde un lugar de la enunciación opuesto –desde la selva misma–, y que, diremos, intenta recuperar la materialidad del espacio natural.

Digamos que podemos pensar ese itinerario como el viaje de un poeta que sale a fundar el continente a través del lenguaje. Ese poeta será Humboldt (digamos que el Humboldt que los criollos construyen), será Bello, será Sarmiento. Pero ese poeta será, también, el Arturo Cova de *La Vorágine* que, arrastrado en una especie de movimiento de retorno, pone en evidencia el carácter construido, artificial del itinerario y del lugar poético mismo. Al seguir este hilo se puede ver (se hace visible en Bello y aún en Sarmiento, en Euclides da Cunha, en Manuel Ancizar y su *Peregrinación de Alpha*) que lo poético operará como posición, como mirada que dota de sentido, que ordena la realidad, como instrumento civilizatorio y, como hemos dicho, como dispositivo de apropiación.

La apropiación racional del espacio

“El geógrafo -y esta es quizás su esencial y estratégica función- colecciona información en un inventario que, en su estado crudo, no tiene mucho interés y no es de hecho utilizable excepto por el poder. Lo que el poder necesita no es una ciencia sino una masa de información que puede ser explotada gracias a su posición estratégica. / Esto nos da un mejor entendimiento tanto de las limitaciones epistemológicas de los estudios geográficos y al mismo tiempo de su alta rentabilidad (pasada más que presente) para los aparatos del poder.”

Michel Foucault ⁵¹

Hemos dicho que en Humboldt toma forma un dispositivo de apropiación del espacio americano que —es nuestra hipótesis— tiene dos caras. Hasta aquí hemos hablado del paisaje, ahora hablaremos de la otra cara, de la apropiación científica y racional del espacio. Hemos dicho que las narrativas del paisaje —al tiempo que proyectaron una imagen de un continente vacío y disponible— operaron como narrativas de cohesión, de fundación y de apropiación simbólica; diremos ahora que la apropiación racional se manifestó, fundamentalmente, en el afán por traducir el espacio gigante, vasto, inconmensurable a materia objetiva, mensurable y, por eso mismo, controlable. La apropiación racional estuvo dirigida al control, al

⁵¹ Esta cita está extraída de “Questions on Geography”, una entrevista a Michel Foucault. FOUCAULT, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1971-1977*, ed. by C. Gordon, New York, Vintage Books, 1980, p. 75.

gobierno y, a la larga, diremos, al establecimiento del capitalismo y de la propiedad privada.

Este afán, esta voluntad de dominio racional sobre el espacio americano no es nueva, no surge con las repúblicas: definió buena parte de la política de la metrópoli en el período colonial. Nos dice Santiago Castro: “Este interés virreinal por medir el espacio y representarlo entrecruzado por meridianos, paralelos, longitudes y latitudes, obedece a lo que Deleuze y Guattari han denominado el estriaje de la tierra. Con ello se refieren a la imposición de un modelo de organización y control estatal sobre el espacio” (*La hybris del punto cero*, p. 230). Como diremos más adelante, en las nuevas repúblicas las estructuras del poder serán las mismas, cambian los actores, y el interés virreinal por medir el espacio se convertirá, después de las independencias, en el interés criollo por medir el espacio. Las independencias antes que un cambio supondrán una continuidad: para el proyecto criollo que se proponía a la vez que refundar el continente, continuar con el proyecto inacabado de la conquista, el espacio ocupó, también y bajo la misma voluntad de poder, un lugar central y, por esa vía, la geografía y la cartografía en particular, tuvieron un papel preponderante en tanto que ciencias de gobierno: a mayor conocimiento científico, geográfico, cartográfico, mayor control sobre la población y sobre los recursos naturales.

Hablamos de cartografía porque esta ciencia y sus representaciones fueron una de las preocupaciones fundamentales de los distintos poderes en relación al espacio americano. Digamos que esta preocupación surge con la llegada misma de los españoles a América (o con el tratado de Tordesillas de 1494), y que como dice Matthew Edney, la historia de la cartografía moderna está estrechamente ligada al imperialismo: “Empire is a cartographic construction; modern cartography is the construction of modern imperialism” (*The Irony of Imperial Mapping*, p. 45). El orden colonial fue impuesto en América, como dice Margarta Serje, desde los mapas, a través del conocimiento cartográfico. Desde ahí se establecieron los virreinos y, en general, las divisiones políticas de las colonias. En el período de las independencias, los mapas (los de Humboldt, por ejemplo) y el saber geográfico en general tuvieron un alto valor político y fueron fundamentales, como saberes estratégicos, como armas de guerra, en las batallas contra las fuerzas españolas.

El conocimiento del espacio y la conquista del territorio en el siglo XIX latinoamericano tienen una relación estrecha, de necesidad. Conocer la tierra es conquistarla, dice Aarti Smith Madan (*Lines of Geography in Latin American Narrative*). Digamos, en este sentido, que los mapas fueron (son) formas de representar el espacio, de espejarlo, de conocerlo, que operaron, en manos del poder que los encargaba, como vías, como instrumentos para la apropiación: los mapas han sido,

dice Margarita Serje, “the point of departure and the model for the appropriation of the new territories” (“The National Imagination in New Granada”, p. 85). Los mapas son imágenes establecidas desde un punto de vista superior, desde un lugar de dominación (de eso se trata el mapa, de comprender, de dominar el territorio); son representaciones que abren el espacio, que lo presentan en su forma más legible y disponible para la voluntad de poder. Volvamos a Edney para decir que los imperios y las naciones son construcciones cartográficas y que los mapas han sido, en su sentido moderno, actos de poder, imágenes de espacios por conquistar, por dominar.

Las nuevas repúblicas latinoamericanas, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, contrataron geógrafos europeos y emprendieron exploraciones de sus territorios con el fin de conocerlos, de reconocerse como territorios, de establecer sus mapas y, claro está, de conquistar, de dominar toda su geografía. Dice la investigadora Carla Lois que, entre 1853 y 1873 –dentro de ese período está el gobierno de Sarmiento–, los gobiernos argentinos encargaron mapas que sirvieran tanto para la pequeña élite local, como para que en el resto del mundo “reconocieran a la Argentina como un país legítimo, civilizado”⁵². El mapa era un instrumento civilizador,

⁵² Ver entrevista en *La Voz* el 16 de febrero de 2015. Ver, Carla Lois, *Mapas para la Nación. Episodios en la historia de la cartografía argentina*, Biblios Ed., Buenos Aires, 2014.

otorgaba una imagen del país, le daba un sentido y un orden. Los gobiernos de Venezuela y de Colombia encomendaron en la segunda mitad del siglo XIX al geógrafo militar Agustín Codazzi –admirador de Humboldt y seguidor de sus métodos– exploraciones de sus territorios y el levantamiento del primer mapa de la nación⁵³.

Humboldt habla de esta relación de los mapas, de sus mapas, con el control y con el gobierno, en el *Ensayo político sobre la Nueva España*: “I have already indicated in the analysis of my maps the advantage with might be drawn by the goverment from this extraordinary aptitude in constructing a map of the country” (*Political Essay*, Vol. 1, p. 218). Humboldt, dice Ángela Pérez, fue “el prusiano que modernizó el conocimiento geográfico de la América española con su metodología científica, fue además el humanista que entregó a los americanos un conocimiento riguroso sobre su propia realidad” (“Sutilezas de la producción cartográfica en el mapa del Orinoco de Humboldt”, p.1). Como ya hemos dicho, Humboldt corrigió y actualizó el conocimiento geográfico del continente basado en la observación directa, el rigor científico y en lecturas y datos tomados con nuevos instrumentos. Digamos, también, que propuso una visión general del continente, que no existía hasta entonces, y que estos elementos configuraron un nuevo saber geográfico.

⁵³ Ver Nancy Appelbaum, *Dibujar la Nación*, Ediciones Uniandes. Bogotá, 2017.

Pero, visto desde América, Humboldt supone, más que el desarrollo de la geografía, la salida a la luz de la *propia* geografía: una geografía americana (integrada al mundo, decíamos) pero, sobre todo, una geografía americanista, una ciencia que estará al servicio de la fundación del continente y de las repúblicas. Aunque la vocación está, decíamos, más en la lectura de los criollos que en la obra del científico, es claro que el trabajo geográfico de Humboldt tuvo repercusiones políticas en América. Cuando en 1804, Humboldt y Aimé Bonpland salieron del territorio de la Nueva Granada, habían dejado en manos del Virrey Pedro Mendinueta el primer mapa del río Magdalena (nunca antes dibujado en su totalidad), mapas que corregían la ruta del Orinoco y el plano de Cartagena y de Santa Fé. El verdadero legado de Humboldt, dice Ángela Pérez, “quedaba en manos de sus amigos independentistas: un vasto conocimiento geográfico que ayudaría a alimentar la causa patriótica. La producción geográfica de la expedición de Humboldt y Bonpland tuvo repercusiones concretas en la formación de las nuevas repúblicas” (*Ibid.*, p.1).

Como geógrafo explorador, Humboldt fue parte fundamental de este proceso: la geografía, en tanto que ciencia estratégica, fue un saber central y una ciencia de gobierno en este período de apropiación racional y geométrica del espacio.

Como hemos dicho páginas atrás, Humboldt deja una imagen, una visión general del continente, una serie de cartografías y de espacios explorados y también, un método de trabajo que será seguido, como veremos, en exploraciones de mediados del XIX, como las del geógrafo militar Agustín Codazzi para los gobiernos de Venezuela y Colombia. Digamos que Humboldt explora un continente que ha estado cerrado – pocas exploraciones y parciales– y deja un conocimiento geográfico y una disciplina en ciernes: una comprensión geográfica del continente muy relacionada con la tríada –llanuras, selvas, montañas– y un método trabajo que hoy llamaríamos holístico y que Codazzi llamará corografía.

Ahora que hablamos de la geografía como ciencia de gobierno, digamos, para destacar su valor estratégico, que el trabajo geográfico de Humboldt también tuvo valor militar. A propósito, dice Ángela Pérez que, el texto del *Viaje a las Regiones Equinocciales*,

“es la primera visión total del territorio por el que se desplazarían los ejércitos independentistas y realistas en su lucha por el dominio de la colonia. Humboldt posibilita el mapa que le ayuda a Bolívar a realizar su recorrido de reconquista de la Nueva Granada (Humboldt, 1804). Es justamente, en el Orinoco, cartografiado por Humboldt, donde Bolívar se encuentra con

José Antonio Páez y obtienen una importante victoria sobre el pacificador Morillo” (p. 1).⁵⁴

Pero este proceso en tanto que proceso de apropiación y de transformación del espacio irá mucho más allá del trabajo de Humboldt. Aquí hablamos de una apropiación racional, geométrica del espacio que será ejercida, desarrollada, por los recién creados estados nacionales para el control y el gobierno del territorio. Digamos que en este período –que corresponde en líneas generales al primer siglo de las repúblicas latinoamericanas– el espacio americano será apropiado y transformado de acuerdo a las narrativas de la civilización y del progreso y a las leyes económicas del capitalismo.

Digamos que aquí transformar el espacio, civilizarlo, significará pasar de la naturaleza abierta, vasta, sin cuantificar, al espacio delimitado, medido, reglamentado y, lo que es fundamental, convertido en propiedad privada. Del espacio abierto sin ley, sin dueño (diremos, mejor, con otros códigos de valor y de propiedad) al espacio cartografiado y apropiado como territorio de una nación y como propiedad privada. Y hablamos de propiedad privada porque la transformación del espa-

⁵⁴ Ver: Ángela Pérez Mejía, “Sutilezas de la producción cartográfica en el mapa del Orinoco de Humboldt” , Terra Brasilis [En línea], 7 - 8 - 9 | 2007, Publicado el 05 noviembre 2012, consultado el 30 septiembre 2016. URL : <http://terrabilis.revues.org/411> ; DOI : 10.4000/terrabilis.411

cio en este período tendrá que ver con la inserción del espacio americano en el sistema de propiedad y de producción capitalista.

Y aquí nos parece pertinente, oportuno, hablar de *producción del espacio* –un concepto de Henri Lefebvre⁵⁵– para referirnos a la transformación del espacio asociada a las lógicas del capitalismo. Digamos que el capitalismo, en sus lógicas, en sus dinámicas, hace del espacio un producto: lo transforma, lo altera, lo produce, y digamos también, lo apropia, lo expropia. El aparato colonizador tiene dos caras: de la mano del proceso de apropiación simbólica y del control, de los que hemos hablado, va la apropiación física (digamos de la expropiación) del espacio natural.

En América Latina, a partir de este período que supone un cambio de eje y la inserción en el capitalismo global –de ser colonias españolas a tratar de establecer intercambios comerciales con Inglaterra y con la “otra Europa”–, se dará lo que el profesor Milton Santos ha llamado la *producción dependiente del espacio*: las nuevas repúblicas se convertirán en productores de materias primas para la industria europea y el espacio americano se transformará según la demanda de estos centros industriales. Esta transformación, diremos, también será visible en las letras: la ida del Martín Fierro, como nos dice

⁵⁵ Ver: Henry Lefebvre, *La producción del espacio*, Capitán Swing Libros, Madrid, 2013.

Josefina Ludmer⁵⁶, pone en escena el paso del gaucho libre y nómada al gaucho peón de hacienda, integrado a un sistema productivo y a un mercado laboral. La pampa a su vez, diremos, se parcelará y será integrada, junto con el gaucho, al esquema productor de la carne –y unos años después sistema exportador–, al sistema de producción capitalista.

En las letras, la oposición entre espacios lisos y espacios estriados tomará su forma más visible, claro está, en el debate sarmientino de civilización y barbarie. Digamos que, como es evidente desde las primeras páginas del *Facundo*, Sarmiento entiende la civilización, el proceso civilizador, como un problema espacial. La mayor dificultad es el espacio, en tanto que es espacio sin regular, sin controlar, “desierto”: “El problema de la Argentina es su extensión” es la sentencia del comienzo del *Facundo* que se ha hecho famosa. La pampa será el escenario de esa transformación de espacio liso a espacio estriado que se proyecta en el *Facundo* y que supondrá, también, el establecimiento del capitalismo (modos de producción) y de la propiedad privada. En Colombia, *Peregrinación de Alpha* es el diario de viaje de la Comisión corográfica, una exploración del territorio colombiano que tuvo por objetivo hacer un mapa general y, a su vez, un diagnóstico y una proyección del territorio en términos de comunicaciones, de producción económica y de poblaciones (estriar el espacio). En *La*

⁵⁶ Ver: Josefina Ludmer. *El Género gauchesco*. Eterna Cadencia, Buenos Aires. 2000.

vorágine se pone en escena el horror de las caucherías, la transformación de la selva en un espacio de horror de la mano de la llamada “fiebre del caucho”: una explosión económica producida por las exportaciones a Inglaterra y a la Europa industrial; un ejemplo también, de la transformación del espacio por las economías extractivas. Estamos hablando de la transformación del espacio que, como realidad o como proyección, se hace visible en las letras. Estamos hablando, a través de las letras, de la transformación del espacio generada por la inclusión del continente en un nuevo orden económico y por la consiguiente demanda externa de alimentos y materias primas de la otra Europa. Estamos hablando de la *producción dependiente* del espacio.

Nos valemos de Deleuze y Guattari, de su teoría de los espacios lisos y los espacios estriados y nos apoyamos, para aterrizarla en Latinoamérica, en el trabajo de Santiago Castro: desde ahí hemos tratado de leer este proceso de apropiación y de transformación del espacio, esta conquista inacabada que empieza en el siglo XVI y que continúa con el poder criollo después de las independencias⁵⁷. Nos valdremos de un término ya mencionado, *estriaje*, para referirnos a todo un aparato de límites y de referencias, a un sistema de geometrías desplegadas por el poder para el control y la transformación

⁵⁷ Ver Deleuze, Gilles Y Felix Guattari. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: pre-textos, 2000. Castro Gómez, Santiago, *La Hybris del punto cero*, Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.

del espacio; para referirnos a “la construcción artificial de trayectorias fijas y direcciones bien determinadas, que sirvan para regular las migraciones, regular los flujos de población⁵⁸ y reglamentar todo lo que ocurre en el espacio” (*La Hybris del punto cero*, p. 247). Decíamos que en Humboldt toma forma un dispositivo doble de apropiación del espacio. Nos referimos aquí a ese dispositivo de dos caras como “paisaje y estriaje”: un dispositivo que tiene que ver con el sentimiento, con el *sentido de lugar*, por un lado y, por el otro, con una forma de ordenar, de establecer trayectorias y recorridos, digamos de habitar, de ocupar, de *estar en* el espacio, y en esa medida, de dominarlo y de controlarlo. “Gobernar es poblar” decía Juan Bautista Alberdi en las “Bases”⁵⁹, el texto que dio pie a la constitución argentina del 53.

⁵⁸ No hemos hablado aquí de la población, motivo de estudio de Humboldt en América –sobre todo en sus trabajos en Cuba y México–, concepto que hace parte de los dispositivos de apropiación, del *estriaje* o, como dice Foucault en *Historia de la sexualidad*, elemento de las técnicas de gobierno: “En el siglo XVIII una de las grandes novedades en las técnicas de poder fue el surgimiento, como problema económico y político, de la “población”: la población-riqueza, la población-mano de obra, la población en equilibrio entre su propio crecimiento y los recursos de que dispone” (Tomo I, P. 35). México, Siglo XXI, 2010.

⁵⁹ Ver: *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*. Cervantes virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-y-puntos-de-partida-para-la-organizacion-politica-de-la-republica-argentina-0/html/ff3a8800-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html

Aquí nos interesa hablar de espacios estriados y de estriaje en tanto que formas de apropiación que, a través de parámetros abstractos, universales, hacen posible el control y el gobierno sobre el espacio. Dice Santiago Castro: “La imposición de un modelo de organización y control estatal sobre el espacio que permitiera convertirlo en *territorio*, es decir en un espacio sujeto al imperio del logos y la gubernamentalidad” (*La hybris del punto cero*, p. 230). Hablamos de parámetros abstractos y universales para referirnos a un lugar de pretendida neutralidad, de pretendida universalidad, al lugar del logos. Estamos hablando de un modelo geométrico, racional de organización del espacio, de habitarlo, de estar, que se impone sobre otros modelos de apropiación, y que, para empezar, los invisibiliza y los ignora, desde ese lugar pretendido de neutralidad y de universalidad.

Dice Margarita Serje que, de acuerdo con esta mirada, “occupied and appropriated space can only be space ordered by geometry and discipline” (“The National Imagination in New Granada”, p.90). Estamos hablando de un proceso de vaciamiento cultural: todas las demás formas de estar en el espacio son situadas en el reino de la naturaleza como opuestas a la cultura. La apropiación racional del espacio supondrá, entonces, separar a los habitantes de sus formas de ocupar, de habitar, de estar en el espacio, separarlos de sus tramas culturales, borrarlas e imponer, sobre ellas –“fundar”– un or-

den civilizado. Desde la posición de superioridad de la cultura europea, desde el lugar de la ilustración y la ciencia, se asume un vacío general, una tábula rasa, pero puede decirse, por el contrario, que incluso las selvas, no podían ser consideradas como naturaleza virgen y pura sino que, como la mayor parte del espacio americano, eran productos sociales (“The National Imagination in New Granada”, p.90): espacios transformados por las formas de ocupación, por los modos de producción /recolección de los indígenas que las habitaban. Sin embargo, las culturas de las comunidades de la selva –como las de todo el territorio americano–, fueron ignoradas e invisibilizadas: primero en la conquista española, después en las repúblicas criollas.

Como hemos dicho, el espacio del continente se refunda en términos narrativos, discursivos para legitimar este proceso continuado de conquista. Podemos pensar, también, la relación entre espacios lisos y estriados como el largo camino de transformación de un continente cuyos habitantes vivían en la naturaleza –consustanciados, dice Fernando Ainsa– y se convierten, en este proceso de civilización, en aquellos que la explotan o que son explotados con ella: cambia el espacio y cambia la posición de sus habitantes. Y aquí volvemos a hablar del asentamiento del sistema económico capitalista y de la propiedad privada: podemos decir que en el siglo XIX latinoamericano, expropiar la tierra era equivalente a expropiar a sus habitantes los medios de producción.

Hemos dicho que el proyecto criollo supuso la continuación del proyecto inacabado de la conquista. Digamos, en este sentido, que las elites criollas se empeñaron en el desarrollo de la geografía y, como veremos en Sarmiento y en la Comisión Corográfica, en centralizar los conocimientos geográficos, en institucionalizar la geografía y ponerla al servicio del Estado como ciencia de gobierno. Como hemos dicho, la geografía operaba como una ciencia estratégica que, ejercida por el Estado, medía y establecía el territorio, definía recorridos, lógicas territoriales y se imponía sobre otras narrativas del espacio, sobre otras formas de apropiación. El Estado se apoya en la geografía, en sus representaciones, en los mapas, para establecer lo que un territorio significa, lo que es y, desde luego, para dominarlo y/o, proyectar su dominio, conquistarlo. Y aquí establecer el territorio, las lógicas del desplazamiento, inscribir un significado, componen la base del control, del gobierno y de las campañas de la conquista interior. Establecer una geografía, institucionalizarla, decimos, supone, borrar e ignorar otras geografías, supone, también, imponer un modelo único de apropiación del espacio y un centro de poder y de conquista.

Si entendemos que “paisaje y estriaje” son dos caras de un dispositivo de apropiación del espacio, podemos pensar que, en tanto que dispositivos, el paisaje se relaciona con las narrativas de nación y el estriaje con las técnicas de gobierno.

Dos caras, dos formas en las que se manifiesta una voluntad de poder: lo emotivo-poético; lo racional-geométrico. La una dirigida a generar cohesión, pertenencia; la otra a desarrollar control, gobierno. Humboldt opera como vértice en el que se encuentran estas dos caras y en el que toma forma el lugar, diremos, desde el que se realizará todo el proceso de apropiación, de gobierno, de control (y de expropiación) del espacio por parte de las elites criollas en el XIX latinoamericano.

Partimos de la afirmación de Andrea Wulf que ubica a Humboldt como “inventor de la naturaleza” y hemos propuesto una relectura en clave política. Hemos dicho que en Humboldt se “inventa” la naturaleza en el sentido de que se definen unas formas de mirarla, unas aproximaciones y que esas formas constituyen y constituirán una posición, una posición política. Hemos dicho, también, que esa posición se estableció como la única forma de aproximación y de apropiación legítima del espacio y, por ese camino, como una forma de ignorar y de borrar otras vivencias del espacio y otras formas de apropiación. Digamos de nuevo que cuando hablamos de Humboldt como origen, como punto de partida, estamos hablando, más que del individuo, del símbolo, del representante de un lugar de poder: el de la ciencia, el de la ilustración, el de la civilización europea y las narrativas del progreso. En este sentido y para hablar del lugar de estas narrativas como lugares de poder, dice Santiago Castro: “La ilustración fue

vista como un mecanismo idóneo para eliminar las “muchas formas de conocer” vigentes todavía en las poblaciones nativas [en América] y sustituirlas por una sola forma única y verdadera de conocer el mundo: la suministrada por racionalidad científico-técnica de la modernidad” (2005, p.16).

Humboldt como símbolo –como lugar–, como parte de un proceso amplio y general en el que la ilustración, la ciencia no funcionaron como “una simple transposición de significados realizada desde un lugar neutro [...], sino como una estrategia de posicionamiento social por parte de los letrados criollos frente a los grupos subalternos” (ibídem, p.16). Digamos que el lugar de la ciencia, el lugar de la ilustración –porque tienen un lugar, porque no hay neutralidad–, fue usado para establecer y legitimar esta nueva centralidad, esta otra posición de poder. Podemos pensar que, a la par que unos saberes botánicos, geográficos, científicos, el legado de Humboldt es, precisamente, su posición, su lugar simbólico y, a partir de esa posición, una disposición. Una *posición* –la de la ciencia, la de la ilustración– que se pretende neutra, universal, que se pretende *no posición*; una *disposición* que parte de ese lugar pretendido de neutralidad, de esa *no posición*, para apropiarse simbólica y físicamente del espacio del continente; una posición desde la que se establecen unos dispositivos, desde la que se considera legítima la *disposición* de apropiarse del espacio, la disposición de apropiarse del continente mismo.

3. Conclusiones. Hacia el lugar de las elites letradas

Hemos descrito el lugar de Humboldt como punto de partida, como lugar fundacional de las grandes narrativas de apropiación del espacio –narrativas americanistas y, sobre todo, nacionalistas– que recorrieron el siglo XIX latinoamericano. Son las grandes narrativas que provienen de las élites criollas, de sus proyectos de continente y de nación, de su lugar como europeos en América, de su comprensión del continente como espacio nuevo abierto al futuro. Son las narrativas sobre el espacio que, a mitad de siglo, desembocarán en esfuerzos por centralizar e institucionalizar las representaciones y los discursos geográficos de las repúblicas nacientes. Hablamos de grandes narrativas porque, claro está, habrá otras narrativas, otros discursos de apropiación del espacio que pasan por lo popular, por lo campesino, por lo local –no por lo nacional ni por lo americano– y que estarán en continuo conflicto con los discursos nacionales (está será una de las disputas narrativas del XIX latinoamericano). Otras narrativas espaciales que se hacen visibles en otras literaturas –indígenas, afro, relatos orales campesinos, por ejemplo– y que se alcanzan a percibir, como intentaremos aquí, leyendo a contramano los textos de las élites criollas.

En este contexto, en el que los países eran recientes construcciones de papel y no realidades territoriales, en el que, a

pesar de prolongados esfuerzos no había control del territorio por parte del estado –aún hoy no lo hay en buena parte del continente– ni un sentimiento de nación que aglutinara a los “ciudadanos”/nacionales, este conflicto entre discursos geográficos, entre lógicas y formas de comprender el espacio (lo local y lo nacional), entre “pequeñas y grandes geografías”, entre saberes orales y empíricos y el conocimiento científico, será el conflicto entre dos visiones del espacio americano y supondrá dificultades para ambas: una dificultad adicional para los nuevos gobiernos (de las elites letradas) en su esfuerzo por crear nación, por “civilizar”, por establecer territorios con unidad política y unidades administrativas estables; un riesgo para la supervivencia de los otros saberes, los orales, los empíricos, los saberes de lo local, los no institucionales, los de las pequeñas geografías. Hablamos de otras narrativas que, más allá de lo nacional y de lo productivo –estrechamente ligados, vinculados bajo una misma lógica– proponen otros espacios: lo regional, lo local, lo cotidiano, lo étnico. Otras narrativas del espacio, narrativas menores, de resistencia, que proponen formas de apropiación ajenas a los discursos civilizatorios de lo nacional, vinculadas con las formas cotidianas de vivir el espacio. Como hemos declarado a lo largo del capítulo, aquí seguiremos el hilo de las narrativas espaciales hegemónicas: las narrativas que se afirman en los discursos del progreso, en el lugar de lo europeo y lo civilizado; las que estuvieron asociadas a la construcción de lo americano y de lo

nacional; las narrativas espaciales que, decimos, tomaron y/o construyeron a Humboldt como su lugar fundacional.

Digamos para terminar, que podemos recoger este capítulo en dos grandes temas, en dos grandes discusiones: hemos empezado por entender a Humboldt y a los criollos letrados como unas posiciones, como unos lugares de la enunciación –el lugar de Humboldt, el lugar de los criollos–; por otro lado, hemos definido esos lugares en función de la apropiación del espacio, de lo que hemos llamado unos dispositivos de apropiación. Hemos dicho que, para los criollos, Humboldt representa un lugar y que ese lugar es estratégico en tanto que les permite repositionarse respecto al resto de la población. Hemos dicho que esa nueva posición –la de la ciencia, la de la ilustración, la de las narrativas del progreso– trae consigo una disposición, una voluntad de poder y de apropiación del espacio. Una posición –un lugar de poder, de legitimidad– y una disposición que se manifiestan, que se hacen concretas en unos dispositivos, en unas herramientas, en un arsenal de apropiación del espacio asociadas al proyecto de nación. Decimos ahora que esta es la posición –la posición civilización / nación– desde la que los criollos emprenden una empresa territorial, una vasta tarea de apropiación: lo que hemos llamado la continuación de la conquista.

Hemos hablado de posiciones porque entendemos que este período, en tanto momento fundacional, implica unas disputas,

unos reposicionamientos o, digamos, una guerra de posiciones. Con las independencias y la derrota de los españoles, los criollos buscan posicionarse, situarse en el lugar del poder vacante. Buscan la legitimidad no sólo en su lugar de europeos en América –el motivo de la pureza de sangre– sino en unos espacios asociados: los lugares del conocimiento y de la civilización que ahora serán valores criollos, valores de la nación. Hemos señalado que este proceso, así lo entendemos, se define en unos desplazamientos, en unos reposicionamientos, pero conserva, mantiene intactas, las estructuras de poder. Hay un desplazamiento, una reconfiguración del centro de poder y unas narrativas fundacionales –la fundación de un nuevo espacio, de un nuevo orden– que sirven de afirmación al nuevo poder. En este contexto, la apropiación del espacio será un acto de afirmación del centro –en tanto que inscribe y establece el significado– pero, también, de toma de posesión –política y también física– del territorio. Digamos que los dispositivos de apropiación que aquí se configuran –el paisaje, el estriaje– son dispositivos de conquista. La conquista continúa.

Hemos dedicado este capítulo a Humboldt porque, hemos dicho, creemos que opera como un punto de partida de unos nuevos modos de comprensión, de representación y de apropiación del espacio americano. Digamos ahora que los criollos parten de Humboldt para reivindicar el continente en tanto que naturaleza y, sobre el espacio disponible, emprender un proyecto de refundación que será, en el fondo, una vasta empresa

territorial, una toma de posesión del espacio en nombre de los valores de la nación, un proyecto de conquista. Digamos, desde esta perspectiva, que los criollos se establecieron en un nuevo lugar –el de la civilización y el progreso, el de la nación– para actuar como nuevos conquistadores, para continuar con la vieja empresa de la conquista en el ámbito de un nuevo sistema político, de un nuevo sistema económico y de un nuevo orden mundial.

Capítulo II

El lugar de Sarmiento y la representación de la barbarie en el *Facundo*

1. La escritura impaciente e imprecisa

En *La nueva novela hispanoamericana*⁶⁰ (1972), Carlos Fuentes proponía una forma de leer el primer siglo de la literatura latinoamericana. “Civilización y barbarie”, dice Fuentes, representa el conflicto, el drama “de los primeros cien años de la novela y la sociedad latinoamericanos”. El ciclo al que se refiere Fuentes va del *Facundo* (1845) hasta un poco más allá de *La vorágine* (1924) y *Doña Bárbara* (1929). En esta investigación hemos propuesto la lectura de una genealogía –la de la representación del espacio en las letras del primer siglo de las repúblicas– a partir de unos momentos clave. Nos interesa recordar el ciclo propuesto por Fuentes porque creemos que el hilo de los discursos civilizatorios es el hilo de esta genealogía y que el vastísimo debate “civilización y barbarie” es –así lo leeremos– un debate territorial, un debate sobre el espacio americano⁶¹.

⁶⁰ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

⁶¹ Leeremos el debate “civilización y barbarie” no sólo como un debate sobre –o contra– la naturaleza, como un debate cultural, como pretendía Sarmiento –y como de alguna manera lee Fuentes–; sino, también, como un debate sobre el espacio americano, sobre su uso y su ocupación: es decir, como un debate económico –como sugería Alberdi.

Nos ubicamos en el espacio de este debate para decir, de entrada, que leeremos el *Facundo* y *La vorágine* como dos momentos dentro del vasto curso de los discursos civilizatorios en las letras latinoamericanas: dos extremos, el *Facundo* en un lugar fundante, de apertura; *La vorágine*, en la acera de enfrente, en un lugar de abolición y de cierre. Diremos, desde esta lectura, que este ciclo corresponde, también, a una idea de lo literario y de su función, a una concepción civil de la literatura.

Vamos a empezar por un tema casi ineludible cuando se habla del *Facundo*: la revisión de las circunstancias en las que fue escrito, la revisión de la génesis del texto. Creemos que este es un proceso cargado de significación y que vale la pena aproximarse al *Facundo*, empezar a pensarlo desde su propia génesis. Creemos que, en estas circunstancias, en la génesis misma del texto, se hacen visibles las pulsiones que viven en él y creemos, también, que desde ahí nos podemos aproximar al lugar de la enunciación de Sarmiento en el *Facundo*.

Sarmiento escribe la obra en 1845, durante su segundo exilio en Chile, y la escribe como parte de su activa militancia antirosista. El *Facundo* se publicó inicialmente por entregas en el diario chileno *El progreso*, fundado por el propio Sarmiento: apareció como una serie de artículos de prensa, publicados entre el 2 de mayo y el 21 de junio de 1845. Publicado como

folletín, el texto quiere responder, de manera inmediata, a una coyuntura política: la visita a Chile de un emisario del gobierno de Rosas, Baldomero García. Entre los objetivos de la “misión García”, estaba el de vigilar las actividades de los antirosistas exiliados en Chile y el de dar el visto bueno a la firma de un tratado de extradición recíproca para delincuentes civiles y políticos.

Los textos por entregas que habrán de componer el *Facundo* tienen, en el modo urgente, la pretensión de contrarrestar y neutralizar los efectos de esta visita. Aquí hay una primera función y una primera temporalidad. La publicación responde a un momento de coyuntura, el objetivo primero es el de la acción política urgente y el género parece ser el del folletín. Pero el *Facundo* no es una novela folletín, dice Elizabeth Garrels: no sólo porque no es una novela –la inagotable discusión sobre el género del *Facundo*– sino porque “la génesis del texto no correspondió a las condiciones de producción que caracterizaban a ese género” (“El *Facundo* como folletín”, parte II)⁶²: el texto de Sarmiento se va publicando según se escribe sin atender a la lógica del folletín, sin atender a las reacciones de los lectores: no se escribe ni se direcciona –como en el folletín–, a partir del intercambio entre el autor y el público.

⁶² Elizabeth Garrels, “El *Facundo* como folletín”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-facundo-como-folletin/html/dcd6d706-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_7.html

La narración del *Facundo* tiene un norte claro, el texto mismo es un proyecto y tiene una dirección y un sentido muy definidos. La escritura, como ha dicho Ana María Barrenechea, difícilmente puede haberse llevado a cabo y dirigido, sobre la marcha, sin “un plan intuido con claridad antes de redactar el libro”⁶³ (“La configuración del *Facundo*”, p.39). El texto ha sido pensado como libro, pero, dadas las circunstancias, se escribe al ritmo del periodismo y se publica como folletín. El folletín aparece más como espacio de publicación que como práctica discursiva y espacio género. Hay una conciencia de libro: la narración, aunque rica en distracciones, discurre sobre una estructura, sobre un orden y está encarrilada en una dirección clara. El *Facundo* se lanza hacia el futuro con la vocación clara de un proyecto transformador; su resolución, en lo inmediato, estará marcada por la premura.

Hay una tensión entre dos territorios de valores: la estructura, el orden, la dirección, por un lado; la vitalidad desordenada, imprecisa y falta de rigor por el otro. Podemos pensar el *Facundo* como un torrente narrativo –natural, casi que espontá-

⁶³ Ver, Ana María Barrenechea, “La configuración del *Facundo*”, en *Textos Hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila, 1978.

neo– montado sobre una estructura y un norte definidos, claros hasta la obsesión. Sobre el relato mismo, dice Ana María Barrenechea, hay una tensión, una pugna entre discursos:

“[Por una parte] preguntas, respuestas, exclamaciones, recursos que subrayan las opiniones, sacudimientos y virajes súbitos, respiros y sorpresas, pausas y nuevas arremetidas. Por otra parte, temiendo que [el lector] se extravíe entre tantas digresiones y no mantenga el hilo de su razonamiento, le recuerda a cada paso el plan que lo guía para que al final quede claro el camino recorrido...” (*Ibíd.*, p.39-40)

Por un lado, el diálogo y los recursos que buscan mantener la atención del lector y que, dice Elizabeth Garrels, provienen del folletín: “si el *Facundo* no comparte las condiciones de producción fundamentales de la novela folletín, no deja, por otra parte, de aprovechar elementos de su estética con el fin de atraer lectores” (“El *Facundo* como folletín”, parte II).

Por otro lado, la estructura, cargada de significado, y las ideas rectoras que traen el relato y lo hilan, lo inscriben en un orden direccionado, le dan un sentido. Por eso hay una intermitencia y, cuando el lector puede extraviarse, perder el norte, la estructura se hace visible y encauza el relato, lo devuelve al curso del proyecto.

En este sentido –seguimos con Elizabeth Garrels– hay una tensión sobre la narración misma, una pugna entre fuerzas opuestas, “entre las fuerzas de la dispersión y las fuerzas de la unidad”. Estamos hablando de tensiones, de pulsiones entre posiciones antagónicas, entre “constelaciones” diría Martínez Estrada; estamos hablando, desde la génesis del texto y desde sus recursos narrativos, de un discurso –de una argumentación–, de una vocación civilizadora que son atraídos, arrastrados, distraídos por la vitalidad de lo bárbaro. Se impondrá, finalmente, por sobre la dispersión, la vocación de orden, el apetito de unidad, el proyecto. Digamos que esta tensión, ese antagonismo entre civilización y barbarie –como grandes constelaciones que dan forma al debate central de la obra–, se hace evidente, también, desde la génesis, desde la escritura y que se hace visible sobre el relato, sobre la superficie misma del texto.

Muchas veces se ha dicho que el poder de la obra reside, precisamente, en estas tensiones, en esta amplitud de campo en la que, bajo el esquema ordenador y civilizatorio que gobierna el texto, se cuelan los vientos refrescantes de la barbarie. Juan José Saer dirá que esta es una característica misma de la escritura de Sarmiento y que ahí, precisamente, es donde Sarmiento se constituye en escritor. Me parece adivinar que, lo

que hace de Sarmiento un escritor –dice Saer en el prólogo de *Viajes*⁶⁴–, es:

“la capacidad, a pesar de la firmeza casi monomaniaca de sus ideas, de dejarse maravillar por todo lo que en la realidad diversa y adversa las contradice. De esa hospitalidad a lo antagónico nace su literatura” (*Viajes*, p. xvii).

Nosotros diremos, más adelante, que es ahí, en esta capacidad para lo antagónico, en esta “hospitalidad”, en donde se define el lugar de Sarmiento, en donde reside su autoridad.

Tal como lo ha venido haciendo durante su segundo exilio en Chile, Sarmiento se vale del “diarismo” –el periodismo– para intervenir en la realidad. Ya ha publicado *Aldao*, ha creado ya los primeros folletines en *El Progreso* y tiene plena conciencia del poder del diarismo en lo inmediato:

“El folletín es, como Ud. sabe la filosofía de la época aplicada a la vida, el tirano de las conciencias, el regulador de las aspiraciones humanas. Un buen folletín puede decidir los destinos del mundo dando una nueva dirección a los espíritus”. (*Viajes*, p. 104)

⁶⁴ Ver, Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, Allca 20, Colección Archivos, Madrid, 1997.

Sarmiento cree en el diarismo como arma, en los diarios como espacio de combate. Desde su llegada a Chile ha “vivido entre polémicas ruidosas dirimidas mediante la prensa” (Pagliai, “*Facundo: la historia del libro...*”, p. 50)⁶⁵ y se ha convertido en la voz de los exiliados y en el defensor de la candidatura de Montt en el país “trasandino”. Como hemos dicho, el “diarismo” tiene, está claro, una capacidad de intervención inmediata; el libro es un proyecto a mediano y largo plazo. Lo que nos interesa y lo que se hace visible aquí, más allá de las temporalidades de cada batalla, es que, detrás de su trabajo como “soldado de la prensa”, como “escritor de guerra” –son los términos de Alberdi–, está su creencia, su fe en la acción de la escritura, en el poder de la escritura de intervenir y de afectar la realidad.

Esta será una de las victorias –la del poder de *su* escritura– que, como defensor incesante de *su* obra⁶⁶, reclamará para el

⁶⁵ Ver: Pagliai, Lucila, “Facundo. La historia del libro en vida de Sarmiento”, *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.

⁶⁶ Ponemos el énfasis en el posesivo para señalar, como lo hace Alberdi, que, en Sarmiento, detrás de la acción de la escritura, detrás de la posición en el debate político, hay por sobre todo la búsqueda de un lugar, de un posicionamiento personal. Sobre el debate que sostuvieron Alberdi y Sarmiento, ver, Juan Bautista Alberdi-Domingo Faustino Sarmiento, *La gran polémica nacional. Cartas quillotanas. Las ciento y una*, edición y prólogo de Lucila Pagliai, Buenos Aires, Leviatán, 2005. Ver también, Horacio González, “El

Facundo, en una carta fechada en 1887, hacia el final de su vida:

“Todo esto para decirle que una obra de la literatura puede más que los ejércitos, y que el *Facundo* pintando, con los colores del pincel literario, la barbarie de Rosas, conmovió a la opinión del mundo y trajo su caída” (*Ibíd.*, p. 64)⁶⁷.

Hemos dicho que el folletín y el libro operan de manera distinta, que tienen diferentes temporalidades y que, de alguna manera, el *Facundo* –en su vocación de intervenir en la realidad– se vio determinado y favorecido por esta doble condición. El mismo texto fue usado en dos frentes, como dos caras de una escritura de acción: en el primero, el del folletín y el periodismo, el *Facundo* fue un arma de intervención en lo inmediato. Podemos pensar que aquí, en el diario, pesaba más la acción de ataque a Rosas, cuyo emisario visitaba Chile, que la idea de un proyecto de transformación social de la Nación argentina que pudiera seguirse semana a semana. Su recepción, nos dice Lucila Pagliai, “fue necesariamente fragmentaria: cada entrega era leída como una unidad que integraba un corpus inestable (el diario)” (*Ibíd.*, p.49) y, además, el texto por entregas fue recibido en Chile en un ambiente de contienda.

duelo epistolar: Sarmiento contra Alberdi” en *Historia crítica de la literatura argentina, óp. cit.*

⁶⁷ Carta a Luis Varela, 30 junio 1887, texto citado por Lucila Pagliai, p. 64.

El segundo, el del libro, se constituirá en parte fundamental de un proyecto ideológico de transformación y de fundación de la nación. Lo que nos importa, en cualquier caso, es que Sarmiento cree en la escritura, en su poder de intervención. Detrás del folletín y del libro está la idea y el proyecto de Sarmiento –el proyecto exitoso– de una escritura que interviene, que opera sobre la realidad; está la idea, en la que insistiremos, de una escritura que ha de volverse mundo⁶⁸.

Dadas las condiciones apremiantes, Sarmiento tendrá que escribir sin atender a rigores disciplinares ni genéricos –también en este sentido es una escritura de frontera– y dar “predominio a la documentación fragmentaria, a las fuentes orales, a la memoria propia y de cercanos” (“*Facundo: la Historia del libro en vida de Sarmiento*”, Pagliai, p. 33). En julio de 1845 –ha pasado sólo un mes desde de la última entrega del folletín en *El progreso*– se publica la primera edición de los artículos como volumen, con dos capítulos finales y, a raíz de haber recibido “rectificaciones” de amigos, se incluye una Advertencia del Autor (que se volvió parte de los paratextos del *Facundo* y aún abre las ediciones actuales) en la que Sarmiento comienza la larga tarea de defensa del texto –hasta el

⁶⁸ Ver, Carlos Gamerro, *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

final de su vida: “Algunas inexactitudes han debido necesariamente escaparse en un trabajo hecho de prisa, lejos del teatro de los acontecimientos, y sobre un asunto de que no se había escrito hasta el presente” (*Facundo*, p.33).

Cinco años más tarde y por petición de Sarmiento, Valentín Alsina escribirá las *Notas al libro “Civilización y barbarie”*. Las notas, dirigidas al autor, son una suerte de correcciones al *Facundo* leído como texto histórico –se señalan y se corrigen “datos falsos, juicios parciales, generalizaciones arbitrarias (Pagliai, *Óp. Cit.*, p.57)”– y en las que se recomienda, en tanto que se piensa en un texto histórico, rigor y fidelidad a los hechos. En la nota 2ª, Alsina señala el problema del género textual:

“Pues entonces, le diré que en su libro, que tantas y admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general, el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, sino en las ideas, al menos en los modos de locución. Vd. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera historia social y política [...] Siendo así, forzoso es no separarse un ápice –en cuanto sea posible– de la exactitud y la rigidez histórica” (Pagliai, *Óp. Cit.*, p. 57).

En esa misma línea crítica, y casi 30 años más tarde, Alberdi ataca por igual al texto y al autor –cree fundamentalmente

que el primero está al servicio del segundo— y dice: “es el primer libro de historia que no tiene fecha ni data para los acontecimientos que refiere” (*Ibid.*, p.59). El mérito del *Facundo* parece depender del género en el que se le inscriba: en este sentido, diremos, Sarmiento irá entendiendo que al texto le favorece un desplazamiento hacia otra forma de lectura.

Entre las primeras reacciones, las de sus contemporáneos y sus copartidarios, son particularmente visibles aquellas en las que el *Facundo* es leído con ojos civilizadores, las que ponen el acento en sus imprecisiones: atribuciones erróneas, datos confusos, citas falsas. A medida que el tiempo le resta peso a ese aparato de imprecisiones, a ese uso “salvaje” de la cultura en la que quiere legitimarse —como dice Piglia⁶⁹—, el centro de gravedad se fue desplazando, de la falta de un rigor disciplinar —el de los hechos históricos, por un lado, el de las referencias de autoridades, por el otro—, a la fuerza del proyecto, al vigor de la prosa. La fuerza, el vigor de la prosa, ha sido un rasgo muy comentado, pero poco interpretado y ahí, dice Noé Jitrik⁷⁰, puede estar la respuesta “a una pregunta reiterada e insistente”: el porqué de la permanencia del

⁶⁹ Ricardo Piglia, “Notas sobre *Facundo*”, *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.

⁷⁰ Este aspecto de la prosa del *Facundo* ha sido tocado, entre otros, por Ezequiel Martínez Estrada en *Los invariables históricos en el Facundo* y, a decir de Jitrik, por *Historia de Sarmiento* (1911), el libro clásico de Leopoldo Lugones. Ver,

Facundo “como uno de los pilares de la identidad literaria argentina” (“Escritura entre espontaneidad y cálculo”, p. 16). Si nos acogemos a los territorios que el mismo texto propone, podemos pensar que el *Facundo* es un texto civilizador que sobrevive en tanto que “bárbaro”. El mismo Sarmiento, consciente de esta “fuerza vital”, le dice a Valentín Alsina, como respuesta a sus *Notas*⁷¹, que no retocará el texto:

“He usado con parsimonia de sus preciosas notas, guardando las más sustanciales para tiempos mejores y más meditados trabajos, temeroso de que por retocar obra tan informe, desapareciese su fisionomía primitiva, y la lozana y voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepción” (*Facundo*, p. 51).

Noé Jitrik, “Escritura entre espontaneidad y cálculo”, en: *Historia crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.

⁷¹ Valentín Alsina fue un jurista unitario que participó en el gobierno de Bernardino Rivadavia. Fue, además, padre de Adolfo Alsina, uno de los generales de la Conquista del desierto. La carta responde a las *Notas* de Alsina sobre el *Facundo* y se incluye por primera vez en la edición de 1851 entre los paratextos del *Facundo*. Para un análisis y un seguimiento de la compleja y azarosa historia editorial de las primeras ediciones del *Facundo*, ver: Pagliai, Lucila, “Facundo. La historia del libro en vida de Sarmiento”, *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo IV, *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.

No quiere retocar “obra tan informe” por el temor de perder el vigor, lo primitivo, “la lozana y voluntariosa audacia”, valores que provienen todos, del desorden, de “su mal disciplinada concepción”. Digamos que no quiere perder estas cualidades al corregir aquellos defectos y que lo que llama la atención es que las cualidades que ve en el texto, el mérito que Sarmiento le confiere al *Facundo* –o parte de él– proviene de su concepción apresurada y de unos valores que en su discurso están asociados a lo “bárbaro”.

Digamos, también, que es un período en el que los diversos tipos de discursos apenas empiezan a reclamar su autonomía y que este territorio de indefinición le permite al autor del *Facundo*, un cierto juego y un desplazamiento hacia el lugar de la literatura en tanto que espacio flexible. Sarmiento, que justificará su texto y defenderá su lugar como autor hasta el final de su vida, encontrará en ese desplazamiento hacia lo literario una de las mejores defensas; encontrará en el carácter literario del *Facundo* –con la legitimidad otorgada por la recepción europea– un lugar de reivindicación.

Dice Julio Ramos que, por este camino, desde este lugar de enunciación vacilante –diremos en el siguiente acápite– se configura un lugar subalterno frente a la biblioteca europea,

pero también y, sobre todo, que se configura un lugar alternativo frente al saber europeo: un lugar intermedio, el lugar de mediador en donde habrá de residir su autoridad.

Es un texto de acción política y es la voluntad de acción política la que desencadena la escritura, pero esa premura, decimos con Noé Jitrik, puede entenderse también, como “propia de una mentalidad romántica para la cual “la ocurrencia” es el fundamento de una poética” (“Escritura: entre espontaneidad y cálculo”, P.16).

Sean cuales fueren los desencadenantes, la premura define al texto y el *Facundo*, uno de los libros fundacionales de la literatura argentina y uno de los textos canónicos de la literatura latinoamericana, nace como una obra de circunstancia. Hay una serie de condiciones que determinan la escritura del *Facundo*: podemos pensar que son, precisamente esas circunstancias, las que la desencadenan, las culpables de sus imperfecciones y, acaso, las responsables de su vigor, de su eficacia. Dice Borges a propósito de la prosa de Sarmiento – *Prólogos con un prólogo de prólogos*:

“No hay una de sus frases, examinada, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar sus errores [...] sin embargo ese incriminado texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué [...] Cualquiera

puede corregir lo escrito por él. Nadie puede igualarlo”
(*Obras Completas*, Tomo IV, p. 120).

Obra fundacional y obra de circunstancia, obra espontánea y proyecto calculado, en el *Facundo* hay una tensión entre dos temporalidades: lo urgente, lo inmediato, por un lado; lo que se proyecta, lo que se lanza hacia el futuro, por el otro. Con el paso del tiempo, el *Facundo* ha sobrevivido y en esa supervivencia se ha impuesto un desplazamiento, otra forma de leerlo: han prevalecido la fuerza de las ideas, el vigor de la prosa; las fechas imprecisas, las citas erradas son meras circunstancias frente al texto que proyecta un país, frente a la pasión “un poco salvaje” por civilizar. Como dijo Dalmacio Vélez Sarsfield, contemporáneo de Sarmiento y autor del primer código civil argentino: “El *Facundo* mentira siempre sería superior al *Facundo* verdad” (Pagliai, *Óp. Cit.*, p.56).

Es un texto que habla desde la inmediatez, pero atravesado, determinado, por distancias, por mediaciones y, desde ahí, quiere proyectarse, quiere actuar. Es una escritura determinada por una relación “entre espontaneidad y cálculo” –como dice el título del artículo de Noé Jitrik–. Dice Carlos Gamerro, “su lenguaje tiende siempre a lo profético y lo performativo, más que a lo constataivo y lo descriptivo” (*Facundo o Martín Fierro*, p. 20). Es una escritura que –diremos más adelante–, aun cuando se detiene a contemplar, a describir, lo hace para

establecer un diagnóstico y fundar un punto de partida, un lugar desde el cual proyectarse hacia el futuro. Es un texto con vocación de volverse realidad, es una literatura, decíamos, que aspira a volverse mundo.

Estar contra Rosas era estar contra un personaje –un caudillo, como Facundo Quiroga– pero era, sobre todo, estar contra una concepción de la autoridad y del Estado. El caudillo manda, no gobierna, dirá Sarmiento: su autoridad proviene de él mismo y actúa a capricho, sin normas, sin ley, sin conciencia de lo colectivo; gobernar es regirse por normas, por pactos que cubren un territorio y lo integran⁷²: gobernar, para Sarmiento, es actuar en función de lo público, de lo colectivo. Más adelante veremos cómo la idea de lo público, de lo colectivo, de la asociación (título del III capítulo del *Facundo*), está estrechamente asociada a civilización y es clave para entender el proyecto civilizador de Sarmiento.

Sarmiento escribe desde el exilio y contra el gobierno de Rosas lo que va a suponer una posición en el debate concreto de

⁷² Recordemos que será Alberdi, copartidario de Sarmiento y, al comienzo su amigo –y junto a Sarmiento y a Echeverría parte de la generación del 37–, quién en sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* pondrá los fundamentos para la primera Constitución de la República Argentina en 1853.

la política argentina, pero, también y como veremos, en el debate más amplio sobre el lugar de Argentina –y podríamos decir de Latinoamérica– respecto a Occidente y al mundo. Como decíamos al comienzo de la investigación, es un momento en el que, en general en el continente, era necesario definirse hacia adentro pero también, definirse hacia fuera, ubicarse en el mundo. Y aquí, cuando Sarmiento adopta una posición dentro de la política local –la que le obliga a exiliarse– adopta, también, una posición, asume una forma de entender Argentina en el mundo.

La posición de Sarmiento en contra de Rosas traía consigo, también, un proyecto político, un proyecto de transformación técnica y cultural: la inscripción de la Argentina en un modelo de sociedad –el de la civilización europea. En el *Facundo* el proyecto civilizatorio parte, para empezar y como veremos, de la transformación del espacio –y aquí hay otra temporalidad en el *Facundo*, la mediata, la del proyecto– y, desde ahí, irá hacia una profunda transformación económica y cultural. Digamos –y aquí volvemos a la discusión entre gobernar y mandar, al poder integrador de la ley– que si es urgente debatir la política inmediata y concreta lo es en tanto hay una necesidad inaplazable de discutir unos proyectos, unos modelos de sociedad, unos modelos de nación.

Hemos dicho que, si el *Facundo* como folletín respondía con premura a un fin inmediato, el *Facundo* como libro –son textos casi iguales, los diferencia, decimos aquí, su vocación de permanencia– propone a mediano y a largo plazo un modelo de sociedad. Por eso mismo, el libro –que según Sarmiento fue fundamental para la caída del caudillo y que como literatura sobrevive hasta hoy– sobrevivió como referente ideológico, como discurso cultural, más allá de la derrota de Rosas en Caseros (1852).

Por eso mismo –y aquí nos ubicamos en el otro lado–, ese proyecto que se gestó en el *Facundo* posicionó a Sarmiento como el ideólogo de la Conquista del desierto. Dice David Viñas que el general Julio Argentino Roca, el gran impulsor – como general y como presidente– de la campaña de exterminio de los indígenas en las décadas de 1870 y 1880, lo consideraba un maestro, su maestro. Sarmiento fue, dice Viñas, el “reconocido mentor ideológico de los hombres de 1879” (*Indios, Ejército y Frontera*, p. 55). También aquí, al revisar el horror, el genocidio, puede leerse el *Facundo* como proyecto.

Sarmiento escribe un texto con pretensiones civilizadoras lejos de su biblioteca –lejos de la biblioteca europea dice Piglia– y escribe sobre la marcha, con prisa. Esta circunstancia va derivar en un texto poco riguroso, cargado de imprecisiones: un texto con errores de fechas, de ubicaciones, y que usa de

manera imprecisa las citas. Para empezar, el epígrafe del primer capítulo, que Sarmiento le asigna a Francis Bon Head y corresponde a “Estepas y desiertos”, un capítulo de *Cuadros de la naturaleza* de Humboldt. Digamos que Sarmiento escribe lejos de su biblioteca, lo que se puede leer literalmente, porque es cierto, pero también, como lo lee Ricardo Piglia, que esa distancia simbólica entre la biblioteca y Sarmiento, es la distancia entre Sarmiento y un cierto rigor letrado, un cierto orden civilizado. De esta manera podemos pensar, de la mano de Piglia, que Sarmiento es una versión empobrecida, un mal letrado, un mal civilizado. Julio Ramos dirá, diremos ahora, que Sarmiento ocupa un lugar intermedio que le permite mediar entre los dos extremos, civilización y barbarie.

2. El Lugar de Sarmiento

El mediador

¿Desde dónde habla Sarmiento, dónde quiere ubicarse? Empecemos por decir que Sarmiento es un escritor con conciencia de lugar: reclama unos lugares para sí y, dentro de unos territorios en disputa, asume la batalla por defenderlos (por

defenderse)⁷³. En la introducción al *Facundo* –en la segunda entrega del folletín–, Sarmiento dice que –contrario a lo que muchos de los lectores pueden creer– no va a hablar “de los actos de barbarie que han deshonrado el nombre de D. Juan Manuel Rosas” (*Facundo*, p.47). Como se verá a lo largo del *Facundo*, al decir que no hablará de Rosas querrá decir que no lo va a hacer directamente. Como dice Saer, Sarmiento es una especie de monomaniaco, su tema seguirá siendo Rosas, pero hablará de él desde una distancia conveniente; se puede decir que por interpuesta persona.

Se va a ocupar de “otro personaje”, de otro caudillo: Facundo Quiroga. Sarmiento justifica la elección del personaje, más que por el personaje mismo, por lo que representa. Explica a los lectores cómo va a ser *su* Facundo Quiroga, por qué Quiroga es un personaje singular, de dónde provienen sus singularidades y de paso, y sin hacerlo explícito, al ubicarse en Facundo Quiroga –en el caudillo, pero a cierta distancia de Rosas– irá definiendo un lugar de la enunciación que, como ha dicho Julio Ramos⁷⁴, será *su* lugar de autoridad.

⁷³ Dice Juan Bautista Alberdi en las *Cartas Quillotanas* que la escritura de Sarmiento, aunque refiere y debate la situación política, opera y se dirige al beneficio propio. Ver <http://www.biblioteca.org.ar/libros/88755.pdf>.

⁷⁴ Ver Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX. Editorial Cuarto propio, Santiago, 2003. En particular el Capítulo I, “Saber del *otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. Sarmiento”.

Su intención, nos dice, es la de leer, la de entender el conflicto argentino a través de la biografía de Quiroga: “porque creo que él explica suficientemente, una de las tendencias, una de las dos fases diversas que luchan en el seno de aquella sociedad singular” (*Facundo*, p. 47). Visto desde la introducción, desde el plan previo, *Facundo Quiroga* es ante todo un prototipo y el estudio de su vida importa y tiene sentido en la medida en que hace visible, en que ayuda a entender “una de las tendencias” que se debaten en la Argentina de Rosas. Desde el plan inicial, *Facundo Quiroga* se proyecta como un estudio de caso, como territorio propicio para entender la barbarie: la barbarie sólo se entiende, parece decir desde ya Sarmiento, a través de un desplazamiento. No se puede entender desde “aquí”, hay que ir hasta ella, hasta donde se manifiesta. Sarmiento va a ir hasta la vida del caudillo *Facundo Quiroga* donde, esa es su premisa, se manifiesta la barbarie. En este primer desplazamiento empieza a esbozarse el lugar que Sarmiento escoge para sí, el lugar desde el que pretende hablarnos.

Dice Sarmiento que quiere presentar al caudillo *Facundo Quiroga* en tanto que argentino: quiere revelar lo americano que, cree, suele dejarse por fuera –por desconocimiento o por voluntad– al mirar desde el lugar letrado, civilizado, desde un lugar fundamentalmente europeo. Para entender a *Facundo Quiroga*, para entender lo americano, o lo argentino hay que

pararse aquí –un poco aquí, un poco allá– y por eso, “es preciso poner antes las decoraciones y los trajes americanos para mostrar enseguida al personaje” (*Facundo*, p. 50). Por eso, “porque en *Facundo Quiroga* no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina tal como la han hecho la colonización y las particularidades del terreno” (*Ibíd.*, p. 48), Sarmiento propone para “este precipitado trabajo” una estructura de dos partes en la que empezará por el aquí, por el espacio americano. Primero pararse aquí, en “el terreno, el paisaje, el teatro sobre el que va a representarse la escena” (*Ibíd.*, p.50), después el personaje con su “traje, sus ideas, su sistema de obrar, de manera que la primera esté revelando ya a la segunda sin necesidad de comentarios ni explicaciones” (*ídem*).

Sarmiento reivindica este método como perspectiva, como lugar de comprensión frente a la mirada puramente europea – que, dentro de sus territorialidades, de su “mapa” es la de Bs. Aires–, a la que se le escapa lo americano, la que no entiende lo que sucede de este lado. Aclaremos que este lugar no supone una voluntad reivindicadora de lo bárbaro; supone sí, un posicionamiento, una perspectiva privilegiada: Sarmiento se ubica como mediador entre dos fuerzas que, diremos, se entenderán, también, como dos espacialidades, dos geografías. Sarmiento propone y proyecta civilización, es un emisario de estos valores; al mismo tiempo, se precia de conocer, de entender el otro lado, lo que para él son los determinantes de lo

bárbaro, el mundo de las pampas. Digamos que su vocación es civilizatoria, pero se ubica en un aquí que, diremos, es proximidad: parte de una conciencia del aquí –en términos metodológicos y, también, en el orden de su exposición– y reivindica esta posición como premisa de cualquier intento de comprensión y de transformación. Aquí, en ese desplazamiento, radica su autoridad.

El punto de partida es el desplazamiento, aproximarse a la barbarie, pisar aquí y, una vez ubicado, puede proyectar –importar/traducir– los valores de allá, en los que cree; puede poner en escena el proyecto de transformación. Esa primera aproximación parece traer una voluntad de saber –la del analista– pero, en su mirada –en la descripción, en el análisis– más que una voluntad de conocimiento hay una voluntad de transformación y de intervención. El conocer no vale en sí mismo: digamos que, más que un saber orientador, lo que hay es un saber orientado –un saber para– que opera como momento previo, como legitimador de la transformación. Entender, conocer, saber son sólo puntos de partida, bases para un proyecto de transformación: para transformar el aquí hay que entenderlo y esa es su fortaleza, la particularidad que reclama para sí.

Por otra parte, Sarmiento se acerca a Facundo Quiroga con una voluntad declarada de analista, de científico social y para

hacerlo, para hacer legítima su posición, se ampara en las citas –núcleo productor del *Facundo*, dice Piglia. El analista precisa apoyarse, apuntalar su discurso, en la autoridad europea, de ahí que “por momentos hable sobre la barbarie como si la observase a la distancia, desde un lugar de enunciación centrado en Europa” (Ramos, *Desencuentros*, p.38). Podemos remitirnos al texto e ir tras los momentos en los que Sarmiento se ubica y define su lugar. Ricardo Piglia ha dicho que, en el gesto inicial del *Facundo*, el de abrir el texto con la anécdota de una cita en francés –“on ne tue point les idées”–, hay una sobrecarga de información sobre “el lugar que el escritor se otorga”. Nosotros creemos que, si bien es un gesto cargado de significación, ese es un lugar inicial, el lugar del que “huye de la barbarie” (del régimen de Rosas) y de aquél que en su huida –recordemos que Sarmiento escribe la frase cuando huye hacia Chile– quiere poner distancia en medio y dejar constancia de esa distancia.

Creemos, próximos a la lectura de Julio Ramos, que el lugar de Sarmiento se define en un espacio más amplio que el que se configura en esta apertura y en el aparato de citas. Diremos que ese lugar surge, se manifiesta, a partir de la tensión entre dos puntos de la primera parte del texto: entre la introducción –donde está la cita en francés–, y los capítulos I y II en dónde, como hemos expuesto, afirma el *aquí* del lugar y de sus habitantes como punto de partida necesario de su análisis. Ahí, en la tensión entre ese gesto de citar en francés y la barbarie de

la pampa y los gauchos; en la tensión entre lo que se trae del *allá* civilizado y lo que se trae del *aquí* bárbaro: en la capacidad para “traer” esos lugares antagónicos, decimos, está el lugar de Sarmiento. El lugar de mediador.

Lo que Sarmiento reclama para sí como distintivo de su lugar, es otro saber, un saber distinto, necesario para entender y representar esta realidad otra. El lugar que se asigna es, precisamente, ese: el del conocedor de lo otro. De esta manera, la posición de Sarmiento frente al saber europeo no es la del importador-imitador de saberes; es, más bien, la posición activa del traductor que conoce la lengua de destino y que reivindica ese saber como fundamental en el proceso de apropiación del conocimiento. Sarmiento no se ubica, como puede parecer en un principio, en una posición marginal y de subalternidad frente al saber europeo. El lugar que asume se convierte, a través de la reivindicación de un saber otro, “en el mecanismo de autorización de un trabajo intelectual alternativo” (Ramos, *Óp. Cit.*, p. 41).

Si Sarmiento se presenta como portador de un saber distinto, esa capacidad de comprensión de lo otro proviene de hablar y mirar desde otro lugar –y aquí estamos hablando, de nuevo, del lugar de la enunciación. Su mirada supone un desplazamiento respecto al lugar estable del saber civilizado y es a tra-

vés de ubicarse en esa proximidad –que es un lugar intermedio, vacilante– que se hace posible el ejercicio de la comprensión: en la medida, como reclama Sarmiento en la introducción del *Facundo*, en que la realidad, el personaje son comprendidos desde y en las “decoraciones y los trajes americanos” (*Facundo*, p. 50). Es un lugar de proximidad, un lugar intermedio entre la civilización y la barbarie, entre Buenos Aires y la pampa: podemos pensar que, dentro de la geografía argentina, correspondería, dice Julio Ramos, al lugar de una ciudad de provincia⁷⁵.

Partir de lo americano en el *Facundo* es, también, afirmar un aquí, afirmar el espacio como determinante, como origen en una cadena de causas y efectos. Y en el *Facundo*, el espacio natural argentino, en su exceso, en su otredad, en su vastedad, va a rebasar las formas de comprensión del saber europeo, y de esa manera, va a precisar otros recursos de comprensión y va a ser la fuente, el origen, de otra forma de mirar, de otro discurso: la poesía. Dice Sarmiento en el capítulo II: “Existe, pues, un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra” (*Ibíd.*, p.78). Los “accidentes naturales del país”, “las costumbres excepcionales”: estos son los capítulos I y II del

⁷⁵ Recordemos que Domingo Faustino Sarmiento nació y se crio en “el interior”, en la ciudad de San Juan.

Facundo, en ese orden. Ahí, donde está la barbarie –lo que hay que entender, transformar, integrar–, ahí está la poesía.

Hablamos de lo argentino o de lo americano pero las únicas territorialidades en disputa, las que movilizan el pensamiento de Sarmiento, son las que conforman esa geografía ideológica binaria, la de lo civilizado y lo bárbaro. Por eso, en el *Facundo*, la pampa y las praderas norteamericanas de Fenimore Cooper se asemejan, por eso lo americano y lo árabe operan en analogías: más allá del continente, son llanuras bárbaras, están al otro lado de la frontera, al otro lado de la civilización⁷⁶. En este contexto, cuando decimos que la poesía es americana –como cuando hemos hablado de los ropajes americanos del caudillo–, lo americano remite a lo bárbaro y la poesía es americana en tanto deriva, en tanto surge, diremos, de un espacio americano, de un espacio bárbaro.

La poesía “para despertarse”, dice Sarmiento, necesita:

“el espectáculo de lo bello, del poder terrible de la inmensidad, de la extensión, de lo vago, de lo incomprendible [...] ¿dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo

⁷⁶ Es el mismo recurso de Humboldt en “Estepas y desiertos”, y en general en *Cuadros de la naturaleza*: entender los espacios naturales –llanuras, selvas, montañas– a partir de analogías con otros espacios de topografía similar.

que ve? ¡La soledad, el peligro, la muerte! He aquí ya la poesía” (*Ibíd.*, p. 78).

La poesía aparece ante el territorio inestable, ante lo inabarcable, ante el peligro. Frente a esos territorios de exceso y de riesgo en donde no funcionan los discursos de lo estable – frente al miedo, frente a la inmensidad, frente a la fascinación: ahí aparece y se hace necesaria la poesía, una poesía, y una literatura, en particular, diremos. Sólo desde esa poesía, desde esa literatura –lugares otros que suponen un desplazamiento respecto al saber europeo–, es posible representar, comprender la barbarie americana.

Estamos, de nuevo y como en Humboldt, ante la estética de lo sublime y en este momento en el que se establece la relación entre la poesía y el espacio americano, el gaucho aparece, más que como habitante de la pampa, como hombre que contempla, como poeta. La poesía es un saber otro y es, también, el saber del otro: “De aquí resulta que el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza” (*Ibíd.*, p. 78). La naturaleza está en el origen, determina el carácter y convierte en poeta al gaucho.

A geografías distintas corresponden saberes distintos y, dirá Sarmiento al comienzo del capítulo II –el que hemos venido

citando—, diferentes discursos, diferentes vías de representación. El de aquí se afirma, se hace necesario, ante la carencia del saber europeo: lo que el saber disciplinar, desde allá, no logra entender y representar, es lo que ese otro saber, el de la espontaneidad, de la obra “informe” y de “fisionomía primitiva”, el de “la mal disciplinada concepción” puede entender y poner en escena. En el *Facundo* ese otro saber —saber del otro— surge del desplazamiento, de aproximarse a lo otro, a la barbarie, a la poesía. Es otro saber y es otro lenguaje y aquí aparece la literatura: donde el saber disciplinado falla, frente al misterio del desierto y de la barbarie, se hace necesaria esa exploración de la frontera. La poesía, dirá en el primer capítulo —la literatura dirá en defensa del *Facundo*— aparece donde termina el mundo representable por el saber civilizado. La capacidad de la literatura es, precisamente su posibilidad de desplazarse, de ser vehículo, vía de exploración, herramienta de frontera.

Pero ahí también, dirá Sarmiento, en la aproximación, en el ir hacia esa naturaleza otra, en la exploración, en una literatura de frontera, puede encontrar su lugar una literatura nacional:

“Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo, de la lucha de la civilización europea y la barbarie indígena...” (*Ibíd.*, p.75).

La literatura que puede brillar aquí es la que surge precisamente de las graves dificultades para el “triunfo de la civilización europea”; la literatura que puede brillar aquí es la que surge más allá de la frontera, en el revés de la civilización. Por eso hay que ubicarse como Fenimore Cooper,

“El único romancista norteamericano que haya logrado hacerse un nombre europeo [...] y eso, porque transportó la escena de sus descripciones fuera del círculo ocupado por los plantadores, al límite entre la vida bárbara y la civilizada” (*Ibíd.*, p.76).

Es una literatura de frontera, que surge de un desplazamiento, “al límite de la vida bárbara y la civilizada”. La relación entre literatura y barbarie en “las nuevas sociedades americanas” es, entonces, en dos direcciones: por un lado, la literatura es el discurso –el único– a través del que se puede entender y representar (*traer*) la barbarie; por el otro, para que la literatura de las nuevas naciones pueda hacerse un lugar, pueda ser validada por el centro europeo debe ir hasta la barbarie, debe desplazarse, debe ser una literatura de frontera. Digamos entonces que, para Sarmiento, el lugar en el que esta literatura se legitima es en *lo otro*, en su exploración; el rol que le corresponde, el de vehículo: una literatura portadora de lo otro; una literatura que trae, al espacio de lo civilizado, las tensiones, el misterio y la fascinación de la barbarie.

Han pasado casi 40 años desde que Humboldt encontró en la poesía la vía para poner en escena la naturaleza americana; 20 años desde que Bello llamó a la poesía a dejar “la culta Europa, que tu nativa rustiquez desama” y a venir a América a fundar el continente sobre la naturaleza, sobre una sociedad agraria. Ahora Sarmiento invoca la poesía como otro saber, como otro lenguaje vinculado, ligado también, con el espacio, con el paisaje; es una poesía que está ligada, como en Humboldt, con lo excesivo, con lo inquietante, con la vastedad – allá positiva, aquí negativa y problemática– de la naturaleza americana.

Sarmiento y el lugar “universalista”

“Pocas páginas dicen tanto sobre la situación de la literatura argentina como el comienzo del Facundo. La anécdota que inaugura el libro es la historia de una frase en francés. Extraño comienzo, se dirá, para un libro que, no sin razón, ha sido llamado inaugural. ¿Habrá que decir que con ese desvío de la lengua nacional comienza la literatura argentina? Lo cierto es que en ese uso del francés hay como una sobrecarga de información sobre el lugar del escritor (al menos sobre el lugar que el escritor se otorga) y sobre la colocación del público”. Ricardo Piglia, “Notas sobre Facundo”

Hemos dicho que, en el *Facundo*, Sarmiento define para sí un lugar de la enunciación –el lugar del mediador, del que traduce. Aquí queremos pensar que ese lugar intermedio será, habrá de constituirse –en su vocación importadora, en su acción traductora– en un ademán inaugural, en un lugar fundacional; queremos pensar que en esta posición –y en esa disposición hacia Europa y Occidente– está el origen de una forma de relacionarse con la cultura occidental que recorre buena parte de la historia y del campo cultural argentino.

Borges y Josefina Ludmer coinciden en ubicar a Sarmiento en este otro lugar fundacional: ven en el sanjuanino el lugar de origen y de apertura a una forma de ser argentino que, a falta de mejor nombre, aquí llamaremos “universalista”, en el origen de una tradición de vocación “universalista”. Digamos, de la mano de Borges, que a Sarmiento se le ubica en el origen de una posición dentro del campo cultural argentino y en el lugar fundante de una cierta forma de “argentinidad”. Por este camino podemos decir –y aquí miramos a Sarmiento desde Borges que mira a Sarmiento desde Perón–, que Sarmiento no opera sólo como padre de la patria, en un sentido político, sino que la suya sería –según se vea– una suerte de paternidad cultural: en el lugar de Sarmiento se crea una forma de ser argentino que se define por su relación con el mundo o, mejor dicho, por su relación con la cultura occidental.

Josefina Ludmer –uno de los grandes nombres de la tradición crítica argentina– dice en una entrevista y ante la pregunta por la existencia de marcas nacionales en la literatura argentina: “Yo creo que lo argentino es exhibir un dominio de la cultura occidental que otros no tienen, algo que no se ve en ningún país de América Latina ni en España. Es así desde Sarmiento, es así en Borges. Es una marca fuerte”⁷⁷. Es decir, lo argentino, antes que en unos determinantes de color local, se ve como marca en una forma de estar hacia afuera, de relacionarse con Occidente. Ese lugar particular, dice Ludmer, está en Sarmiento –surge en Sarmiento–, ese lugar está en Borges, y entre esos dos nombres –decimos nosotros que dice Ludmer–, ese lugar supone un hilo, una línea, una genealogía que atraviesa la cultura argentina.

Borges rechazó las posiciones que, desde los nacionalismos, buscaron crear y definir una literatura nacional a partir de rasgos locales, del color local. Digamos que ese rechazo fue, también, producto de un desplazamiento propio y que remite a una búsqueda suya inicial de lo argentino en el color local, a una primera posición que ha dejado y que quiere corregir, la de sus primeros textos. Dice en el prólogo de *Luna de enfrente*:

⁷⁷ Publicado en *El Clarín*, 3 de noviembre de 2010. Ver en: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/11/07/86/>

“*Olvidadizo* de que ya lo *era*, quise también ser *argentino*. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar” (*Obras Completas, Edición Crítica, Tomo I, p. 117*).

En “El escritor argentino y la tradición”, sin mencionar a Sarmiento, dirá que lo argentino es una posición privilegiada respecto a la cultura Occidental: la periferia como lugar privilegiado para observar, para relacionarse con Occidente. Una suerte de adentro y afuera, una occidentalidad periférica, una perspectiva privilegiada: “y por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo” (*Obras Completas. Edición Crítica, Tomo I, p. 443*).

Dice Borges en *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975):

“Ningún espectador tiene la clarividencia de Sarmiento. [...] Sabe que nuestro patrimonio no debe reducirse a los haberes del indio, del gaucho y del español; que podemos aspirar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna”. (*Obras completas*⁷⁸, Tomo IV, p. 123).

⁷⁸ Dado que las diferentes ediciones de las *Obras Completas* de Borges no acaban de ser completas, citaré dos ediciones distintas: *Obras completas. Edición Crítica* anotada por Ro-

Los argumentos con que elogia a Sarmiento son los mismos de “El escritor argentino y la tradición” o, dicho de otra manera, la tradición que Borges escoge, en la que –de manera consciente– se inscribe, es la que él ubica en Sarmiento. Su clarividencia –y aquí Borges imagina a Sarmiento mirando al futuro– está en su vocación universalista, en querer ir más allá de “los haberes del indio, del gaucho y del español” –recordemos aquí que Sarmiento apoyó la Campaña del desierto–, en haber proyectado una nación europeizada, en haber aspirado a la “a la plenitud de la cultura occidental”.

Esta posición universalista es, claro está, la de Borges que se opone –como Sarmiento a la barbarie– a los nacionalismos literarios que propenden por una literatura cargada de color local, que abunde en “rasgos diferenciales argentinos”, una literatura nacional que se inscriba y se circunscriba necesariamente a unas tradiciones propias. Desde esa posición, Borges se opone a “otra” tradición literaria y cultural, la que ha canonicado al Martín Fierro y lo ha escogido como el libro nacional. En la posdata de 1974 al prólogo de *Recuerdos de provincia*, Borges dirá:

“Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si

lando Costa Picazo, Emecé, Bogotá, 2014 y *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996. Para dejar clara la diferencia, la primera la citaremos como *Obras Completas. Edición crítica*, la segunda sólo *Obras completas*.

en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor⁷⁹” (*Ibidem*, p. 124).

Sigamos con el prólogo de *Recuerdos de provincia*:

“Negador del pobre pasado y del ensangrentado presente, Sarmiento es el paradójico apóstol del porvenir [...] En un incompatible mundo heteróclito de provincianos, de orientales y de porteños, Sarmiento es el primer argentino, el hombre sin limitaciones locales” (*Ídem*).

Borges ve al Sarmiento que parte de cero y lo ve, de nuevo, en función de porvenir, de proyecto. Sarmiento es el primer argentino –lugar fundacional– y lo es en tanto que lo argentino –la nación argentina, digamos–, se define para Borges–o debería definirse– en función de la ausencia de “limitaciones locales”.

Hemos dicho que el lugar en el que Sarmiento se ubicó, el que le confirió autoridad, fue el de un mediador entre culturas y entre territorialidades. Hemos dicho, también, que visto desde

⁷⁹ A partir de esta sentencia, en la que Borges insiste varias veces a lo largo de su obra, el escritor y crítico Carlos Gamerro ha escrito un libro muy comentado: *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (2015).

finales del siglo XX (Borges, Ludmer, incluso Gamarro), Sarmiento ha sido ubicado en el origen de una forma de lo argentino, de una posición universalista. Hemos querido decir ahora que, acaso, todos estos lugares no sean más que variaciones de una misma posición o momentos dentro de una de las genealogías de un campo literario y cultural. Si pensamos en unas posiciones fundacionales dentro del campo literario – como sugiere en su libro *Carlos Gamarro*⁸⁰ –, frente al *Facundo* –y frente a Borges, claro está–, si pensamos en un debate de lugares dentro del campo cultural, se puede leer el *Martín Fierro* y, de alguna manera la gauchesca, como una afirmación de otra identidad, de otra argentina, como una reivindicación de lo criollo. Recordemos que en la semilla del texto ya hay una vocación de respuesta: Hernández era federalista y, como nos dice Martínez Estrada, escribe el *Martín Fierro (la ida)* como respuesta al ideario del presidente Sarmiento. Recordemos que el género gauchesco, como dice el ensayo clásico de Josefina Ludmer⁸¹, se ubica del otro lado: pone el acento en el gaucho, le da voz al gaucho –aunque, claro está, sólo lo hace cuando se requiere su cuerpo.

⁸⁰ Ver, Carlos Gamarro, *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

⁸¹ Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.

En esta misma línea de un debate, de unos posicionamientos, de una política dentro del campo cultural argentino citemos, a modo de cierre, a Josefina Ludmer en *El género gauchesco*, cuando propone una lectura del género “al otro lado” de la tradición letrada de la nación:

“De un lado *Facundo*, *El matadero*, la biografía de Rosas de Pedro de Angelis, las *Bases de Alberdi* y los *Póstumos*, la *Excursión a los indios ranqueles* y hasta el Himno nacional, lo que cantan todos. Y los ejércitos, las disposiciones, prácticas y leyes referidas a los vagos. Del otro el género” (p.46).

Hemos empezado por las condiciones de la escritura, hemos dicho que el texto fue escrito con un claro propósito, con una función (y una misión) política y hemos hablado del lugar que Sarmiento define y escoge para sí mismo. Pasemos del texto —de su intencionalidad— a la escritura misma: en Sarmiento no es sólo el texto en sus contenidos, es la escritura misma la que tiene una función política —llenar, dotar de sentido, inscribir, ordenar— y, por eso, no es casual que el gesto de este hombre de acción para intervenir en la realidad sea escribir. El mundo nuevo, sin escribir/inscribir, sólo puede ser aprehendido si se parte del mundo conocido, del mundo escrito.

3. Escribir, inscribir, ordenar

“Nadie como Sarmiento creyó en el poder de la palabra. Las de su Facundo no sólo iban a abrirle las puertas de los salones europeos, labrarle una carrera política y provocar la caída de Rosas; también le permitirían crear la geografía de la patria, ordenarla y poblarla” (Carlos Gamerro, Facundo o Martín Fierro).

Esta investigación ha partido de una premisa. En las primeras décadas de las repúblicas latinoamericanas, ante la sensación de vacío, hubo un esfuerzo colectivo, un esfuerzo creador: era necesario crear, (re)definir, (re)fundar el continente. Las letras jugaron un papel fundamental dentro de ese proyecto. Dice Julio Ramos que “...escribir, a partir de los 1820, respondía a la necesidad de superar la catástrofe, el vacío, la anulación de estructuras que las guerras habían causado” (*Desencuentros*, p. 35).

Hemos dicho que el lugar asignado a Humboldt fue el de descubridor y que su papel, además de hacer emerger de entre lo indistinto –y lo negativo– una naturaleza rica y majestuosa, fue el de integrar, bajo los preceptos de la ciencia, el continente americano en un todo planetario: América como parte de una geografía, como parte del mundo. Dice Fermín Rodríguez: “[...] el ensayo de Humboldt tiene el estatuto de un acontecimiento cuasi poético, en el sentido de que, por el acto de nombrar, extrajo de la materia indiferenciada de lo visible algo que

no contaba para la imaginación científica y geográfica de la época” (*Un desierto para la Nación*, p. 47). Digamos ahora que el proyecto de Sarmiento será, de un lado, el de entender “la barbarie”, escribirla, transformarla e integrarla en un proyecto de nación; por otro lado, proyectar una transformación que permita integrar la nación en un proyecto global, el de la civilización occidental.

Como Bolívar en la “Carta de Jamaica”⁸² y en una situación que, hemos dicho, es inevitable y común a los intentos de refundar y proyectar el continente, Sarmiento se pregunta en *Recuerdos de provincia*, qué hacer, qué modelo seguir, cómo llenar el vacío, desde dónde fundar:

“nosotros al día siguiente de la revolución debíamos volver los ojos a todas partes buscando con que llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada”⁸³(p.94).

⁸² Dice Bolívar en la “Carta de Jamaica”: “[mientras los pueblos bajo el Imperio romano] volvían a restablecer sus antiguas naciones con las alteraciones que exigían las cosas o los sucesos; más nosotros que apenas conservamos los vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos indios ni europeos sino una especie intermedia entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles” (*Doctrina del Libertador*, p. 62)

⁸³ Se respeta la ortografía del original.

Como hemos venido señalando, la escritura de Sarmiento es, en múltiples sentidos, una escritura fundadora y una escritura con voluntad de transformación, con vocación de hacerse mundo. En este sentido, dice Carlos Gamerro, “Si el *Martín Fierro* fuera, como propone Lugones, nuestra epopeya nacional, *Facundo* sería nuestro Libro del Génesis” (*Facundo o Martín Fierro*, p.19).

Escribir sobre el vacío, fundar: Sarmiento representa como pocos, acaso como ninguno, ese proyecto de creación ex nihilo y, como pocos, también, encarna la práctica de una escritura dirigida, con conciencia de su función política y cívico estatal. Aquí, en el *Facundo*, la escritura se proyecta, tiene función y dirección: responde a la necesidad de llenar, de definir y dar contenido al vacío, de poblar de sentido a una realidad nueva –realidad sin escribir–, a un mundo en construcción –sin ordenar, sin inscribir. Una realidad ubicada más allá, en la periferia del sentido: escribirla, dotarla de sentido, es traerla, inscribirla. La escritura responde a la necesidad de inscribir lo “otro” –allende la frontera de lo escrito–, de nombrarlo, de comprenderlo y aprehenderlo, de inscribirlo en un proyecto –civilizador–, de apropiarlo para un aquí establecido que, en ese mismo gesto, se afirma como centro y hace legítima su posición de poder⁸⁴. “Escribir, en ese mundo, era dar forma al

⁸⁴ Esta función ordenadora, integradora de la escritura, diremos en el capítulo siguiente, es la que deja de operar en *La vorágine*: frente a la selva como alteridad radical, la escritura,

sueño modernizador; era “civilizar”: ordenar el sinsentido de la barbarie americana” (Ramos, *Desencuentros*, p. 35). Conocer el aquí y explorarlo a través de la escritura será extraerlo de lo indistinto –para ponerlo en palabras de Juan José Saer–, hacerlo emerger desde el lado de la civilización.

Pero, en el *Facundo*, esta creación hacia adentro supone, al mismo tiempo, una inscripción hacia afuera. En este sentido, escribir será, también, inscribirse en “el mundo” –y aquí Sarmiento, ya lo decíamos, es una especie de padre fundacional: ubicarse, hacerse parte, encontrar un lugar después de las independencias, más allá de España y dentro de un orden nuevo. A través de ese mismo gesto escritural, integrarse en el mundo será inscribirse en una tradición, afirmar una centralidad –la de Occidente– y, ubicarse, respecto a esta centralidad, como periferia. Hacia adentro y hacia afuera, el mundo se crea, se “produce” en función de un modelo y en una clara relación de dependencia. Se sigue un modelo de civilización y, en una primera instancia, los términos de la dependencia – como los del debate en Sarmiento– se presentan como culturales; pero, diremos, este proceso de integración cultural vendrá de la mano de una gran transformación económica: el espacio se transformará de acuerdo a un modelo económico –el

el discurso se fragmentan, se rompen, pierden su capacidad integradora. Falla todo el aparato civilizador; la escritura, sobre su superficie, nos mostrará los síntomas.

capitalismo—, y en función de la demanda de los mercados europeos. Es lo que Milton Santos ha llamado la “producción dependiente” del espacio en América Latina⁸⁵.

Como en Humboldt —decíamos en el capítulo anterior—, el uso de la comparación y de la analogía como recursos —en la diferencia o en la similitud—, va a ser fundamental. Sarmiento se vale de la comparación, un gesto acaso inevitable si se pretende fundar un mundo nuevo a partir de un modelo estable: sólo se puede partir del mundo “conocido”, sólo desde ahí y entonces, se puede ir hacia el mundo por conocer, traerlo. Dice Piglia: “Si Sarmiento se excede en su pasión, un poco salvaje, por la cultura es porque para él, conocer es comparar” (“Notas”, p. 99). Aquí decimos que, ante los dos extremos de la comparación, Sarmiento se ubica y opera como intérprete —el que la pone en escena, el que la hace sonar. Sea cuál sea el otro extremo —Europa, como modelo a traducir; Oriente por semejanza con otro ya establecido—, Sarmiento se afirma en el aquí, en el conocimiento de ese aquí. Por eso, hemos dicho, el *Facundo* parte del aquí: del espacio con todas sus determinaciones y del personaje visto aquí, en “las decoraciones y los trajes americanos” (*Facundo*, p.50).

⁸⁵ Ver Milton Santos, *La naturaleza del espacio*, en Bibliografía.

El *Facundo* empieza por el espacio y lo hace para afirmar, dentro de una estructura cargada de significación, la importancia, el peso, el carácter determinante –dentro de una cadena de causas y efectos– del espacio:

“Razones de este género me han movido a dividir este precipitado trabajo en dos partes: la una en la que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre el que va a presentarse la escena; la otra en que aparece el personaje con su traje, sus ideas, su sistema de obrar, de manera que la primera esté ya revelando a la segunda sin necesidad de comentarios ni explicaciones” (*Ídem*).

Es el primer asunto, el problema central –“el problema de la argentina es su extensión”. El espacio es el primer elemento de la estructura del texto y ese punto de partida dentro de un texto “ordenador” hace evidente un lugar preponderante y, decimos, un lugar determinante: el espacio abre el texto como primer eslabón de una cadena de causas y efectos. La pampa no sólo es espacio bárbaro, es espacio productor de barbarie: es el elemento que determina, de manera negativa, el carácter, la cultura y el grado de civilización de sus habitantes. El segundo capítulo, “Originalidad y caracteres argentinos”, está dedicado al gaucho, a los tipos de gauchos. El gaucho es bárbaro –lo dice el texto, pero lo dice, también, la estructura– en tanto es producto de la pampa.

Dice Fernando Aliata: “la relación entre territorio, clima, costumbres y formas de ocupación del suelo es una preocupación que aparece en toda su producción” (“Contemplar y recordar”⁸⁶, p.137). Esta relación se explica en un primer momento, el del diagnóstico, como determinación –el espacio determina a sus habitantes– y habrá de justificar –la determinación es negativa– la transformación del espacio en términos de costumbres, de comunicaciones y, claro está, de formas de ocupación del suelo. Para civilizar al gaucho hay que transformar el espacio.

Hay que escribir la pampa, hay que inscribirla. Sarmiento es un ejemplo, acaso el paradigma, de la escritura que parte de una operación de vaciamiento, que parte de vaciar, de establecer el vacío para ubicarse al otro lado, como agente transformador. Es una escritura que establece el vacío y sobre ese vaciamiento, proyecta un orden, unas significaciones, impone unos valores, unas narrativas civilizatorias. Aunque la imagen de desierto ya está en *La cautiva* de Echeverría y obras del XVIII, Sarmiento “inaugura una nueva visión más compleja en la cual el páramo pampeano es leído como la manifestación material de la barbarie” (*Ibíd.*, p. 138).

⁸⁶ Ver Fernando Aliata, “Contemplar y recordar, Sarmiento frente a la arquitectura, el paisaje y la ciudad”, *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, tomo IV, Emecé, Buenos aires 2012.

Este orden trae consigo unas espacialidades asociadas a la dupla civilización y barbarie: la ciudad es, como hemos dicho, la depositaria de la civilización y de los valores europeos – aunque la barbarie la amenaza–; la extensa pampa, será el espacio de la barbarie. Son dos espacialidades y, también, dos formas de concebir la nación y dos ideologías. El problema civilización y barbarie es también un problema geográfico y la geografía fue uno de los intereses fundamentales del Sarmiento estadista⁸⁷.

Como hemos dicho, la primera operación del texto consiste en crear unas espacialidades opuestas, unas geografías antagónicas: al otro lado de la civilización y de los valores europeos, al otro lado de la ciudad, emerge, vaciado, el “desierto”, “la extensión sin límites”. Y es en esa creación en dónde la escritura encuentra su función: definir ese espacio –definirlo como vacío–, ubicarlo, delimitarlo en su vastedad y en oposición a la civilización, extraerlo de lo indistinto, inscribirlo dentro de un orden y dentro de un proyecto. El pensamiento y la escritura de Sarmiento definen, crean nuevos órdenes, los inscriben en términos de proyecto. En el *Facundo* y en Sarmiento, la escri-

⁸⁷ Ver, Aarti Madan, “Sarmiento the Geographer: Unearthing the literary in *Facundo*”, MLN, Johns Hopkins University Press, 2011.

tura tiene una función performativa: define fronteras, crea espacialidades, inscribe en un nuevo orden: el orden de lo escrito, el orden del proyecto civilizador.

“El mal que aqueja a la República argentina es la extensión”: esa es la ya célebre sentencia que destaca en las primeras líneas del primer capítulo del *Facundo*. Decir que la extensión es el “mal”, el “problema” –y no la oportunidad– es pensar en términos de control y de gobierno, pero es, ante todo, establecer el espacio como el desafío, como el interés central, como el foco del proyecto. Como decimos, el proyecto escritural parte precisamente del espacio: el primer capítulo es “Aspecto Físico de la República Argentina”. El texto, decimos, tiene la vocación de proyecto, y señalar el espacio como el mal de la República va a equivaler a establecerlo como problema por afrontar, por resolver. Decimos que la escritura tiene una función ordenadora, digamos ahora que dotar de un nuevo sentido, inscribir un significado es, también, someter a un orden propio, será, también y esta es nuestra hipótesis aquí, una operación de apropiación.

Digamos que el *Facundo* parte de nombrar el “desierto” –y aquí nombrarlo es vaciar, establecer un vacío– y de ubicarlo al otro lado y en oposición a la civilización, para proponer y

hacer legítima su apropiación –y como será claro en Argentina, su expropiación. “Gobernar es poblar” decía Alberdi en la política demográfica de *Las bases*.

Se parte de plantar el desierto, el vacío, para proyectar su apropiación. Pero cuando Sarmiento habla de desierto, habla de una forma de (des)ocupación del espacio. La afirmación de esta carencia implica, trae consigo un reclamo: “gobernar es poblar”, la famosa sentencia de Alberdi. Pero la discusión apunta, más que a poblar –en la pampa hay población: los gauchos a los que dedica el segundo capítulo–, a dotar de sentido el espacio: o, digámoslo en toda su materialidad, a un cambio de paradigma respecto a las formas de ocupar el territorio.

“Aunque la inmensa llanura ya había sido bautizada como desierto [...] durante el siglo XVIII”, dice Fernando Aliata, “Sarmiento inaugura una nueva visión más compleja en la cual el páramo pampeano es leído como la manifestación material de la barbarie” (“Contemplar y recordar”, p.138). Sarmiento no bautiza, no crea la metáfora; pero si da carne, materialidad a esta imagen de vacío y lo ubica, dentro de una lógica binaria, como un revés, como un enemigo a derrotar, a transformar (a conquistar).

“L’etendue des Pampas est si prodigieuse, qu’au nord elles sont bornées par des bosquets de palmiers, et au midi par des neiges éternelles” (*Facundo*, p. 55): desde este texto que funciona como epígrafe del capítulo I –y que, decíamos es atribuido a Head, cuando es de “Estepas y desiertos” de Humboldt–, el territorio pampeano es definido como pasaje, como transición (desnuda) entre formas conocidas y estables: bosques de palmeras, nieves. En la mitad está la pampa definida por sus límites y por su inmensidad: hacia adentro, el vacío, la falta de atributos.

Este es el punto de partida, establecer el vacío. Desde ahí, podemos leer el *Facundo* como un desafío territorial: como el proyecto de llenar, de poblar de sentido, de apropiar (expropiar) ese vacío plantado. Sarmiento parte de los vacíos del mapa, del espacio por significar, del espacio por estriar. La transformación es pensada en términos de trayectorias, de recorridos, de comunicaciones: el enemigo a derrotar es el aislamiento.

Se trata de imponer otro modelo de organización, de control y otro modelo de producción. Hay que “poblar”, parcelar la tierra, establecer otras formas de ocupación del suelo; hay que trazar trayectorias, generar recorridos: por un lado, convertir el espacio en territorio, someterlo al imperio del logos y de la gubernamentalidad; por el otro, organizar el espacio, “producirlo”, en función de los flujos comerciales y del intercambio de

mercancías, en función de integrar el país en el sistema capitalista.

En este contexto, el interés de Sarmiento se centra en los ríos, en la navegación y en las lógicas de circulación, en los recorridos que la navegación sugiere:

“Pudiera señalarse, como un rasgo muy notable de la fisionomía de este país, la aglomeración de ríos navegables que al Este se dan cita de todos los rumbos del horizonte, para reunirse en el Plata...” (*Ibíd.*, p. 57).

Cuando mira la hidrografía, cuando piensa en la navegación, está pensando, por supuesto, en las rutas comerciales y en la “monopolizadora” ubicación de Bs. Aires: “llamada a ser un día la ciudad más gigantesca de ambas Américas” (*Ibíd.*, p. 59). Sarmiento está pensando en otra organización y en otra forma de control sobre el territorio:

“El hijo de los aventureros españoles que colonizaron el país detesta la navegación [...] No fue dado a los españoles el instinto de navegación que poseen en tan alto grado los sajones del norte” (*Ibíd.*, p. 58).

Lo que va a proponer aquí no es sólo un apartarse de la herencia española para acercarse a la Europa del Norte –que también–: lo que propone es un cambio de paradigma, otras

formas de relacionarse con el espacio o, dicho de manera más clara, otro modelo de colonización. Se declara el vacío y se pone en cuestión el modelo de colonización previo, que no la colonización misma: la colonización está por corregir o, mejor, por profundizar. En este sentido podemos decir que Sarmiento se ubica como un nuevo colonizador, que proyecta una nueva colonización a través de los ríos –“que debieran llevar la civilización, el poder y la riqueza hasta las profundidades más recónditas del continente” (*Ídem.*)– y en función de Buenos Aires que “explota las ventajas del comercio extranjero” (*Ibíd.*, p. 59). Sarmiento se desmarca del legado español –de un modelo de colonización– para proyectar, literalmente, una apertura hacia el mundo y hacia el sistema capitalista –hacia un nuevo modelo económico y un nuevo modelo de colonización.

En este contexto, –el del proyecto del *Facundo*–, civilización y barbarie se oponen no sólo como territorios culturales, sino como modos de ocupación del espacio. En la pampa, dice Sarmiento, “el progreso está sofocado, porque no puede haber progreso sin la posesión permanente del suelo” (*Ibíd.*, p. 68). Y aunque se apresura a aclarar que “en las llanuras argentinas no existe la tribu nómada” (*Ídem.*), apunta, sin decirlo, a una cultura de lo nómada⁸⁸ en las pampas. A partir de aquí, queremos hablar de cómo la tensión entre civilización y barbarie

⁸⁸ En el *Facundo* sólo se señalará esta condición en el gaucho cantor: “El cantor no tiene residencia fija, su morada está

se manifiesta en los modos de ocupación del suelo. Si bien es un tema fundamental dentro del proyecto del *Facundo*, Sarmiento no lo expone abiertamente, no lo hace explícito. Nos apoyaremos en Josefina Ludmer y en Ezequiel Martínez Estrada⁸⁹ para exponer las tensiones y las posteriores transformaciones asociadas a los usos y a la ocupación del suelo en la pampa hacia mediados del XIX.

El gaucho habita y encarna una geografía –en el *Facundo* es producto de ella–, la pampa, que está más allá, allende la frontera, de cualquier idea de nación y de ley⁹⁰. El gaucho supone una forma de relacionarse con el espacio, una vida nómada o seminómada, a caballo. Dice en el comienzo del *Martín Fierro*⁹¹:

“Mi gloria es vivir tan libre
como el pájaro del cielo;

donde la noche le sorprende: su fortuna en sus versos y en su voz”. (p. 90)

⁸⁹ Ver Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012. Josefina Ludmer, Seminario “**Gauchos, indios y negros. Alianzas y voces en las culturas latinoamericanas**”, dictado en La Universidad de San Martín, en octubre de 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=hB2fEor0Tko>. Ezequiel Martínez Estrada: *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, Beatriz Viterbo editora, Buenos Aires, 2013.

⁹⁰ A finales del Siglo XVIII, estas vastas llanuras estarán en una zona compartida por el imperio español y el imperio portugués; después harán parte de una región transnacional: Sur de Brasil, Uruguay, Centro y Norte de Argentina.

⁹¹ Ver, José Hernández, *Martín Fierro*, CONACULTA, México, 2010.

no hago nido en este suelo
ande hay tanto que sufrir...” (p. 28)

El gaucho vive a caballo, entre ganado vacuno que se había reproducido y extendido sobre la llanura en el período colonial y, en principio, no tenía propiedad. Era una realidad sin propiedad privada y sin ley más allá de unos códigos de honor en los que, si se era ofendido, cabía el matar a otro –como en el canto VII de la ida, en el *Martín Fierro*. El gaucho proviene, entonces, de esa geografía indeterminada, de esa tierra de nadie, de una forma nómada de estar en el espacio y de un sistema económico y de subsistencia sin propiedad privada. Este es el vacío, el desierto y este es el sujeto que vive en las antípodas de la civilización y que hay que integrar a la nación.

Como señala Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, la estancia va a operar como agente civilizador: funciona como delimitación legal del espacio y como unidad territorial. El espacio no estaba delimitado, se decidía, transitoriamente, por la presencia de la hacienda –el ganado–, por el pastoreo de las vacas. Donde todo era cambio y mutación, donde era lo ilimitado, lo indistinto y lo nómada, la estancia traerá los valores de lo estable: ley, propiedad, sedentarismo, civilización. Digamos que es un proceso que atraviesa el continente, digamos que se entrevé en *La vorágine* y que se hace explícito en *Doña Bárbara*, en la lucha entre doña Bárbara y Santos Luzardo, el que trae la ley: junto a la estancia como

unidad territorial, se instituyen la propiedad, los límites, las relaciones laborales, determinados por la letra, por el aparato ordenador de la ley.

Y aquí, al hablar de la estancia, estamos hablando de lógicas de producción y de comercialización, de la exportación masiva de carne a partir de la invención del frigorífico (1876), de los alimentos que se transforman en mercancías y, a raíz de todo este aumento del flujo comercial, de la producción misma del espacio: la producción económica del espacio (Lefevbre). Estamos hablando de un sistema económico que define el espacio, que lo produce y, con esto, que produce unas formas de habitarlo, de vivirlo, unas culturas regionales.

En esta misma dirección –este es el modelo hacia el que apunta el proyecto de Sarmiento, el que luego pondrá en práctica durante su gobierno–, el proceso de transformación de la pampa irá de la mano de la ampliación de la frontera agrícola, a través de la vasta empresa de la “Conquista del desierto”, antes y después de 1870: las tierras que se le quitan a los indígenas se reparten, se distribuyen entre el poder, por filiación política, por méritos militares. El proyecto civilizador pasa –pasó– por exterminar al indio, someter al gaucho y apropiarse de tierras y haciendas (ganado): “El estado es el gran

expoliador, dice Martínez Estrada. Y de nuevo, tras los discursos civilizatorios, están los procesos de colonización y de conquista.

Transformar el espacio a través del trabajo. El gaucho es la mano de obra, el agente de la transformación, se necesita su cuerpo, se requiere plegarlo a una estructura, a un orden. La vida libre del gaucho se regula, se legisla, se constriñe a los límites de la estancia y del trabajo formal. El gaucho libre, el que vive en la errancia, de la carne libre, ocasional, tiene que matricularse en un trabajo, en una estancia, adaptarse al peonaje: se castiga al “vago”⁹². La estancia como unidad espacial y como unidad productiva traerá de la mano la ilegalización de la errancia, del gaucho libre y de su sistema de valores.

Pero la estancia tiene que ser una unidad dentro de una base social. Hay que reunirse, hay que asociarse –dice en el capítulo I del *Facundo*: “[en el desierto] la sociedad ha desaparecido completamente, queda sólo la familia feudal, aislada, reconcentrada; y no habiendo sociedad reunida, toda clase de

⁹² Durante buena parte del siglo XIX se exigía a los no propietarios la “papeleta de conchabo”: un documento que acreditaba que la persona que la portaba trabajaba en una estancia. Aquél que no la tuviera podía ser castigado o detenido. Ver Josefina Ludmer, Seminario “**Gauchos, indios y negros. Alianzas y voces en las culturas latinoamericanas**”, dictado en La Universidad de San Martín, en octubre de 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=hB2fEor0Tko>.

gobierno se hace imposible” (p. 68). Falta la base de todo el desarrollo social, “no estando reunidos los estancieros, no tienen necesidades públicas que satisfacer” (*Ibíd.*, p. 71). Las instituciones, la escuela, la policía, la municipalidad –son las tres que menciona– requieren otra economía de fuerzas. Se requiere otra economía de fuerzas para transformar una sociedad premoderna y feudal en una sociedad mercantil que se base en modos de producción capitalistas.

Se parte de transformar el espacio –de parcelarlo, por ejemplo– para transformar los hábitos, las formas, las prácticas de vida, la cultura –este es el tema del capítulo III, “Asociación”: recordemos que el espacio determina el carácter de sus habitantes. La transformación se debe dar no sólo en términos productivos, también en términos asociativos, hay que crear sociedad. En Sarmiento, “La ausencia de Sociedad”, dice Fermín Rodríguez, “es la ausencia de política” (*Un desierto para la nación*, p. 259). El enemigo a derrotar es el aislamiento: supone la dispersión de las fuerzas de producción, pero, también, la ausencia o la precariedad de lo colectivo, de los pactos sociales. Sarmiento lo dice de manera contundente: en la barbarie “no hay res pública” (*Facundo*, p. 70).

Civilización y barbarie están asociados, desde esta perspectiva, a formas de ocupar el espacio. La civilización es un es-

tado, pero es, también, un proyecto continuo de transformación del espacio –como ha dicho Sandra Contreras⁹³, en Sarmiento las escenas de civilización son escenas de movimiento. La civilización tiene que ver con formas de ocupación permanente, sedentaria y con la intervención y la transformación el espacio en función del control y de la producción. Al pensar en el *Facundo* como un gran proyecto territorial –territorializador–, podemos ver que, tras su modelo civilizador, tras el ordenar, el inscribir, tras la apropiación simbólica del espacio a través de la escritura y, sobre todo, tras identificar desierto y barbarie, hay un proyecto para transformar los modos de ocupación del suelo.

Podemos decir que el *Facundo* parte del problema del espacio –del espacio como problema– porque, en el fondo, el espacio es su proyecto, su empresa. Digamos que aquí leemos el *Facundo* como un proyecto territorial y que ese proyecto –y esta es otra de las particularidades de Sarmiento el letrado, que pasó de proyectar a ejecutar su proyecto– se llevó a la práctica y trajo consigo una vasta empresa de apropiación, de expropiación, de conquista y de exterminio.

⁹³ Ver Sandra Contreras, “*Facundo*: la forma de la narración”, en: *Sarmiento. Historia Crítica de la literatura argentina*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.

4. La mirada de Sarmiento

“Nadie ha visto más que yo, aunque muchos habrán viajado más. Véolo en la muchedumbre que me acompaña. Conversan, leen, duermen: sólo yo estoy pegado al vidrio de la ventanilla del tren desde que arrancamos hasta que anochece, mirando con los ojos fijos siempre, viendo desfilar bosque, maíz, papas, casitas, fábricas, villas, cascadas, y siempre viendo, mirando, alegre, silencioso, contemplativo. He adquirido la facultad de ver, de medir, de comparar, de observar, de contemplar, de recordar.” Domingo F. Sarmiento, “Hacia el oeste”, Correo del Domingo, 22 de septiembre de 1886⁹⁴.

Empecemos por un hecho aparentemente menor. Aunque la pampa es el espacio protagónico dentro la obra, cuando Sarmiento escribe el *Facundo* no la conoce –la conocerá años más tarde, en 1852, después de cruzar el río Paraná, como parte del ejército de Urquiza– y para hablar de ella, para describirla, se vale de referencias puramente librescas. La pampa de Sarmiento en el *Facundo* viene de los libros de los viajeros europeos que la exploraron (“esos que le proveyeron la única pampa él conocía” (Sommer, *Ficciones fundacionales*, p. 93)), “de los libros de viajeros ingleses, de las novelas de Cooper, de *La cautiva* de Esteban Echeverría, de las láminas de Rugendas, de los relatos orales de los arrieros sanjuaninos, de

⁹⁴ Citado por Aliata, Fernando, “Contemplar y recordar. Sarmiento frente a la arquitectura, el paisaje y la ciudad” *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, tomo IV, Emecé, Buenos aires 2012.

la mirada fija en los blancos de los mapas” (Rodríguez, *óp. cit.*, p.253)– y claro está, de Humboldt que tampoco la conocía y que, desde sus propias lecturas y valiéndose de la comparación como herramienta, la imaginó y la pensó desde la distancia en los cuadros de *Sobre estepas y desiertos*.

Creemos que esta circunstancia, que ha sido vista como otra curiosa imprecisión, no es un hecho menor y nos ayuda a hacer visible una tradición de lecturas y de representaciones de la que hemos hablado desde el comienzo de la investigación y que recorre el XIX latinoamericano: se pueden describir los espacios aunque no se conozcan porque lo que se trae a la escena –como aquí en el *Facundo*–, antes que los espacios mismos, es un acuerdo, un acatamiento de una tradición retórica y de una tradición estetizante. Se ha establecido cómo representar la naturaleza y, por esta vía y bajo el peso de la autoridad de lo leído, la naturaleza misma, en tanto referente, deja de verse, deja de importar. Hablamos de una genealogía, de una tradición de representaciones que acata la autoridad – una naturaleza que ya ha sido vista, una mirada y unas formas de representación que ya han sido establecidas: se privilegia la tradición y la autoridad en detrimento de la referencialidad.

Pero, también, dicho de otra forma, se aceptan unas representaciones como modelos en tanto se aceptan unas miradas como autoridades: se acatan unas representaciones porque

hay unas formas de mirar la naturaleza, unos lugares desde los cuales mirar –unas formas, unos lugares nuevos– que se imponen, que se establecen como “el saber mirar”. Recordemos que este período supuso, junto a una nueva estructura de los sentimientos, una nueva aproximación a la naturaleza –un apetito de exploración inédito, una nueva aproximación desde la ciencia. Esas miradas provienen de esas nuevas prácticas: la mirada de explorador científico, la mirada de las nuevas colonizaciones, de la expansión del capitalismo.

Ya hemos dicho que, si hablamos de la representación de la naturaleza americana en este período, Humboldt está en el origen de todo: deja una imagen general de la naturaleza americana y, junto a esa imagen, un lugar de observación y una mirada. Nos interesan ahora ese lugar de observación –esa perspectiva– y esa forma de mirar en tanto que, como referentes ineludibles para quién vaya a observar y a representar, operarán como modelos y como lugares de autoridad. Charles Darwin en su diario del viaje por el extremo sur del continente –queda el topónimo del barco explorador: el canal del Beagle– se refiere a esa suerte de determinación, de mirada establecida que fundan las descripciones humboldtianas:

“Como la fuerza de las impresiones depende, por lo general de la fuerza de las ideas pre-concebidas, debo agregar que las mías [ideas preconcebidas] fueron tomadas de las vívidas descripciones de *Personal*

Narrative de Humboldt, las cuales, de lejos exceden en mérito cualquier cosa que yo haya leído” Charles Darwin, *Narrative of surveying voyages of his majestys ships adventure and Beagle*, vol. 3. (Citado por Adolfo Prieto, *Óp. Cit.*, p. 16).

Llama la atención que sea en las “vivas descripciones” en donde Darwin encuentre el rasgo distintivo y el mérito de *Los viajes equinocciales*, el elemento que sobrevive en la lectura: que partir de ahí se generen las impresiones, las ideas preconcebidas, la forma de mirar. Lo que nos llama la atención, lo que nos interesa, es la confesión de Darwin: que se ve determinado por Humboldt, por la fuerza de sus impresiones y que mira a través de su mirada.

Como hemos dicho en el capítulo anterior, en Humboldt y tras él, en los viajeros de las décadas siguientes, se establecen un lugar de observación –desde donde se mira– y una mirada que se constituirán en paradigma de la observación / representación de la naturaleza americana. Una nueva perspectiva y una nueva forma de mirar que tiene que ver con una nueva sensibilidad hacia el mundo natural y, también, con una nueva voluntad exploratoria.

Críticos como Adolfo Prieto o Carlos Gamerro⁹⁵ coinciden en ubicar una mirada particular sobre la naturaleza, un saber mirar, en la tradición inglesa. Adolfo Prieto habla de los viajeros ingleses que llegaron a la Argentina entre 1820 y 1835 y que –siguiendo el modelo de Humboldt, la autoridad y “el decano” de los viajeros– proveyeron una imagen de la Argentina según pautas de selección y de jerarquización muy específicas⁹⁶ (*Los viajeros ingleses*, p. 11) que pudieron convivir/influir en algunos de los padres de la literatura argentina. Entre los lectores que se pueden “identificar” están Alberdi, Echeverría, Mármol, Sarmiento.

Si rastreamos, de la mano de Adolfo Prieto, la relación de Sarmiento con la literatura de viajes que lo precede –y de cuya tradición reciente beben sus descripciones–, veremos que, entre los primeros artículos periodísticos de Sarmiento en el exilio chileno, está “Un viaje a Valparaíso”, publicado en *El Mercurio* en septiembre de 1841. El tema del artículo, dice Prieto, es “la literatura de viajes como género”, y el relato de ese corto itinerario (Santiago – Valparaíso), no es más que un “ejercicio

⁹⁵ Gamerro dirá que en la tradición inglesa, desde Shakespeare, por lo menos, hay un saber mirar la naturaleza y que W. Hudson beberá de esa tradición. “La poesía española, no es una poesía de observación de la naturaleza” (p. 183). Ver, Facundo o Martín Fierro. *Los libros que inventaron la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2015.

⁹⁶ Ver, Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

exploratorio y un ejercicio personal” sobre las “posibilidades y las rémoras atribuibles a este sujeto [al género de los relatos de viajes]” (*Ibíd.*, p.181). Prieto ubica en Sarmiento unas pautas que tienen que ver, fundamentalmente con la mirada del viajero y con su ubicación en el centro de la escena: “el rol protagónico indiscutido que el viajero juega en la relación de sus viajes [...] mirar el mundo, en cualquiera de sus dimensiones, desde la perspectiva privilegiada que asume el viajero (*Ibíd.*, p. 184). Esto lo que nos ha interesado: ver cómo, detrás de una genealogía de representaciones, sobreviven fundamentalmente, unos lugares de enunciación, unos posicionamientos o, digamos, una política.

Podemos decir que la pampa que viene de los libros viene inserta en un discurso, en una forma –una voluntad– de mirar el espacio. No sólo se adopta una tradición de representaciones, se asume un lugar, se afirma un punto de vista: “el punto de vista arquetípico del discurso colonizador que contempla el mundo objetivado como paso previo a la toma de posesión” (Jens Andermann, “Crónica de un genocidio...”, p. 360)⁹⁷. Afir-
mar este punto de vista supone representar el espacio en fun-

⁹⁷ Ver Jens Andermann, “Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera”, en *La lucha de los lenguajes. Historia Crítica de la literatura argentina*, Tomo II, Emecé, Buenos Aires, 2012.

ción de una voluntad de apropiación: explorar, colonizar, conquistar. Es una retórica del observar y es, también, como hemos dicho, una retórica de la apropiación.

5. Consideración final. La mirada de Sarmiento sobre la naturaleza: paisajes ideológicos y caras de la representación

En el primer capítulo, cuando hablamos de Humboldt, mencionábamos dos formas de aproximarse a la naturaleza americana, dos discursos que, dijimos, correspondían a dos dispositivos de apropiación y que, en su momento, llamamos paisaje y estriaje. Dijimos que Humboldt iba a establecer un lugar de aproximación y unas formas de mirar la naturaleza que se impondrían, que se harían canónicas. Digamos ahora que en Sarmiento la mirada de Humboldt está vigente, para empezar, en la dualidad de los discursos. Se parte del mismo gesto, de la contemplación, del discurso poético, de la estética de lo sublime y de una naturaleza vaciada y deshistorizada. Por el otro lado, en la otra cara de la representación –recordemos que este vértice representacional es uno de los hallazgos de Humboldt–, aparece un espacio concreto que debe ser inscrito en un sistema: el de la geografía y las ciencias naturales en Humboldt; el de la civilización, el progreso y el capitalismo en Sarmiento.

En Sarmiento las dos miradas sobre el espacio, los dos discursos –y en este caso, las dos estéticas– conviven en oposición y conforman una geografía de opuestos, de espacios antagónicos. Digamos que el corte civilización y barbarie recorre todos los ámbitos del discurso sarmientino y que se manifiesta, también, en la representación del paisaje: a cada término de la oposición, a cada espacialidad antagónica, corresponde un modo de composición y, diremos, una estética. Digamos, también, que son dos modos de composición –la expresión es de Sandra Contreras⁹⁸–, dos estéticas, que se manifiestan y dominan momentos diferentes de su escritura.

Hemos hablado extensamente de la barbarie como espacialidad: el desierto, la pampa ilimitada, infinita, misteriosa, inabarcable y la estética de lo sublime que dominan en el *Facundo*. En los *Viajes*, que Sarmiento emprende y escribe tras el *Facundo*, dominan los espacios poblados, los ambientes vividos, los lugares llenos de actividad –sobre todo en el viaje a Estados Unidos. En estas descripciones en las que la civilización convive con la naturaleza, en las que prima el movimiento, se

⁹⁸ Ver Sandra Contreras, “*Facundo*: la forma de la narración”, en: *Sarmiento. Historia Crítica de la literatura argentina*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.

impone una forma del gusto, sugiere Graciela Silvestri, lo pintoresco⁹⁹.

Por un lado, describir, contemplar: un discurso poético, poetizante, desde el que se contempla el espacio natural americano, sublime en su inmensidad y, por eso mismo, vacío y -ahistórico, atemporal: es la naturaleza sublime de Humboldt pero aquí el vacío se ve en términos de gobierno y por eso es más terrenal, menos espiritual. Este el discurso que predomina en el *Facundo* cuando se describen los espacios bárbaros: la pampa, en donde el espacio es, ante todo, espacio problema, espacio a transformar.

Pero también, por otro lado, y junto a las descripciones de los espacios civilizados –o en ellas mismas–, está la mirada que proyecta, la idea central de la necesaria transformación del paisaje. Está el otro discurso, el que compara, el que mide, el que clasifica ese espacio vacío y planea su transformación: lo proyecta hacia el futuro y, de esa manera, lo inscribe, según las lógicas de la civilización y el progreso, en un tiempo histórico y en una línea de evolución.

⁹⁹ Graciela Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*, Edhasa, Buenos Aires 2011; Aliata, Fernando, “Contemplar y recordar. Sarmiento Frente a la Arquitectura el paisaje y la ciudad”, en: *Sarmiento. Historia Crítica de la literatura argentina*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.

Aquí hay dos temporalidades: al convertir el espacio en objeto de contemplación, al vaciarlo, deshistorizarlo y adelgazarlo en su materialidad se hace posible y legítimo, una vez vacío y por fuera de cualquier vínculo histórico, inscribirlo en un proyecto, en una temporalidad nueva dirigida hacia el futuro. Primero crear el vacío —la pampa como naturaleza virgen, vacía, por fuera de la historia y, por eso mismo, como naturaleza disponible; después proyectar, planear la transformación, la ocupación: América como punto de partida, estadio cero de un proyecto de futuro, de un proyecto civilizador. Una mirada que vuelve a fundar un continente —en unas naciones, nuevas y vacías— y que proyecta hacia el futuro, ahora sí, inscribiéndolo en el tiempo: una operación que vacía el espacio para apropiarlo e inscribirlo bajo las lógicas y los discursos de la civilización y del progreso. Dos funciones de la escritura: una escritura que registra e integra, que inscribe en el espacio; una escritura que proyecta hacia el futuro, que inscribe en el tiempo.

En el *Facundo*, en donde la descripción de la naturaleza convive con el proyecto de su transformación, podemos hablar de dos temporalidades: por un lado, la descripción del paisaje, la mirada de lo sublime en Sarmiento que vaciará el espacio y lo deshistorizará pero que tendrá el carácter de pasado (ya establecido) y, por otro lado, la narración que es lo que se

mueve, lo que avanza, lo que *progres*a: lo que se inscribe en el tiempo para proyectarse hacia el futuro.

Hablamos aquí, desde el orden de la creación, de formas de composición; en el capítulo anterior hablábamos desde un orden político –el de la conquista– y decíamos dispositivos de apropiación. En Humboldt hablábamos también, de una aproximación, una mirada, que tiene dos caras: de un lado, la contemplación del paisaje y la estética de lo sublime; por el otro el discurso científico. La contemplación de la majestad y la vastedad del espacio americano; la medición, clasificación, el mapeo de los territorios. En Sarmiento, la contemplación de la naturaleza tiene dos rostros, dos fases: la contemplación de lo propio quieto, estable –punto de partida y problema– y, de otra parte, la narración que se mueve, que *progres*a y en la que se proyectan transformaciones sobre el espacio. El espacio tiene aquí dos momentos: el de la representación, estable y establecida; el de la narración, en movimiento, como lugar de transformaciones. Dos órdenes, dos formas de composición que corresponden, como decíamos en el capítulo anterior, a dos formas, a dos estéticas: lo que en Humboldt era discurso científico y la apropiación para un sistema y un lugar de conocimiento, en Sarmiento es acción proyectada, espacio por transformar para un proyecto político. En ambos casos, la naturaleza americana es fijada en su atemporalidad, vasta, va-

cía, como presente disponible y –por eso mismo y a continuación–, como proyecto en potencia, como espacio a explotar, a transformar, a ocupar, a civilizar.

Capítulo III

***La vorágine* y el colapso de los dispositivos de apropiación del espacio**

“No obstante, es el hombre civilizado el paladín de la destrucción. Hay un valor magnífico en la epopeya de estos piratas que esclavizan a sus peones, explotan al indio y se debaten contra la selva. [...] Teniendo a la selva por enemigo, no saben a quién combatir, y se arremeten unos a otros y se matan y se sojuzgan en los intervalos de su denuedo contra el bosque. Y es de verse en algunos lugares cómo sus huellas son semejantes a los aludes: los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el “balatá” desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir”
(La vorágine, p. 181)

1. Introducción

En este momento final de la investigación se parte de la pregunta por la naturaleza del viaje a la selva en *La vorágine* y, desde esa pregunta, o desde la respuesta que se aventura, se buscan los rastros de otra geografía, de un espacio otro: la de unos lugares de la enunciación, la de unos territorios ideológicos que se abren de la mano del viaje físico. Se trata de pensar el desplazamiento de Arturo Cova, de la ciudad a la selva como un tránsito en el que, además de un recorrido a través de espacios físicos, se dan desplazamientos a través de significaciones, de estructuras y geografías ideológicas. Diremos que la novela pone en escena un desplazamiento fundamental, el del lugar de la enunciación. Nos detendremos en dos aspectos que corresponden a las dos partes de este capítulo: la naturaleza del viaje de Arturo Cova, el desplazamiento del lugar de la enunciación.

Dicho esto, digamos, también, que leeremos la novela como un lugar dentro un itinerario en las letras del continente —el que se propone en esta investigación—, que la leeremos en relación con ese itinerario: como momento de llegada —diremos de no llegada, de extravío, de desencuentro—, como lugar de respuesta a un curso de representaciones del espacio, de formas de comprenderlo; como una reacción a ese curso ancho de valores civilizatorios que, sobre el espacio,

se manifiesta como unos dispositivos de apropiación y como una voluntad de conquista. Queremos leer y ubicar la novela dentro de un juego de posiciones: a un extremo Humboldt como lugar en el que toman forma unas maneras de aproximarse al espacio, unos dispositivos de apropiación, unas voluntades de conquista que, de la mano de los criollos letrados, recorrerán el siglo; al otro, como respuesta y reacción, como narrativa del recelo, como lugar de resistencia frente a las narrativas del progreso, la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*.

El espacio general de esta reflexión es aquél en el que se dan las correspondencias entre el desplazamiento de la ciudad a la selva, desplazamiento físico, y el desplazamiento entre un centro, un lugar de enunciación del discurso, y ese espacio otro —la selva—, que se ubica en las antípodas y que en la novela será, según nuestra lectura, el lugar de su fractura. Hablamos de fractura del discurso porque creemos, de la mano de Silvia Molloy, que las alteraciones que la narración sufre a medida que el relato se adentra en la selva —la voz del narrador se va rompiendo, se va contagiando de otras voces y, de la mano de los accesos de locura de Cova, el relato se va rompiendo, va perdiendo su continuidad hasta terminar en lo inacabado— pueden ser leídas como síntomas de una enfermedad, evidencias de la acción de un espacio vasto e inhóspito que, a la vez que devora a Cova y a su grupo en el plano físico del desplazamiento, contamina y

rompe el relato a medida que éste se adentra en él.

La crítica ha tendido a ver en la fragmentación y en la discontinuidad narrativa de las partes finales de *La vorágine* un defecto, una falla. Este trabajo quiere seguir el camino abierto por los estudios de Doris Sommer y de Silvia Molloy (recogidos ambos en el compendio Crítico de Montserrat Ordóñez – ver bibliografía) y trabajar la novela no a pesar de sus discontinuidades sino, precisamente, a partir de ellas. Desde esta perspectiva se quiere continuar con un ejercicio que ha sido liberador, el ejercicio de leer la novela de José Eustasio Rivera desde otras ópticas –más allá de las categorías fereñas a las que ha estado atada– pero, sobre todo y como decíamos, se quiere proponer una lectura integradora, se propone leerla dentro de un itinerario: leerla no sólo en sí misma, en su propio campo, sino pensarla en relación y frente a unas genealogías, frente a una tradición de representaciones del espacio americano, de vías de apropiación; al leerla ahí, emerge como una posición otra, en la acera de enfrente, como una respuesta al proyecto letrado de refundar el continente a través del espacio y de su apropiación, al proyecto de continuación de la conquista.

Acaso por comodidad, acaso por costumbre, la novela ha sido incluida por la tradición dentro de las novelas regionales, dentro de las novelas de la tierra. Hay que decir que, aunque en *La vorágine* el espacio sí tiene un papel protagónico, aquí

no hay unas intenciones americanistas ni se exalta, como en *Doña Bárbara* o en *Don Segundo Sombra*, un tipo de hombre regional o nacional. Y digamos que no hay una afirmación de lo regional, ni de lo americano, ni del hombre prototipo, porque por encima de todo, esta novela toma distancia frente al proyecto civilizatorio y al hombre civilizado, “el paladín de la destrucción”. Según esta lectura la novela afirmará el cambio de lugar, el cambio de posición como medio para poder ver: en la primera parte hablaremos de la fuga como movimiento que hace posible la escritura; en la segunda de la periferia, ese otro lugar, como el sitio desde el que se mira, desde el que se ve y el que se configura, diremos, como espacio de resistencia.

2. Del viaje a la fuga

“Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (La vorágine, p. 79).

En la primera parte de este capítulo se propone una reflexión sobre la naturaleza del desplazamiento en la novela. Como estrategia de lectura y de aproximación, seguiremos el recorrido de Arturo Cova atentos a varios niveles de desplazamiento, a varios planos: seguiremos los posibles desplazamientos a través de espacios de significaciones, de estructuras mentales, de espacios ideológicos que se dan a la par del movimiento a través del espacio físico. Estamos hablando, ante todo, de dos geografías paralelas, la inmediata, la del espacio físico y la que, de la mano del recorrido por el espacio concreto, se despliega como posiciones sobre unos espacios ideológicos. Propongo este recorrido paralelo sobre las dos geografías porque creo que la complejidad de la novela —su principal atributo— se percibe mejor desde esa zona limítrofe, desde esa línea bisagra en la que el espacio físico y el desplazamiento se articulan con unas posiciones ideológicas.

Por otro lado, y ésta es la hipótesis a desarrollar en esta parte, creemos que el movimiento de Arturo Cova no tiene la forma de un viaje, que no corresponde a sus lógicas y que esta desviación está cargada de significado. Trataremos de

mostrar que esta forma *otra* de movimiento supone un desplazamiento respecto a unas retóricas y a unas tradiciones ideológicas asociadas al viaje y que en esta toma de distancia se abre ya la posibilidad de ir hacia *otros* espacios, hacia *otras* geografías. Creemos que el *viaje* como forma tradicional implica una manera de ver y de entender el espacio y, diremos, una política. Trataremos de mostrar que este desplazamiento, el de Cova, supone una relación distinta con el espacio y, diremos, una reacción, a lo que, en el primer capítulo, llamábamos dispositivos de apropiación.

Nos interesa desmarcarnos del viaje, empeñarnos en las diferencias, porque apoyados en esta premisa iremos —antes que tras la geografía de una novela de viajes— tras la geografía de una novela de fuerzas y de fugas. Fuerzas que arrastran a los personajes, que los sacan de sus cauces y que, finalmente, cuando han huido de todo, cuando están indefensos, libres de todo orden y de toda inmunidad, terminan por arrasarlos. De nuevo, rastreadremos el movimiento en los dos planos paralelos —un movimiento físico, un desplazamiento ideológico— para seguir el flujo y el influjo de las fuerzas que recorren la novela.

Vamos a seguir la trayectoria de Arturo Cova y a detenernos en esos lugares que nos pueden dar luces sobre la forma del movimiento. Podríamos seguir otras líneas de desplazamiento —la de Clemente Silva, la de Helí Mesa— pero Cova es

el protagonista y tanto el núcleo narrativo, como el corazón de la travesía se articulan a su alrededor. A primera vista el itinerario es fácil de recoger: sale de Bogotá hacia los llanos orientales y, después de una estancia corta en la llanura, parte hacia las caucherías, se interna en la selva amazónica y allí cruza la frontera hacia Brasil de donde no volverá.

Al ver las líneas del desplazamiento de Cova podemos ver que las dos puntas de la travesía, el origen y el final, están por fuera de la trama de la novela y aparecen, apenas, como bordes borrosos, difuminados: el desplazamiento de Cova —recorrido de extremos difusos, que empieza sobre la marcha y se dirige a ninguna parte, al no lugar— parte de un espacio abstracto, más espacio referente que espacio presente, y tiende a lo abierto, a lo que se deshace.

La acción de la novela empieza en el segundo acápite y, como decíamos, empieza sobre la marcha del viaje. En el primer acápite, en unas pocas líneas, sólo se nos presentan los antecedentes de la fuga: Alicia queda embarazada y ante la amenaza de cárcel escapan juntos: “¡Huyamos! Toma mi suerte, pero dame el amor” (*La vorágine*, p. 80)¹⁰⁰. Bogotá,

¹⁰⁰ La relación entre la desgracia y lo femenino es tema recurrente en la novela. La primera vez que se menciona el nombre de Alicia ya aparece: “Cuando los ojos de Alicia me trajeron la desventura” más adelante Alicia le dirá: “Yo moriré sola, decía: mi desgracia se opone a tu porvenir”. La selva como elemento femenino nutrirá esta relación. Puede encontrarse un desarrollo del tema en el prólogo de Montserrat Ordóñez a la edición de *La vorágine* de Cátedra, que es la que aquí se maneja.

punto de partida de la travesía — y que siempre aparece como pasado, como antecedente, nunca como presente— es, también, el espacio de lo que ya no es, de lo que pudo ser. Al salir de Bogotá Cova deja un futuro, deja “su suerte”, una prometedora carrera de poeta: “¿Qué has hecho de tu propio destino? ¿Qué de esta jovencita que inmolas a tus pasiones? ¿Y tus sueños de gloria, y tus ansias de triunfo, y tus primicias de celebridad? ¡Insensato!” (*Ibíd.*, p. 81). Así empieza esta trayectoria: como el Humboldt romántico, como el Bello poeta: el que sale a ver país, a buscar nación —diremos— es un poeta, un poeta que se lanza al azar, que mirará desde otros lugares y encontrará otras respuestas.

Esto es interesante porque, como veremos, Cova se lanza, huye y deja tras de sí una carrera de poeta, y con ella unas formas de aproximación al espacio y una estética establecidas. La deja, deja “su suerte”, para encontrar la escritura en otros espacios, desde otros lugares de la enunciación, diremos, y en otras estéticas.

Digamos que huir de Bogotá, la capital, la ciudad culta y letrada del país, será, para el poeta, dejar el centro, un lugar de la enunciación desde el que se establece una estética y unas formas de representar el espacio natural.

Cova tiene un futuro, unos sueños de gloria, tiene ansias del “don divino del amor ideal”, pero la realidad, los hechos incontestables, lo lanzan al destierro, lo expulsan y lo obligan a

vagar por “las pampas”. Estamos en el comienzo de la narración de Cova y la grieta que aquí se abre recorrerá el mundo de la novela y se ampliará hasta volverse abismo: aquí, apenas en el comienzo, aparece la brecha —ese espacio de desencuentro que se abre en todos los ámbitos de la novela— entre el mundo de lo pensado, de lo ordenado, de lo normado y de lo establecido y el mundo de los hechos, de la realidad. En todos los casos terminará imponiéndose, sobre el pensamiento y la abstracción, sobre el orden y sobre las construcciones culturales, la realidad compleja, excesiva, incontestable. Digamos entonces que Bogotá se queda atrás como un pasado brumoso, como el espacio de los sueños y los ideales que no fueron, de lo que no se realizó, como el lugar de la poesía —de la naturaleza estetizada, del paisaje— y que el espacio de la novela, el de la llanura y sobre todo el de la selva se impondrán, incontestables, como se impone la realidad ante las figuraciones.

Del otro lado, el final de la travesía queda abierto y la única noticia que tenemos está por fuera de la narración, es decir por fuera de ese texto de Cova¹⁰¹ que rescatará Clemente Silva. Sabemos que el grupo de Arturo Cova está perdido y que Clemente Silva va tras ellos, buscándolos; al final nos quedamos con una imagen muy potente por su fuerza y por su eficacia demoledora, pero también, por abierta, por

¹⁰¹ Recordemos que el autor, José Eustasio Rivera, se presenta como editor ficticio de los textos de Arturo Cova, el protagonista.

inaprehensible, porque deja una atmósfera final de incertidumbre, de indefinición muy acorde con el tono general que aquí tiene la selva: “Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastro de ellos. Los devoró la selva.” (*Ibíd.*, p.385).

Ya en las puntas de la travesía hay una ruptura respecto a la forma clásica del viaje. El desplazamiento se suelta y va mostrando una de sus características más notorias: prescindir de un principio claro, dejar difuso el final, desdibujar los bordes, gestos todos que nos acercan poco a poco a un movimiento que, en su desplegarse sobre el espacio, más que al viaje se parecerá a la errancia.

Digamos entonces que los dos extremos de la travesía no son claros porque no es un viaje entre dos puntos —uno de salida, otro de llegada— sino, más bien, un desplazamiento entre dos espacios de tensión, entre dos campos de fuerzas contrarias. Origen y destino no existen como puntos, son espacios que quedan por fuera del relato y sólo están presentes como fuerzas, como motores del movimiento: Cova huye del origen (la salida de Bogotá) y es atraído y devorado por la selva (final de la novela).

Puestos a entender el movimiento de Cova, y antes de ir hacia la selva y hacia todo el proceso de destrucción y de demolición, detengámonos en la ciudad. En la ciudad, en ese

espacio que queda atrás, están las fuerzas que establecen el orden, que lo vigilan y lo conservan: son fuerzas que a la vez que restringen y que limitan, protegen. Hay que entender que la ciudad no es sólo el hábitat, el espacio; es, también, una manera de vivir en el mundo, una red de contenidos, un *civitas*, un ciudadano. La ciudad es, sobre este plano simbólico, el espacio del orden, de la civilización, de la cultura (en el sentido más amplio), de la palabra, del lenguaje; la selva, en las antípodas —establezcamos desde ya esta oposición—, es el espacio de lo que no cabe en la civilización, de lo que ha sido excluido, desterrado. Digamos que, dentro de esta geografía, la selva es un espacio anterior y que, por eso, la travesía tiene la forma de un retorno, y que, también por eso, va en contra y se opone al viaje civilizatorio; el que va hacia adelante, el que tiene la forma del progreso.

La relación soñada entre ley, orden, logos y ciudad es aún más estrecha, más evidente, si hablamos de la ciudad latinoamericana, esa ciudad construida, como dice Ángel Rama, como un parto de la inteligencia:

“Desde la remodelación de Tenochtitlán, luego de su destrucción por Hernán Cortez en 1521, hasta la inauguración en 1960 del más fabuloso sueño de urbe de que ha sido capaces los americanos, la Brasilia de Oscar Niemeyer, la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la

inteligencia, pues quedó inscrita en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad fue el sueño de un orden." (*La ciudad letrada*, p. 76)

La ciudad latinoamericana es, por el momento en el que surge y más que cualquier otra, nos dice Rama, una puesta en escena del sueño del orden; un intento de que la realidad obedezca y corresponda a los sueños de la razón. El orden, dirá Rama, es el concepto cúspide de todo este proyecto y se desarrolla a través de las tres más altas estructuras institucionales, la Iglesia, el Ejército y la Administración. Esa es la ciudad de la que huye Cova:

“Alicia fue un amorío fácil [...]Ni siquiera pensó en casarse conmigo en aquellos días en que sus parientes fraguaron la conspiración de su matrimonio, patrocinados por el cura y resueltos a someterme por la fuerza [...] Luego, cuando la arrojaron del seno de su familia y el juez le declaró a mi abogado que me hundiría en la cárcel, le dije una noche, en su escondite, resueltamente: ¿Cómo podría desampararte? ¡Huyamos!” (*La vorágine*, p. 80)

Estamos hablando de esa ciudad abstracta de la que huye Cova, de esa ciudad de la que sólo sabemos que es el lugar

de la iglesia, de la justicia —las dos aparecen como amenaza— y de la palabra, la ciudad de los poetas y de los preceptos poéticos que, veremos, resultarán estrechos e irreales para representar la realidad. Cova huye de la ciudad como espacio físico, pero también y sobre todo, de la ciudad como orden y como lugar de la enunciación, como centro que establece el discurso y las representaciones.

La oposición entre el territorio del orden y el espacio de lo salvaje tomó formas claras en América y tuvo efectos sobre el espacio físico, sobre la geografía concreta. Estas ciudades fueron creadas como proyectos civilizatorios, como intentos de “desterrar lo salvaje”, de dejarlo por fuera. Las ciudades fueron concebidas como islas que interrumpían la vastedad de lo desconocido, de lo no civilizado. La forma más clara de esta oposición está, es claro, en el debate sarmientino de civilización y barbarie. El proyecto, que era el de transformar el vacío —el desierto dirá Sarmiento— en un orden ideal, partía de la idea de que el espacio americano era espacio en blanco, tábula rasa o, dicho en otros términos y a partir de Humboldt, naturaleza virgen, espacio disponible: como hemos dicho, el proyecto de refundación criollo parte de aquí y trae consigo una empresa de apropiación del espacio, una vasta empresa de conquista.

Richard Lehan opone la ciudad americana a la europea y, a partir de esa oposición, dice que la ciudad americana fue,

más que cualquier otra, un proyecto de interrupción del espacio, un proyecto de asentamiento en contra de lo salvaje, un proyecto de civilización:

“The city in America was different, more a representation than a duplication of the European city. In Europe, the city had to define itself against its medieval origins and transformations from feudalism; in America, against the wilderness and the frontier experience” (*The City and the text*, p. 167).

Si la ciudad americana ha sido eso —una construcción que se define por la exclusión de lo salvaje—, podemos decir que la travesía de Cova se mueve sobre ese mismo plano, el de la representación, pero en la dirección opuesta. Aunque no lo quiera, aunque no lo sepa, Cova va en pos de lo salvaje, en contra del orden y junto a él, colapsa y fracasa un proyecto de construcción, un sueño de orden que tiene como origen, como referente pasado, la ciudad, el espacio simbólico del orden y de la civilización.

Lo interesante es que el espacio selvático se presenta, no como vacío, como tabula rasa, sino como espacio excesivo e incomprensible, como espacio que supera cualquier límite, cualquier intento de orden racional. Podemos leer la travesía de Cova como un revés, como un desplazamiento inverso que desanda y que responde a ese proyecto: una respuesta

que pone en evidencia la ineficacia, el absurdo de un proyecto civilizatorio que partió de borrar la realidad americana, de deshistorizar el continente, de considerarlo vacío y, sobre ese vaciamiento, quiso imponer unos órdenes, unas abstracciones, quiso apropiarlo para dominarlo, para expropiarlo, para conquistarlo.

Después de ubicar la ciudad sobre esta geografía ideológica, de situarla como el espacio del orden y la civilización, vamos al destino, al otro lado, al espacio opuesto, a la selva: si la ciudad es el espacio del orden y la civilización, la selva es el espacio de las fuerzas que producen su colapso. Por un lado la capital, centro, lugar de la ley, del orden, lugar de enunciación del discurso; por el otro, la selva, la periferia, lugar del exceso, de lo salvaje, del horror de las caucherías, espacio más allá de la ley, revés de la nación. Dos campos de fuerzas contrarias: el primero, espacio de tensiones que constriñen, que ordenan, que establecen las narrativas, los significados, espacio de fuerzas y narrativas civilizatorias; el segundo, espacio de corrientes y de fuerzas que atraen y que destruyen. De un lado, la ciudad que ordena, que controla y gobierna; del otro, la selva que perturba, que trastorna, que devora.

La selva que no es espacio estable, trastorna, afecta la forma del desplazamiento: a medida que Cova se adentra en ella, la realidad deja de ser esa realidad exterior, firme y confiable

que el sujeto del viaje necesita para avanzar, para construir trayectoria y sentido, para su propia afirmación como sujeto. La selva de *La vorágine* es un espacio denso, exuberante y a la vez móvil y cambiante, que termina por confundir y alterar la percepción y que impide el desarrollo de una línea clara de desplazamiento, de una línea de progresión. Es una naturaleza que no está contenida, que no tiene límites, que es excesiva y es ese exceso el que rebasa, el que altera la percepción, el que enloquece y produce horror¹⁰². Veamos uno de esos episodios que ilustran el trastorno de la relación entre el sujeto y la realidad. Al comienzo de la tercera parte y después del lamento del cauchero, Arturo Cova tiene un acceso de locura:

“Mientras discurría de esta manera, principié a notar que mis pantorrillas se hundían en las hojarascas y que los árboles iban creciendo a cada segundo, con una apariencia de hombres acuchillados, que se empinaban desperezándose hasta elevar los brazos verdosos por encima de la cabeza.” (*La vorágine*, p. 293.)

Clemente Silva¹⁰³, el rumbero, el personaje que mejor conoce la selva, atento a lo que está sucediendo, le dice a

¹⁰² En el segundo capítulo trataremos la relación entre el espacio del exceso, el horror y el problema de la representación.

¹⁰³ Clemente Silva, compañero de travesía y uno de los narradores que se integra a ese “eco de múltiples voces” que es la voz de Cova, ha sido

Cova: “Nadie ha sabido cuál es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en la selva.” (*Ibíd.*, p. 294). La selva no sólo trastorna a Cova, trastorna a todos los hombres y “nadie”, dice Silva, como el guía que considera normal perderse, ha sabido explicar ese misterio¹⁰⁴.

El espacio pasa de ser garantía y firmeza a ser trastorno y misterio, ilegibilidad; de ser objeto confiable, a ser espacio que altera. El hombre se irá perdiendo en esa relación trastornada, en esa realidad vacilante. Cova tiene alucinaciones, ve una realidad alterada y no sabe si está loco o es la realidad la que deja de ser firme y confiable; no sabe si es él el que titubea o es la estabilidad de lo exterior la que tiembla, la que duda, la que flaquea. El narrador y protagonista de *El entenado* de Juan José Saer —que, como Cova, es otro viajero de los umbrales, de las zonas limítrofes— dice: “Es, sin duda alguna, mil veces preferible que sea uno y no el mundo lo que vacila”¹⁰⁵ (*El entenado*, p. 153). Digamos que Cova pisa un terreno cenagoso, que ese mueve sobre lo inestable,

visto por la crítica —su nombre lo anticipa— como lugar de la conciliación entre la naturaleza y el hombre. Es, también, el personaje que rescatará el manuscrito de Cova.

¹⁰⁴ Hay que anotar que, aunque los trastornos en la selva son fenómenos frecuentes en los viajeros, la forma y el dramatismo, “la imaginación afiebrada que todo lo deforma” hacen parte, como dice Françoise Perus, de los “rasgos que Arturo Cova y su relato comparten con las expediciones amazónicas, con sus protagonistas y con sus cronistas” (*De selvas y selváticos*, p. 182). Ver bibliografía.

¹⁰⁵ En *La grieta*, la idea es la contraria y el crítico le dice a Fitzgerald: “¡Escucha! El mundo sólo existe a través de tu aprehensión de él, de modo que es mucho mejor decir que no eres tú quien tiene la grieta, sino el Gran Cañón”.

sobre lo incierto y que ahí no podrá ubicarse y producir un sentido.

Ya no es el hombre el que domina el espacio, es el espacio el que lo trastorna. Si el hombre ha desplegado dispositivos para estriar, para cartografiar y dominar el espacio, ahora el espacio confunde los sentidos y se resiste a ser leído, recorrido, estriado, dominado. La relación ha cambiado: el hombre, el otrora conquistador, se limita a vagar por el espacio, confundido, sin ningún poder, sin oriente, a merced de la selva.

Digamos entonces que la entrada a la selva supone el desplazamiento radical, definitivo, del viaje, en su linealidad, hacia el vagar, el deambular, hacia las formas imprecisas de la errancia y el nomadismo¹⁰⁶. La selva de *La vorágine* es un espacio en el que se vaga, en el que se deambula pero en el que no es posible viajar porque confunde, enreda y porque es un espacio sin rumbos, sin direcciones, un espacio no estriado y no permite las trayectorias, la progresión, el avance. El viaje nos remite a un origen, a un destino, a un movimiento progresivo, a un antes y a un después; nos remite, en otras palabras, a una lógica y a una retórica que hace que

¹⁰⁶ Estamos hablando de las formas generales del movimiento, no de las formas de transportarse, que también cambian con el paso de un espacio a otro: en la llanura la travesía es a caballo, en la selva es a pie, en el bosque, y en canoa por los ríos.

los espacios sean legibles, narrables, “estriables”, dominables, conquistables. La selva no es espacio de viaje, no es “viajable” y por eso mismo, no es legible ni apropiable: se ubica en otra parte (es “lo otro”), en el margen, más allá de la narración, de la representación, de la apropiación (o antes, si pensamos en un viaje de retorno), más allá de los alcances y de las posibilidades de la retórica del viaje y más allá de las estructuras del centro y del dominio.

Para avanzar, para recorrer un espacio hay que apoyarse en unos referentes, en unas distinciones reconocibles y estables; si el espacio no ofrece estas garantías, estas facilidades de lectura, cualquier desplazamiento, cualquier recorrido tenderá hacia el extravío y hacia la errancia. Salir, ser sacado de los cauces del viaje, de su progresión, supone el extravío y la aniquilación —el viaje y el sujeto son, entre otras cosas, una dirección y al perderla, al perder el rumbo, terminan por fracturarse y desaparecer. Cova se va encerrando, se va enredando en el hilo de su propio desplazamiento, de su propia confusión, hasta perderse, hasta ser devorado. El movimiento tiende a ser movimiento puro, sin avance, sin progresión, tiende a ser errancia. Cova, el viajero, se ha extraviado y ha aparecido, a su pesar, el nómada. Podemos pensar que se pierde en la Violencia —como avanza en la primera frase de la novela—, en esa Violencia que, como veremos en el segunda parte de este capítulo, destruye las diferencias y atenta contra toda unidad, contra todo orden,

contra todas las estructuras espaciales establecidas; podemos pensar, como sugiere Silvia Molloy, que al perderse encuentra la escritura —diremos “otra” escritura— y que nos deja su texto como testimonio, como denuncia y como único rastro.

Digamos que *La vorágine* narra la travesía del poeta Arturo Cova entre la Bogotá de la primera década del siglo XX y la selva del horror de las caucherías; digamos, también, que pone en escena un desplazamiento que va en contra de todos los órdenes, de todas las construcciones, de todas las diferencias —como veremos en la segunda parte de este capítulo—, una especie de antiviaje, una travesía de retorno, una trayectoria de regreso, una regresión.

Como decíamos en Humboldt, si el viaje y la exploración han sido el lugar de ampliación y afirmación de un sujeto y de un centro, aquí el desplazamiento huye de ese centro, se despoja de él. Aquí no hay un yo consciente que tome decisiones, que se imponga; son las fuerzas, las pasiones las que lo mueven y las que terminan llevándolo en contra suya, hacia su misma disolución. Digamos que más que un viaje centrado en el sujeto, es un desplazamiento en contra del sujeto, un viaje de lesión —dirá Silvia Molloy—, un viaje de demolición diremos aquí. Y éste es, para nosotros, uno de los temas de la novela: el fracaso del viaje como ámbito de afirmación del sujeto y de los valores y las narrativas civilizatorias.

Cova, fiel a una tradición de conquistadores y de exploradores, intenta tomar geografía y espacio como objetos, volverlos nación, volverlos paisaje, volverlos poesía, volverlos relato. Intenta leer el espacio y encontrar formas de recorrerlo, encontrar caminos; busca darle sentido al desplazamiento. Será un intento fallido: se encontrará con una realidad contundente, con un espacio que se resiste a ser leído, que se resiste a ser representado, con una naturaleza que se resiste a ser apropiada, que se resiste a ser objeto.

En el primer capítulo, al hablar de Humboldt, ya sugeríamos una relación entre el viaje como dispositivo de apropiación y las empresas imperiales. Podemos decir, en este sentido, que hay un continente que se define en los viajes: los viajes del descubrimiento, los de la conquista y, posteriormente, las exploraciones científicas —podemos decir que esos viajes dieron forma a la experiencia imperial o, mejor, que toda la experiencia imperial es una experiencia de viaje—, trajeron consigo los primeros textos escritos en América y dieron forma, establecieron un continente para los europeos. Los diarios de Colón, las crónicas de indias, las crónicas de los exploradores científicos —los textos de Humboldt—, tienen en común la afirmación de un centro, el centro para el que escriben y cuyas estructuras conservan y ahí, al afirmar el centro, decíamos, crean unas periferias. Digamos también que sobre ese esquema, que se legitima a través de discursos de civilización,

de las narrativas del progreso, comparten la vocación de apropiación y de dominio que es, también, natural al centro. Todas estas travesías giran alrededor del problema de la dominación —apropiación, dominio de un espacio, conquista, creación o transformación de unas cartografías— y, como proyectos, buscan la expansión o la consolidación de la civilización y se soportan en discursos civilizatorios. Digamos, en otras palabras, que el viaje ha sido fundamental en la definición de lo que es América Latina, que los diarios de viajeros —como dice González Echeverría— fueron fuente y forma de las letras latinoamericanas del XIX, y que el viaje, en tanto práctica sedentaria, ha funcionado como herramienta imperial y como una de las herramientas de expansión del modelo de civilización europeo.

Decimos que conviene tener presente esta tradición porque Cova la trae consigo: está inmerso en las mismas lógicas de desplazamiento, carga con una manera de mirar al otro propias del conquistador, del expedicionario —es evidente cuando entra en contacto con indígenas— y no puede evitar ser el viajero del centro que se mueve en la periferia, no puede evitar traer el centro consigo. Digamos, como bien dice Françoise Perus¹⁰⁷, que en el relato de Cova subyace la

¹⁰⁷ Ver el capítulo “El pasado histórico y el infierno selvático” en *De selvas y selváticos*, ensayo dedicado al estudio comparativo de dos novelas colombianas: *La María* y de *La vorágine*. El estudio de Françoise Perus nos interesa particularmente porque es de los pocos que se preguntan por la forma del desplazamiento en la novela (en bibliografía).

memoria de la conquista y están presentes sus innumerables crónicas. O, en otras palabras que, aunque José Eustasio Rivera conoce la selva y aunque hizo un recorrido similar al que Cova narra, la actitud de Cova y la imagen de esta selva y la de sus habitantes, también beben de esa tradición, de una forma de mirar que es histórica, de un lugar de la enunciación que permanece: el de los expedicionarios científicos, el de los conquistadores, el de los criollos letrados. Digamos, en otras palabras, que el primer Cova, el poeta que sale del centro, representa a esa clase letrada que, como hemos dicho en los capítulos anteriores, emprende la continuación de la conquista.

El mismo Cova le dirá a su amigo Ramiro Estébanez: “Hola, ¿no me preguntas qué vientos me empujan por estas selvas? La energía sobrante, la búsqueda del Dorado, el atavismo de algún abuelo conquistador” (*La vorágine*, p. 337). Cova, el poeta, el criollo letrado, adopta, trae consigo, habla desde el lugar del conquistador —además de la de dominador respecto a las mujeres, según alardea en las primeras páginas— y esta posición se aún más hace evidente en los encuentros con los indios, como cuando pernocta en un poblado —el antropólogo Carlos Páramo¹⁰⁸ dice que es un poblado Sáliva, Françoise Perus que son Guahibos— y, con la perturbación propia de quien contempla lo salvaje, describe

¹⁰⁸ Ver *Lope de Aguirre o la vorágine de Occidente* (en bibliografía)

“la orgiástica barahúnda” y los ritos bárbaros de los indígenas —a los que por supuesto no incluye entre sus compatriotas:

“Afluyeron al baile más de cincuenta indios, de todo sexo y edad, pintarrajeados y licenciosos, y fueron amojonándose en la abierta playa, con las calabazas de hervidora chicha [...]En medio de la orgiástica barahúnda prodigábase la chicha de fermento atroz, y las mujeres y los chicuelos irritaban con su vocerío la bacanal.” (*Ibíd.*, P. 210)

Pero lo interesante es precisamente eso, que Cova trata de ubicarse en ese lugar de la enunciación, de seguir el modelo de viajero que recoge de la tradición —en el que se reconoce, con el que comparte sus valores, el que le resulta natural—, pero choca con un espacio y con una realidad que lo desmontan, que lo sacan de ese centro, de esa posición de poder: digamos que en la selva no puede, digamos que es desplazado, sacado de las formas históricas, de la tradición del viaje. Hemos dicho que en Latinoamérica el viaje ha estado atado a unas formas y a unos sistemas de representación históricamente ligados al centro y a su vocación de expansión, de conquista; su imposibilidad, su fracaso, será entonces otro de los síntomas del choque entre dos órdenes, otro de los síntomas del colapso del centro como sistema ordenador en estos espacios de periferia.

Podemos pensar que en la forma singular de la travesía de Arturo Cova —el apartarse de las formas del viaje y la tendencia hacia la errancia y hacia las formas nómadas— se hace una relectura del espacio (una relectura del mapa) y, como en el rizoma¹⁰⁹, se propone una relación diferente a la de la causalidad y a la de la progresión entre las partidas y los finales, entre origen y destino, entre centro y periferia. El viaje y su relato, sus formas retóricas, pertenecen, como hemos visto, a una tradición, tienen una historia y una carga política. Creemos que esta dislocación —la de la forma del desplazamiento en *La vorágine*— puede ser leída, también, como un rechazo a esa tradición y a sus formas, como un desplazamiento sobre un espacio de resistencia, como una desterritorialización, como una fuga de los territorios del viaje.

Hablamos de un espacio de resistencia y pensamos en la resistencia a unos dispositivos de representación y de control; a unos dispositivos de apropiación y de conquista. Podemos leer esta selva de *La vorágine* como un espacio otro, un otro radical que se resiste a una voluntad de poder, a un centro, a unas narrativas espaciales hegemónicas —de las que hablá-

¹⁰⁹ Para una reflexión sobre el viaje y las metáforas del espacio a partir de el pensamiento de Deleuze y Guattari, véase el libro de Caren Kaplan. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. En particular el capítulo 2: “Becoming Nomad. Poststructuralist Deterritorialization” (en Bibliografía).

bamos en el primer capítulo— que remiten a paisaje y a nación, a estriaje y a gobierno.

En otro plano del desplazamiento, el del lugar de la enunciación, Cova parece vivir el drama de estar entre el conquistador —hombre de letras, blanco, que viene de la metrópoli y, a su manera, oficia de cronista— y el cauchero colombiano, desplazado y dominado, con el que puede compartir ese sentimiento de patria que, en la periferia, lejos de la capital, aún no acaba de asentarse. Y en ese debate intenta, emisario del centro, integrar esos espacios de llanura y de selva y a sus habitantes —excepto a los indígenas, claro está, que le parecen bárbaros, sin patria y que por eso no caben en esa idea de país “civilizado” que quiere afirmar— bajo una idea de identidad y de nación. Es una tarea que asume como un colombiano que viene de Bogotá y está en las fronteras del país, pero también y sobre todo, como un escritor que se siente partícipe del proyecto civilizatorio romántico y que es consciente del papel de la literatura en la formación de una conciencia nacional.

A este propósito, Barrera, que se convertirá en el antagonista y enemigo, le recordará —como hemos citado en el primer capítulo—, el lugar desde el que debe hablar, su deber cívico del poeta: “es privilegio de los poetas encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas” (*Ibíd.*, p. 114). Cova reclama la presencia del Estado,

busca en sus fronteras los rastros de una nación, intenta encontrar un sentimiento colectivo de identidad: sobra decir que este intento, también éste, será un intento fallido¹¹⁰.

La vorágine, como ya han dicho Doris Sommer o Carlos Alonso¹¹¹, se diferencia de las típicas novelas fundacionales y regionales, entre las que suele incluirse, porque no propone —como *Don Segundo Sombra* o *Doña Bárbara*, por ejemplo— un carácter nacional o regional típico, pero sobre todo, porque aquí domina un ambiente de fracaso, de pesimismo, de destrucción y de desencuentro del hombre con la naturaleza que no es propicio para la afirmación de un sentimiento de nación. Bogotá es el lugar en el que se crea el discurso de nación y Cova descubre que más allá de lo urbano, su búsqueda, el anhelo nacional, el deseo de territorio y de identidad no encuentran lugar: allí donde busca identidad, Cova encuentra vacío, dónde busca nación o Estado, encuentra ausencia:

“Mulata —le dije—: ¿cuál es tu tierra?

—Esta donde me hayo.

—¿Eres colombina de nacimiento?

¹¹⁰ Cabe anotar que aunque hoy el Estado colombiano hace más presencia en todo el territorio, esos espacios “otros” siguen siendo el “revés de la nación” y su dominio se lo disputan las disidencias de las FARC —hoy en proceso de paz—, y los restos de los paramilitares convertidos en bandas criminales vinculadas al narcotráfico.

¹¹¹ Ver *Ficciones Fundacionales* de Doris Sommer y *The Spanish American regional novel* de Carlos Alonso, en bibliografía.

—Yo soy únicamente yanera del lao de manaure.
Dicen que soy craveña. Pero no soy del Cravo;
que pauteña, pero no soy del pauto. ¡Yo soy de to-
das estas yanuras! ¡Pa qué más patria si son tan
beyas y tan dilatáas! Bien dice el dicho: ¿Onde ta
tu Dios? ¡Onde te salga el sol!” (*Ibíd.*, p. 129)

Este episodio del encuentro con la mulata, que suele ser citado cuando se estudia el tema de lo nacional en *La vorágine*, confirma esa ausencia: Cova busca nación e identidad, la mulata le responde con llanura, con naturaleza. Y este es otro de los múltiples fracasos y desencuentros que Cova tendrá que afrontar en su travesía: cree que recorre un país, un espacio y un discurso contenidos en unas fronteras, en unos límites y se encuentra con una realidad inmediata, natural, sorda a estas abstracciones. Aquí no hay ni la soberanía, ni la presencia del estado que Cova reclama; las fronteras políticas y las jurisdicciones importan mucho menos que los ríos, las montañas, la llanura o la selva. Los verdaderos límites y las únicas realidades son los espacios naturales. Atrás quedan los mapas, los discursos y los intentos vanos de los poetas por crear conciencia de nación. En este sentido, la novela puede ser leída como una puesta en cuestión de las literaturas cívicas, como una puesta en cuestión de esa tradición de poetas que, como Cova, tienen “el privilegio de encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos”; como una narrativa

del recelo que pone en cuestión los proyectos de nación y la posición de las literaturas que han militado en ellos.

Hablar de viaje presupone, también, la vocación de dominio del hombre sobre la naturaleza, sobre el espacio recorrido: el espacio es objeto de lectura, de interpretación, de voluntad de control, de cartografía, de estriaje. Aquí el espacio, la naturaleza selvática, se resiste a ser dominada y el hombre, perdido, sin rumbo, es movido, desplazado, convertido en objeto del movimiento.

Cuando hablamos de huida y de fuga¹¹² nos referimos al desplazamiento que, de la mano del viaje físico —en este caso de la mano de la fuga sobre el espacio físico—, supondrá la fractura, el abandono o el fracaso de los códigos y de las estructuras de significación asociadas al espacio de partida. La huida es un desplazamiento que supone cruzar umbrales, dejar atrás fronteras, límites, territorios de significado; es un lanzarse más allá de lo construido, superar las estructuras de significado, adentrarse en la geografía del riesgo. Digamos que entre las muchas formas literarias que estas travesías pueden tomar —un viaje al medio del pacífico, como en Melville, nos dirá Deleuze; un viaje al corazón de

¹¹² La discusión se apoya en las nociones de huida, línea de fuga, desterritorialización tomadas del pensamiento de Deleuze. Estas nociones son entendidas a partir de las reflexiones que sobre literatura hace en *Crítica y clínica* y, sobre todo, de “De la superioridad de la literatura angloamericana” en *Diálogos* de Gilles Deleuze y Claire Parnet.

África como el de ese otro ser de frontera, el Marlow de Conrad— la fuga en *La vorágine* es un acto radical (y un acto creativo) que pone en cuestión todo el territorio de origen – todas sus estructuras, todas sus narrativas– y a partir de ahí, diremos, en el espacio del riesgo, hace posible el encuentro con la escritura.

Hemos estado hablando de que el héroe no es el sujeto de la acción y de que hay unas fuerzas que lo arrastran hacia su destrucción: ahora trataremos de entender qué fuerzas son, cómo actúan. En la carta de Cova al cónsul —que aparece después del prólogo de Rivera y antes de la primera parte— se anuncia ya la relación de fuerzas que domina la novela: “El destino implacable me desarraigó de la prosperidad incipiente y me lanzó a las pampas, para que ambulara vagabundo, como los vientos, y me extinguiera como ellos sin dejar más que ruido y desolación” (Ibíd., p. 77). El destino es el sujeto de la acción y es una fuerza superior, implacable; Cova no hace su historia, la padece como objeto indefenso y es lanzado a las pampas donde vagará “como los vientos”.

La imagen del viento aparecerá de nuevo en las primeras páginas de la novela: “[*Alicia era*] la compañera de mi pesar, porque ella iba también, como la semilla en el viento, sin saber a dónde y miedosa de la tierra que le esperaba” (Ibíd., p.87). El héroe describe una trayectoria azarosa, sin rumbo,

y en esa travesía él se ve minúsculo, a merced de unas fuerzas muy superiores que lo arrastran a la desgracia. Vagar, deambular, equivalen a no tener una dirección pero también a no poder decidirla, a ir “como la semilla al viento”, sujeto a fuerzas que lo arrastran, lo deciden. Es el escenario de una tragedia y el héroe —héroe romántico¹¹³ y trágico— no tendrá otra alternativa que desafiar esas fuerzas inmensas —la selva majestuosa, el destino, la Violencia— aunque desde el comienzo sepa y declare que no tiene oportunidad.

La novela se abre con una frase que se hizo famosa —recordemos que *La vorágine* fue, antes de la publicación de *Cien años de soledad*, la gran novela colombiana— y que vale la pena comentar: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (*La vorágine*, p. 79). En esta apertura que tiene cara de síntesis¹¹⁴ están ya algunos elementos centrales de la novela —el azar, la pasión, la violencia— y, también, esa relación del héroe con su suerte que hemos venido desarrollando: aquí Cova, nada más empezar su relato, proclama haber perdido el dominio de su vida —antes de apasionarse “por

¹¹³ Sobre la carga romántica del héroe de *La vorágine* ver: Otto Olivera, “El romanticismo de *La vorágine*” en *La vorágine. Textos críticos*. Compilación de Montserrat Ordóñez. Ver Bibliografía.

¹¹⁴ En la segunda parte, y esta es una de las hipótesis centrales de este capítulo, propondremos una lectura según la cual el texto mismo, en su forma, reproduce el colapso de todos los órdenes en el mundo de la novela: de la síntesis y el orden de este primer acápite a la fragmentación y el caos de los últimos fragmentos.

mujer alguna”. Cova se juega al azar, es decir suelta las riendas, el control de su vida y se lanza —en una decisión que será nefasta para el personaje— a ver qué pasa. En ese lance juega su corazón y se lo gana la “Violencia”. Estamos en el primera frase de la novela, en esa declaración inicial en la que Cova recoge las causas de su desgracia y la Violencia aparece así, en mayúscula, para que quede claro que es una fuerza superior y que es ella la protagonista, la que le gana el corazón, la que “lo gana”. Así empieza la novela: la “Violencia¹¹⁵” gana, Cova pierde.

Para definir esta “Violencia” —hablamos de la fuerza que recorre la novela, por eso la citamos en mayúscula, como allí aparece— podemos partir de dos aspectos que están relacionados: el primero, que la “Violencia” es impulso, fuerza que atrae y expulsa, que genera movimiento; el segundo, que hablar de “Violencia” aquí es reunir bajo un nombre a esas fuerzas que, como hemos dicho, atacan todas las for-

¹¹⁵ La violencia como fuerza de destrucción abarca todo el mundo de la novela y, como veremos, irrumpe también en el texto. En el plano físico se da en varias direcciones: por un lado está la violencia del hombre contra el hombre, que en su modo más brutal atenta contra la unidad del cuerpo y resulta en cuerpos rotos, fragmentados —aquí están los episodios de horror de la violencia contra los caucheros o las muertes espantosas de Millán o de Barrera—; por otro lado, la violencia del hombre contra la selva —“el hombre civilizado es el paladín de la destrucción [...] Y es de verse en algunos lugares cómo sus huellas son semejantes a los aludes. Los caucheros colombianos destruyen anualmente millones de árboles...” (*La vorágine*, p. 298)—; y, por último, la violencia de la selva contra el hombre — los ataques fulminantes de las colonias de hormigas tambochas o los de las pirañas en el río.

mas de orden, todo indicio de unidad, de centro, de civilización¹¹⁶. La Violencia podría entenderse como la respuesta de la selva —el espacio en su forma más pura, más radical— a todo intento de apropiación y de conquista.

El ataque a todas las formas de orden —lo vemos a través de este capítulo— es el ataque a un lugar, a un territorio, el centro como lugar simbólico: dentro de esa geografía, el colapso del centro como territorio supone una liberación, un acto de huida, un movimiento de fuga. Atacar el orden es dejar el centro, impulsar, generar desplazamiento, lanzarse hacia un espacio nuevo que está más allá de los límites, en lo no contenido, en lo no limitado. Hemos dicho que la travesía de Arturo Cova es entre dos territorios opuestos: entre el centro, lugar de poder, espacio de la ley, de la norma, de la civilización y el espacio de su colapso, de su disolución. El movimiento “avanza” en la destrucción y el motor, la fuerza destructora, es la “Violencia”. La “Violencia” es el impulso.

Para dar forma a este impulso al que asociamos la “Violencia”, volvamos al itinerario de Cova. Hay dos momentos en la

¹¹⁶ En esta parte nos interesa la relación entre la Violencia y el desplazamiento y por eso nos concentramos en el plano simbólico. En la segunda parte nos detendremos en la relación entre la Violencia, el horror y el problema de la representación y hablaremos de la violencia física, de la cómo la violencia se manifiesta en lo concreto, de la violencia contra los cuerpos y de la violencia contra una estética, la del paisaje, de la que hemos hablado desde Humboldt.

trayectoria que muestran la naturaleza radical del desplazamiento, los dos momentos de partida: las dos salidas ilustran, en su forma misma, la relación de toda la travesía con el espacio dejado atrás (relación de ruptura) y muestran cómo, en esas rupturas, el movimiento es generado por un impulso violento: si en la forma tradicional del viaje el movimiento significa progreso, aquí el movimiento significa fractura. Esa es la lógica de la fuga. En estos episodios se ve mejor el carácter del movimiento, la necesidad de poner tierra en medio, de dejar atrás: al partir de cero, de la quietud, es más evidente la fractura respecto al territorio dejado y la violencia de la fuerza que lo impulsa.

En el comienzo de la novela, que ya hemos mencionado, Arturo Cova y Alicia huyen de Bogotá y, sin rumbo fijo, se dirigen a la llanura; la segunda, Cova, Franco y un grupo de acompañantes abandonan la fundación de la Maporita (en la llanura) y se lanzan hacia la selva a perseguir a Alicia y a Griselda que los han abandonado.

La línea de movimiento de Cova parte de la trasgresión, de un acto de violencia contra el orden: deja embarazada a Alicia y, ante la dicotomía del matrimonio o la cárcel, escoge la huida: "Cómo podría desampararte? ¡Huyamos! Toma mi suerte, pero dame el amor. ¡Y huimos!" (Ibíd., p.80). Aquí se traza la primera línea de corte, el primer trazo de un movimiento de fuga. Y en esta proclama huir es romper, trazar

una línea, cruzar un umbral, abrir una brecha: la del no retorno.

Hemos señalado que la novela comienza con la fuga y que el origen, Bogotá, es sólo un espacio referente y que pertenece al ámbito difuso del pasado y del futuro que no fue. Bogotá era el origen de otro camino, el origen de un viaje, el espacio de afirmación del sujeto, el espacio de una construcción dentro de un orden. Cova escoge o, mejor, es escogido, arrastrado por otro destino, por otras espacialidades. La fuga rompe con ese orden, con esa otra historia posible y con ese centro, con ese lugar de la enunciación y abre esa brecha, que mencionábamos al comienzo, entre el mundo de lo pensado, de lo soñado, entre el mundo del poeta y sus representaciones y, al otro lado, lo que llamaremos “lo real”. Ese desencuentro que recorre el mundo de la novela y en el que, como hemos visto, la realidad siempre termina imponiéndose.

Digamos, entonces, que la travesía de Cova tiene su origen en una “traición” a un orden, a un territorio, a lo que, dentro de nuestra lectura, no es sólo civilización sino tradición civilizatoria. Como hemos dicho en el párrafo anterior, Cova, el amante, huye de un matrimonio forzado, escapa ante la amenaza de cárcel; pero, como veremos Cova, el poeta, también se fuga: huye de unos códigos, traiciona una estética, una forma de escribir, una forma de representar la naturaleza americana

que le resulta falsa, postiza. Pensemos que Cova huye de Bogotá que además de ser el centro de poder es el centro cultural, la ciudad que tiene pretensiones de ciudad letrada: Bogotá representa el lugar en el que se escribe y también, el lugar en el que se dictamina cómo se debe escribir.

La salida de Cova no es, entonces, sólo un desplazamiento, también es una ruptura. Cova rompe con el lugar desde el que se escribe y lo hace en términos físicos —no escribe en Bogotá, escribe en las barracas de Guaracú, en lo más profundo de la selva, en las antípodas— pero también en términos estéticos a partir de la constatación de que los preceptos modernistas —los dominantes— y lo que hemos llamado el paisaje, en tanto que dispositivo de apropiación, no le servían para abordar la realidad de la naturaleza americana. Cuando está por adentrarse en la selva, Cova, el poeta, siente que los ideales poéticos que carga son estrechos e insuficientes para representar estos espacios, siente que la naturaleza los desborda: “Cuál es aquí la poesía de los retiros. ¿Dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!” (*Ibíd.*, p. 296). Hay un desplazamiento del lugar de la enunciación y, de nuevo —éste será el tema de la segunda parte—, este desplazamiento supondrá también el abandono de la naturaleza estetizada, del paisaje.

El desplazamiento parte de una fuga, pero la fuerza de la

huida no se extingue ahí, en la partida. La fuga es una acción reiterada en la novela, una acción que continúa, que se desarrolla en varios movimientos y que supone rupturas sucesivas con los territorios que se dejan. En el final de la primera parte, con el abandono de la llanura, se ve que la fuga no es sólo movimiento de partida, y que, por el contrario, las partidas, las rupturas, las fracturas, continúan y rompen cualquier ilusión de construcción, de territorio, de configuración de un lugar estable: la llanura se ha abierto como proyecto de estabilidad, como territorio en el que se imponen unos códigos y unos valores masculinos frente a los que Cova, reterritorializado, se ha sentido cómodo, vigoroso y ha llegado a soñar con un futuro estable. Pero la fuga continúa y la estabilidad y el territorio deben quedar atrás: Cova y Franco, abandonados por sus mujeres, deciden ir tras ellas, “perseguir a las fugitivas”, e impulsados por la decisión abandonan la llanura y se lanzan hacia la selva. Dominado por la ira, Franco quema su propia casa y Cova contempla la escena del fuego con malsano regocijo y con la conciencia de que el incendio tiene la forma de un ritual de cierre, de una ruptura, con la conciencia de que en su marcha no hay vuelta atrás:

“¡Y sentí deleite por todo lo que moría a la zaga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba contra la selva aislándome del mundo que conocí, por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos!”
(*Ibid.*, p. 187).

En ambos casos, la partida responde a un impulso, a una fuerza —la de la huida, la de la persecución—; en ambos casos será un movimiento repentino, apasionado, violento. El ímpetu y la carga anímica con la que Cova se lanza —desafía la suerte, se lanza al vacío— son los de quien rompe amarras: partir, volver a partir, será cruzar umbrales, dejar atrás órdenes, territorios, cerrar la posibilidad del retorno. Cova huye y persigue, se lanza con violencia —digamos, mejor, que es lanzado— y aquí huir y perseguir es abrir líneas de fuga, desterritorializarse, romper con lo que queda atrás.

Podemos pensar, si nos situamos en las lógicas del sujeto, del viaje, en el vasto territorio de las narrativas del progreso —y porque no decirlo, de la modernidad— que este movimiento supone, más que avance, retroceso; más que construcción de itinerario, errancia y despojamiento; podemos pensar, en fin, en una forma de movimiento regresivo, un movimiento hacia un estadio anterior a través del espacio simbólico que hemos descrito. Un movimiento en el que la liberación supone destrucción: la ciudad que queda atrás es, también, todas las ciudades, la civilización; la selva es también su opuesto, el símbolo antitético de la cultura occidental¹¹⁷.

¹¹⁷ Françoise Perus dirá que la selva es el espacio de aceleración de la violencia y que el colapso no es del orden, de la cultura, en general, sino de una cultura en particular, la cultura colombiana, “cimbrada por las violentas transformaciones que sufre”. Creo que es interesante, sobre todo

Empezamos hablando de un viaje, el de Humboldt en América del Sur, aquí hablamos de otro viaje o, mejor, de su imposibilidad. Y lo hacemos porque creemos que es precisamente a partir de las narrativas de viaje –de las crónicas de viajes, de los diarios de viajeros– que se define y se configura el continente para los ojos europeos, para los criollos letrados, para *la civilización*.

Los viajes de Colón, los viajes de los conquistadores y de los cronistas de indias, los viajes de los exploradores científicos, los viajes de Bolívar y de los otros próceres militares en las campañas de independencia –viajes de descubrimiento, viajes de conquista, viajes de exploración científica, viajes de las campañas de independencia: todos se emprenden y se narran desde un mismo lugar de la enunciación, y suponen, implican una misma relación con el espacio natural, una misma voluntad de apropiación.

Estamos hablando de ese centro, de ese lugar de la enunciación desde el que el viaje se configura como medio de exploración y de conquista; de ese lugar de la enunciación desde el que las narrativas de viaje se configuran como dispositivos de apropiación del otro, de lo otro. Decíamos que aquí, en *La*

la idea de la aceleración de la violencia hasta convertirse en Vorágine, pero me parece que el ataque al orden es radical e implica cualquier rasgo de civilización. Ver Françoise Perus, *De selvas y selváticos*. En bibliografía.

vorágine, el viaje no se configura: no hay origen, no hay destino, no hay dirección, no hay tampoco desplazamiento. Digamos que la imposibilidad del viaje, su colapso, es también, el colapso de una estructura, de un sistema de significaciones asociadas a un centro de poder y a unos valores civilizatorios.

En esta investigación, esa es nuestra lectura, *La vorágine* es un momento de reacción, un lugar de respuesta. Si el viaje y sus narrativas están vinculados a una tradición de apropiación y de conquista, la respuesta desde aquí, desde este otro lugar será, como diremos en la segunda parte, el espacio mismo, el espacio puro, el que se resiste a la progresión, al desplazamiento, al estriaje, el que se resiste al viaje. El protagonismo, el centro de gravedad no están en el viajero explorador (que no se constituye como tal), están en ese otro espacio como resistencia, en ese espacio *otro*, en ese lugar *otro* de la enunciación. Esa es la respuesta: el espacio selva, el espacio *otro* que se resiste al dominio, que impide trayectorias, que impone extravío, que impone errancia.

El fracaso de los códigos, de las estructuras de significación, de los intentos de reterritorialización —fracaso que abarca todos los campos, todas las estructuras: el sentido de nación, el afán de identidad, los ideales estéticos, los valores de la masculinidad, el principio de realidad, la fractura del lenguaje — nos lleva a entender que la línea de fuga de Cova, desde

esa ruptura inicial, al no articularse en viaje, no podrá resultar en llegada, en destino, en estabilidad; nos lleva a entender que Cova estará abocado a huir, a fugarse y que, a medida que profundiza en su fuga —es una profundización— estará condenado, en última instancia, a un proceso de demolición. Podemos pensar, como sugiere Silvia Molloy —y para asomarnos a la segunda parte de este capítulo—, que sólo a partir de la entrada en los espacios del riesgo, al despojarse del centro como lugar de la enunciación, y al lanzarse hacia su propia destrucción, más allá de todo orden y de todo precepto, Arturo Cova encontrará la escritura, “otra” escritura.

3. La novela como testimonio: la escritura desde *lo otro*

"Yo vine a la conquista de la selva, y la selva me ha conquistado (...)
Nada es piedad aquí, nada es dulzura.
Si son crueles los monjes en los penumbrosos claustros de España,
si son degolladores los reyes y envenenadoras las reinas
en sus artísticos salones llenos de lienzos y de lámparas,
si son perversos los obispos y lascivos los papas
en la nube de mármol de sus tronos romanos,
si son despiadados los clérigos que leyeron a Homero y a Séneca,
si son salvajes los capitanes que comen la carne cocida,
salpicada de jerez y orégano,
si bajo Europa entera aúllan las mazmorras,
¿cómo puedo ser manso en estas tierras,
ceñido por las selvas impracticables,
lejos de esos palacios tapizados por la letra y la música?
He decidido ser un tigre.
La selva invade el alma como un vino.
Aquí no hay bien ni mal sino el zarpazo. (...)
Déjenme a mí el palacio de estos atardeceres que se parecen
a mi alma...

Fragmento de *Lope de Aguirre* de William Ospina

En la primera parte del capítulo nos preguntamos por el carácter del desplazamiento en la travesía de Arturo Cova y, a partir de ahí –de afirmar la erosión de las estructuras del viaje y el desencadenamiento de un movimiento de fuga–

propusimos una reflexión sobre la relación de ese desplazamiento con el colapso de todas las estructuras, de todas las narrativas asociadas al centro, al espacio de partida. Ahora intentaremos mostrar cómo esta acción de fuga arrastra también a Cova como escritor: la llegada a la selva implica el colapso de unos modelos estéticos asociados al espacio de partida que, como hemos dicho en los capítulos anteriores, hacen parte de una tradición de representaciones y, sobre todo, de unos dispositivos de apropiación del espacio. Este movimiento de fuga va a suponer también, diremos aquí, la transformación del poeta en narrador. Diremos que en la selva Cova rompe con el poeta que fue —el que escribía desde Bogotá, desde unas tradiciones estéticas que son, también, un lugar político: el lugar de ese centro letrado—; diremos que rompe con los ideales estéticos que trae —unas formas de representar y de apropiar el espacio natural— y que, a partir de esas rupturas, en el espacio que surge, desde *otro* lugar de la enunciación, encuentra la narración y la escritura, *otra* escritura.

Veremos qué, al hablar del poeta que se fuga o del escritor en transformación, estamos hablando de un desplazamiento motivado por choques, por desencuentros entre los ideales que el poeta trae del centro — hablamos de ideales estéticos que suponen también posiciones políticas, voluntades de poder, dispositivos de apropiación— y la realidad que, al estar en una posición distinta, se le abre en medio de la selva.

Este choque revelará, pondrá en evidencia al centro como posición de poder, como lugar no neutral, como lugar construido que supone una mirada, una posición y que, en tanto que posición, supone unas posturas, unas construcciones estéticas y unas posiciones políticas. Estamos hablando del contenido político de las representaciones, estamos hablando de cómo la representación es una acción política, una acción que trae consigo una posición. Digamos, en otras palabras, que este choque, este desencuentro pondrá en evidencia que la centralidad del centro no es natural, que es construida y que se constituye, como hemos dicho, a partir de la exclusión de *un resto*, de otro lado, de la creación de unas periferias. Hablaremos de nuevo, como en la primera parte de este capítulo, de la novela y, ante todo, de Arturo Cova, como escenarios de un desencuentro, de un choque entre dos órdenes: el orden de las narrativas civilizatorias, de las representaciones, ese mundo que asociamos a la posición de centro, al de la tradición letrada; y un mundo que está más allá, en la periferia de lo construido, de lo representado, de lo simbólico —en la periferia del sentido—, que aquí llamaremos el mundo de “lo real”¹¹⁸.

¹¹⁸ Dentro de la geografía que proponemos, usaremos los términos de “lo real” y, más adelante, de “lo abyecto” según son formulados por Hal Foster y por Julia Kristeva. En ambos casos —cuando hablamos de “lo real” según Foster (que se basa en Kristeva) o de lo abyecto según Kristeva (que se basa en Lacan)— nos referiremos a aquella porción, a aquel espacio, que en el proceso de formación de un orden o de una identidad —individual, social— ha sido excluido para construir inmunidad. En esta medida para nosotros “lo real” y “lo abyecto” estarán en un lugar más allá de todo orden, de toda separación y de toda identidad, en los umbrales

Pero al abandonar la seguridad del centro, al lanzarse hacia la periferia del riesgo —como hemos visto, eso es la fuga— el escritor encontrará otros espacios de acción, otras geografías de la escritura. El encuentro con la realidad, con eso que llamaremos “lo real”, planteará unas preguntas, unos conflictos —¿cómo representar lo excesivo, lo indistinto? ¿cómo representar el horror?— que, como veremos, más que resolverse, terminan por ascender y por manifestarse sobre el texto mismo, por afectarlo en su materialidad. Podemos pensar, entonces, que el desplazamiento se dirige, más que a la resolución de un conflicto, a su puesta en escena.

Aclaremos, para terminar de introducir esta parte del capítulo, que al hablar del abandono de unas formas poéticas asociadas al centro iremos tras las condiciones de esta transformación estética pero, también, en busca de lo que está detrás del gesto, de sus implicaciones: veremos cómo el fracaso de una estética es, también, el fracaso de una política: el colapso de una posición frente a la naturaleza, de unas representaciones que son, a la vez, mecanismos de apropiación, el fracaso en resumen de unos narrativas y de

de lo simbólico, en los límites de la representación, en los límites del lenguaje. Hablaremos, más adelante, de una materialidad radical, más allá de la representación. Para un desarrollo de los conceptos mencionados ver *Los poderes de la perversión* de Julia Kristeva y *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century* de Hal Foster, en bibliografía.

unos relatos civilizatorios — propios del centro, aquí centro es civilización. Veremos cómo, para Cova, todo esto supone el abandono de una posición de poder y la exploración de una escritura desde otro lugar, más allá de esa relación sujeto-objeto de la que hablábamos en el primer capítulo.

Empecemos por recordar que Arturo Cova, el héroe de la novela, es un poeta que ha huido de esa ciudad de poetas que es la Bogotá de comienzos del siglo XX¹¹⁹ y que ahora, al final de su travesía, empieza a escribir su diario —que será el texto que leemos— en medio de la selva, en las barracas del Guaracú. Creemos que este cambio, este nuevo lugar físico de la escritura, es determinante y que supondrá una nueva posición, un lugar de relectura, de cuestionamiento de un centro y de unas narrativas asociadas al poder. Aunque durante su estancia en la llanura y antes de entrar a la selva,

¹¹⁹ Vale la pena destacar las múltiples coincidencias entre la vida de José Eustasio Rivera y la de Arturo Cova: Rivera antes que narrador y novelista fue poeta —antes de publicar *La Vorágine* era conocido por un poemario, *Tierra de promisión*— y su poesía tuvo, también, una clara tendencia modernista y estuvo centrada en la representación de la naturaleza, en el paisaje. Como Cova, Rivera parece encontrar la narración en el viaje que hace en 1922 por la Orinoquía y la selva amazónica —el viaje que da lugar a esta novela— enviado en una comisión de verificación de los límites de la geografía colombiana. Digamos también que el que un poeta sea enviado en una labor como ésta deja ver la poca presencia de los saberes técnicos —a diferencia de otros países latinoamericanos como Argentina en donde oficios como el del perito o el de ingeniero fueron fundamentales en la exploración del territorio— y el valor de los letrados dentro de la sociedad colombiana de la época. Para un análisis sobre la posición de los letrados y los gramáticos y su relación con el poder en la Colombia del siglo XIX y comienzos del XX ver: *Del poder y la gramática* de Malcolm Deas, en bibliografía.

Cova es señalado por sus interlocutores como el poeta, hay que entender que esa condición es, cada vez más, una condición anterior: atrás queda el poeta de Bogotá, queda el prestigio, pasado, queda un lugar firme desde el cuál escribir, una forma de mirar la realidad; digamos que en el presente, en la selva, están el encuentro de una mirada y una posición nuevas y el encuentro de un narrador y de una escritura.

Durante todo el trayecto y antes de entrar a la selva no tenemos noticia de que haya escrito una sola línea y sabemos, como nos hace notar Randolph Pope¹²⁰ que, al emprender su travesía, ni siquiera carga un lápiz o una pluma para firmar un documento o para tomar anotaciones. En el primer encuentro con el Pipa, éste le pide a Cova que firme una notificación:

“—Sumercé, firme la notificación para que mi padrino vea que cumplí. Firme como intendente.
—¿Tiene usted una pluma?
—No, pero adelante la conseguimos.”

Y unas líneas más abajo:

“A la sazón que encontrábamos arrieros que conducían sus recuas, el Pipa les suplicaba:

¹²⁰ Ver “La vorágine: autobiografía de un intelectual” en: *La Vorágine: textos críticos*. En bibliografía.

—Háganme el bien y me prestan un lápiz para una firmita.

—No cargamos eso.” (*La vorágine*, p.86)

Aquí nos queda claro que Arturo Cova sale de Bogotá y no trae consigo nada para escribir; más adelante, por si hay dudas, veremos que tampoco trae papel. Cuando empieza a recoger su narración en las barracas de Guaracú —ahí, selva adentro, vuelve a escribir, encuentra la escritura— nos hace la aclaración: “distraigo mi ociosidad escribiendo las notas de mi odisea en el libro de caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento.” (*La Vorágine*, p. 345)

Hacemos estas precisiones, nos detenemos en estos detalles, para poder determinar los espacios desde los que Cova escribe, los espacios en los que surge su escritura y, de esta manera, explorar las probables relaciones entre la escritura y el lugar en el que surge. Podemos constatar, entonces, que antes de llegar a la selva, a la salida de Bogotá y durante su estancia en la llanura, Cova es un escritor cesante, un escritor sin escritura, un poeta que no escribe. Podemos decir, también, que sólo después de un desplazamiento radical —es un movimiento entre espacios antagónicos: de la ciudad a la selva, del centro a las antípodas, de la civilización a lo

salvaje— , al ubicarse al otro lado, al mirar desde una perspectiva opuesta y desde un “espacio revés”, sólo en ese lugar y desde esa posición, Cova encontrará la escritura. Insistiremos en este hecho porque creemos que es determinante, que cambia el mundo de la novela en tanto que no es sólo otro lugar físico de la escritura, en las barracas del Guaracú, en medio de la selva: diremos que este *otro* lugar supondrá una nueva perspectiva, otra posición, un nuevo lugar de la enunciación.

Diremos que éste es el verdadero desplazamiento de la novela y el verdadero acontecimiento. Este hecho que, dentro del relato es un hecho menor –Cova empieza a “distraerse” escribiendo su diario– es, a nuestro juicio, el que permite leer el lugar de la escritura no como un accidente –así es presentado– sino como una determinación o como un posicionamiento. Este suceso es el que nos permite afirmar que los lugares de la novela son también posiciones, perspectivas, posicionamientos. Bogotá, la llanura, la selva amazónica, son lugares dentro de una geografía física pero son también, esa es nuestra lectura, posiciones ideológicas, voluntades de poder que participan – por medio de unos instrumentos de comprensión, de unos dispositivos de apropiación– de la larga disputa por el espacio americano. Y este hecho, este desplazamiento de la enunciación es el que nos permite leer la novela no como la continuación del hilo, como la afirmación de un lugar, el del proyecto del centro letrado sino, al otro lado,

ubicada en frente, en otra posición, como una respuesta. Decimos entonces que la novela se sale de ese curso ancho y se ubica al frente, en una posición de respuesta frente a la tradición de centro, a la tradición letrada: desde esta posición otra será la estética, otra será la naturaleza, otra será la civilización y, claro está, otra será la escritura.

Recordemos, también, que estamos hablando de los espacios específicos dentro de Colombia, un país fragmentado, incomunicado, dentro de lo que históricamente se ha considerado un país de regiones. Decía el profesor Manuel Hernández en sus clases de literatura colombiana que la novela supuso, en un principio, el descubrimiento del Oriente para el centro, para ese país montado sobre el Occidente, sobre las cordilleras. Digamos aquí que las cordilleras –sobre las que están Bogotá, Medellín, Manizales– eran, han sido, ese centro frío y “civilizado” que se impuso, en la jerarquización geográfica, sobre los lugares calientes, bajos y bárbaros, ese centro que se impuso en términos morales sobre el otro país. Sobra aclarar que, dentro de esta geografía moral, dentro de esta escala espacial de valores civilizatorios, la selva era el otro más radical, lo salvaje en estado puro, lo más remoto y lo más desconocido.

Al volver al texto, a las citas anteriores, vemos que al salir de Bogotá y al entrar en la llanura se entra en un espacio en el

que la escritura no es un práctica común. No es fácil encontrar el utensilio de escritura: ni la pluma que quiere Cova —acaso para darse importancia, acaso para sostener la mentira de su misión como intendente—, ni el lápiz que pide el Pipa y en la respuesta de los arrieros —”No cargamos eso”— se ve que el lápiz, al que se refieren como eso, es considerado como elemento extraño, poco frecuente¹²¹. Este pequeño suceso, apenas en la entrada de la llanura, nos permite ver otra de las tendencias del desplazamiento, otra de las formas de la fuga: Cova parte del espacio de las letras, la ciudad y, en su desplazamiento, irá, poco a poco, hacia el revés, hacia el encuentro con la escritura en lo más profundo de los espacios iletrados.

Entre las múltiples fronteras que el poeta cruza en su travesía, está la de las letras: la que separa la ciudad como espacio letrado, como centro desde el que se escribe y desde el que se establecen los relatos —los que ordenan la geografía, los que le dan sentido al territorio, por ejemplo— a un lado, y, al otro lado, la llanura y, sobre todo la selva —siempre en las antípodas, siempre antítesis— como espacios de extrarradio, espacios desde los que no se escribe, desde los que

¹²¹ Hay que tener en cuenta que la tasa de analfabetismo en la población adulta en la Colombia de las primeras décadas del siglo XX superaba el 60 %, una de las más altas de América Latina, y era mucho mayor en las zonas rurales. Ver el documento del Banco de la República: “La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX” de María Teresa Ramírez y Juana Patricia Téllez. <http://www.banrep.gov.co/docum/ftp/borra379.pdf>. En bibliografía.

no se mira, desde los que no se enuncia, espacios que no tienen voz. En este sentido, diremos, la novela se constituye, también, como respuesta a una voz única, central, y como testimonio de ese otro lado, de ese otro lugar.

Volvamos al mundo de la novela y digamos que Cova sale de los espacios en los que la escritura ya está establecida y determinada, en los que está regida por unas formas, y se dirige al otro lado, a los espacios en los que no se escribe, en los que no se ha construido una mirada y que no sean constituido como lugar de la enunciación: se dirige, en otras palabras, a esos espacios que son, en términos de escritura, espacios de exploración, de búsqueda, de libertad. Podemos pensar que el camino de Cova hacia la escritura supone también, y como en la primera parte de este capítulo, una huida, una fuga, la del escritor hacia otra escritura: un desplazamiento hacia otro punto de vista, hacia otra mirada, hacia lo que podríamos llamar, por el desafío que supone a las formas y a la mirada del centro, una mirada de contrapunto.

Estamos hablando en todo momento, ya lo decíamos en la primera parte y cabe recordarlo ahora, de un movimiento que se da sobre dos geografías: sobre un plano físico en el que se da el desplazamiento de la ciudad a la selva –que como decíamos corresponde a una realidad política y cultural de país– y sobre otro plano en el que los desplazamientos, los

movimientos, son sobre espacios simbólicos, sobre fronteras ideológicas. Digamos que Cova se mueve sobre la geografía física del país pero, también, sobre otras espacialidades, sobre unas fronteras ideológicas. Al hablar de la fuga del escritor creemos, entonces, que el desplazamiento es en los dos planos, sobre ambas geografías: de Bogotá a la selva amazónica pero también, de unas formas de escribir y unas miradas sobre el espacio y la naturaleza americana firmes y establecidas a un espacio de búsqueda, de indeterminación, de incertidumbre y de riesgo, que desembocará en otra escritura.

Digamos, para recoger lo dicho, que tenemos claro el momento y el lugar en el que Cova empieza a escribir el diario que leemos —en medio de la selva y luego de su encuentro con su amigo Ramiro Estébanez, empieza a recoger la travesía en el cuaderno de caja del Cayeno —, y que sabemos, también, que antes no ha escrito, que no escribía. Todo el texto que leemos —el que rescata Clemente Silva, el que “edita” Rivera— es escrito desde la selva: la salida de Bogotá, la estancia en la llanura, la entrada a la selva y el recorrido posterior que terminará en la errancia y en el extravío. Hemos dicho que conocemos las condiciones de la enunciación, que tenemos claro que Cova encuentra la escritura al adentrarse en la selva; ahora, a partir de esos hechos sólidos y sencillos, podemos hacer, y acaso intentar resolver, algu-

nas preguntas sobre esa relación, la de la escritura con el lugar de la enunciación: ¿Por qué el poeta de la ciudad, el que ha dejado de escribir, vuelve a escribir en la selva? ¿Qué significa ese desplazamiento del lugar desde dónde se escribe? ¿Esa posición “otra”, supondrá “otra” mirada y “otra” escritura?

Cova escribe desde otro lugar y hablamos de un desplazamiento en términos geográficos, pero también, de un desplazamiento del punto de vista, de la perspectiva y la forma de mirar la realidad —diferencias que en este caso se manifestarán, sobre todo, en la manera de representar la naturaleza y de relacionarse con ella. El momento clave, momento de revelación estética, se dará al comienzo de la tercera parte —ahí cuando la selva empieza a dominarlo, cuando por primera vez se manifiesta ante él “en todo su horror [...] la selva inhumana”— cuando Cova entiende que hay un choque, un desencuentro entre la realidad y los ideales de belleza que trae consigo y que dominan el mundo de la poesía, el mundo que hasta ese momento había sido el de su escritura:

“¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas.” (*La vorágine*, p. 296)

En esta lectura éste es un momento clave, determinante, un episodio revelador: es la declaración de un desencuentro, un manifiesto de ruptura estética. A partir de estas preguntas, de estos reclamos, Cova se desmarca del centro en términos estéticos, deja atrás al poeta y, rumbo a su escritura, cuestiona su pasado y su posición, su forma de mirar, su lugar de enunciación. Cova entiende que los ideales estéticos que trae no funcionan en la selva, que le resultan estrechos, insuficientes y empieza a tomar distancia, a desplazarse en busca de otra mirada, de otra forma de postular la realidad, de otra posición.

Atrás queda el poeta y el poeta es –como hemos dicho en los capítulos anteriores al hablar de Humboldt y de Sarmiento o cuando hacemos referencia a Bello–, una forma de aproximarse a la naturaleza –un yo poético–, unas formas de representarla y un lugar de apropiación que supone, por supuesto, unos dispositivos de apropiación. La fractura, el colapso aquí, es el del “yo poético”, el de ese lugar de representación y de apropiación que proviene del centro. Es el colapso de esas representaciones que ponen en escena, más que el espacio representado, una tradición poética, una tradición estetizante y una mirada que, como hemos dicho, trae consigo una voluntad de poder. Aquí el giro también será radical: de la ciudad partirá el “yo poético” anclado a unas formas de representación, a unos dispositivos; ante su colapso, surgirá un yo narrador, un yo testimonial, el Cova que escribe

su diario desde la selva, el yo narrador que recoge otras voces y al que se debe el texto de la novela.

Recordemos –ya lo mencionábamos en un pie de página en la primera parte de este capítulo–, que el autor de la novela, José Eustasio Rivera, se presenta como editor ficticio de los textos de Arturo Cova, el protagonista. Recordemos que la novela se presenta –así la presenta Rivera en un primer momento– como el testimonio un hecho real: la denuncia el horror de las caucherías en la Amazonía, el esclavismo de los caucheros. Digamos entonces que Cova es un narrador testimonial y esto nos interesa porque la novela se ubica –digamos que respecto a la poesía– en otro lugar político. Estamos hablando de las relaciones entre estética y política, entre forma y política. El lugar de las letras, el lugar de la escritura de Cova, ya no es el lugar de la poesía, el de la naturaleza estetizada, el del paisaje; es el lugar del testimonio, de la denuncia. La narración de Cova y la novela en la que se enmarca apelan a una realidad, tienen una vocación de testimonio y de denuncia.

Pero digamos también, que Cova –y la novela en su texto mismo, diremos– denuncian, condenan una tradición de representaciones de la naturaleza, del espacio natural americano: las condenan por fantasiosas, por artificiales, por construidas –por interesadas, por estratégicas, decimos aquí;

pero las denuncian, las condenan, también y sobre todo, porque sirven para encubrir, tras la poesía, tras el paisaje, como instrumentos, unas realidades atroces. En este espacio otro, en esta periferia las realidades no son los paisajes de las “soledades domesticadas”, de “la poesía de los retiros” de “las mariposas translúcidas” (*Ibíd.*, p. 296); la realidad es, más bien, la de la apropiación y explotación del espacio por unos poderes económicos (economía extractiva) y sobre esa apropiación, la de las relaciones esclavistas, la del genocidio de los caucheros. La actividad económica determina el espacio, lo produce, produce el horror. Todo ha estado cubierto en nombre de la producción, ha estado cubierto en nombre de la civilización.

Digamos que buena parte del canon de las letras latinoamericanas cuenta el mundo, lo mira —y seguimos hablando de posicionamientos— desde el lugar de la producción (y/o la extracción). En este itinerario es claro: desde las proyecciones de Humboldt sobre el espacio americano, desde la sociedad agrícola sobre la que Bello quiere fundar el continente, desde las pampas y la producción de carne en Sarmiento y en la gauchesca, hasta la extracción del caucho en *La vorágine*. Hacer emerger el espacio, pensar la literatura desde los espacios, nos ayuda a entender que son unas literaturas que se ubican en este orden, el de la producción, aunque no lo hagan evidente, aunque lo presenten, también, despojado de sus determinantes materiales. Hemos estado hablando de

unas literaturas que, aunque se ubican en el orden de la producción, estetizan el espacio natural, lo convierten en paisaje y, de esa manera, invisibilizan las relaciones de propiedad, las relaciones laborales, las condiciones de la fuerza de trabajo; invisibilizan en fin, las condiciones materiales del orden de la producción.

Hablar de producción en América Latina en el siglo XIX es hablar de producción de materias primas y alimentos y el espacio mismo es, decíamos en el primer capítulo, los medios de producción. De esta manera podemos decir que la producción económica determina el espacio, que lo produce directamente –el espacio como subproducto de la producción económica– y que en Latinoamérica esta producción –como ha dicho el geógrafo brasileño Milton Santos– será una producción dependiente. Creemos, como decía la profesora Erna von der Walde en sus clases, que esas relaciones de dependencia se podrían explorar en la literatura: si la literatura latinoamericana del XIX piensa y entiende el mundo desde el orden de la producción; en Europa, la novela realista piensa el mundo desde el orden del consumo. Estamos hablando de unas relaciones de dependencia, de la producción dependiente del espacio, y podríamos pensar que una lectura en contrapunto –el término es de Edward Said– de la novela europea del XIX tendría que llevarnos a hacer visible

esta dependencia –y esta producción dependiente del espacio– en Latinoamérica y en el resto del mundo (*the rest*) periférico.

Volvamos al mundo de la novela. Hemos hablado de un giro determinante, fundamental, de un punto de quiebre que suele pasar desapercibido. Cova escribe desde la selva, retoma la escritura en el cuaderno de cuentas del Cayeno. Es la escritura desde otro lugar, desde las antípodas de esa escritura con función ordenadora –Sarmiento– y civilizatoria, de la que hemos hablado en los otros capítulos; desde las antípodas de la representación de la naturaleza estetizada, hecha paisaje que Cova el poeta sigue y que trae consigo al salir de la ciudad. Aquí la escritura no civiliza, no ordena, no sirve como mecanismo de apropiación; opera desde este otro lugar de enunciación, desde un lugar revés y opera como narrativa testimonial y como mecanismo de denuncia de esos órdenes. Digamos entonces que la novela pone en escena el paso de un yo poético fundacional a un yo testimonial; pone en escena la transformación de una sensibilidad literaria y de la idea misma de lo literario: de la representación poética y las literaturas con función cívica, a la literatura como denuncia y testimonio.

El cambio de posición –del yo poético que sale de la ciudad al yo testimonial de la selva–, revela, hace ver dentro de la novela, que la enunciación no es neutra, que tiene un lugar y

que ese lugar la determina. Digamos, en otras palabras, que al mirar desde otro lado se hace evidente que toda mirada supone un punto de vista, una determinación espacial y que no puede estar más allá de cualquier condicionamiento histórico y cultural, en un *no lugar* neutro y superior —en esa especie de panóptico o de “Hybris del punto cero” como dice Santiago Castro¹²² para referirse al pretendido no lugar de la ciencia ilustrada en América. Ese desplazamiento revela que —se rebela en contra de— el centro no es neutro, que también es una posición, un lugar de enunciación, que está determinado por una espacialidad y que, por lo tanto, no puede pretenderse como el único lugar legítimo para la mirada y la enunciación. La novela revela que hay otros lugares de la enunciación, otras espacialidades, otros saberes espaciales, otras geografías. *La Vorágine*, diremos, será el espacio en el que se ponen en escena dos visiones de la naturaleza americana, dos estéticas, dos formas de representarla que corresponden a dos lugares de la enunciación, a dos posiciones. Tras la disputa estética, hay un mapa de posiciones políticas.

Cambiar el lugar desde donde se mira, desde donde se escribe, supone, también, apartarse de una tradición que,

¹²² Como decíamos en el primer capítulo, el punto cero es el término que usa Santiago Castro para referirse a esa plataforma neutra de observación que no puede ser observada, el no lugar desde el que el observador pretende una mirada soberana. Ver *La Hybris del punto cero*. En bibliografía.

desde Humboldt o desde las silvas que Bello escribe en Londres, ha insistido en mirar la naturaleza americana desde arriba y desde la distancia, como un observador que está por fuera, que no hace parte de ella y, acaso por eso mismo, ha alimentado, digamos que ha establecido, una visión ideal. Es la tradición que, hemos dicho, ha insistido en ver América Latina como una especie de continente vacío, como tabula rasa, como espacio disponible y en ignorar cualquier otra forma de apropiación del espacio y cualquier rastro de cultura por fuera de *la civilización*.

Hay que decir que aunque Arturo Cova, y el mundo de la novela en general, participan de esta ceguera —de esta imposibilidad de ver en los pueblos aborígenes otras culturas, otros saberes—, la novela sí toma distancia tanto de la visión edénica de la naturaleza, como de todo el proyecto civilizatorio de apropiación y de conquista: la selva no es espacio vacío y disponible para la inscripción del significado; es, por el contrario, un texto ilegible, un texto resistente, reticente a ser comprendido. La llegada del hombre civilizado —“el paladín de la destrucción” en palabras de Cova— no supone la apertura de un camino de ordenamiento y de progreso sino, más bien, el encuentro de dos mundos que no se entienden, que se atacan y se destruyen el uno al otro. Entre las múltiples interpretaciones que, por su complejidad permite y suscita, esta novela puede ser leída también —y volvemos al término—, como testimonio de este desencuentro.

El hecho de que Cova encuentre la escritura en la selva y que la encuentre, precisamente, al percatarse de que las formas dominantes son ineficaces, deja ver que —a la par de todo el proceso de destrucción y de demolición que Cova y sus acompañantes sufren en la selva—, el escritor encontrará en este espacio un lugar privilegiado para ver, digamos para denunciar, la arquitectura, la artificialidad de lo construido, la pobreza y la artificialidad de esas “soledades domesticadas”. Esta también es una denuncia, un manifiesto estético, una reacción contra una estética dominante y, sobre todo, contra la posición que una literatura “ornamental” toma frente a la realidad. Digamos que el abandono del centro supone, también, la reivindicación de la periferia como lugar desde el que se mira y desde el que se enuncia. Pero aquí la periferia será, como veremos, más que un lugar desde el que se establece otra construcción, un lugar desde el que se mira y se denuncia. Frente al centro estetizante aparece un lugar *otro*, un lugar testimonial, que da cuenta de la realidad y en el que se hace evidente la condición de construido, el carácter artificioso y no neutral de los relatos del centro.

Sólo al aproximarse a la selva, al adentrarse en ella —como decíamos en la primera parte, la selva ha sido un espacio muy eficaz como símbolo antitético de la condición occidental, del espacio ciudad, del espacio civilización—, sólo al mi-

rar desde ese otro lugar, el escritor tiene esa revelación estética: se hace consciente del carácter artificioso e ineficaz de los modelos poéticos dominantes; se hace consciente de un desencuentro. La selva, a la par que espacio de demolición, se constituye, entonces, en condición de posibilidad, en espacio propicio para la creación. Cova el poeta huye del centro que, como vamos a ver, es una posición basada en la distancia, una posición protegida, un espacio que quiere ser lugar de inmunidad y sólo al estar expuesto, al descampado, a la intemperie, en ese lugar de riesgo y de proximidad que es la selva, encuentra una mirada, más allá de lo establecido, y ve.

Antes de entrar a la selva, al enfrentarse a las descripciones de la llanura, al convertirla en paisaje emocionado, el poeta ha recurrido a un amplio arsenal estético en el que la presencia modernista ha sido notoria. Como hemos dicho, la escritura de Cova desde la selva es una especie de testimonio en el que se recoge el proceso que va del poeta al narrador. El que escribe es el narrador, desde la selva, pero su escritura recoge el itinerario durante el que no ha escrito, los diferentes lugares desde los que ha visto, recoge el proceso a través de sus distintas miradas: desde el poeta en la llanura que aún carga con los preceptos del centro, hasta el narrador en la selva que, liberado de ese territorio y rumbo a la demolición, encuentra la escritura.

En la llanura, antes de la selva, todavía tenía sitio —aunque amenazada por las primeras ráfagas de violencia, por los primeros cuerpos rotos— una visión armónica y serena de la naturaleza. Antes de ver la transformación de la mirada de Cova, y para poder ver la distancia entre el poeta y el narrador, la distancia que hay entre dos lugares de enunciación, recojamos algunos ejemplos de esa relación entre el poeta y su objeto, el espacio natural, recojamos algunos ejemplos del paisaje de la llanura, de esa naturaleza estetizada:

“Y la aurora surgió ante nosotros: sin que advirtiéramos el momento preciso, empezó a flotar sobre los pajonales un vapor sonrosado que ondulaba en la atmósfera como ligera muselina. Las estrellas se adormecieron, y en la lontananza de ópalo, al nivel de la tierra, apareció un celaje de incendio, una pincelada violenta, un coágulo de rubí. [...] Y de todas partes, del pajonal y del espacio, del estero¹²³ y de la palmera, nacía un hálito jubiloso que era vida, era acento, claridad y palpitación.”
(*La vorágine*, p. 91)

¹²³ La palabra “estero”, como muchas otras propias de la llanura, aparecía entrecomillada en las ediciones anteriores a la de la Biblioteca Ayacucho y a la de Cátedra de Montserrat Ordóñez. Como nos hace notar Sylvia Molloy las comillas eliminadas daban cuenta de un contagio, eran “Signos de una temprana contaminación de voces” que las últimas ediciones no ha respetado con el pretexto de que ahora que son términos conocidos.

Como señala Montserrat Ordóñez¹²⁴, en este fragmento es notorio el contraste entre el lenguaje culto y modernista —la muselina, la lontananza de ópalo, el coágulo de rubí— y las referencias a la flora y la fauna de la región: el lenguaje del poeta se va nutriendo, “contaminando”, de lenguaje local y las descripciones del espacio se tiñen de realidad, de llanura. Estamos ante una descripción de uno de esos famosos amaneceres rojizos de los llanos colombo venezolanos¹²⁵ y llama la atención —por contraste con lo que será el ámbito selvático— la celebración serena de la vida: la llanura se abre con el día y la atmósfera es de claridad y de ingravidez. Aquí la violencia está contenida, asoma, apenas, como una pincelada y el fuego, que mostrará su fuerza destructiva al salir de la llanura, sólo se insinúa en el color del cielo. Palabras como flotar, ondular, vapor, sonrosado, muselina, cargan la atmósfera de levedad, de inmaterialidad y dibujan un espacio poblado de vida, de luz; un espacio de claridad, abierto, disponible. Es el espacio saludable y la naturaleza es apertura, extensión; objeto que pone a prueba el vigor masculino; espacio a dominar, a domesticar.

Al comienzo de la segunda parte, cuando han dejado la llanura y están entrando a la selva, está la escena del garcero

¹²⁴ Ver *La vorágine* de José Eustasio Rivera, edición crítica de Montserrat Ordóñez. Es la edición usada en este trabajo. Ver bibliografía.

¹²⁵ Cuando hablamos de los llanos o de la llanura nos referimos a una vasta región geográfica y cultural que comparten Colombia y Venezuela y cuyo río principal es el Orinoco.

que puede verse como el último ademán modernista de Cova y como el adiós a las formas de representación asociadas al espacio de partida:

“¡Bendita sea la difícil landa que nos condujo a la región de los revuelos y la albura! El inundado bosque del garcero, millonario de garzas reales, parecía algodonal de nutridos copos; y en la turquesa del cielo ondeaba, perennemente, un desfile de remos cándidos, sobre los cimborios de los moriches, donde bullía la empeluzada muchedumbre de polluelos. A nuestro paso se encumbraba en espiras la nivea flota, y, tras de girar con insólito vocerío se desbandaba por unidades que descendían al estero, entrecerrando las alas lentas, como un velamen de seda albicante. [...] Y por encima de ese alado tumulto volvía a girar la corona eucarística de garzas, se despetalaba sobre la ciénaga, y mi espíritu sentíase deslumbrado, como en los días de su candor, al evocar las hostias divinas, los coros angelicales, los cirios immaculados.” (*La vorágine*, p. 204)

De nuevo, como en la cita anterior, la descripción está cargada de cultismos y la belleza tiene algo de liviano y de alado, de incorpóreo, de espacio despojado de su materialidad. Los dos fragmentos son renuentes al peso de lo real, se

elevan por encima de la materia. Si antes era la atmósfera, el cielo, el vapor, ahora son las alas, las plumas, las garzas en el aire. El poeta —aquí habla el poeta— propone una belleza blanca, rodeada de elementos religiosos —abre con una bendición y cierra con “hostias divinas, coros angelicales, cirios inmaculados”— y de emotivo “candor” y, amparado en la ingravidez, construye un espacio de pureza, un espacio inmaculado.

Aquí la belleza no tiene peso, es casi etérea, ingrávada, abstracta y se acerca a lo espiritual. Ya sea en la forma de “el vapor sonrosado” que como “ligera muselina” ondulaba “en la atmósfera” de la llanura o en la de “las alas lentas” que se entrecierran como un “velamen de seda albicante” en el garcero, la belleza evita el peso, lo material: es la forma pura, incontaminada y digamos también, protegida y aislada. El garcero es el espacio en que coinciden lo blanco, lo religioso, lo puro y lo que no tiene peso. Podemos decir que aquí lo bello es sinónimo de lo puro y lo puro de lo etéreo, de lo que no pesa y que todos juntos, en un mismo espacio estético, forman un ideal de belleza¹²⁶. Como en la naturaleza romántica

¹²⁶ Recordemos que el modernismo fue acusado de evadirse de la realidad, de ser torre marfilista y de no preocuparse por lo americano. En esta línea iban dirigidos los conocidos reproches de Jorge Enrique Rodó a Rubén Darío de quien decía, “no es el poeta de América”. Ver el ensayo de José Enrique Rodó, *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra* en la biblioteca virtual de El Instituto Cervantes: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46805052434146942532279/p0000001.htm#I_0

de Humboldt, como la naturaleza neoclásica en Bello, el espacio, al ser convertido en paisaje, es despojado de su materialidad: deja de ser espacio natural y se vuelve espacio poético, abstracto, se convierte en belleza etérea, elude su materialidad.

Pero la serenidad y la armonía tienen un lugar reducido, están amenazadas, igual que estas formas poéticas, que esta estética. Este espacio puro, blanco, casi incorpóreo es, como nos hace notar Sylvia Molloy, una suerte de isla rodeada de peligros:

“Parecía imposible que pudiéramos arrimar al sitio de los nidos y las plumas. El transparente charco nos dejó ver un ejército sumergido de caimanes [...] Nadaba por dondequiera la innúmera banda de caribes de vientre rojizo que [...] descarnan en un segundo a todo ser que cruce las ondas de su dominio [...] Veíase la traidora raya... la anguila eléctrica...” (*Ídem.*)

La distribución espacial de este lugar —en el centro las garzas, las plumas blancas, lo etéreo y si se quiere lo artificial; a su alrededor y al acecho, los caimanes, los caribes, la raya, que son a la vez que presencia de lo real, amenaza de destrucción— pareciera reflejar, poner en escena la relación entre dos estéticas, entre las dos formas de aproximarse a la

naturaleza que habitan en la novela.

El ideal de belleza armónica y serena es eso, un ideal, una isla, un espacio aislado de la realidad; más allá “lo real” —que puede definirse así, por oposición, como lo que está por fuera de esa isla— lo acecha con su materialidad contundente. Lo bello, lo reconciliado, lo sereno, lo liviano, lo puro y lo etéreo sobreviven aislados, pero en sus márgenes, al acecho, asoma una realidad que tiene la forma de lo feo, lo oscuro, lo violento, lo rastrero. Lo “real” ya es aquí un espacio en continuo movimiento, poblado por fuerzas que rompen, destruyen, que contagian. “Lo real” es una amenaza, es ese “revés insidioso y oscuro” —para ponerlo en palabras de Juan José Saer— que está siempre al acecho y que amenaza toda forma de orden y de claridad.

Es el último gesto, el adiós definitivo a la representación modernista de la naturaleza —que insistimos, aquí significa centro, significa establecimiento, significa poesía, paisaje, un yo poético — y el garcero, ese último reducto de una estética, aparece rodeado de contaminación. Nos dice Sylvia Molloy:

“En este fango poluto se iza la caduca fortaleza modernista ostentando un tesoro que se ha vuelto frívolo, patético y comercializado: las plumas de garza que se mandarían a las lejanas ciudades a exaltar la belleza de mujeres desconocidas” (“Contagio narrativo y gesticulación retórica”, p. 498).

El garcero como espacio impoluto, la búsqueda de ese tesoro de plumas, todo en medio de ese charco contaminado, componen una escena que tiene algo de “frívolo y patético”, en palabras de Sylvia Molloy, pero que tiene mucho más, diremos aquí, de irreal, de fuera de lugar, de absurdo. Esta es la impresión que Cova tendrá al entrar a la selva: que la representación modernista de la naturaleza es irreal, artificial, que está fuera de lugar. El espacio protegido, ahí donde aún sobrevive el artificio, es ahora un espacio reducido; más allá de esos límites estrechos, en el fango contaminado, acecha lo oscuro, el peligro de la destrucción: están los caimanes sumergidos, los caribes de vientre rojizo “que descarnan en un segundo a todo ser que cruce las ondas de su dominio” (*La vorágine*, p. 105). La naturaleza rodea, acecha y pone en peligro el orden, la forma y con la forma la identidad de cada cuerpo: la naturaleza amenaza de muerte, pero es una muerte que pasa por la desintegración —pensemos en los caribes, en los caimanes, en las hormigas tambochas que aparecerán después— ; es amenaza contra el cuerpo, contra su integridad, contra su unidad.

Hemos dicho que la belleza, este ideal de belleza, se construye a partir de la toma de distancia o, digamos, mejor, de la separación y la exclusión de toda materialidad. El garcero es, también, la puesta en escena del cambio estético de la novela: en el centro sobrevive, reducido a su mínima expresión, el espacio de las formas puras; alrededor viven y amenazan,

aún bajo el agua, las fuerzas de la destrucción. En esta especie de plano estético se ve la relación entre dos campos: distancia, forma e inmunidad, por un lado y proximidad, riesgo, destrucción, por otro y la tensión limítrofe entre ambos espacios. Vemos cómo, al adentrarse en esa otra posición, en esa otra perspectiva –aquí la selva es una posición, una perspectiva–, al descender, al abandonar la seguridad de la distancia, al soltarse al peligro de lo próximo, Arturo Cova se enfrentará con una zona de contaminación y de contagio. en donde, más allá de las formas, o en contra de ellas y desde esa posición de respuesta que aquí reivindicamos, se dará –como respuesta a esa pureza etérea del paisaje– la afirmación radical de la materia: la materia que rebasa las formas, la materia que se afirma y se sale de sus cauces. Es el paso de una estética de la distancia, de la diferencia y de lo inmaterial y de las formas estables a una estética de lo móvil, de lo inestable, de lo próximo y de lo indistinto.

Detengámonos un momento a revisar las circunstancias de la escritura. Cova está en las barracas de Guaracú y es ahí, en medio de la selva, donde empieza a recoger su travesía. En ese texto que escribe y que nos quedará como testimonio, Cova el narrador recoge la travesía que llega hasta él, pero recoge también y sobre todo, el proceso y las transformaciones que llevan del poeta al narrador: Cova el narrador pone en escena los cambios que sufre el Cova poeta, los cambios que lo convertirán en el narrador que escribe. Cova

escribe recogíendose¹²⁷, mirándose y, en ese proceso, pone en escena dos hechos que están estrechamente relacionados: el abandono de los preceptos poéticos y el encuentro con “otra” escritura.

Estamos hablando de un texto escrito a partir de un desplazamiento, desde un cambio en el lugar de la enunciación, pero, también, de un texto que quiere ser testimonio de ese proceso de cambio: el narrador recoge la mirada del poeta que lo precede, del poeta que está en esa posición previa, en esa posición abandonada. Entre el narrador que escribe el texto y el poeta, protagonista de la fuga, hay una distancia: además del tiempo que los separa —el narrador escribe en el presente la historia del poeta que es pasada— hay un cambio de posición, una brecha entre dos miradas, entre dos perspectivas.

Desde el presente, desde la nueva posición y al borde la demolición, la historia se carga de tonos trágicos y se arma de una distancia crítica que le permite poner en escena a un protagonista que ha sido él, pero que ahora es otro, y que está en un lugar anterior, en una posición abandonada. Cova no deja de mirar con ironía, con escepticismo, también con tristeza, sus sueños de grandeza, su ingenuidad, sus gestos

¹²⁷ Aquí hay un relato enmarcado, una especie de mise en abyme: Cova escribe desde las barracas de Guracú y recoge su experiencia, persiguiéndose, hasta el momento mismo en el que está escribiendo.

de dandy, sus impulsos de violencia, sus pretensiones de conquistador: no deja de mirar con distancia —mientras puede, cuando aún hay distancia, cuando aún hay lucidez— la posición de ese otro que lo precede y que es él mismo moviéndose en el pasado, dirigiéndose hacia él, hacia el que está al borde de la demolición, del abismo, hacia el que escribe¹²⁸.

En sus momentos de lucidez, Cova es capaz de ver, de asistir a su derrumbe, es consciente de su destrucción, es consciente de que escribe desde una posición inapelable, desde la imposibilidad del retorno:

“...me despido de lo que fui, de lo que anhelé, de lo que en otro ambiente pude haber sido. ¡Tengo el presentimiento de que mi senda toca a su fin, y, cual sordo zumbido de ramajes en la tormenta, percibo la amenaza de la vorágine!” (*La vorágine*, p. 380)

Como veíamos en la primera parte de este capítulo, desde el comienzo de la narración Cova habla de unas fuerzas superiores que lo arrastran y nos da señales que remiten a un desenlace fatal. A medida que se adentra en la selva,

¹²⁸ Sobre este tema, el de la escritura al borde (desde el borde) de la demolición, vale la pena revisar esa especie de ensayo testimonial de F.S. Fitzgerald, *La grieta*.

cuando la distancia entre el escritor y los hechos se reduce, cuando la fatalidad está más próxima, más inapelable, su escritura se vuelve otra: se hará más azarosa, más ansiosa, más fragmentada, menos ordenada. Como veremos, las fuerzas que destruyen todos los órdenes terminarán por afectar la escritura en su misma materialidad: las últimas páginas del texto de Cova, y de la novela, están compuestas de pequeños fragmentos que tienen el tono de premura y de afán de quien se sabe al borde del abismo. El relato, diremos, también pierde sus formas, sus estructuras, se rompe, se fragmenta, se sale de sus cauces como testimonio a nivel de la superficie del colapso general en el mundo de la novela.

Hemos insistido en la posición desde la que se escribe porque, entre los muchos viajes literarios a ese “otro lado” selvático, primitivo, primordial —*El corazón de las tinieblas*, *Doña Bárbara*, *Los pasos perdidos*, o *El entenado* para poner ejemplos cercanos a la obra y a mi interés— *La vorágine* tiene ese rasgo distintivo. Aquí hablamos de un desplazamiento que, en el descenso hacia “lo otro”, parece dar un paso más allá hasta ubicarse en una posición de no retorno. Y el hecho de que el descenso, la inmersión, se narren desde esa posición, desde esa conciencia —la del no retorno, la de saberse al borde del abismo— supone una situación muy distinta a la del viajero o el cronista que escriben su relato desde la seguridad, cuando han regresado a la vida

normal. Aquí la escritura de “lo otro” no es, como cuando se recupera la posición del centro, un intento posterior de reelaboración del caos, un intento de realizar la experiencia; aquí es, más bien, su puesta en escena, su testimonio directo y por eso podemos pensar que se posiciona como testimonio de “lo otro”, que se posiciona como “otra escritura”.

Randolph Pope¹²⁹ dice que, al recoger su travesía, en esa especie de autobiografía que emprende en la selva, Cova intenta realizar la experiencia, darle significación a través de la escritura. Dice Pope:

“La novela adquiere pleno sentido cuando se la lee [...] como la experiencia de un poeta que sobrevive aventuras que lo transforman parcialmente [...] Es el presente del escritor transformando el pasado. Indicando significativamente hacia él.”
 (“La Vorágine autobiografía de un intelectual”, p. 400).

Cova escribe un diario, repasa su pasado y podemos pensar que, mientras hay distancia entre el relato y los hechos y mientras queda algo de cordura y lucidez en él, intenta entender y dar significado a su experiencia. Pero este intento también ha de fracasar, ha de quedar abierto porque su travesía, los pasos que desanda, son los del camino hacia su

¹²⁹ Ver Randolph Pope, artículo citado en Bibliografía.

propia destrucción física y psíquica, hacia su disolución. Cova escribe al borde del abismo, al borde su desaparición —Pope dice que el poeta “sobrevive” aventuras, diremos mejor que escribe mientras sobrevive y que esa es su posición— y, desde ahí, recoge su travesía: pero si aquí hablamos de experiencia, hablamos de una experiencia de lesión que se ve desde la lesión misma, de una experiencia que trastorna y se mira desde el trastorno, hablamos de la enfermedad que se mira desde lo enfermo, de la destrucción que se mira desde el borde del abismo. Y aquí también, en esa disolución final, hay una diferencia fundamental frente a la estructura —colonial— del viaje —de la que hablábamos en la primera parte— que suele suponer, para cerrar su forma redonda y tranquilizadora, un retorno al centro. Un retorno físico al centro como lugar de comprensión, como lugar de realización de la experiencia de “lo otro”, como lugar físico de la escritura, como lugar desde el que se “narra la barbarie”.

Digamos entonces que la escritura será, antes que espacio de comprensión y de afirmación del sujeto —como sería en el ámbito romántico cuando el escritor, desde la seguridad del retorno, realiza su experiencia en la escritura— testimonio de su disolución y de su demolición. Decimos que la escritura misma aparece como testimonio de la demolición porque en las páginas finales del texto¹³⁰ —que corresponden a

¹³⁰ Las últimas páginas de la novela están compuestas de pequeños fragmentos en los que Cova da unos últimos detalles antes de desaparecer,

los últimos momentos que tenemos de Cova— la posición parece emerger, salir a flote y, poco antes del final, manifestarse sobre la superficie misma del texto, afectarlo rompiendo su unidad, volviéndolo fragmentos, haciéndolo pedazos.

El cambio del lugar de la enunciación del que hemos venido hablando —y que es uno de los temas de esta investigación—, conlleva también, el abandono o la pérdida de una posición de poder: decimos que hay un cambio del lugar de enunciación no sólo porque Cova escribe en la selva —ése sería un cambio estrictamente geográfico—, sino porque aquí al escribir desde la selva se da un desplazamiento, un abandono de la posición de poder. La selva, ese otro lugar de enunciación, es el lugar en el que deja de funcionar la relación sujeto-objeto entre el hombre y la naturaleza. Ante ese espacio que se resiste a ser objeto, el hombre —digamos Arturo Cova— no logra configurarse como sujeto, sostener su lugar de dominio, su centralidad: con el derrumbe de esta relación de poder se viene abajo, también, el edificio, la maquinaria estética del centro letrado, se vienen abajo los mecanismos, los dispositivos de apropiación. Digamos que hay una tradición estética, y una tradición de instrumentalización de la estética, relacionadas con la vocación de dominio del centro

antes del contundente “los devoró la selva” del epílogo. La crítica tradicional leyó este final fragmentado como una torpeza del novelista, una forma una torpeza que había que perdonar. Aquí seguimos, por el contrario, el consejo de Sylvia Molloy, quien ha propuesto leer la novela no, a pesar de sus discontinuidades, sino en ellas mismas, a partir de ellas.

—una estética de la apropiación, una estética de la dominación y un lugar central de la estetización de la naturaleza— y que el desplazamiento, el cambio del lugar de la enunciación (de Cova) supondrá el desplome de ese lugar de poder y el fracaso de esa estética. El desplazamiento de lugar de la enunciación trae consigo otra mirada, otra realidad y, diremos, otra estética.

Decimos que deja de funcionar la relación sujeto objeto, digamos también que la voz, el sujeto de la enunciación, esa que en la llanura ha sido lugar firme, se rompe al entrar en la selva y se diluye en múltiples voces: así, en donde narraba la voz única de Arturo Cova aparecen, como nos hace ver con mucho detalle Silvia Benso¹³¹, una serie de relatos intercalados en donde, sin que el cambio se haga explícito y sin que se le advierta nunca al lector, Clemente Silva, Helí Mesa y Ramiro Estévez narran experiencias de selva que sabemos que Cova no ha tenido. Pasamos de una voz única, de un lugar firme, a un espacio móvil e inestable: la voz rota de Arturo Cova será un lugar de múltiples perspectivas, un espacio de encuentro de múltiples voces¹³² que, sin límites claros, tienden a diluirse en una masa inestable y amorfa.

¹³¹ Para un estudio de la estructura narrativa de *La vorágine* ver el ensayo de Silvia Benso, “La vorágine: una novela de relatos”, en: *La vorágine: Textos críticos* y dentro del estudio citado de Françoise Perus, *De selvas y selváticos*, el capítulo, “La vorágine: un solo eco de multisonas voces”. En bibliografía.

¹³² Françoise Perus dice que es la voz colectiva, la voz de una cultura que está “cimbrada” en un proceso de violentas transformaciones. Ver texto citado. En bibliografía.

Si dejamos a un lado a Helí Mesa que narra el cuento de “la indiecita Mapiripana”, y narra también los desmanes de Barrera, nos quedamos con dos personajes y dos voces que juegan un papel muy importante: Clemente Silva y Ramiro Estévez. Los relatos que, dentro de esta masa de voces, dentro de esta voz colectiva, se le atribuyen a Clemente Silva, tienen que ver con las caucherías¹³³: la búsqueda y el rescate de los huesos de su hijo Luciano¹³⁴, los relatos de su experiencia tortuosa como cauchero y el lamento del cauchero que parece ser suyo —él es el único cauchero del grupo. La participación de Clemente Silva dentro de este grupo de voces es muy interesante porque, además de ser, en palabras de Franciose Perus, “el segundo centro colector de información proporcionada por la novela”, es la voz individual no letrada, la voz cuya “experiencia, percepción del mundo y sistema valorativo” sirven de contrapunto a la posición letrada de Arturo Cova y de Ramiro Estévez.

¹³³ Hemos dejado de lado un tema que ha sido muy estudiado por los críticos: el horror de las cuacherías y *La vorágine* como novela de denuncia social. En este sentido, decimos en esta parte del capítulo, leemos la novela como una posición denunciante y como lugar testimonial.

¹³⁴ Queda para un desarrollo posterior el tema del cadáver insepulto que vincula dos obras fundamentales de la literatura colombiana del siglo XX y que, podemos pensar, genera un espacio propicio para leer la historia del país, para interpretarla. Las dos obras son *La vorágine* (1924) y la primera novela de García Márquez, *La hojarasca* (1955). El espacio que surge de la lectura de las dos novelas puede ser visto, así quiero pensarlo, como una invitación a releer la historia y a entender la dificultad, pero sobre todo la necesidad que tiene este país violento de dar sepultura, de dar perdón, de cerrar sus heridas. Hay que decir que esa es, dentro de la novela, la tarea de Clemente Silva, la memoria y el perdón: da sepultura a su hijo, rescata el manuscrito de Arturo Cova.

Y ambos, Ramiro Estévez y Clemente Silva, el uno letrado, el otro no, a la vez que voces que participan en el tejido del relato, son personajes que rodean el texto: mientras Ramiro Estévez está en el origen del diario de Cova y es el aliciente para que Cova empiece a escribir, Clemente Silva está en el otro extremo, es el que rescata el diario que, tras la desaparición de Cova, Rivera, el editor ficticio, se encarga de presentar. Podemos pensar que en ambos lados del texto, primero en la génesis y después en el rescate del manuscrito, en su conservación como testimonio y en su edición, hay una participación colectiva; podemos pensar, si nos ubicamos en el final de la novela en el que Cova y su grupo desaparecen —“los devoró la selva”— y si nos abrimos a un final de la novela en tono propositivo, que ese texto que queda como legado es un texto colectivo — un conjunto de voces rotas— que ese texto que queda como única respuesta supone, implica, propone, una respuesta colectiva.

La escritura de Cova recoge la voz de Cova el poeta, sus transformaciones, su cambio de posición, pero recoge también, —desde ese cambio de posición que termina por afectar la estabilidad de la única voz—, los testimonios de otras voces y sus experiencias en la selva. En este proceso en el que el relato y la voz única se abren a otros relatos y a otras voces, Arturo Cova, el escritor, y con él todo el mundo de la

novela, se distancian de la voz de Arturo Cova como narrador. Digamos que en su desplazamiento, Cova, el narrador, pasa de ser el dominador, la voz que establece la narración a ser sólo una de las voces de un espectro, otra voz dentro de un conjunto en un lugar en el que las identidades tienden a diluirse.

Estas voces, arrastradas por la fuerza del contagio —esa fuerza que con la llegada a la selva, atraviesa todos los ámbitos de la novela— parecen articularse en un colectivo, en un “sólo eco de multisonas voces” como dice Françoise Perus, en donde las fronteras entre las identidades se diluyen. Decíamos que el espacio selvático se resiste, que no se presenta como objeto disponible; digamos ahora que en este “otro” lugar tampoco se configurará un sujeto: antes que espacio propicio para la afirmación de un sujeto de la enunciación firme y estable, la selva será el espacio para un lugar de enunciación colectivo, para un conjunto de voces rotas, de identidades disueltas, arrastradas por la fuerza del contagio.

Como ya hemos dicho, la transformación de las relaciones entre el hombre y la naturaleza supone una transformación estética: en el primer ámbito, cuando el poeta está en una posición de centro —o cuando aún no la ha perdido del todo y conserva la distancia que lo hace sentir protegido—, la voluntad de dominio, la sensación de tener la naturaleza a su

disposición, van de la mano de una estética ordenadora, civilizatoria, de una idea de paisaje amparada en la serenidad de la forma —una representación en la que se ubica como sujeto frente a la naturaleza, su objeto—; cuando el poeta en fuga, abandona toda centralidad, cuando deja la distancia protectora y se aproxima (se arriesga), la naturaleza emerge en toda su proximidad, en toda su complejidad y hace pedazos la forma. Es otro ámbito estético en el que el espacio recupera su autonomía, su vida propia —por encima de la forma—, y termina por imponerle sus condiciones al texto y por manifestarse sobre la escritura.

Podemos pensar, desde esta perspectiva, que *La vorágine* pone en escena el desplazamiento —digamos la fuga— en la que un escritor deja atrás una forma de escritura, una forma de escribir —la escritura como instrumento para civilizar, para ordenar o para domesticar el espacio, la escritura como mecanismo de apropiación— y busca lo que esas representaciones, esas formas de postular la naturaleza americana, han dejado por fuera. Una escritura que huye, que se aleja de su papel civilizador y que se ubica en otra posición, en un espacio de riesgo, de contagio, en un espacio que desafía las formas, el orden y la estabilidad, en un lugar más allá de la voluntad de apropiación, de conquista, de la voluntad de poder. En una posición que desafía, finalmente, a las estéticas instrumentalizadas, a las estéticas de la dominación en las que el sujeto se afirma, se constituye como centro.

Hasta aquí hemos hablado de un cambio de posición que trae consigo el abandono de una mirada sobre la naturaleza americana —de una tradición estética— y, por eso mismo, el colapso de las formas de representación ligadas al centro. Veamos entonces qué hay al otro lado, cuál es la respuesta estética y cómo es esta “otra” realidad que Cova postula desde esta “otra” posición. Estamos en el cuarto acápite de la tercera parte —cuando Cova ya ha entrado en la selva y la selva ya ha empezado a afectarlo, cuando el mundo de la novela ya se ha trastornado, cuando otras voces han participado de la voz narrativa— y aquí volvemos a ese momento de revelación, que ya hemos citado, en el que Cova cuestiona la validez y la vigencia de “la poesía de los retiros” y de “las soledades domesticadas”:

“Por primera vez, en todo su horror, se ensanchó ante mí la selva inhumana. Árboles deformes sufren el cautiverio de las enredaderas advenedizas, que a grandes trechos los ayuntan con las palmeras [...] se desfondan como un saco de podredumbre, vaciando en la yerba reptiles ciegos, salamandras mohosas, arañas peludas. [...]

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!” (*La vorágine*, p. 296)

Llama la atención que, aunque Cova lleva tiempo moviéndose por la selva, sólo hasta ahora pueda ver por primera vez, “en todo su horror”, “la selva inhumana”. Como decíamos, el fragmento da testimonio de una especie de revelación estética: Cova ya ha sufrido alteraciones en la percepción, ya ha tenido ataques de locura, ya ha padecido “el embrujamiento de la montaña”, “el mareo de las espesuras”, pero sólo hasta ahora ve, sólo hasta ahora la selva *se ensancha ante él* y se le muestra en todo su horror. Cova ve el horror y al verlo, en esa misma escena, se hace consciente de un problema de representación.

El párrafo citado pone en escena un espacio de relaciones en el que dominan el contagio, la enfermedad, la materia viva que se sale de las formas: “los árboles deformes” sufren presos de las enredaderas, y se ayuntan con las palmeras; la “podredumbre”, “los reptiles ciegos”, “las salamandras mohosas” conforman una escena de fealdad natural armada sobre lo deforme, lo repugnante y lo enfermo. Aquí lo deforme tiene mucho de enfermedad, tiene mucho de malsano y de repugnante pero es, ante todo, redundancia de materia viva: materia que se afirma por encima de la forma y la trastorna, la desafía y la pone al límite, a punto de salirse de sus cauces, a punto de rebasarla. Antes hablábamos de

unos espacios literarios en los que, sobre la materia se imponía y reinaba la pureza de la forma, la poesía, el paisaje; ahora, aquí, del otro lado, reinan la deformidad, la proximidad pegajosa, el contagio. Es la materia viva, el elemento primordial que lucha por imponerse, por salirse de las formas, por arrastrar toda la realidad hacia lo elemental, hacia lo indistinto, hacia “lo real”.

La descripción del espacio selvático continúa y Cova insiste en la representación minuciosa, insiste en el exceso —podemos hablar una retórica del exceso que se despliega sobre la narración en todo el espacio de selva¹³⁵— para poner en escena las fuerzas del espacio vivo:

Por doquiera el bejuco del matapalo —rastrero pulpo de las florestas— pega sus tentáculos a los troncos, acogotándolos y retorciéndolos para injertárselos y trasfundírselos en metempsicosis dolorosas. Vomitan los baracheros sus trillones de hormigas devastadoras, que recortan el manto de la

¹³⁵ Aquí hablamos de una retórica del exceso que se hace evidente en la puesta en escena del espacio selvático y, también y sobre todo, en las escenas de desmembramiento y de violencia contra el cuerpo en donde el relato parece complacerse, disfrutar, parece ubicarse en lo sádico: es el lenguaje que se regocija en la destrucción, en su representación minuciosa, y no, como antes, en lo sereno y en lo estable. Pensamos, de nuevo, que la distancia entre las dos retóricas es, también, la diferencia de los lugares de la enunciación.

montaña y por anchas veredas regresan al túnel, como abanderadas del exterminio [...] El comején enferma los árboles cual galopante sífilis, que solapa su lepra suplicatoria mientras va carcomiéndoles los tejidos y pulverizándoles la corteza, hasta derrocarlos súbitamente, con su pesadumbre de ramazones vivas.” (*ibíd.*, p. 296)

Aquí se impone lo deforme, lo que se acogota, lo que se retuerce, lo que desafía la forma; lo enfermo, lo que contamina y contagia. Cova se enfrenta con la materia que, en estado continuo de transformación, de contaminación y contagio, se sale de sus cauces y desafía los límites y las formas. La materia como un todo orgánico en el que las partes conviven, diluyéndose, deshaciéndose, en continuo contagio. Cova se enfrenta con un espacio cambiante, inestable, vacilante, *infirmitas*, en el que colapsan la identidad, la permanencia, la estabilidad de cualquier diferencia. Materia en movimiento, materia pura, radical.

En esta investigación hemos hablado de una posición, de una mirada que convierte la naturaleza americana en objeto estético, que la estetiza, que la vuelve paisaje. En este capítulo, al hablar de la primera parte de la novela, hablábamos del paisaje de la llanura y de la naturaleza reconciliada, hablábamos de la afirmación

de la forma. Ahora, hablamos de un desafío a la forma y de un desplazamiento estético hacia un estadio de afirmación radical de la materia, hacia lo indistinto, hacia “lo real”. Aquí decimos que ese desafío y ese desplazamiento estético son un posicionamiento frente al comienzo de la novela –lo que es bastante claro– pero, también y esta es la lectura de esta investigación, frente a la tradición estetizante de centro que hemos presentado. Insistimos, en otras palabras, en que esta novela es también, una posición, una respuesta.

Estamos en el revés, al otro lado de “las soledades domesticadas” y de “la poesía de los retiros”, en el otro lado de esa relación armónica del hombre con la naturaleza, al otro lado de la tradición del paisaje; estamos del lado de la fealdad natural que también es amenaza:

“¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los responsos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí la parásita afrodisiaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga [...] Aquí, de noche, voces desconocidas, luces fantasmagóricas, silencios fúnebres (*Ibíd.* p.

297).”

Lo que causa horror —el horror de la fractura del discurso y del sentido, el de la locura de Cova— no es lo deforme, no son “los sapos hidrónicos”, no es lo repugnante o lo enfermo, “no son los caños podridos”, ni es la muerte: es la combinación, la convivencia en un tejido denso y móvil, en la red ilegible e incomprensible de los innumerables elementos que desafían la forma y que conviven al borde de la disolución, en el todo. Aquí lo que desconcierta, lo que da horror y espanto, es la convivencia de los opuestos; lo que trastorna, lo que perturba es —por encima de la forma, de la distancia, de la diferencia—, la victoria de lo indistinto, la victoria de una totalidad inaprehensible, la materia viva y móvil:

“Entre tanto la tierra cumple las sucesivas renovaciones: al pie del coloso que se derrumba, el germen que brota; en medio de los miasmas, el polen que vuela; y por todas partes el hálito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sopor de la muerte, el marasmo de la procreación” (*Ibid.*, 296).

Aquí el horror está cargado de violencia y de muerte, pero es, sobre todo, el desplome, la pérdida del sentido. Es la

aceleración de los ciclos, la exuberancia, lo excesivo, lo deforme, lo salido de su cauce. Todos estos elementos, la convivencia espantosa entre lo que nace y lo que muere, la enfermedad, la contaminación, el contagio pegajoso entre los vegetales que se ayuntan, conducen a componer un espacio en el que las diferencias se diluyen, se hacen difusas: es un lugar que desafía la forma, que se resiste a la diferencia, o, en otras palabras, un lugar anterior, primordial, que se resiste al pensamiento, a la comprensión, a la representación; un lugar que se resiste a la apropiación. Es el espacio de lo indistinto, el espacio en el que el sujeto y el objeto pierden sus posiciones, el espacio de la no comprensión, el espacio inestable donde no se configura el sentido; el espacio de lo que, desde *la civilización*, se ha llamado el horror.

Como hemos dicho hay una puesta en escena de lo obscuro, una presentación minuciosa de lo que suele estar oculto, un goce en la descripción de ese *otro lado* (el de lo roto, el de lo enfermo, el de lo descompuesto, salido de sus cauces). La violencia contra las formas, contra la diferencia, se ensañará también contra el cuerpo como unidad. El relato presenta, más que la muerte, la destrucción del cuerpo: las muertes de Millán, del Cayeno, de Barrera —adversarios de Cova— son episodios espantosos, minuciosamente descritos (hablamos de una retórica del exceso) en los que los cuerpos son desmembrados o descarnados, atacados en su unidad, en su posibilidad de sentido. Podemos pensar en un goce de

la destrucción, en un regocijo en la Violencia –en mayúscula como aparece en el comienzo de la novela– que está vivo aquí, en estas representaciones sádicas. Hablamos de una retórica del exceso y del placer contemplativo de la destrucción, de una estética sádica, de una estética de lo abyecto. El relato que había empezado con la descripción emocionada de los amaneceros llaneros, desemboca en ese otro espacio, el de “lo real”, el de lo abyecto, el del horror; desemboca en un espacio que se ubica en los umbrales de la representación.

Si pensamos la retórica y la estética del final de *La vorágine* más allá de la novela, en relación con la estética y con las representaciones hegemónicas del espacio de las que hemos hablado en los capítulos anteriores, podemos entender que aquí –en esta retórica, en esta estética– hay un desplazamiento y una voluntad de reacción, de corte. Podemos entender que ésta es una posición estética que opera como oposición estética, como reacción violenta –la Violencia, con mayúscula– a lo que hemos descrito como un vasto proyecto de representación y de apropiación del espacio americano. Recordemos que desde el primer capítulo hemos hablado del paisaje como dispositivo, como mecanismo de estetización de la naturaleza; recordemos que hemos hablado de una estética instrumentalizada, al servicio de los intereses de las élites en el poder. La reacción es, entonces, contra esa esté-

tica en general y contra ese mecanismo, contra ese dispositivo en particular: ese dispositivo que, decíamos, transforma el espacio natural en objeto de contemplación y, por esa vía, en una entidad inmaterial en la que domina la forma o el espíritu –como en los paisajes modernistas o en los paisajes románticos–; es una respuesta ante ese dispositivo que supone, en cualquier caso, una naturaleza adelgazada, sin espesor, convertida en entidad inmaterial.

La respuesta aquí, hemos dicho, es materialidad radical. La réplica a la naturaleza estetizada, al paisaje etéreo, es la materia pura, sin forma, en continua transformación, por encima de los límites, sin límites: aquí no hay paisaje, aquí hay cuerpos rotos, materia en contagio, convivencia de lo que nace y lo que muere; aquí lo abyecto, el horror. La respuesta estética se ubica en un continuo desbordar de la forma, más allá de los límites, en los umbrales de la representación. Bajo los cuerpos despedazados, bajo las formas rotas, una vez erosionados los límites y las diferencias por la acción del contagio, emerge la materialidad pura, radical; emerge como única realidad, como puesta en evidencia, también, del carácter artificial de las realidades postuladas por los poetas.

Aquí la realidad; allá la poesía. La poesía –esa “pobre fantasía de los poetas”– es, en el mundo del final de la novela, artificio, engaño, mentira; al otro lado emerge la realidad, la

verdad o, diremos mejor, el testimonio. Al otro lado de la poesía, desde el *otro* lugar de la enunciación, surge una narrativa que, por un lado, da cuenta de la naturaleza –del espacio–, en toda su materialidad; y que, por otro lado, da cuenta, también, de las condiciones materiales asociadas a la extracción del caucho en un espacio específico, que da cuenta de la esclavitud, del horror. Al otro lado de la poesía, en su revés, surge una narrativa testimonial. Digamos que aquí la poesía es artificio –opuesta a realidad y a testimonio– en tanto que es entendida como ornamento, como naturaleza estetizada, convertida en paisaje, en objeto de contemplación.

Digamos, también, que aquí la poesía supone una posición y que ése es el otro gran descubrimiento de Arturo Cova. Cuando toma conciencia de la artificialidad de la representación, de su carácter construido, está mostrando, también, que esa representación no es neutral, que supone una posición: la suya, la del poeta que viene del centro, al del poeta que tiene “por privilegio”, es decir, por deber, “encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas”. Toma conciencia, defraudado, de que trae consigo un posicionamiento, una centralidad y toma conciencia de que hay *otras* posiciones, otras estéticas, otras escrituras. Sólo a partir de esa conciencia, Cova puede abandonar su posición: tomar conciencia de su posición implicará estar en otra, desplazarse.

Digamos que el rechazo de la poesía no es sólo una posición estética, es también el rechazo de una posición, de una centralidad y de la tradición que representa: digamos que el rechazo de la poesía en tanto que “artificial” es también, una puesta en evidencia, del centro como posicionamiento y ese rechazo es una posición política. Digamos también que Cuando Cova rechaza la poesía, cuando abandona la estetización de la naturaleza, está posicionándose en otra escritura:, al otro lado del artificio, al otro lado de la tradición letrada, en el testimonio como posición estética y como posición política.

Digamos también, en aras de la claridad, que el objeto de debate no es “la poesía” en sí misma, es el paisaje como dispositivo de apropiación, es esa estética instrumentalizada; es, en otras palabras, una tradición poética –y aquí insistimos en que leemos la novela de cara a una tradición que la precede– que estetiza la naturaleza, que la despoja de su materialidad, que tiene el deber cívico de “encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos”. La poesía que no funciona, la que deja de operar con la entrada a la selva es ésta, la de la tradición del paisaje, la de los dispositivos de apropiación que decíamos, se configuran en Humboldt. Lo que deja de funcionar, de operar, es una posición, un lugar de la enunciación: la posición de las élites letradas, la del centro, la posi-

ción desde la que se acomete la continuación de la conquista.

Y volvemos a los lugares de la enunciación: la diferencia radical entre estas dos estéticas, es la distancia —el abismo— entre dos posiciones, entre dos lugares de la enunciación que se ubican en las antípodas. Si hablamos del centro letrado, tenemos un poeta, unos paisajes, unas naturalezas estetizadas, vacías, disponibles; si hablamos de la selva, de ese espacio *otro* en las antípodas, hablamos de un narrador, de un relato, de la naturaleza con espesor, como espacio material, como medio de producción y hablamos, también, del testimonio de una realidad atroz.

Podríamos terminar aquí, pero queremos ir un poco más allá para mostrar que, no sólo deja de operar la poesía del paisaje, sino que el colapso se da en todos los órdenes de la apropiación del espacio: ante la selva como “espacio de resistencia”, no funcionan los dispositivos de orientación, de estriaje del espacio; no funciona el discurso como elemento ordenador y civilizador. Es en la selva, en ese lugar extremo, en ese fin del desplazamiento, del retorno, del descenso, en ese espacio-posición, en ese lugar en el que emerge la naturaleza viva como fuerza y como materialidad pura, en donde se desubica, en donde se *descentra* y en donde se extravía el Cova civilizado, el poeta de las naturalezas estetizadas y los paisajes. Y es en este espacio en donde se producen en

Cova, cada vez más —a medida que se adentra en la selva y que se refunde en ella—, episodios de locura que terminan arrastrándolo hacia su demolición psíquica y su aniquilación. Podemos pensar que también Cova tiende a la indeterminación, a lo indistinto y que, después de perder su camino, de confundirse en sus alucinaciones con los árboles, de ser parte de ese contagio de voces que narran la novela, se pierde en el Otro, en la Otredad que lo devora.

Digamos, para seguir afirmando la idea de unas geografías paralelas, que hay un extravío físico y un extravío psíquico y que son paralelos, son simultáneos. Porque a medida que se pierde en la selva, que se desorienta, que pierde su trayectoria y se *nomadiza*, Cova empieza a delirar, a perder el sentido de realidad y también, a diluirse, a perder sus límites como sujeto. Y aquí deberíamos hablar en plural, deberíamos decir “van” perdiendo sus límites, Cova, la naturaleza, la realidad misma: toda la estabilidad del mundo exterior parece diluirse, naufragar en lo indistinto. El espacio pasa de ser garantía y firmeza a ser trastorno, mudanza, indefinición; de ser objeto confiable, a ser una realidad vacilante, inestable en la que el hombre se extravía y se pierde. Como decíamos en la primera parte de este capítulo, Cova no sabe si es él el que titubea o es la estabilidad de lo exterior la que duda, la que

flaquea¹³⁶. Y ahí, sobre la narración misma y sobre ese espacio vacilante, Cova “el narrador” empieza a ser otro, a diluirse en ese colectivo de voces rotas, en lo Otro, hasta desaparecer, hasta el final en abierto de “los devoró la selva”.

Hemos dicho que la selva aparece como materialidad y que es materia en movimiento, en transformación, inestabilidad. Es realidad blanda, pegajosa, en transformación; un lugar en el que los espacios de distinción no logran asentarse, no adquieren consistencia: es el espacio de lo indistinto, de lo que no puede ser leído ni traducido a lenguaje. Es un espacio hostil al pensamiento y a la representación. Si el paisaje nítido de la razón se asienta sobre la forma, sobre la medida y la diferencia, este espacio de selva está en el otro lado, en el de lo indeterminado, en el de la desmesura, en el del colapso del sentido. Podemos pensar que si el lenguaje, el pensamiento, el sentido se articulan sobre la diferencia¹³⁷, éste espacio, que tiende a lo indistinto, a lo amorfo, a lo indeterminado y lo chirle —para usar otra expresión de Saer— es el lugar de la fractura del sentido, del colapso del significado.

¹³⁶ Y Como decíamos en la primera parte, aquí está parte del espanto, del horror de que habla el protagonista de *El entenado* de Saer: “Es, sin duda alguna, mil veces preferible que sea uno y no el mundo lo que vacila” (p. 153)

¹³⁷ Sausssure y Derrida han señalado como el lenguaje se articula antes que, sobre una red de contenidos, sobre una red de diferencias. Ver el ensayo de Derrida: “La Différance”. <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/diff.html>

La selva encierra, confunde, inhabilita los mecanismos de representación: se resiste a la diferencia, al referente, a la marca, a la huella; es espacio de cambio, espacio en el que dominan lo indistinto y lo móvil. La proximidad pegajosa de los ciclos, la convivencia de lo que nace y lo que se pudre, la cambiante vitalidad del espacio, conforman todo un escenario de resistencia a la descripción, a la representación, al mapa, al estriaje. No hay un espacio estable, una realidad exterior, objetiva que sirvan de garantes al yo. La relación estable, firme, entre el yo y un exterior susceptible de ser descrito, recorrido, dominado, objetivado —esa relación en la que, a la vez que se construye un exterior confiable, seguro, dominado, se afirma la superioridad del yo— deja de ser posible: no hay tal realidad, no hay tal espacio de representación.

La selva no sólo es el espacio en el que dejan de funcionar los mecanismos de la representación y apropiación del espacio, sino —y por esa razón— el espacio en el que no se hace posible el establecimiento mismo de una realidad exterior, de una realidad objetiva. Y no es posible porque del otro lado, el yo, centro necesario para que la realidad segura y confiable acontezca, al no encontrar un objeto firme donde asentarse, pierde toda consistencia. Digamos de nuevo que los dos extremos de la relación —sujeto-objeto— se desdibujan: no hay un yo estable que actúe como centro ni una realidad firme que lo garantice.

La contaminación, el contagio que en principio se muestran como las formas de relación dominantes en la naturaleza selvática de *La vorágine* serán las fuerzas que acabarán imponiéndose hasta arrastrar todo el universo de la novela hacia un espacio otro: el de la abolición del sentido, el de la abolición de la diferencia, el no territorio, el espacio de lo indistinto; como un retorno, como una regresión, como un desplazamiento hacia lo primigenio, ¿hacia la consustanciación? Como si las fuerzas de la naturaleza se desbordaran y contaminaran el texto y todo su universo narrativo hasta llevarlo al espacio de su misma destrucción: el espacio de la fractura del sujeto, del significado, de la lesión y la fractura del cuerpo, de la lesión y de la fractura de toda la separación y la diferencia en la que se soportan el espacio de lo racional y el espacio de lo discursivo.

Hemos dicho que al final la novela se rompe, que se fragmenta, que termina fracturada, en pequeños acápite. Por este camino y como sugiere Sylvia Molloy, podemos leer ese final fragmentado de la novela, ese desenlace textual en el que la narración continua se va rompiendo en pequeños acápite, como un síntoma, una manifestación de la enfermedad que toca todo el mundo de la novela y que ataca toda forma de unidad. La fractura de la narración es también, la fractura del discurso, la fractura del logos, el colapso del lenguaje ante el espacio de lo real. Hemos estado hablando de la frac-

tura del discurso como síntoma de la enfermedad, de la locura que se manifiesta sobre el texto mismo. Digamos ahora que la fractura del discurso puede ser leída como momento último y definitivo de una posición novelesca: testimonio de la fractura, de la lesión y la enfermedad en todos los órdenes (como dice Silvia Molloy); momento último y definitivo de la novela como reacción, como respuesta: la novela como respuesta desde ese otro lugar, como respuesta de ese lugar a un lugar primero, de pretendida superioridad, a un proyecto central, civilizatorio, a un proyecto, hemos dicho, de apropiación y de conquista.

Al final, no queda el texto como unidad, como exhibición de una estructura con sentido, con dirección; queda un texto deshecho, un cuerpo roto, exhibido en sus fracturas, en sus heridas: la respuesta a nivel de superficie será el texto puro, más allá de las formas y las estructuras, en su condición primigenia; la respuesta será el texto en su pura materialidad textual. De nuevo la selva como símbolo de resistencia: el espacio se resiste a ser sometido, integrado, apropiado bajo un discurso ordenador, civilizador. El discurso se rompe, se fractura como el resto de los cuerpos y con él cualquier atisbo de orden y de sentido. Queda el texto en su cuerpo roto, en su pura materialidad como testimonio, también, del colapso general de todas las estructuras; queda la materia pura, primigenia.

4. Conclusiones

En este capítulo hemos propuesto una lectura de *La vorágine* en dos niveles: desde adentro, sobre el texto mismo de la novela y, desde afuera, desde lejos, como una posición, como una respuesta hemos dicho, a una tradición letrada que la precede. Hemos ido de adentro hacia fuera, hemos ido desde el texto hacia un hipotético posicionamiento de la novela dentro de un hipotético itinerario.

Para empezar por ahí, por esa lectura “desde adentro” de la novela, sobre el texto, quisiera destacar dos hipótesis, dos propuestas de interpretación que considero centrales y sobre las cuales se sostiene una interpretación, un discurso que, si bien se basa en la tradición de estudios críticos de la novela y recoge sus lecturas, aspira a constituirse como propio. La primera hipótesis, la que articula la primera parte del capítulo, es aquella según la cual la forma de la travesía de Arturo Cova estará determinada por el tipo de espacio que se recorre y que, en tanto espacio de resistencia, supondrá una posición, una política; la segunda, que corresponde a la segunda parte del capítulo, que el lugar desde el que se enuncia, desde el que Cova escribe su texto, viene determinado por esa fuga y determina a su vez una mirada, una posición y una forma de la escritura. Hemos dicho que tanto la forma del desplazamiento como el desplazamiento del lugar de la

enunciación nos permiten leer la novela como un posicionamiento, como un lugar de respuesta frente a una tradición de representaciones del espacio, de una tradición de estetización de la naturaleza. Hemos dicho, también, que la respuesta a esa estetización es la materia misma, la materialidad pura. Hemos entendido estas estéticas como posiciones: la diferencia radical entre las dos es la distancia, hemos dicho, entre dos posiciones, entre dos lugares de la enunciación que se ubican en las antípodas.

A través de estas dos partes se ha propuesto una lectura de *La vorágine* en la que la novela es entendida como el espacio de acción de unas fuerzas que destruyen toda forma de orden, que arrastran todo el mundo de la novela hacia un estadio que se ubica en los límites de la representación y del lenguaje. Una novela de fuerzas más que una novela de personajes. Es un mundo, hemos dicho, en el que la relación sujeto objeto, que se basa en un objeto firme, disponible y en un sujeto estable, deja de funcionar.

En la primera parte tratamos de mostrar cómo el desplazamiento de Cova tenía la forma de una fuga: cómo la travesía suponía el abandono de todas las estructuras, de todos los órdenes asociados al espacio de partida. Desde ahí, desde la conciencia de la fuga de Cova y de que su travesía tiende a la errancia, vimos, en la segunda parte, que ese movimiento de desterritorialización llevaba a otro espacio, a una

posición otra en la que se hacía evidente el artificio de lo construido, el horror del encuentro de lo civilizado con lo otro y el fracaso de una forma de representación.

En la segunda parte nos detuvimos en la relación entre desplazamiento, espacio y escritura, para señalar que la travesía del escritor hacia la escritura, hacia “otra” escritura, pasaba por un cambio del lugar de la enunciación. Creemos que la novela pone en escena una situación, una geografía en la que el lugar desde el que se escribe supone y determina una mirada, una posición y que desde ahí, desde ese espacio de periferia, desde ese espacio otro, se abre un lugar de posibilidad para ver, para entender, para encontrar *otra* escritura.

Podemos pensar que *La vorágine* pone en escena el desplazamiento —digamos la fuga— en la que un escritor deja atrás una forma de escritura, una forma de escribir —la escritura como instrumento para civilizar, para ordenar o para domesticar el espacio— y va tras lo que esas representaciones, esas formas de postular la realidad (la naturaleza americana), han excluido, han dejado por fuera. Va hacia otra posición, hacia el desafío a la forma y su desplazamiento supone ir hasta los límites mismos de la representación.

Hablamos de una escritura de la fuga, una escritura que se aleja de su papel civilizador y que se ubica en otra posición, en un espacio de riesgo, de contagio, en un espacio que

desafía las formas, el orden y la estabilidad, que desafía, finalmente, todo el paisaje en el que el sujeto se afirma. Una escritura desde lo nómada en donde no hay lugar para una realidad estable ni para un sujeto firme que la postule. Hemos hablado del encuentro de otro lugar de la enunciación, de otra posición y de *otra* escritura.

Volvamos al comienzo de estas conclusiones y hablemos ahora de ese otro nivel de lectura, de un “desde afuera” que se pone en relación con una tradición letrada y con un itinerario de textos. Aquí hemos insistido en la posición desde la que Cova escribe porque creemos que está es una de las claves de lectura de la novela y una de sus singularidades. Desde las primeras páginas de este trabajo investigativo hemos hablado del “lugar de la enunciación”. Hemos dicho, ya en ese capítulo, que el gran acontecimiento de *La vorágine*, el que altera el rumbo y el que supone un verdadero desplazamiento, es el cambio del lugar de la enunciación. La particularidad de *La vorágine* lo que la hace distinta al leerla desde afuera, en relación con una tradición textual y cultural, es la de proponer una mirada desde otro lado: la novela puede ser leída como una respuesta, como una réplica –así la leemos, así la entendemos– en la medida en la que se ubica, en la que propone otra posición, otro lugar de la enunciación. Y, como hemos dicho, hablamos de réplica en la medida en la que hemos bosquejado un hilo afirmativo, una tra-

dición letrada: la de unas narrativas de centro, la de unas voluntades de apropiación y de conquista.

Volvamos a hablar de conquista y recordemos la cita que traíamos al comienzo del capítulo, en donde Cova explica el origen de su travesía en términos de una tradición, de un pasado y de una vocación de conquistador: “Hola, ¿no me preguntas qué vientos me empujan por estas selvas? La energía sobrante, la búsqueda del Dorado, el atavismo de algún abuelo conquistador” (*La vorágine*, p. 337). Digamos que la novela, en su final, reacciona también contra ese primer Cova, el poeta, el criollo letrado, el que trae consigo unos valores y unas tradiciones estéticas, el que habla desde el lugar del conquistador; digamos que la novela reacciona contra el lugar de “la civilización”, contra el hombre civilizado “el paladín de la destrucción” y contra esa vasta empresa territorial del centro letrado que Cova representa: la continuación de la conquista.

Y volvemos a hablar de conquista, si es que hemos dejado de hacerlo en algún momento, porque detrás de esa tradición, de ese hilo afirmativo de los valores civilizatorios, detrás de estas voluntades de poder, hemos dicho, está la disputa por la apropiación del espacio americano. Como hemos dicho, podemos pensar la novela como una posición, como un lugar de reacción y de respuesta, como una narrativa de opo-

sición y de resistencia frente al curso ancho de los valores civilizatorios que recorrieron el XIX latinoamericano. Podemos pensar la novela como un desplazamiento, como un lugar otro, de oposición y de resistencia *desde las letras*, a ese centro letrado desde el que, hemos dicho en esta investigación, se emprendió la conquista simbólica del continente.

Aquí creemos, en otras palabras, que si *La vorágine* –en toda su complejidad– puede definirse de alguna manera es, precisamente, en su condición de excesiva, de extrema, de radical: a partir de su lugar, de su ubicación extrema, a partir de entender su radicalidad como una posición. Nuestra propuesta entonces es leerla en esa radicalidad, en ese posicionamiento: leerla como un lugar extremo, tratar de hacer significar esa posición en tanto que dislocación, en tanto que desplazamiento respecto a una posición dominante. Leemos la novela como un posicionarse en las antípodas de un proyecto letrado, de un proyecto civilizatorio: la leemos como un giro, como una mirada hacia atrás en reclamo, como un revolverse contra, como una oposición radical pero, también, como una respuesta contundente, como un nuevo lugar de la escritura.

Si lo pensamos en relación al proyecto letrado civilizatorio, a esa tradición de literaturas cívicas, americanistas, nacionalistas, la novela puede ser entendida como un ir –¿o un retornar, un regresar a un momento previo, a un origen?– hasta el

otro extremo, un ubicarse en las antípodas, en el revés y asumir esa posición como una réplica como una respuesta; si lo pensamos en términos de la escritura es, también, un liberarse de unas formas impuestas, artificiales, de unas invenciones estratégicas para encontrar otra escritura, más allá de las formas: la de la materialidad pura, la del testimonio, la de la denuncia.

La selva ha sido una metáfora recurrente y eficaz de “lo otro”: lo que está antes, en el origen, afuera o en el revés de la civilización occidental. Y, puestos ahí, parados en el otro lado de esa geografía simbólica, ha sido un espacio de posibilidad para reflexionar sobre eso que llamamos la civilización. La particularidad aquí es que la novela quiere ir más lejos o, digámoslo mejor, no quiere volver: quiere pensar desde un allá, desde un afuera y desde ahí revisar, poner en cuestión una tradición, un proyecto, una civilización. Si en la primera parte decíamos que no podíamos hablar de viaje, digamos ahora que la novela misma supone un desplazamiento.

Más allá de las clasificaciones en las que suele ubicarse —novela de la tierra, novela regional, novela de la selva— creemos que *La vorágine*, novela atípica, puede leerse dentro de unas literaturas que, valiéndose del espacio y de su potencia metafórica, dibujan escenarios, trazan geografías en las que la luz, la razón, el orden, el lenguaje se debaten con lo primigenio, con lo oscuro, con lo caótico, con el horror.

Puede leerse, por ejemplo, dentro de una serie de novelas en las que, mas allá de su origen o de su época, vive el debate entre civilización y barbarie —*El corazón de las tinieblas*, *Doña Bárbara*, *Los pasos perdidos*, *El entenado*—, por ejemplo. Leída dentro en este contexto, *La vorágine* tiene la particularidad de su posicionamiento, de su lugar de enunciación, de ser narrada desde el descenso, desde el no retorno, en el camino a la demolición.

Este espacio de relaciones permite ver, entre otras cosas, la solución, la respuesta que cada novela parece dar a preguntas compartidas. Si pensamos, por ejemplo, en *La vorágine* a la luz de la comparación —inevitable a nuestro juicio— con *El corazón de las tinieblas*, podemos ver que en ambas flota la pregunta sobre la posibilidad de representar ese otro lado, digamos el horror. Digamos también que ambas novelas encaran el problema de una forma y parecen encontrar una solución distinta.

Marlow, el protagonista de *El corazón de las tinieblas*, cuenta la historia de la explotación del marfil, desde el retorno, desde la relativa estabilidad de un vapor anclado en el Támesis y el relato —su maravillosa intensidad— se afirma sobre una retórica del límite, de la frontera, siempre al borde el horror, siempre asomándose pero nunca en el cara a cara. El

relato, como ha dicho Hillis Miller¹³⁸, parece sugerirse como vehículo hacia ese horror apenas entrevisto y desde esa distancia, evitando cualquier intento de representación, se mantiene intacto. *La vorágine*, en cambio, supone un desplazamiento radical, un movimiento de fuga, un ir un paso más allá hasta llevar a Cova a una posición de no retorno en donde no es posible recomponer el caos; y no es posible porque se enuncia desde el caos mismo, y ahí, parece decirnos la novela, el discurso en tanto que orden, en tanto que lugar en la que se realiza la experiencia de lo otro, se fractura: queda la materia pura que emerge a la superficie.

Volvamos a insistir, para cerrar, en que *La vorágine* puede ser leída –así hemos querido leerla– como el colapso de un proyecto fundacional asociado a la poesía, a la estetización de la naturaleza y a lo que aquí hemos llamado las narrativas del paisaje. El colapso de un proyecto estético que era, también, un proyecto de apropiación y de conquista del continente por parte de unas élites letradas. Ese proyecto, decíamos al comienzo de esta investigación, tomaba forma en Humboldt, ahí encontraba un lugar de la enunciación, se hacía americano, y, desde ese lugar americano–americanista–se desplegaba como una voluntad de poder por las letras del continente. Aquí empezamos por la naturaleza majestuosa

¹³⁸ Ver, Miller, J. Hillis. “*Heart of Darkness* Revisited.” En: *Conrad Revisited: Essays for the Eighties*, edited by Ross C. Murfin, pp. 31-50. University: The University of Alabama Press, 1985.

de Humboldt que sirvió como medio para reivindicar lo americano y como motivo para la (re)fundación del continente, hemos hablado del proyecto de ordenar y civilizar a través de la escritura en Sarmiento y, continuamente, hemos hecho referencia al proyecto inacabado de las Silvas de Bello y el desposamiento de poesía y naturaleza disponible. Queremos marcar aquí el final de un recorrido particular, el de nuestra lectura: como hemos dicho, en *La vorágine* el poeta también sale al mundo a hacer nación, sale a buscar, como en las narrativas nacionalistas y americanistas, el paisaje, el espacio como elemento de cohesión. La diferencia está en que aquí fracasa: si el espacio era, “adelgazado” en el paisaje, si era elemento de cohesión, aquí, en toda su materialidad, es la raíz de la fractura.

Hemos ubicado a la novela en una posición de respuesta: ante el paisaje, ante la naturaleza adelgazada, la novela reclama realidad, responde testimonio, presenta la realidad en todo su espesor. Esa respuesta corresponde a un lugar, a una localización que es física pero que corresponde también, decíamos al comienzo del capítulo, a un lugar simbólico: la selva. Y aquí la selva es, claro está, una posición –una oposición– radical: lo salvaje, el revés de la civilización, el revés de lo letrado, la naturaleza por antonomasia. La respuesta, hemos dicho, es la naturaleza sin apropiaciones, más allá de las formas, en su pura materialidad, en su continua transfor-

mación, en su agitación vital. Esta respuesta, si nos ponemos propositivos puede ser leída como una propuesta. Esta respuesta, si nos ponemos ecológicos, puede ser leída como el rescate de la naturaleza en tanto que lugar, en tanto que posición para ver el mundo: como el rescate de un lugar previo, de un lugar que no se define por la relación de apropiación sujeto-objeto, como el rescate de un lugar *en la naturaleza* y no frente a ella.

Terminamos en este tono condicional porque, aunque esta interpretación ecológica nos parece sugerente, creemos que hay que forzar la lectura para que la novela asuma esa posición, esa proposición. Dudamos que la novela y su final puedan leerse como propositivos; dudamos que, más allá de la puesta en escena del desastre, del horror, más allá del diagnóstico como posición de la novela –decíamos testimonio, denuncia–, pueda haber una proposición o un mensaje. Puede ser, también, que aquí, desde esta investigación, nos sintamos más cómodos en el lugar de la observación, en el de la crítica que en el lugar de la propuesta o por decirlo de una manera más contundente, que en el lugar de la militancia. La única militancia que estamos dispuestos a reconocer –lo decíamos al comienzo de primer capítulo– es la de un lugar latinoamericano: este lugar se asume como interés, como reclamo de perspectiva, pero también y sobre todo, como conciencia de unos límites y de unas determinaciones.

Conclusiones: pensar el continente desde el espacio

En marzo de 2019, Andrés Manuel López Obrador, el presidente de México, envió una carta al Papa Francisco y al Rey de España, Felipe VI: para lograr una verdadera reconciliación, les decía, debían pedir perdón por los excesos de violencia cometidos durante la conquista de México. El problema no era la conquista como concepto¹³⁹, explicaba López Obrador, el problema, el motivo del reclamo, eran los excesos que esa conquista trajo consigo: la espantosa violencia, el genocidio de la población indígena. Unos días después, Mario Vargas Llosa respondió desde el Congreso de la Lengua en Córdoba, Argentina. Le dijo a López Obrador que era él quien tenía que pedir perdón: los mayores genocidios contra la población aborigen americana, dijo Vargas Llosa frente al Rey de España, se produjeron durante el período de las Repúblicas¹⁴⁰.

Creo entender que, a su manera, ambos tienen razón. Y aunque esta investigación esté interesada en discutir el período de las Repúblicas y sus narrativas –más cerca, por tanto, del dedo acusador de Vargas Llosa–, lo que me llama la atención es que, aunque ambos están dispuestos a hablar del horror de unos genocidios cometidos en el pasado, hay una negativa a

¹³⁹ Ver “España rechaza con firmeza la exigencia de México de pedir perdón por los abusos de la conquista” diario *El país*, 25 de marzo de 2019. https://el-pais.com/internacional/2019/03/25/mexico/1553539019_249884.html

¹⁴⁰ Ver “Vargas Llosa: ‘López Obrador tendría que haberse enviado la carta a sí mismo’”, diario *El país*, 27 de marzo de 2019. https://elpais.com/cultura/2019/03/27/actualidad/1553702694_101809.html

revisar las propias narrativas históricas. Por un lado las narrativas de la conquista del lado español, no cabe duda de que es indispensable que se reconozcan los genocidios perpetrados por los conquistadores españoles y que esos relatos se integren al relato oficial –esa épica de la conquista de América– desde el que España lee “la gloria” de su pasado imperial. Por el otro lado, es fundamental también que aquí –me ubico en América– seamos capaces de revisar las narrativas épicas de nuestras independencias y la historia de nuestras Repúblicas desde una perspectiva diferente a la de los proyectos nacionales.

Pero lo que me parece más llamativo es ese acuerdo tácito para no discutir la conquista como un problema territorial –lo dijo López Obrador, “el problema no es la conquista como concepto”–, como un problema de espacio, de tierras. La incapacidad para ver que detrás de los genocidios de la conquista española, detrás de los genocidios en el período de las Repúblicas (la Campaña del desierto en la Argentina de la época de Sarmiento, o la de los indígenas en la explotación cauchera en el Amazonas a comienzos del XX, por ejemplo), detrás de las masacres de la historia reciente de Colombia, está la conquista como proyecto territorial, como proyecto de expropiación y de toma de posesión de las tierras del continente. Es fundamental hablar de los genocidios como ejercicio de memoria histórica, pero es indispensable reconocer que detrás hay un problema que está vivo, que está vigente.

Esta investigación se ubica en las relaciones entre literatura y espacio. Creemos, esta es la hipótesis de este trabajo, que al dejar de considerar el espacio como telón de fondo en el que suceden los hechos, al hacerlo emerger, al hacerlo visible y al convertirlo en categoría de análisis se hace visible el gran proceso de la conquista de América fue y ha sido –podemos hablar de las conquistas, en plural– un proyecto territorial que empezó con la llegada de los españoles a América pero que no se cerró con las independencias: la conquista fue un proyecto inacabado que no terminó con la colonia, un proyecto que continuó en las repúblicas durante el XIX y que aún sigue vigente como problema —el problema de la tierra.

La discusión sobre la Conquista del Continente suele ubicarse en el tiempo –en un período y en un tiempo pasados– y no en el espacio porque, decimos, el espacio trae el problema a un aquí, e interpela desde el presente. Poner la discusión en términos espaciales es decir que, aunque los hechos hayan sucedido allá en el pasado, ocurrieron aquí, en este lugar. Es traer la conquista como hecho vivo, presente. Y las voces indígenas suelen partir de aquí, del espacio, del lugar, del problema de la tierra. Frente a ese mismo caso, –el “caso” López Obrador–, María de Jesús Patricio, Marichuy, vocera del Congreso Nacional Indígena (CNI) de México, le dice a López Obrador que su reclamo a España no tiene sentido y que "lo que debe hacer es dejar de despojar la tierra de las comuni-

dades"¹⁴¹. El conflicto de la tierra en Latinoamérica tiene múltiples caras y una historia común. En Argentina, las comunidades indígenas llevan años reclamando unos derechos sobre la tierra que consideran históricos. Los indígenas del Cauca, en Colombia, también tienen una pelea histórica por las tierras cuyo último episodio fue el de la minga de marzo de 2019. El MST, Movimiento de los sin tierra de Brasil—que no es una organización indígena— es uno de los movimientos sociales más grandes de América Latina y se ha articulado en torno al reclamo por la distribución inequitativa de la tierra. La mesa de discusión de Proceso de paz con las Farc en Colombia tuvo el problema de la tierra como tema central. Una enumeración rápida y superficial como está sólo quiere recordar algo evidente: el problema de la tierra está vigente en América Latina —más allá, incluso del problema indígena— y ese problema tiene su origen en los procesos (múltiples) de conquista y colonización.

Desde esta investigación se cree y se quiere hacer énfasis en que para entender muchas de las dinámicas históricas del Continente es necesario pensarlo desde el espacio mismo. Digamos que, más que pensar el espacio en función de la historia política del continente —como si esta no hubiera sucedido en el espacio mismo y no se hubiera desencadenado por el

¹⁴¹ Ver *BBC Mundo*, 29 de Marzo de 2019.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47742503>

espacio mismo—, nos interesa ver que hay una historia del espacio y que esa historia es política.

Se ha propuesto, entonces, una aproximación a pensar la literatura latinoamericana del período propuesto, no a partir del tiempo, de las cronologías —no sólo—, sino, también, desde el espacio: es decir, desde la materialidad, desde las condiciones materiales de la cultura. Desde esta perspectiva, se hace visible que estas son literaturas —desde Humboldt incluso— que ven el mundo desde el orden de la producción y que, como decíamos, en ese contexto el espacio es los medios de producción. Apropiar, expropiar el espacio es, también, expropiar los medios de producción.

De esta manera, cuando hablamos de la refundación del espacio a través de las letras, de la inscripción de nuevos significados —del proceso de apropiación—, queremos hacer énfasis, a la vez que en la novedad de las narrativas espaciales —que también—, en un desplazamiento del centro y del lugar de la enunciación: la apropiación del espacio será, también, un contarlos, un representarlos, un inscribirlos desde unos nuevos lugares, desde unas nuevas militancias —los americanismos, los nacionalismos— y desde unos nuevos centros de poder, los de las élites locales.

Esta investigación ha querido ir hacia una genealogía y ha intentado hacerla visible desde tres momentos que considera —

acaso con justicia— definitivos, definatorios. Pone en escena tres lugares —un origen, una cima, una respuesta— y se aproxima a ellos en tanto que territorios, como espacios en conflicto, como lugares de fuerzas, de posicionamientos o, digámoslo de manera más clara, como espacios políticos.

Digamos entonces que esta trayectoria ha querido trazarse, más que por el seguimiento minucioso de un itinerario, por la puesta en escena de sus fuerzas motoras. Antes que en un recorrido panorámico por una vasta genealogía, antes que en un movimiento entre puntos, nos hemos empeñado en tres momentos para aproximarnos, en su complejidad, a unas herramientas discursivas, a unos mecanismos de apropiación. Hemos dicho, esa es nuestra pretensión, que en estas herramientas se dibujan las voluntades, las fuerzas subterráneas que, bajo el movimiento aparente de la superficie, se mantienen inamovibles: el espíritu de colonización, la voluntad de conquista.

Hablamos de textos, de obras científicas, de obras literarias, pero hablamos, en el fondo de “discursos culturales” o, como dice Mónica Scarano de “acontecimientos discursivos altamente significativos en la historia de la cultura”¹⁴²; hablamos

¹⁴² Ver Mónica Scarano, “*Facundo*, un libro americano: fundar en el desierto, escribir desde la frontera”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/facundo-un-libro-americano-fundar-en-el-desierto-escribir-desde-la-frontera/html/3c30da62-e4d5-4b1e-a2c2-555ed289a102_10.html

de un período en el que los textos operaban como discursos con capacidad de intervenir y de crear realidades, de un momento en el que los textos se volvían mundo.

Hemos dicho que ubicarse en Humboldt, y en general en el lugar de las narrativas del progreso, hizo parte de una estrategia general de los criollos letrados por definirse, desde la “pureza de sangre”, como europeos en América y por constituirse en depositarios de los valores de “la civilización”. A partir de las independencias, el lugar de criollos se definió, se constituyó como lugar de poder, al definir y establecer un sistema de diferencias que hizo legítima su posición respecto al resto de la población. Decimos aquí que ese posicionamiento criollo, estratégico y excluyente, se tradujo en una nueva forma de pensar y de entender el espacio de las nuevas naciones, en unas nuevas cartografías simbólicas. Podemos hablar de una reconfiguración simbólica del espacio que parte de afirmar los centros urbanos y las zonas habitadas por blancos como depositarios de los valores de “la civilización” y que, por eso mismo, excluye y desplaza a los demás grupos étnicos y, por extensión, a los territorios que habitan, hacia unas nuevas periferias (hasta entonces era América en relación a España y Europa).

El poder tiene un nuevo lugar y desde esta nueva posición, desde este nuevo lugar de la enunciación, se van a crear unas

nuevas fronteras internas que, según las distribuciones poblacionales de cada país, se van a manifestar de formas distintas sobre el territorio de la nación. La frontera es siempre la misma: a un lado lo civilizado, al otro lo bárbaro, lo salvaje; a un lado los territorios blancos; al otro los territorios indígenas y negros; a una lado la costa urbana, *civilizada*, al otro, la sierra indígena y atrasada como en Perú; a un lado las zonas frías, civilizadas, al otro las zonas calientes, “incultas” como en Colombia; en el sudeste las grandes ciudades, la riqueza, la *civilización*, al nordeste el atraso, la pobreza, las migraciones y el *sertao* como en Brasil; lo urbano, lo sedentario de Buenos aires frente al “desierto” y a lo nómada de la pampa del XIX en Argentina.

El continente que, ante el centro imperial, era todo periferia¹⁴³, ubica en los centros urbanos – y este es el desplazamiento, el nuevo lugar criollo–, centros de poder que van a jugar un rol similar al de los antiguos centros de poder colonial. Los centros urbanos serán los depositarios de los valores civilizatorios –los valores de la nación– y del saber legítimo que circulará hacia las periferias según las lógicas de la difusión. Digamos que, en términos de espacialidades, las independencias y el

¹⁴³ Como dice Enrique Dussel, “Fuimos la primer “periferia” de la Europa moderna; es decir, sufrimos globalmente desde nuestro origen un proceso constitutivo de “modernización” (aunque no se usaba en aquel tiempo esta palabra) que después se aplicará a África y Asia.” Ver Dussel, Enrique, *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*.

nacimiento de las nuevas repúblicas supusieron una emancipación parcial: unos espacios urbanos y, en general, unas regiones blancas –o blanqueadas–, emancipadas que se constituyeron como nuevos centros de poder; unos espacios ignorados, alejados –poblados generalmente por indígenas o negros– que se constituyeron como nuevas periferias ante la emergencia de las nuevas centralidades. Como se ve a lo largo del XIX latinoamericano, una de las estrategias de las élites letradas blancas para constituirse como centro, fue la de crear unas nuevas espacialidades, unas fronteras internas o digamos, tomando un concepto de Julio Arias Vanegas¹⁴⁴, la de producir diferencias geográficas, jerarquías –la jerarquización geográfica del espacio de la nación– para hacerse al dominio simbólico de las naciones.

Las letras participan de este proceso, definen, producen y proyectan estas diferencias, estas jerarquías: hay unos espacios asociados a los valores civilizatorios de la nación; hay unas periferias incultas, unos espacios problema. Es claro en “el desierto” de Sarmiento, en el sertao de *Os sertoes* de Euclides da Cunha; se verá –como puesta en cuestión– en *La vorágine* y se puede ver en *Doña Bárbara* de Gallegos: las selvas, las llanuras, esos vastos territorios americanos ocupados por indígenas o, como dice Humboldt, por “gentes primitivas en estado de naturaleza”, sólo pueden ser, al ser narrados desde la

¹⁴⁴ Ver, Arias Vanegas, Julio. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*.

civilización, periferias, espacios otros, tierras baldías, tierras salvajes, espacios vacíos. Hay un desplazamiento del lugar de la enunciación, es un lugar americano: son textos escritos desde América, pero desde una América civilizada, blanca, desde el lugar de las élites letradas, desde lo que hemos llamado el lugar de Humboldt, desde el que decimos ahora, es el lugar de la nación que se proyecta sobre los valores de la “civilización”. Y claro, dice el escritor argentino Martín Kohan, “La barbarie siempre es narrada desde la civilización”¹⁴⁵.

Estamos hablando de las letras latinoamericanas del XIX, de esos textos con vocación fundacional, que se definen como americanos y que, como ha dicho Doris Sommer, definen y fundan las naciones y el continente¹⁴⁶. Digamos que, desde ahí, desde el lugar “civilizado”, como lugar de la enunciación, se invisibiliza el resto, se ignora cualquier lazo, cualquier vínculo entre los habitantes y esos otros territorios y en este contexto hablar de tierras baldías, de tierras salvajes significará, para los criollos, hablar de espacios disponibles, de espacios para “la civilización”. Vistos desde los centros depositarios de “la civilización”, los espacios “bárbaros”, las tierras “salvajes” serán espacios por transformar, por civilizar, por apropiar, espacios por conquistar. Digamos que, dentro de las nuevas repúblicas, “la civilización” tiene unas ubicaciones,

¹⁴⁵ Entrevista a Martín Kohan en *Ñ. Revista de cultura. El clarín*. 14 de marzo 2010.

¹⁴⁶ Ver Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*. Bogotá, Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

unos límites geográficos. Esas nuevas fronteras suponen unas nuevas construcciones discursivas de lo civilizado, de lo salvaje, de lo bárbaro y esas construcciones discursivas están asociadas al espacio.

Podemos decir que las revoluciones de independencia y el asentamiento de las nuevas repúblicas no alteraron, no revolucionaron la estructura espacial del poder. Cambiaron los actores; donde estaban los españoles aparecieron los criollos. La espacialidad del poder, las lógicas de circulación, los flujos de poder y de conocimiento siguen funcionando de acuerdo al esquema centro-periferia. Los esquemas, las estructuras del poder se conservan porque funcionan, porque mantienen vigentes los mismos esquemas de dominación o, dicho de otra forma, porque siguen siendo estructuras de conquista y así, bajo las lógicas de conquista y colonización, opera la relación entre los nuevos centros y las nuevas periferias. En cualquier caso, el desplazamiento del centro (de España a las élites letradas, a esa ciudad letrada criolla) y la creación de las nuevas periferias propiciarán, harán necesaria, la producción de nuevos decires geográficos, de nuevas narrativas espaciales. El espacio se refunda en función de esa nueva distribución, es decir, en función de los intereses y las necesidades de los nuevos centros: las nuevas narrativas espaciales que –como es evidente en las letras del XIX– adquieren gran importancia, se producen desde ese nuevo centro de poder letrado.

Como hemos dicho, al principio el espacio y la naturaleza fueron lo americano, fueron el vínculo, es decir funcionaron como referentes y como narrativas de cohesión. El lento proceso de construcción de las naciones fue también un proyecto de diferenciación, de producción de diferencias internas. Las elites letradas empezaron por apropiarse del discurso geográfico y de las narrativas espaciales humboldtianas como parte de un proceso en el que se valieron de la geografía –de su institucionalización– para mejorar el control del territorio y para imponer imágenes que favorecieran su dominio. Digamos que esta jerarquización, esta producción de diferencias nos parece importante porque operó como fondo, como escenario que hizo legítimo, que justificó, el gran proyecto criollo sobre el espacio americano: la conquista interna de las nuevas repúblicas. Un proyecto que espeja, que repite la estructura de la conquista española. Y, claro está, la apropiación del espacio y la conquista se han hecho en nombre de “la civilización”, de la difusión de sus valores.

Si creemos, como Borges, que cada escritor crea a sus precursores¹⁴⁷, podemos pensar que hay una tradición letrada –de representaciones, de miradas sobre la naturaleza– que parte de crear un Humboldt descubridor y de ubicarlo en un lugar fundacional. Humboldt encuentra en la contemplación poética de la naturaleza la vía para vincular, para (re)unir en

¹⁴⁷ Ver, “Kafka y sus precursores” en *Otras inquisiciones, Obras Completas. Edición Crítica, Óp. Cit.*

un solo cuerpo armónico, esa naturaleza –sublime, misteriosa– que el paradigma linneano de ciencia había clasificado, separado, dividido y convertido en un conjunto de datos de herbolario. Este hallazgo dio a su mirada, dotada de antemano de la autoridad del saber científico, la dimensión y la repercusión de lo poético: sus textos fueron leídos por un público más amplio, sus descripciones se constituyeron en la naturaleza misma y su forma de mirar en la mirada que dominó las representaciones de la naturaleza y que sentó las bases de la dominación del espacio del XIX latinoamericano. Como hemos dicho, en Humboldt se da un pacto de sensibilidades sobre el que se fundó una forma de mirar el continente y el continente mismo.

Humboldt reivindicó la naturaleza americana y la integró al mundo bajo los esquemas de la ciencia. Esta reivindicación y este reposicionamiento, acogidos como gestos fundacionales por los americanismos, supusieron la adopción de una mirada –que fue una toma de posición frente a la naturaleza americana– y una reubicación de lo americano frente a Europa.

La ciencia, en tanto que lugar de autoridad y de legitimidad también fue una posición de poder, un lugar político. Hemos dicho que la ciencia –podemos decir todo el campo de las narrativas del progreso– era entendida/usada, no como un saber en circulación, sino como un sistema que producía, que establecía y desde el que se difundía *el saber*. Las lógicas no eran

las de la circulación, eran las de la difusión. Y esto implica una distribución espacial del poder, una geopolítica: un centro difusor único y legítimo que no da lugar a otros saberes ni a otros lugares de la enunciación; unas periferias pasivas, receptoras cuyas formas de conocimiento son invisibilizadas.

La ciencia europea, el lugar que Humboldt representa en América, operó como un lugar político, como un lugar de poder. La estrategia fue la de pensarse y proponerse como lugar universal, como un lugar neutral, como un *punto cero* dice Santiago Castro y, de esa manera, pretenderse natural, sin ubicación, pretenderse como una *no posición*. Desde ahí, desde lo que se pretende universal, no lugar, no posición, se invalidan los *otros lugares* del saber, se borran los saberes alternativos: se ubican en un afuera, como errados, como atrasados, como pasado superado de este presente común y como espacios disponibles para la difusión del único saber, de “el saber”, como espacios para la apropiación. Hemos dicho que desde ese lugar en el que se reivindicó América como naturaleza, como naturaleza disponible, y desde el que se creyó en la superioridad natural de los blancos ilustrados y de la civilización europea, desde ese lugar se proyectó una nueva mirada sobre el continente y se legitimó la continuación de la conquista.

Aquí hemos hablado, en particular, de las ciencias del espacio, de la geografía y de su relación con las técnicas de go-

bierno. Sarmiento en el *Facundo* pone en escena este contraste de discursos –del centro y de la periferia– y una obsesión espacial que hemos dicho, es propia de este período. Durante el siglo XIX, las Repúblicas suramericanas harán esfuerzos para construir una imagen del país, indispensable en términos de cohesión y de gobierno, de control. El *Facundo* como proyecto –y Sarmiento como político y como gobernante– hacen parte de un proceso continental en el que la geografía se centralizará, se institucionalizará y estará al servicio de unos proyectos de poder. Como hemos dicho cuando hablábamos de estriaje –ese es el proyecto territorial del *Facundo*–, el saber geográfico, geométrico racional, fue fundamental como herramienta de gobierno y de control del espacio y los gobiernos de las nuevas Repúblicas hicieron grandes esfuerzos por establecer una geografía de la nación y por monopolizar el saber y los decires geográficos.

Hemos insistido en que el *Facundo* empiece por el espacio: Sarmiento lo considera problema central y asunto determinante, en términos de gobierno, de control y de construcción social de la nación. En el texto hay conciencia de unos saberes otros: se dedica una parte de su exposición sobre los gauchos a los saberes y a los decires empíricos que, sobre el espacio, tenían el “gaucho rastreador” y el “baquiano”. Junto a esa conciencia, hay una voluntad de centralizar e institucionalizar el saber y los discursos geográficos y de que sea el Estado el que establezca el espacio, sus representaciones, y, desde ahí,

domine y ejerza el control. Sarmiento tiene claro el valor estratégico de la geografía –su saber y su hegemonía– como ciencia en el período de construcción de la nación: la geografía al servicio de la nación.

En el *Facundo* se ponen en escena los dos discursos, las dos miradas sobre el espacio que también recorren el continente: por un lado, decíamos, unos saberes empíricos, en este caso los de los gauchos: son saberes orales, saberes bárbaros que, en tanto empíricos, están ligados a la experiencia personal, rodeados de cierto misterio, y no se pueden establecer como contenidos trasmisibles, no pueden ser contenidos disciplinares (ni educativos, no pueden hacer parte de una didáctica); por el otro, las narrativas espaciales asociadas a los proyectos de lo americano y de lo nacional. Son saberes dichos desde lugares opuestos: desde unos centros hegemónicos, desde la cultura letrada, desde la ciencia, desde el gobierno; desde su revés, en este caso desde el saber nómada y oral de los gauchos rastreadores y baquianos. Dice Aarti S. Madan, “Sarmiento decides that a civilized nation needs a textual rather than a human map” (“Sarmiento the Geographer”, p. 260)¹⁴⁸. El texto, en su estructura cargada de significado, empieza por ahí, por el diagnóstico de lo que hay que transformar. Transformar el espacio e institucionalizar el saber geográfico será, también, invalidar otras formas de ocupación y otros saberes

¹⁴⁸ Ver, Aarti S. Madan, “Sarmiento the Geographer”, MLN, Volume 126, Number 2, The Johns Hopkins University Press, March 2011.

espaciales: los otros lugares del saber –los saberes de afuera, los saberes bárbaros.

El itinerario que esbozamos es no sólo el de unas representaciones del espacio sino el de los lugares y el de las miradas desde las que se gestan. El ejercicio es, en ese sentido, el de perseguir los determinantes de esas miradas, de esos discursos, hacer emerger su condición no neutral. En ese sentido, hemos propuesto una lectura del *Facundo* en tanto que momento en el que se define, en el que toma forma definitiva, una mirada civilizadora y, hemos dicho, colonizadora. Podemos pensar que lo que cristaliza en Sarmiento es, precisamente, esa mirada del viajero explorador que trae consigo una voluntad de apropiación. De alguna manera toda esta investigación remite a una mirada que, con matices diversos, se mantiene, durante un largo camino de observadores, durante un largo período de observación. De alguna manera esta investigación se detiene y se pregunta por esos “Ojos Imperiales” de los que ha hablado Mary Louis Pratt.

Hemos leído el *Facundo* como puesta en escena de los discursos civilizatorios y en tanto proyecto territorial: los discursos civilizatorios parten del espacio, de un diagnóstico territorial y van –hemos insistido en que es un proyecto– hacia su transformación. El diagnóstico parte de establecer una distinción radical, un aquí y un allá que se entenderán como anta-

gónicos. Esa distinción está cargada de valoraciones, producirá unos paisajes morales, desembocará en una nueva geografía jerarquizada. Se formula una frontera y los lados, el aquí y el allá, se leen como depositarios de unos valores. Como hemos dicho en la introducción, se jerarquiza la geografía para hacerse al dominio simbólico de las naciones.

Dentro del itinerario esbozado, hemos pensado el *Facundo* en tanto territorio de tensiones. El *Facundo* es un espacio de fuerzas: en tanto que proyecto y que escritura militante, de batalla, está escrito desde las fuerzas de lo vivo –el impulso, la impaciencia y la imperfección. La paradoja – es un texto de antagonismos, de paradojas– está en que tiene por misión constreñir y encauzar esas mismas fuerzas que lo gestan, someterlas a una voluntad de poder. En términos espaciales, someterlas será imponer otro tipo de ocupación del suelo, otras formas de estar y de habitar el espacio y, claro está, otra organización en términos de producción.

A partir de *Facundo*, hemos hablado de la escritura ordenadora, civilizadora: esta función ordenadora, integradora de la escritura, dijimos en el capítulo siguiente, es la que deja de operar en *La vorágine*: frente a la selva como alteridad radical, la escritura, el discurso se fragmentan, se rompen, pierden su capacidad integradora.

Hemos leído *La vorágine* como una respuesta que emerge al ver el espacio desde un lugar antagónico, al ubicarse al otro lado. Creemos que éste es el verdadero desplazamiento de la novela y el verdadero acontecimiento. Este hecho que, dentro del relato es un hecho menor –Cova empieza a “distraerse” escribiendo su diario– es, a nuestro juicio, el que permite leer el lugar de la escritura no como un accidente –así es presentado– sino como una determinación o como un posicionamiento. Este suceso es el que nos permite afirmar que los lugares de la novela son también posiciones, perspectivas, posicionamientos. Bogotá, la llanura, la selva amazónica, son lugares dentro de una geografía física pero son también, esa es nuestra lectura, posiciones ideológicas, voluntades de poder que participan – por medio de unos instrumentos de comprensión, de unos dispositivos de apropiación– de la larga disputa por el espacio americano. Y este hecho, este desplazamiento de la enunciación es el que nos permite leer la novela no como la continuación del hilo, como la afirmación de un lugar, el del proyecto del centro letrado sino, al otro lado, ubicada en frente, en otra posición, como una respuesta. Decimos entonces que la novela se sale de ese curso ancho y se ubica al frente, en una posición de respuesta frente a la tradición de centro, a la tradición letrada: desde esta posición otra será la estética, otra será la naturaleza, otra será la civilización y, claro está, otra será la escritura.

Decíamos en la introducción que el itinerario que hemos propuesto puede ser pensado como la travesía de un poeta que recorre el primer siglo de las letras latinoamericanas, *fundando un mundo*. Ese poeta es Humboldt, el científico romántico que “redescubrió” América; ese poeta es Bello que propuso fundar el continente a partir de la poesía; ese poeta fue Sarmiento, el civilizador impaciente que estetiza la pampa –acaso porque no la conoce–; Y es el primer Cova, el poeta que sigue la tradición, que sale a representar la naturaleza y fracasa, toma conciencia del artificio. Cova el que atraviesa el espacio entero, el que traza todo el itinerario en su travesía.

Como hemos dicho, el poeta sale a representar la naturaleza y la naturaleza lo trastorna y lo devora; como hemos dicho, el recorrido y el destino final de Cova pueden leerse como una relectura de esta tradición, como una relectura de ese viaje continuo e incesante en el que el poeta (o el explorador) salen a apropiarse el continente a través de la poesía. Aquí el poeta fracasa y su travesía será la revelación de la artificialidad de esos dispositivos –de la mentira del paisaje, hemos dicho– y una puesta en evidencia de que tras de ellos hay un lugar de enunciación, un posicionamiento, una voluntad de poder, una voluntad de conquista.

BIBLIOGRAFÍA

1. **Aarti Smith, Madam.** *Lines of Geography in Latin American Narrative. National Territory, National Literature.* Worcester: Palgrave Macmillan, 2017. Documento Kindle.
2. **Ainsa, Fernando.** *Del Topos al Logos: Propuestas de Geopoética.* Madrid; Frankfurt am main: Iberomaerica; Vervuert, 2006.
3. **Aliata, Fernando.** "Contemplar y recordar, Sarmiento frente a la arquitectura, el paisaje y la ciudad", *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, tomo IV, Emecé, Buenos aires 2012.
4. **Alonso, Carlos.** *The Spanish American regional novel: Modernity and autochthony.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
5. **Ancízar, Manuel.** *Peregrinación Alpha por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 i 1851.* Bogotá: Biblioteca banco Popular, 1970.
6. **Andermann, Jens,** *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino.* Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora. 2000.
7. _____ . "Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera", en *Historia Crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Tomo II, Buenos Aires: Emecé, 2012.

8. **Anderson, Benedict.** *Imaged Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso, 1983.
9. **Antelo, Raúl.** “Arte y arché. El luto de la historia” en: *Historia crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Buenos Aires: Emecé, 2012.
10. **Appelbaum, Nancy P.** *Dibujar la nación. La comisión corográfica en la Colombia del siglo XIX.* Bogotá: Fondo de Cultura Económica-Ediciones Universidad de los Andes, 2017.
11. **Argullol, Rafael.** *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico.* Barcelona: Acontilado, 2005.
12. **Arias Vanegas, Julio.** *Nación y diferencia en el siglo XIX Colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales.* Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes, 2005.
13. **Barrenechea, Ana María.** “La configuración del *Facundo*”, en *Textos Hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila, 1978.
14. **Bataille, Georges.** *El Erotismo.* 1a en col. Ensayo ed. Barcelona: Tusquets, 1997.
15. **Bello, Andrés.** *Obra literaria.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
16. **Bolívar, Simón.** *Doctrina del Libertador.* Caracas: biblioteca Ayacucho, 1979.
17. **Borges, Jorge Luis.** *Obras Completas. Edición Crítica.* Barcelona: Emecé, 1996.

18. **Borges, Jorge Luis.** *Obras Completas*. Emecé-Grupo Editorial Planeta, 2009.
19. **Bernucci, Leopoldo M.** *Paraíso Suspeito: a voragem amazônica*. Sao Paulo: Edusp. 2017.
20. **Carpentier, Alejo.** *Los pasos perdidos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.
21. **Casey, Edward S.** *The Fate of Place. A Philosophical History*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
22. **Castro-Gómez, Santiago.** *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
23. **Corberá Millán, Manuel.** “Ciencia, Naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt”. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, N.º 64 – 2014, págs. 37-64.
24. **Conrad, Joseph.** *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
25. **Contreras, Sandra.** “Facundo: la forma de la narración”, en: *Sarmiento. Historia Crítica de la literatura argentina*, Tomo IV, Buenos Aires: Emecé, 2012.
26. **Da Cunha, Euclides.** *Os Sertoes. Campanha de Canudos*. Sao Paulo: Ateliê editorial, 2009.
27. **Dassow, Laura.** *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*. University of Chicago Press, 2009.

28. _____. *Views of Nature by Alexander von Humboldt*, a new translation by Mark W. Person. Co-editor with Stephen Jackson. University of Chicago Press, 2014.
29. _____. *Alexander von Humboldt and the Americas*. Co-Editor with Vera Kutzinski and Ottmar Ette. Berlin: Verlag Walter Frey, 2012.
30. _____. "Literature, Geography and the Spaces of Interdisciplinarity". *American Literary History*, vol 23, N° 4, 2011.
31. **Dávila, Luis Ricardo**. "Humboldt y la occidentalización de América". *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 3 (2014), pp. 159-193.
32. **Deas, Malcolm**. *Del poder y la gramática*. Bogotá: Tercer mundo editores, 1993.
33. **Deleuze, Gilles y Claire Parnet**. *Diálogos*. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 1997.
34. **Deleuze, Gilles y Felix Guattari**. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: pre-textos, 2000
35. **Dussel, Enrique**. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Ediciones ABYA-YALA, 1994.
36. **Echeverría, Esteban**. *El matadero. La cautiva*. Madrid: Cátedra, 2001.
37. **Elias, Norbert**. *El proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2011.

38. **Ette, Ottmar.** “La puesta en escena de la mesa de trabajo en Raynal Y Humboldt”, en: *La huella de Humboldt*. Zea, Leopoldo y Mario Magallón (Comp.), México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
39. ----- . *Literatura en Movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2008.
40. **Edney, Matthew.** “The irony of Imperial Mapping”, en: *The imperial Map: Cartography and the Mastery of Empire*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
41. **Ford, Richard.** “El marco narrativo de La vorágine” en *La vorágine* en Montserrat Ordoñez (Comp.) *La Vorágine. Textos Críticos*. Bogotá: Alianza Editorial, 1987.
42. **Foster, Hal.** *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
43. **French, Jennifer.** *Nature, Neo-colonialism and the Spanish American Regional Writers*. New England: Dartmouth College Press, 2005.
44. **Fuentes, Carlos.** *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
45. **García Canclini, Néstor.** *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
46. **García Márquez, Gabriel.** *La hojarasca*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

47. **Gallegos, Rómulo.** *Doña Bárbara*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
48. ————. *Canaima*. Bogotá: Colección Archivos, 1988.
49. **Gamero, Carlos.** *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2015.
50. **Garrels, Elizabeth.** “El *Facundo* como folletín”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/el-facundo-como-folletín/html/dcd6d706-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_7.html
51. **Gerbi, Antonello.** *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica, 1750-1990*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
52. **González Echevarría, Roberto.** *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura económica, 1998.
53. **Halperín Donghi, Tulio.** *Una nación para el desierto argentino*. Biblioteca Básica argentina. http://www.terras.edu.ar/biblioteca/14/14HLA_Halperin_Donghi_Unidad_2.pdf
54. **Harvey, David.** *Spaces of capital: Towards a Critical Geography*. New York: Routledge, 2001.
55. **Hernández, José.** *Martín Fierro*, CONACULTA, México, 2010.

56. **Humboldt, Alexander von.** *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente.* Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1941.
57. ------. *Cuadros de la naturaleza.* Madrid: ediciones de la catarata, 2003.
58. ------. *Essay on the geography of Plants.* Chicago: Chicago University Press, 2009. Documento Kindle.
59. ------. *Political Essay on the Kingdom of New Spain.* London: longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1811.
60. ------. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo.* Madrid: Los libros de la catarata, CSIC, 2011.
61. ------. *Cartas americanas.* Caracas, Ediciones Ayacucho, 1980.
62. **Jaksic, Iván.** *Andrés Bello, la pasión por el orden.* Editorial Latina, Caracas, 2007.
63. **Jitrik, Noé.** "Escritura entre espontaneidad y cálculo", en: *Historia crítica de la literatura argentina. Sarmiento,* Tomo IV, Buenos Aires: Emecé , 2012.
64. **Junguito, Andrea.** *Genealogía de imaginarios geográficos colombianos: representaciones culturales, espacio, estado y desplazamiento el proceso de (des) integración nacional (1850-2008).* Tesis doctoral presentada en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Duke. 2008.

65. **Kaplan, Caren.** *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement.* Durham: Duke University Press, 1996.
66. **Kohan Martín.** *El país de la guerra.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
67. _____ . “Sarmiento inventor” en en: *Historia crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Buenos Aires: Emecé, 2012.
68. **Kristeva, Julia.** *Poderes De La Perversión :Ensayo Sobre Louis F. Céline.* México: Catálogos Editora, 1988.
69. **Lehan, Richard.** *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History.* Berkeley: University of California Press, 1998.
70. **Lefebvre, Henry.** *The Production of space.* Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass, USA: Blackwell, 1991.
71. **Lindsay, Claire.** *Escritura contemporánea de viajes de América Latina:* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2016.
72. **Lucena Giraldo, Manuel, Juan Pimentel** (Editores), *Diez estudios sobre literatura de viajes,* Madrid: CSIC, 2006.
73. **Ludmer, Josefina.** *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
74. _____ . Seminario “**Gauchos, indios y negros. Alianzas y voces en las culturas latinoamericanas**”, dictado en La Universidad de San Martín, en octubre de 2012 (Conferencia en video en internet): <https://www.youtube.com/watch?v=hB2fEor0Tko>.

75. **Magnarely, Shanon.** “La mujer y la naturaleza en la Vorágine: a imagen y semejanza del hombre” en en Montserrat Ordoñez (Comp.) *La Vorágine. Textos Críticos*. Bogotá: Alianza Editorial, 1987.
76. **Marcone, Jorge.** “Humboldt in the Orinoco and the Environmental Humanities”. *Hispanic Issues Online*, Spring 2013. http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/04_MARCONE.pdf
77. **Martínez Estrada, Ezequiel.** *Los Invariantes históricos en el Facundo*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1974.
78. _____ . *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2013.
79. _____ . *Sarmiento. Meditaciones sarmientinas. Los invariantes históricos en el Facundo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2000.
80. _____ . *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Interzona editora, 2017.
81. **Martínez, Fabio.** *El Viajero y La Memoria : Un Ensayo Sobre La Literatura De Viaje En Colombia*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial, 2005.
82. **Martínez Pinzón Felipe.** *Una cultura de invernadero. Trópico y civilización en Colombia 1808-1928*. Madrid: Iberoamericana, 2016.

83. **Mignolo, Walter.** “Herencias coloniales y teorías pos-coloniales” en González Stephan Beatriz (Comp.), *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*. Caracas: Nuevas Sociedad, 1996.
84. **Molloy, Sylvia.** “Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*” en Montserrat Ordoñez (Comp.) *La Vorágine. Textos Críticos*. Bogotá: Alianza Editorial, 1987.
85. _____ . “Los objetos de Sarmiento” en: *Historia crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Buenos Aires: Emecé, 2012.
86. **Moretti, Franco.** *La literatura vista desde lejos*. Barcelona: Marbot ediciones, 2007.
87. ----- . *Atlas de la novela europea: 1800-1900*. México: Siglo XXI Editores, 1999.
88. **Nieto, Mauricio.** *Americanismo y eurocentrismo. Alexander von Humboldt y su paso por el Nuevo Reino de Granada*. Universidad de los Andes. Bogotá, 2010.
89. ----- . *Orden natural y Orden social. Ciencia y política en el Semanario del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes, 2009.
90. ----- . “La comprensión del Nuevo Mundo: Geografía e Historia Natural en el siglo XVI”. Bogotá: Departamento de Historia, Universidad de los Andes. <https://historiadelaciencia-mnieto.unian-des.edu.co/pdf/LACOMPRESION.pdf>

91. **Neale-Silva, Eduardo.** *Horizonte humano: Vida de José Eustasio Rivera.* México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
92. **Ordóñez, Montserrat.** *La Vorágine: Textos Críticos.* Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987.
93. **Ortega, Julio.** *El discurso de la abundancia.* Caracas: Monte Ávila, 1992.
94. _____ . *Transatlantic Translations, Dialogues in Latin American Literature.* Londres: Reaktion Books, 2006.
95. **Pagliai, Lucila.** “Facundo. La historia del libro en vida de Sarmiento” , *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.
96. **Páramo, Carlos Guillermo.** *Lope de Aguirre o la vorágine de Occidente. Selva, mito y racionalidad.* Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2009.
97. **Pérez, Ángela.** *La geografía de los tiempos difíciles: escritura de viajes a Sur América durante los procesos de independencia.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2002.
98. _____ . “Sutilezas de la producción cartográfica en el mapa del Orinoco de Humboldt”. En: Revista *Terra Brasilis*. <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/411>
99. **Perus, Françoise.** *De Selvas y Selváticos.* Santafé de Bogotá, Colombia: Plaza y Janés, 1998.

100. **Piglia, Ricardo.** “Notas sobre *Facundo*”, *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 2012.
101. **Pineda Camacho, Roberto.** *Holocausto en el Amazonas*. Bogotá: Planeta, 2000.
102. **Pope, Randolph D.** “La Vorágine autobiografía de un intelectual” en Montserrat Ordoñez (Comp.) *La Vorágine. Textos Críticos*. Bogotá: Alianza Editorial, 1987.
103. **Pratt, Mary Louise.** *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
104. _____ . “Humboldt y la reinención de América” en: *Lectura crítica de la Literatura latinoamericana*. Tomo I, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.
105. **Prieto, Adolfo.** *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
106. **Rama, Ángel.** *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajar Editoriales, 2004.
107. **Ramos, Julio.** *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2009.
108. **Reebok, Sandra.** “Introducción”, Alexander von Humboldt, *Cosmos: Los Libros de la Catarata*. Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 2011

109. **Rivera, José Eustasio.** *La vorágine*. Edición a cargo de Montserrat Ordóñez. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
110. _____. *Tierra de promisión*, New York: The Edwin Mellen Press.
111. **Rodó, José Enrique.** *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. En Biblioteca virtual del Instituto Cervantes: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46805052434146942532279/p0000001.htm#l_0
112. **Rodríguez, Fermín.** *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.
113. _____. “Las operaciones de la crítica” en: *Historia Crítica de la literatura argentina*. Sarmiento, Tomo IV, Buenos Aires: Emecé, 2012.
114. **Romero, José Luis.** *Latinoamerica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
115. **Romero, José Luis.** *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y en América*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
116. **Saer, Juan José.** *El entenado*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral, 2000.
117. _____. “Liminar. Sobre Los Viajes” en: *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Madrid: Allca 20, Colección Archivos, 1997.

118. **Said, Edward W.** *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
119. _____. *Orientalismo*. Madrid: Debolsillo, 2013.
120. **Sánchez, Efraín.** *Gobierno y Geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá, Banco de la República, Áncora editores, 1999.
121. **Sanders, Rickie.** "The Public Space of Urban Communities" en: *Public space and the ideology of place in American culture* / edited by Miles Orvell & Jeffrey L. Meikle, Rodopi, New York, 2009.
122. **Santos, Milton.** *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.
123. **Sarlo, Beatriz.** "Sarmiento en el siglo XX" en: *Historia Crítica de la literatura argentina. Sarmiento*, Tomo IV, Buenos Aires: Emecé, 2012.
124. **Sarlo, Beatriz, Carlos Altamirano.** *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2016.
125. **Sarmiento, Domingo Faustino.** *Facundo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
126. _____. *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Madrid: Allca 20, Colección Archivos, 1997.
127. _____. *Argirópolis o la capital de los Estados confederados del Río de la Plata*. Buenos Aires: La cultura argentina, 1916.

128. _____ . *Recuerdos de provincia*. Barcelona: Ramón Sopena Editor, 1931.
129. **Serje, Margarita**. *El revés de la Nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011.
130. _____ “The National Imagination in New Granada” en: *Alexander von Humboldt. From the Americas to The Cosmos*. 2004. Publicación Online del Bildner Center for Western Hemisphere Studies. The Graduate Center, The City University of New York. https://www.researchgate.net/publication/283269427_Alexander_von_Humboldt_From_the_Americas_to_the_Cosmos
131. Silvestri, Graciela. *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Edhasa, 2011.
132. Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
133. _____ “El género deconstruido. Cómo releer el canon a partir de La vorágine” en en Montserrat Ordoñez (Comp.) *La Vorágine. Textos Críticos*. Bogotá: Alianza Editorial, 1987.
134. **Svampa, Maristella**. *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto, 1994.

135. **Tally, Robert T.** *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Palgrave Macmillan, 2011. Documento Kindle.
136. _____ . *Literary Cartographies. Spatiality, Representation and Narrative*. Palgrave Macmillan, 2104. Documento Kindle.
137. _____ . *Spatiality*. Palgrave Macmillan, 2103. Documento Kindle.
138. **Todorov, Tzvetan.** *La conquista de América: El problema del otro*. 4ª ed. México, D.F.: Siglo XXI, 1992.
139. Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2001.
140. **Viñas, David.** *Indios, Ejército y Frontera*. Buenos Aires: Santiago arcos editor, 2013.
141. **Vitulli, Juan, David Solokodkow** (Comp.), *Poéticas de lo criollo*, Ediciones corregidor, Buenos Aires, 2009.
142. **Von der Walde Uribe, Erna.** "Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a finales del sigloXIX". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, nums. 178-179, 1997
143. **Westphal, Bertrand.** *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
144. **White, Hayden.** *Tropics of Discourse. Essays on Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985.

145. **Williams, Raymond.** *El campo y la ciudad.* Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001
146. **Wulf, Andrea.** *La invención de la naturaleza. El Nuevo Mundo de Alexander von Humboldt.* Penguin Random House Grupo Editorial, Bogotá, 2017.
147. **Wylie, Lesley.** *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks: Rewriting the Tropics in the Novela de la Selva.* Liverpool: Liverpool University Press, 2009.
148. **Zea, Leopoldo (Comp.)** *Pensamiento positivista latinoamericano.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.