



En su teatro, sobre el viento armado...¹

Rosalía Baltar
Universidad Nacional de Mar del Plata

...sombras suele vestir...
Luis de Góngora

1. ¿Quién /es los habla?

Hay dos relatos que he elegido para leerlos aquí, para viajar por ellos, que son, invariablemente, más que otros, metáforas de viajes. En el sentido ordinario de la palabra metáfora, solemos escuchar que se trata de un tropo donde se produce un proceso de sustitución a partir de una cualidad común entre el elemento sustituido y el sustituto. He aquí, entonces, dos textos que, a cambio de ser “relatos de viajes” son, sin más, metáforas de relatos de viajes: usurpan el lugar del relato de viaje y se transforman en textos controversiales *que, de algún modo, son la historia del siglo XIX*.

Así como por comodidad o por placer uso a Borges para decir que estos relatos serán metáforas, variaciones en rojo de relatos de viajes, irónicas transformaciones, máscaras casuales e intertextos hiperbólicos, así, mis relatos también utilizan la matriz del género viajero para decirse en un modo que ejerza una torsión interpretativa sobre el mismo género. Y no es la única; utilizan el relato autobiográfico, la antigua tradición de la novela *peregrinatio*, la literatura que viaja sin salir de su biblioteca. Podríamos llamarlos “macrorrelatos ecoicos”, esto es un parafraseo de la categoría de Sperber y Wilson, *enunciados de eco*: interpretaciones de segundo grado que hacen referencia a “otra voz” dentro de su emisión (1994: 290-291).

Los ecos de otras estructuras genéricas se imprimen en la lectura, y no son los únicos ecos de otredades presentes aquí. Falta consignar todavía que estos relatos operan de un modo especial como *reescrituras* de una misma experiencia y por ello remiten necesariamente a otros textos de los mismos autores donde se ha escrito “sobre lo mismo”. Esos otros textos son, ellos sí, “relatos de viajes”.

Y hay otros “otros”. Por ejemplo, la compleja cuestión de cómo se constituyen los narradores, puesto que oscilan entre una primera persona que puede identificarse con la figura de autor (como en el relato de viaje) y otras que son personajes o narradores. Pero el registro también oscila: de oralidad a escritura, de cuento a novela, de diálogo a cartas, de puestas en escenas a reflexiones de filósofo. Así, se encuentran materiales enlazados en un mundo que finalmente resulta ajeno a los diversos mundos de los que estos registros provienen. De alguna manera, los relatos que no son *exactamente* de viaje, pero que podría nombrar como *casi* relatos de viaje describen el vaivén del vasto XIX: entre el ensayo y la autobiografía, todos los textos son novelas, son historia, son construcciones del pasado, son ficción del hoy.

Existen dos “otros” muy marcados. Uno, el constituido por una serie de otros que los viajeros ven, describen, _evalúan. En los textos de los que voy a hablar, el famoso imperio del Brasil es un otro, otro el gaucho, el extranjero, etc. Por último, el gran “otro” de todo relato de viaje del siglo XIX: el viaje. El viaje es el imperio de lo otro.

Voy a los textos. Dentro de la tradición de los relatos de viaje y de viajeros argentinos del siglo XIX, quizás hoy emerjan, como un documento excepcional, los *Viajes* de Faustino Sarmiento. Se sabe: sabía ser el mejor y el peor de todos, el amor del progreso y el amante del error, la exageración, el defecto. Sin embargo, en medio de las palabras balzacianas,

al decir de David Viñas, que dominan el discurso sarmientino aparecen otros relatos, menos gloriosos, si se quiere, que dan cuenta en su conjunto de un dominio marcado del género en su relación con un *deber* de época, de una clase o de un sector social determinado. Desde las crónicas de Indias en adelante el tráfico de palabras viajeras se fue asentado en este lado del Plata y llega así a casi consolidarse a modo de un *comme il faut* de todo aquel que atravesara el océano y fuera al encuentro de la cultura y la *civilización*. En medio de esta serie de relatos -con su ecléctico resultado en el marco de la adhesión a ciertos tópicos recurrentes-, aparecen *Tobías o la cárcel a la vela. Producción americana escrita en los mares del Sud* (1843. Publicado en el *Mercurio* en 1851) de Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y *Peregrinaciones de una alma triste* (Buenos Aires, 1877) de Juana Manuela Gorriti (1818-1892).

Para Rojas, el *Tobías* pertenece a la etapa de formación de la novela argentina. En su estilo gruñón, la noticia que precede a la selección del texto que hace el crítico y que, dicho sea de paso, descorazona a cualquiera, nos habla de todas las carencias que posee: “ el protagonista carece de relieve, el argumento carece de interés, y el ambiente, sin mayor colorido...” (Rojas 1926-31: 488). Se adivina, además, que el texto vale como documento de esa protohistoria que Rojas forja, que no le es dado leerlo más que en la vertiente autobiográfica y que, para éste, pese a la forzada elección -digamos que no había otra cosa-, la literatura está en *otra* parte.

No se lea como genealogía crítica esta segunda mención. Graciela Batticuore dice de *Peregrinaciones de una alma triste* que “esta *nouvelle* juega una vez más con el atractivo del relato en clave y reescribe de manera decididamente más ficcional los tópicos de sus primeras producciones” (2001: 8). La novela de Gorriti ha dado un salto y a partir de él es que se cuenta la historia. Sin embargo, la crítica no deja de advertir cómo el relato se encuentra pegado a una antigua lectura autobiográfica y que contrasta con textos precedentes.²

De modo que nos encontramos frente a dos textos encabalgados, incómodos en su constitución, fronterizos. Dos textos que se ponen en diálogo con la tradición (ya) del relato de viaje y con otros relatos de sus mismos autores porque, de algún modo, reescriben las mismas historias. Por lo tanto, más que estas voluntades autobiográficas que, en parte, son construidas por las lecturas posteriores de las producciones de sus autores, importa observar cómo el centro de estos relatos es el *otro*, tal como suele ocurrir en la construcción de la subjetividad en el relato del viajero. Un otro que adquiere visibilidad suma en las variaciones discursivas que un relato de viajes que no es *exactamente* relato de viajes propone justamente por ello.

2. Viajes por tierra, viajes por mar: travesías de reescritura

Gorriti y Alberdi traman historias para el desarrollo de estos relatos que provienen de experiencias propias respecto de algún viaje. En el caso de

Gorriti, las *Peregrinaciones* recorren el territorio de Hispanoamérica, desde Lima, pasando por Chile, Bolivia, Salta, Buenos Aires (apenas), Paraguay, Brasil y otros lugares del Perú (Iquitos, por ejemplo). Hacia el final, la narradora -que seguirá indefinidamente viajando y que ni ella misma conoce el destino, el nombre, el término de su próxima parada- está yéndose para Europa, persiguiendo un amor del todo exótico y -lo digo como si fuera Ricardo Rojas-carente de relación con la lógica del relato general del texto. Es decir que se trata de un viaje por el interior de América, donde la narradora utiliza diversos medios de transporte y donde la variedad de historias y personajes con los que se encuentra permite exhibirla como una recolectora de historias ajenas.

En el caso de Alberdi, todo es un poco más triste. El relato comienza con el narrador contratando el servicio de un vapor con rumbo a Chile (se dirige a un lugar preciso) en el puerto del Brasil y aunque tampoco se llegue al desembarco definitivo, el cuento es de “alta mar”, donde se narrarán las vicisitudes acaecidas durante la trayectoria del barco *Tobías*. Un viaje que es continuación de otro, ya que el narrador viene de Europa y que, como en Gorriti, le permite avizorar al menos la patria, que verá de lejos, cuando el rumbo de la embarcación lo someta a la visión tortuosa de la boca del Plata.

Parte de estas historias se encuentran presentes en los “verdaderos” relatos de viaje de estos escritores. Gorriti publica *La tierra Natal* (1889), una especie de diario donde cuenta cómo fue su primera visita a Salta, luego del destierro que la mantuvo alejada desde sus quince años. Hay muchas escenas o cuentos interiores, hay muchas impresiones coincidentes entre la narradora principal y protagonista (Laura) de *Peregrinaciones* y la propia Juana Manuela. Alberdi, por su parte, vuelve en *Tobías* a decir parte de lo que aparece en *Impresiones y recuerdos*, un diario de viajes que abarca desde su primer viaje a Europa (situación del *Tobías*) incluyendo su segundo viaje (1843-1852). Las fechas de publicación no nos hablan de reescrituras de un texto sobre otro sino de una vuelta a una experiencia vivida. Con lo cual estamos ante una de las claves del relato: hay una vuelta a la construcción de la experiencia que nos muestra los accidentes de esa misma constitución en tanto otredad discursiva de lo vivido por el sujeto. Dice Foucault al respecto:

And an experience is neither true nor false: it is always a fiction, something constructed, which exists only after it has been made, not before; it isn't something that is “true”, but it has been a reality (1991: 36)

Por lo tanto, la construcción de esa experiencia es retrospectiva y siempre discursiva: nada impide volver a ella, una y otra vez, para reescribirla y hacerla otra -aunque se coincida en algunas intersecciones del relato y, por cierto, importa poco que las historias se repitan entre uno y otro texto, puesto que lo que aparece básicamente como ya construido en la memoria de los narradores es cierto clima, una atmósfera donde se asienta, ahí sí, la posibilidad de relacionar experiencia y verdad.

Mientras Laura se angustia cuando se queda -angustia que deviene en síntomas de la enfermedad, decaimiento, fiebre, pérdida de apetito, insomnio, languidez-, Alberdi-Bonnivard se queja de casi todo. Estos relatos construyen los *procesos* en los que se va dando el viaje y, por otra parte, más allá del placer o disgusto que el viaje provoque a los narradores, la motivación es siempre la necesidad, de modo que por eso, siempre el viaje es un imperativo que rompe con lo “normal”. ¿Qué es lo “normal”? Habitar la propia patria, vivir al lado de la madre, no viajar sola, no ser tratado como “uno más”. Pero, aquello que los impelen a realizar las travesías, los lleva a transgredir lo que debió ser y a vivir del otro lado.

El clima compartido entre el *Tobías* y las *Impresiones* es el de una persistente quejumbre que adquiere el matiz sarcástico e irónico en el primero y cierta pesadez sustentada en la repetición-que no dejo de asociar con lo que el mismo Alberdi cuenta respecto de su estómago- en el segundo. En las *Impresiones* se queja del movimiento del barco, de que le cae mal la comida, el *café y leche*, el *arroz y leche*; también se queja de la escasez de comodidades y de compañías. En *Tobías*, la ironía y la hipérbole permiten que de queja se pase a una doble perspectiva de denuncia y de advertencia de lo que en un barco puede ocurrir: carne salada todos los días, mala navegación (o bien por el mar tempestuoso o por la quietud agobiante), malas compañías y conversaciones.

En *Peregrinaciones* la necesidad es también motora del viaje, pero se trata de un contraataque: el viaje es el alimento necesario de un alma enferma para recuperarse. La tesis del texto sostiene que la cura del alma, sana el cuerpo, hipótesis planteada en contra del saber instaurado por la ciencia -en este caso médica. Se enfrentan, de este modo, el relato oral frente al saber libresco, la mujer semióloga -puesto que sabe leer los signos que el doctor nunca detecta- frente al hombre de ciencias y caballero, sobre todo, de renombre público. Se concibe el viaje como remedio, como salvación de una enfermedad, aún cuando el mismo médico lo haya contraindicado. Por lo tanto, es una curación *continua*: al dejar de viajar, la enfermedad regresa. Cuando Juana ve su tierra natal, se despierta en ella ese sentimiento tan ampliamente descrito por los exiliados: ver y reconocer que lo propio ya no es lo mismo. Y esto la lleva, necesariamente, a retomar su camino y partir.

Alberdi tampoco puede quedarse. Se encuentra proscripto. De alguna manera coinciden en que permanecer es morir. Por ello, los textos que se construyen con estos narradores móviles también tienen la otredad y la variación como dispositivo fundamental de composición y, sus subjetividades dicen lo que sigue diciendo la canción:

Porque me muero si me quedo
Pero me muero si me voy.
Por todo y a pesar de todo, mi amor,
yo sigo viviendo en vos.

3. Ataque al corazón del género

Primer flechazo. La persona única e irrepetible, la unión íntima del nombre propio con la figura del narrador y del protagonista ha estallado y sus voces ahora recorren con capricho los nombres y las cosas y se alojan en figuras que cambian y se mueven. Si recordamos, una de las prerrogativas del género era ese pacto identitario que exponía Lejeune al referirse a la autobiografía y a ciertos géneros vecinos (como el relato de viaje). Con el crítico francés se asumía que el uso de la primera persona se autodefinía con un nombre propio en común a las tres instancias (1991: 50). Esto deja de suceder en los relatos y la multiplicidad de voces que instauran se extiende al narrador, al registro y a los modos de incluir el otro.

Como vimos más arriba, ese modo de inclusión del otro parte, en principio, de una lectura del género que vincula la construcción del relato con la figura del autor. Es interesante, ante todo, que Lejeune plantee la idea de *reenvío*, esto es, el uso de la persona gramatical que remite u obliga a pactar un contexto de enunciación donde se encuentra el nombre propio de la figura autorial. Para lo que nos importa, en los presentes relatos puede ser útil esta idea pragmática de la persona gramatical puesto que certifica la noción de “autor” como entidad global a la que remiten estos textos: el autor no es, pues una *persona*, sino aquel que se convierte en tal a partir de su segundo libro cuando el nombre propio inscripto en la cubierta se convierte en el “factor común de al menos dos textos diferentes” (1991: 51).

Por ello, cuando decimos que un enunciado es ecoico y que refiere la interpretación del hablante más la de “otra persona”, no necesariamente esta “otra” persona es “materialmente” otra sino que uno puede ser muy bien dos o más (un sano principio de esquizofrenia del lenguaje). Y aquí es altamente visible esta problemática dada en los narradores.

3.1. Vaivén de narradores y de género I

Comienzan los textos y con este comienzo también se inicia una discusión, la del género. Ricardo Rojas, en la noticia sobre Alberdi que precede al *Tobías* asegura que éste junto a *El edén* del mismo autor "son documentos útiles para estudiar la difícil formación de este género [la novela] en nuestro país (1926-31: 487). Rojas da cuenta del texto como un intento narrativo sin cuajar, donde se puede leer autobiográficamente los datos que aparecen.

Así, Bonnivard, el supuesto protagónico del *Tobías* es el alter ego de Alberdi. El nombre remite a un antiguo prisionero de la cárcel de Chillon al que, como se ha visto en su relato de viaje, Alberdi acaba de visitar en su primera recorrida por Europa, 1843. Según lo afirmado por Rojas, el texto tiene el tinte propio de la lectura que ha registrado lecturas de otro relato de viajeros: las *Impresiones de viajes* de Alejandro Dumas.

Éstas y otras analogías suponen una primera, la asociación entre la cárcel terrestre y la prisión velera, el barco: qué es el *Tobías* sino un castillo de Chillon flotante. Entonces, hay prisioneros, mártires, héroes. Hay cadenas,

peripecias desastrosas, malos tratos y convivencias forzadas. Y, en ese doble juego aparecen dos cuestiones que creo determinantes. La primera, es la quietud como metáfora del atraso que invade el transporte marítimo y que tiene que ver con llegar a esta parte del globo, relacionarse con un *imperio*, que es el Brasil, cuya extensión es comparada con Suiza para ver en esa comparación de dimensiones, otra, la de valores. La segunda, es la desubicación social que produce el viaje cuando se asume que Alberdi o el protagonista o el narrador copista no es quién es sino un simple *pasajero*. En la travesía, el pasajero pierde las prebendas de su rango social (sólo útiles en tierra y a veces).

Vayamos por episodios y recordemos que así como un barco marea, el *Tobías* se caracteriza por este procedimiento que acabo de mostrar, la comparación constante a todo nivel que da el efecto vaivén propio de la inseguridad y movimiento del terreno marítimo.

Decimos: hay un protagonista y un narrador. El narrador va armando la historia y reflexiona constantemente sobre lo que hace; es un narrador que escribe, toma en préstamo el nombre de su protagonista y, giro de escritura curioso, luego de que ha establecido el carácter ficcional del personaje, *copia, transcribe* del diario de éste. Dice, por ejemplo,

Desde ese momento, nuestro personaje no es ya un hombre: es un héroe porque es un mártir. Hasta aquí ha sido un desconocido. En adelante tendrá un nombre y ese nombre será el de Bonnivard (497).

Y, más adelante: “Pero escuchemos la pintura sencilla del prisionero. Ella excede todos los alcances de la prosa fantástica” (497). Y cita al propio Bonnivard. Si comparamos con *Impresiones* podríamos refrendar la idea de *alterego* que Rojas le concede al personaje, puesto que el procedimiento es semejante en aquel relato: Alberdi cita al viajero de igual modo que en los textos de viaje se cita a sí mismo y copia retrospectivamente de su cuaderno de notas.

Pero aparece una tercera voz, instaurada en las escenas dialogadas que se presentan como una negociación entre el proceso (que se manifiesta con la voz del narrador-constructor) y la ficción terminada (los fragmentos que recuperan la voz del diario del personaje protagónico):

El capitán de un buque en muchos casos es a los pasajeros, lo que el médico al enfermo, su consolador. El del *Tobías*, no es así; sus palabras son más terribles que la tempestad.

-¿Qué tal tiempo tenemos, capitán?

-El peor que he visto en mi vida.

- ¿Cuál es el peor mar de todos los conocidos, capitán?

- El que tenemos bajo nuestros pies. (508)

Esa “tercera posición” de la voz narrativa oficia por una parte como ejemplo y teatraliza así los males que le podrían ocurrir a *cualquier* viajero, no ya al protagonista. Por otra, es la voz que extrema la típica posición de Alberdi en la mayoría de sus textos. La de erigirse en juez y evaluador. Los procedimientos que se utilizan son otra vez, para decirlo con Sperber y Wilson, enunciados de eco: la ironía y la hipérbole. En estas voces que toman la palabra en distintos momentos, la ironía presenta grados que van del sarcasmo a la ironía apreciativa -esto es, cuando la ironía desaprueba un enunciado negativo (Sperber y Wilson 1994: 290). Lo que vale para ver el procedimiento aquí es que la ironía siempre desdobra la voz narrativa, es decir, siempre se trata de un elemento polifónico que trae al ruedo del lenguaje una alteridad porque desaprueba el enunciado que reproduce (Sperber y Wilson 1994: 291).

A propósito de *Peregrinación de Luz de día en América*, Adriana Rodríguez Pérsico indica un proceder de la voz narrativa que bien sintetiza lo que venimos observando para nuestro narrador viajero,

Además de la complicidad entre narrador y lector, la textualidad irónica implica la tensión de dos sentidos que se resuelve en el triunfo de uno, el juicio y la consiguiente dirección valorativa respecto de los ámbitos condenados. El sujeto de la enunciación se separa de su enunciado; (...)La ironía es la forma privilegiada de una voz-juez que se despega de lo circunstancial o accesorio dictaminando valores y señalando errores. El espacio del juez es transparente; no está nunca en el límite entre lo bueno y lo malo, sino en el continente del bien. Este sujeto irónico de la enunciación indica el lugar imaginario del letrado que, instalado en el seguro refugio de la razón, marca los signos de la irracionalidad (1993: 132)

Vemos, entonces, cómo ingresa el otro a través de este recorrido de voces y de la acentuación de la ironía como recurso privilegiado. El ataque a la unicidad comienza desde el inicio, cuando el narrador-constructor, el juez que reflexiona y _evalúa, el que, de alguna manera, es un narrador fuera de la narración, cuestiona el nombre *masculino* del barco frente al *femenino* nave. Me he preguntado a qué se debe esto, por qué Alberdi no piensa en otras posibilidades *masculinas* (barco, vapor) y se detiene en ello. Escuchémoslo:

No se engañe el lector con tu nombre masculino. Los sexos tienden a confundirse en este siglo. La anatomía de algunos socialistas ha descubierto que no hay diferencia orgánica entre la mujer y el hombre (...) No es nueva, por otra parte, esta confusión de nombres. El San Pedro de Roma, es una iglesia; como el San Pablo de Londres, es otra iglesia y el Duomo de Milán, es otra. Jorge Sand titula *Consuelo* a una de sus novelas, sin embargo de que *Consuelo* es el nombre de un personaje femenino, feo y lindo a la vez, como dice la autora que a su vez se da el nombre masculino de Jorge.

Tobías, pues, es una barca de tres palos, como el Castillo Chillon es una prisión de Estado (491-2. Subraya Alberdi).

Sin duda se trata de un juego de palabras que anticipa el engaño al que se verá sometido el pasajero que, como el barco, perderá toda su condición de caballero y se transformará en algo menos, un prisionero. Prisionero sobretodo de la falta de sociabilidad, el blasón de la civilización.

Todo el texto, entonces, se asienta en la reprobación de la palabra ajena: del nombre del barco, de las promesas escritas en su publicidad, de las simpatías del capitán, de la pretendida idoneidad del cocinero, los tripulantes, la propia barca. El pobre protagonista será engañado, en palabras de Alberdi, como *una niña* frente a las primeras expresiones del amor...

Nuestro viajero, que ha ejercido una mitad de las artes de la exageración que se puede ejercer en esta vida, lo que equivale a decir que ha sido periodista, demagogo, comerciante y cortejador de damas, cree sin embargo en la religión de los avisos marítimos con tanta materialidad³ como una niña que sale del seminario en el primer juramento de amor (494)

3.2. *Vaivén de narradores y de géneros II*

La idea de viajar para curarse surge en la protagonista narradora de *Peregrinaciones* a raíz de un relato, de un “ cuento” de la voz de la literatura, aunque sea oral -y tal vez se trate de relato oral, que no está fijado por la institución literaria, que se mantiene al margen le otorga al relato fuerza suficiente por su autonomía frente a esta pequeña narradora. El relato de Laura está enmarcado en el encuentro con la narradora principal que refiere la historia. Ese encuentro desarrolla dos instancias: por una parte, el presumible fin del recorrido del viaje que se contará: la viajera lo dirá todo, perdido ya “el acento de la patria”, con su cuerpo transformado (de criatura que marchó a joven, de “ mujer muerta” a “ mujer esbelta rozagante como una palma”, de señora de provincia a mujer universal). La narradora inicial, incapaz de recordar, pide el relato de la viajera y así recupera la vida de ésta que por ausencia le fue retaceada. El encuentro entre las dos mujeres se da en un espacio altamente idealizado, donde se hablan amorosamente, con un lenguaje literario en el sentido convencional de un romanticismo tardío; esta unión del alma en la hebra voladora del relato se refrenda con la declaración de la narradora inicial en *escritora* que coloca el *epígrafe* al relato de la otra, esto es, lo convierte de oral en escrito, de diálogo o relato familiar en novela:

II

LA FUGA

Duermes, bella Cheherazada? -dije a Laura cuando le hube contado seis horas de sueño-. Pues si estás despierta, refiéreme, te ruego, esa interesante historia.

- Querida Dinarzada -respondió ella bostezando-, tú eres una parlanchina, y lo contarás a todo el mundo.

- No, que te prometo ser muda.

- Gracias al abate L'Epée, los mudos saben escribir.

- Oh bellísima perla del Harem, concédeme esta gracia por el amor de tu sultán. ¿Quieres un epígrafe? He aquí el del

CAPÍTULO PRIMERO

“De cómo Laura moribunda recobró la salud y la hermosura por la ciencia maravillosa de un médico homeópata”.

La referencia y sustitución de nombres por los tradicionales de la historia oriental del *cuentacuentos* envuelven el relato de Laura, como la oscuridad de las noches en las que se desarrollarán sus aventuras, en el misterio del más allá. El más allá de la casa, del pueblo, de lo cotidiano, de lo vivido día tras día. Porque la historia se cuenta en la noche, cuando la narradora inicial abandona su vida cotidiana para perseguir con una curiosidad impertinente los pasos de la otra por el mundo (del viaje y las palabras). Ese otro mundo (el de la noche y el del relato de viajes) se perciben y se cuentan de modo alucinatorio: un *miraje* por donde Gorriti percibe el mundo, a través de los visillos de su escritura.

El texto se bifurca en instancias de oralidad -el momento de encuentro, inicial- que van interrumpiendo el relato de Laura, la viajera. Si hasta la propuesta del epígrafe la división en capítulos o secciones estaban marcadas por la presencia de la narradora (I. UNA VISITA INESPERADA, II. LA FUGA, etc.), apenas aparecido el CAPÍTULO PRIMERO, se funden las voces. No sobreviene un CAPÍTULO SEGUNDO; continúa la numeración desde la inicial, III. LA PARTIDA, IV. ¡ CUÁN BELLO ES VIVIR!, etc. Pero esto no conviene a la situación presente inicial, la del relato y del recuerdo, la del diálogo y el encuentro, sino a la de la voz referida por la escritura que la ha fundido. En algunos momentos, Laura se interrumpe y saltan al diálogo y esto nos recuerda la situación inicial:

Laura se interrumpió de repente. El ahogo, resto de su cruel enfermedad, anuló la voz de su garganta, y le ocasionó un síncope que duró algunos minutos.

Prodiguéle socorros, y logré reanimarla.

- Pero, hija mía -la dije, esto es horrible, y preciso es llamar al doctor P.

- ¿Quieres que vuelva caer en ese pozo de arsénico?

- Ha sanado a tantos con ese remedio!

- El mío es el del Judío Errante. Anda!, Anda!

- ¿Partir? ¿No te cansa ese eterno viajar?

- Es necesario; pues que sólo así puedo vivir (255)

Pero eso no es todo: al igual que el conflicto de autores que se discute en el *Quijote*, aquí las historias de escritura se terminan transformando en *lectura* de cartas, estas sí, sin interrupción -con los títulos de las secciones y algún comentario referido a que "Laura interrumpió su correspondencia por un tiempo" todavía pervive la presencia de la narradora inicial, aunque prácticamente se ha transformado en muda lectora. Tanto los diálogos como las cartas tendrán sucesivos "narradores" que, siguiendo con la imagen de la novela de Cervantes, al contar su historia engullen el espacio de la narración.

Así, el relato, al igual que el *Tobías*, va de registro en registro, como el vaivén del barco, como el salto de ciudad en ciudad de los corazones anhelantes y móviles del siglo XIX. El cambio del diálogo entre las narradoras y las cartas -que posiciona de modo diferente a ambas y privilegia a Laura en la segunda parte- retoma el móvil del viaje: la cura de una enfermedad (presumimos la tuberculosis) que desaparece mientras se alimenta la enfermedad de viajar.

La voz del otro genera la posibilidad de viajar. Y, en definitiva, no están haciendo más que confirmar una necesidad del viaje: el otro. Se conoce al otro, se va hacia otro, se anhela otro y se viene de otro-texto, desde una lectura, desde la palabra:

Un día, uno de los peores de mi dolencia, en su interminable charla sobre las excelencias de la homeopatía, recordó la insigne calaverada de un joven cliente suyo, tísico en tercer grado, que apartándose del método por el prescripto, impuso a su arruinado pulmón la fatiga de interminables viajes. (Gorriti 2001: 197)

A partir de un relato, la imagen del viaje se transforma en el espacio de salvación y remedio del enfermo. Y también se impone como desvío, como transgresión. Salirse de lo prescripto es lo que da resultado de curación, así como también es muestra de salud, civilidad y cultura estar en el exilio, permanecer ajeno a lo que sucede en Buenos Aires.

Por otra parte, el relato del viaje como remedio genera la posibilidad del viaje y la inauguración de un nuevo relato, que interpreta con amplitud el sentido del primero:

La imagen del joven tísico restituido a la salud, merced a largos viajes, pasaba y repasaba delante de mí, sonriendo con una sonrisa llena de vida, y mostrándome con la mano lejanos horizontes de un azul purísimo desde donde me llamaba la esperanza y yo me decía - Como en mí, en el también, la dolencia del alma produjo la del cuerpo; y por ello más razonable que el doctor, que atacaba el mal sin cuidarse de la causa, recurrió al único remedio que podía triunfar de ambos:

variedad de escenarios para la vida: variedad de aires para el pulmón
(Gorriti, 2001: 198)

El relato generado en el otro relato vendrá a officiar como demostración de la hipótesis “ el viaje es remedio de curación de la tuberculosis” subyacente en la narración del doctor. El texto mostrará la literatura, a partir del aval que la narradora concede al relato marginal del médico -relato, por otra parte, en donde se sitúa el espacio literario- como lugar del saber por sobre el de la ciencia. Entonces comienzan estos dos relatos como lugares en donde se exhiben objetivos determinados: escribir para enseñar, como modo de ejemplificar con la propia experiencia aquello que se ha vivido. Por lo tanto, tras la máscara de la novela, estos textos siguen ateniéndose a otra de las marcas clásicas del género: la ejemplaridad como objetivo de la escritura viajera.

Una cárcel flotante, un panóptico en el mar. Eso es el *Tobías* para el narrador y el personaje del relato; a Alberdi le preocupa este *modo* de viajar cuyas incomodidades y desperfectos le sirven para denunciar la ausencia de progreso por estas zonas del globo. No ocurre lo mismo con Gorriti: su empresa consiste en viajar; las incomodidades se descuentan, son lo de menos; lo que importa es el collar de historias que se puede ir forjando en el tránsito de un constante viajar.

Aunque parezcan distantes, ambos relatos unen al hombre/mujer de letras con la mujer y el hombre de acción; ambos relatos miden sus fuerzas en la persecución de sus fines últimos: ¿la búsqueda del progreso?, ¿una nueva imagen de la mujer?. Ambos textos *traducen* las fábulas de su tiempo: el mareo, los peligros para el que viaja. En definitiva, venciendo las leyes del género, logran reinsertar las polémicas que el género acalla cuando se instaura y canoniza. Plantean la cuestión del otro en forma permanente, a partir de un diálogo con las estrategias que utilizan y ese vaivén sobre el que oscilamos y nos detuvimos no hace más que mostrar la unión estrecha entre política y literatura que privilegia el siglo XIX para pensarse como actor y como ficción.

Notas:

- [1] Este trabajo es una reescritura apenas de parte de la tesis de Licenciatura defendida en 1993. Lo reescribí como pude a la memoria de Mónica Tamborenea, quien me dirigió por aquellos años y corrigió mis trabajos a través de sucesivos viajes por la pampa argentina, desde el océano en Mar del Plata hasta ese interior sin indios y con vascos que es Pirovano. Por supuesto, todos los errores presentes y pasados son de mi cosecha. Una primera versión fue presentada en el Primer Encuentro sobre *La literatura de Viajeros y sus metáforas*, realizado en Rosario, Argentina, agosto de 2002.

- [2] Dice Graciela Batticuore refiriéndose a la producción de Gorriti: “ A partir de la publicación de sus primeros trabajos en la prensa peruana y poco después en la argentina pero sobre todo a partir de la edición de *Sueños y realidades*, el público leerá cada uno de sus relatos en clave autobiográfica, procurando develar en la trama narrativa los enigmas de esta vida rica en peripecias. La crítica contemporánea ayuda a consolidar esa tentación, afianzando una estrecha línea de contigüidad entre la vida y los textos.” (2001: 6)
- [3] Rojas incluye un paréntesis con la palabra [naturalidad ?] a cambio de "materialidad".

Bibliografía

Alberdi, Juan Bautista. *Impresiones y recuerdos*. En *memorias e impresiones de viaje*. Obras Selectas, tomo III (s-d).

_____. *Tobías o la Cárcel a la vela. Producción americana escrita en los mares del Sud*. 1843. Edición de Ricardo Rojas, *Orígenes de la novela argentina*. Sección de Documentos. Tomo I. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926-1931.

Foucault, Michel. *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*. New York: Semiotext(e), 1991

Gil, José María. "Una definición de ironía a partir de las teorías de la relevancia y de la cortesía verbal". En *Actas del Congreso internacional de Antropología*. Mar del Plata, 2000.

Gorriti, Juana Manuela. *Peregrinaciones de una alma triste*. 1877. En *Ficciones patrias*. Barcelona: Sol 90, 2001. Prólogo de Graciela Batticuore.

_____. *La tierra natal*. S-d

Lejeune, Philippe. 1975 “El pacto autobiográfico”. Cap. I. *Anthropos* 29, 1991.

Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Quintana, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Rosario: Viterbo, 2001

Rodríguez Pérsico, Adriana. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington, OEA. 1993.

Sperber y Wilson. *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. 1986. Madrid: Visor, 1994.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL

© Rosalía Baltar 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

