



LITERATURA Y PAISAJE:
EL BOSQUE, EL RÍO Y EL MAR EN LAS LITERATURAS
AMAZÓNICA, GRAPIÚNA Y ANDALUZA

TESIS DOCTORAL

que presenta

George Hamilton Pellegrini Ferreira

para la obtención de Grado de Doctor

Bajo la dirección y tutoría del Doctor

Manuel Ángel Vázquez Medel

y la cotutoría de la Doctora

Tânia Maria Sarmiento-Pantoja

Programa Interuniversitario de Doctorado en Comunicación (RD. 99/2011)

Línea de investigación: Comunicación, Literatura, Ética y Estética

Sevilla, mayo de 2019

LITERATURA Y PAISAJE:
EL BOSQUE, EL RÍO Y EL MAR EN LAS LITERATURAS
AMAZÓNICA, GRAPIÚNA Y ANDALUZA



Paysage Méditerranéen - Nicolas de Staël

Para Kauan

Agradecimentos

A meu diretor e orientador, Manuel Ángel Vázquez Medel, director e tutor dessa tese, por me oferecer, mais que os instrumentos para a pesquisa, os instrumentos para a vida. Por sua imensa sabedoria no ensinamento da beleza, da verdade e da bondade.

À Maria de Lourdes Neto Simões, minha eterna tutora, a quem devo muito da minha postura ética perante o mundo.

À minha co-orientadora, Tânia Maria Sarmiento-Pantoja, que não duvidou em nem um momento em oferecer o seu apoio, e colocar a minha disposição os recursos disponíveis para que a redação deste trabalho e a cooperação entre a Universidade de Sevilha e a Universidade Federal do Pará fosse possível.

Aos integrantes do grupo de pesquisa GITTCUS e do Grupo de pesquisa ICER, pelo intercâmbio, incentivo e camaradagem.

À Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC, que foi de onde comecei a trilhar os caminhos da pós-graduação.

Às funcionárias das bibliotecas municipais y universitárias da cidade de Barcelona e Sevilla, sempre atentas e prestativas.

Aos meus colegas da Universidade Federal do Pará, que não mediram esforços para que este trabalho fosse finalizado. Especialmente quero agradecer a Janderson, Ivan, Ideval, Marcos, Inéia e todos o pessoal administrativo, que colaboraram diretamente na gestão da burocracia universitária.

À equipe da excelente UVR Correctores, principalmente na figura de Verónica quem com extremada agilidade fez a correção de língua castelhana desde Colômbia e com muita amabilidade e desprendimento pode contornar a escassez de tempo.

Ao casal Carlos e Sara (e seus rebentos), amigos especiais, fonte inesgotável de solidariedade e carinho.

A meus amig@s —Anna, Dunia, Jan, Matilde, Shariff, Myrian, Claudinha, André, Jonas, Rafael, Emilio, Nayin, Primo Alfonso, Fran, Mario, Roberto, Danilo, Ozco, Cuco— que me deram esse suporte emocional, presença e incentivo quando a distancia e a saudade da família e do país ameaçavam o objetivo final.

Ao meu amor Shadia Ghazal Tbeileh, companheira nesta viagem cheia de paisagens reais e muitas outras imaginárias.

Ao meu pai e minha mãe (*in memoriam*), aos meus irmãos e irmãs —Paulo, Zeca, Guga, Cida, Beto, Ana, João, Serafim— e sobrinh@s que, mesmo desde a distância, serão sempre minha bússola que indica um porto seguro.

Ao meu filho Yang (amor que não se mede)

e a minhas filhas

Mariana (meu amor do fundo do mar) e Geórgia.

ÍNDICE

Preámbulo, 11

INTRODUÇÃO, 16

Capítulo primero:

I. EL PAISAJE: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA, 23

I.1. La genealogía del paisaje, 27

I.2. El problema terminológico: paisaje, país, pago, 29

I.3. ¿Está en la literatura la génesis del paisaje?, 35

I.4. Petrarca y la subida al monte Ventoso, 36

I.5. Paisaje y pensamiento, 40

I.6. El paisaje invisible, 44

I.7. Paisaje y realidad, 46

I.8. Écfrasis, escribir la imagen plástica, 48

Capítulo segundo:

II. LA TEORÍA DEL EMPLAZAMIENTO Y OTRAS COMPLEJIDADES, BASES

EPISTEMOLÓGICAS PARA UNA MIRADA HACIA EL PAISAJE LITERARIO , 55

II.1. La Teoría del Emplazamiento, 59

II.2. Las teorías del pensamiento complejo, 62

II.3. Transdiscursividad: la intertextualidad, 66

II.3.1. Borges: la intertextualidad al límite, 66

II.3.2. La redimensión del término “texto”, 71

II.3.3 La transtextualidad de Genette, 72

II.3.4. Derrida: deconstrucción, gramatología, différance, 73

II.4. El pensamiento rizomático, 80

II.5. Las incertidumbres, 88

II.5.1. El principio de la incertidumbre de Heisenberg, 88

II.5.2. El teorema de incompletud de Gödel, 90

II.5.3. Poincaré: el precursor, 92

II.5.4. Lorenz: el efecto mariposa, 93

II.5.5. La teoría del caos, 94

II.6. Las aportaciones de Edgar Morin, 99

Capítulo tercero:

III. LITERATURA Y PAISAJE, 111

III.1. La literatura como arte del paisaje, 115

III.2. João Cabral de Melo Neto, el puente posible, 122

III.3. La obra de Fernando Pessoa como paisaje inabarcable, 143

III.3.1 Los heterónimos, elementos de un paisaje posible, 151

III.3.2 Bernardo Soares, el “compositor” de paisajes, 158

III.3.3 El paisaje como fuga y diálogo con la otredad, 163

III.3.4 El desasosiego de los paisajes superpuestos, 165

Capítulo cuarto:

IV. EL BOSQUE, EL RÍO Y EL MAR EN LAS LITERATURAS AMAZÓNICA, GRAPIÚNA
Y ANDALUZA, 169

IV.1. El paisaje en la literatura andaluza, 173

IV.1.1. Andalucía, tierra de paisajeros, 173

IV.1.2. Juan Ramón Jiménez: el paisaje como espejo, 178

IV.1.2.1 El poeta en construcción, 180

IV.1.2.2 El mar como paisaje omnipresente,	182
IV.1.2.3 Espacio: escribir como quien pinta un paisaje,	183
IV.1.2.4 Los paisajes superpuestos,	187
IV.1.2.5 El amarillo como filtro de la mirada,	193
IV.2. El paisaje en la literatura grapiúna,	197
IV.2.1. Adonias Filho, el paisaje como <i>locus horribilis</i> ,	198
IV.2.1.1 Os servos da morte: el paisaje como cómplice de la tragedia,	199
IV.2.1.2 El paisaje como un personaje más en <i>Memórias de Lázaro</i> ,	204
IV.2.1.3 <i>Corpo vivo</i> : el sublime como prisión, morada, venganza y re- dención,	211
IV.2.2. Ricardo Cruz, un guion para la tormenta,	216
IV.3. Literatura amazónica, el paraíso y el infierno componen un mismo paisaje,	225
IV.3.1 Mitos clásicos y leyendas medievales en la invención del nuevo mun- do,	226
IV.3.2 Inglês de Sousa y el paisaje naturalista,	231
IV.3.3 José Verísimo, el paisaje como reflejo del alma humana,	235
IV.3.4 Euclides da Cunha, el paisaje entre la mirada literaria y periodística,	237
IV.3.5 Alberto Rangel y el Infierno verde,	240
IV.3.6 José Eustasio Rivera: la escritura de la selva como palimpsesto,	244
IV.3.7 Ferreira de Castro y los paisajes comparados,	249
IV.3.8 Hatoum/Jurandir: las ciudades-islas,	253
IV.3.8.1 Milton Hatoum y el oriente de la memoria,	253
IV.3.8.2. Dalcídio Jurandir y la experiencia de lo telúrico,	260
CONCLUSÃO,	267
BIBLIOGRAFÍA,	274

Preâmbulo

Não me recordo muito bem quando se deu em mim a primeira experiência *paisageira*. Talvez com as paisagens de uma África impossível, criada por Edgar Rice Burroughs, ilustrada por artistas como Burne Hogarth, Joe Kubert ou John Buscema e que logo eu as fusionava como as paisagens da Mata Atlântica onde morava.

Vivi nos bosques de cacau e nas florestas do Sul da Bahia, Brasil, até a adolescência. O meu pai era um gerente de fazendas e sempre mudávamos de uma propriedade para outra por conta do seu trabalho. Nesse ambiente de beleza natural avassaladora, o sentimento da paisagem era muito escasso e limitado. Entretanto, meu pai visitava a zona urbana, nos sábados, para comprar os mantimentos da semana. Sempre trazia literatura para casa: para os filhos revistas em quadrinhos (Tarzan, Jin das Selvas, Batman, Homem-Aranha, Mikey Mouse, entre vários outros); para ele, livros de bang-bang e novela negra; para minha mãe foto-novelas e revistas variadas. Assim, minha primeira experiência estética com a paisagem se deu através dessas literaturas.

Entrando na adolescência me transladei para a zona urbana e, alguns anos depois, comecei a trabalhar na Universidade Estadual de Santa Cruz, que fica localizada entre as cidades de Itabuna e Ilhéus. Fazia o percurso de ida e volta desde Itabuna, que consistia em percorrer toda a cidade e depois seguir pela pista que acompanha a sinuosidade do rio Cachoeira. Mais de uma década se passou e um dia fiz o mesmo percurso em companhia de um casal de turistas. O casal não parava de elogiar a beleza da paisagem. Mesmo sabendo que havia beleza em alguns pontos daquela estrada, não a percebia com tanta intensidade.

Talvez porque fizesse o mesmo caminho todos os dias, desde minha juventude, eu tivesse me aproximado demasiado da paisagem. Não conseguia a distancia necessária para desfrutá-la como experiência estética. A partir dessa revelação (ou redescoberta) comecei a deleitar-me com as mudanças das estações, as mudanças atmosféricas, os *emplazamientos* (Vázquez Medel, 2003).

Outras experiências *paisageras* (Berque, 2009) vividas em primeira pessoa veio através da literatura. No fenômeno que eu chamo de “sentimento da terceira paisagem” —esta impressão está registrada no livro *Grapiunidades: fragmentos postais de um pedaço da Bahia*, organizado por Maria de Lourdes Netto Simões— as paisagens criadas pela estimulação literária se chocam com as mesmas paisagens contempladas *in situ* (Roger, 2007), dando origem a uma terceira paisagem. As paisagens literárias já não são mesmas, porque sofrem de uma realidade que está diante dos olhos. As paisagens reais também sofrerão a interferência irremediável da paisagem apreendida da literatura.

A primeira delas foi através da literatura de Jorge Amado. O livro *Capitães da Areia* (Amado, 1970) traz a descrição de várias paisagens por onde perambulavam aquele grupo de meninos que faziam da rua sua selva e fonte de recursos e da areia o seu quartel. Uma das paisagens que mais desfrutava era a do casario antigo do pelourinho, por onde passavam correndo ou deambulando os protagonistas da novela. Alguns anos depois visitei o pelourinho e o que senti foi justamente essa fusão de uma paisagem literária com uma paisagem capturada diretamente. A segunda foi, já estudante de licenciatura, com um poema de Federico García Lorca. Li o poema “*Canción de Jinete*” (Lorca, 1998) em um livro didático quando estudava na faculdade de Letras. O poema vinha

acompanhado de uma ilustração com traços simples, em branco e negro. A partir daquele momento ficou registrado na minha memória uma Córdoba inalcançável, com uma muralha iluminada por uma lua vermelha. Uma paisagem vista por um cavaleiro que nunca poderia alcançar sua cidade. Eu era aquele cavaleiro. Muitos anos depois, em um curso de verão de língua e literatura, conseguir me aproximar a Córdoba para contemplar aquela paisagem. O resultado é sempre o mesmo, uma paisagem real traspassada por uma paisagem literária: uma terceira paisagem.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar a construção da paisagem na literatura em geral e nas literaturas andaluza, grapiúna e amazônica, em particular. Objetiva, ainda, conectar os estudos sobre a paisagem literária em consonância com as teorias da complexidade. Percebemos que as conexões *paisageiras* (neologismo criado por Agustín Berque) entre essas duas regiões brasileira e essa particular região ibérica são suficientemente fortes para justificar esse estudo. Utilizamos escritores-pontes para ligar tanto o Sul da Bahia com o Norte brasileiro quanto o Brasil à Península Ibérica. Para tal, tomamos como *corpus* para construir essa ponte a obra poética do nordestino João Cabral de Melo Neto e do português Fernando Pessoa.

Já não é possível fugir dos avanços que vieram através da fenomenologia e sua influência nas teorias que defendem em seu eixo a complexidade. Assim, esse trabalho foi construído dentro dessa premissa, assumindo o risco de sairmos do sólido terreno da exatidão e *emplazarnos* (Vázquez Medel, 2003) no terreno arenoso da multiplicidade.

Esta tese está erigida sobre três alicerces teóricos: o sistêmico, porque reconhece que está escrita dentro de uma rede de conhecimentos e saberes que se complementam; o comparativo, porque tem um *corpus* com obras de regiões e países distintos; e o fenomenológico, porque entende que a percepção da paisagem se dá através do contato direto *in visu* o *in situ* (Roger, 2007) do espaço apreendido.

Queremos salientar que reconhecemos os nossos limites na escolha do marco teórico, principalmente quando colocamos foco em algo tão complexo como é a apreensão de uma olhar em direção ao exterior, à paisa-

gem. Além disso, novas teses e artigos aparecem a cada dia, para corroborar que o que estamos fazendo é simplesmente um exercício e registro do que ocorre neste momento. Um cultivo em solo fértil, mas que em seu momento dará lugar a outro cultivo e assim sucessivamente. O que faremos é um recorte dentro do que se pode chamar teorias e pensamentos afins ao que pretendemos estudar, mas sabendo que seguramente ficará de fora uma boa parte de outras contribuições que também tem relação e intimidade com essa tese.

Tomamos a paisagem como eixo transversal que vai perpassar a escrita dos vários autores que conformam o *corpus* literário. No **primeiro capítulo** fazemos um traçado sobre as origens da paisagem e de como se foi construindo esse olhar estético sobre o horizonte. De como se deu o primeiro distanciamento, a primeira perda de contato com a Natureza, a primeira sensação de alteridade. E, dentro desse processo, abordamos os pontos de vista que se enfrentam as várias áreas que utilizam a paisagem como campo de trabalho ou reflexão: o olhar imanente (que entende a paisagem como meio quantificável, que se pode medir), o olhar transcendente (a paisagem como criação divina) e o cultural (a paisagem é uma representação onde está implícito a percepção estética conseguida através de séculos de educação do olhar). Este último é onde nos posicionamos e de onde partimos.

Dentro dos estudos sobre a paisagem, abordamos o problema da terminologia, desde sua vinculação com as palavra “país” e com a palavra “pago” até o seu primeiro registro escrito como paisagem, no livro *Da pintura antiga*, de Francisco Holanda, em 1548. Depois recolhemos o seu aparecimentos nos dicionários em português e espanhol; em seguida analisamos problema da sua gênese: onde estão registrados os pri-

meiros indícios da paisagem. O problema da ambivalência: a palavra paisagem tanto pode significar um quadro, uma descrição literária, quanto o meio natural. Quando dizemos as paisagens de García Lorca, se pode confundir os que estão representados em seus poemas, como as paisagens andaluzas.

Abordamos, também, as condições para que se realize a paisagem: uma literatura (oral ou escrita) que cante as belezas de um lugar; a existência de jardins; uma arquitetura planejada para que se desfrute das vistas; pinturas que representem o entorno; uma ou várias palavras para dizer “paisagem”; uma reflexão explícita sobre a paisagem.

Dedicamos um apartado a um dos eventos mais importantes para a contemplação da paisagem enquanto olhar estético, que foi a subida ao Monte Ventoso por Petrarca e suas impressões e reflexões registradas em correspondências e acabou por se tornar em um dos documentos de referência para o montanhismo. Em seguida falamos sobre a invisibilidade da paisagem em algumas culturas, onde a relação com a natureza é mais utilitária e menos estética.

No apartado “paisagem e pensamento” tratamos das estancias necessárias para que seja possível o olhar estético sobre o horizonte. Reunimos as contribuições de alguns teóricos, entre eles Michel Collot (2013), Ane Cauquelin (2007) e Agustín Berque. No apartado “paisagem e a realidade” analisamos quais mecanismos utilizamos para apreender e decodificar uma paisagem e que relação tem a paisagem com a realidade.

Por último analisamos a écfrase, destacando sua importância para a descrição da paisagem literária, já que é o recurso utilizado para a descrição do elemento estético. Utilizamos como exemplo o livro *Me llamo*

rojo (2017) do escritor turco Orhan Pamuk, cuja trama gira em torno dos ilustradores de Istambul, no século XV.

No **segundo capítulo** abordamos as teorias da complexidade. Fizemos um recorte e atualizamos o marco teórico estudado na construção do trabalho de pesquisa que nos deu acesso ao Diploma de Estudos Avançados – DEA. Nessa parte agrupamos —dentro do que chamamos teorias da complexidade— algumas teorias e paradigmas que terminaram por direcionar não só a prática docente e de pesquisa, mas também a maneira de ver o mundo. Os conhecimentos sobre a complexidade mudaram definitivamente a perspectiva da pesquisa contemporânea, onde as certezas e verdades deixam de ser únicas e passam a ser validadas desde múltiplos olhares.

A primeira delas, e a que más utilizamos como base epistemológica, foi a *Teoría del Emplazamiento/Desemplazamiento TE/D*, de Manuel Ángel Vázquez Medel (a palavra *emplazamiento*, em espanhol, tem o duplo sentido de prazo/prança —*plazo/plaza*— cujo sentido mais aproximado para o português seria “intimação”). Esta teoria tem como base a triple condição do “eu”, do “aqui” e do “agora”. Estar *emplazado* é a única condição possível inerente a nossa humanidade, porque não se pode estar em dois espaços ao mesmo tempo, nem se pode estar em um mesmo lugar acumulando dois tempos distintos. Segundo o teórico, somos determinados por uma dimensão material, por uma estância. Nosso estar-aí cria uma circunstancia que é inseparável do nós, é parte de nossa constituição. Se nos *des-emplazamos* seremos imediatamente *reemplazados* em outro lugar, outro tempo, modificando nosso “eu”. O *emplazamiento* condiciona a nossa percepção da paisagem. A alteração de nosso *emplazamiento* alterará nossa percepção e nosso olhar.

Ainda dentro do marco teórico, tratamos de explicitar as ideias que alicerçaram o paradigma da complexidade, desde as teorias das incertezas —contida no pensamento de Werner Heisenberg, Kurt Gödel, Henri Poincaré, Edward Lorenz— passando pela teoria do Caos, de Ilya Prigogine, pelo pensamento rizomático de Deleuze, até chegar à teoria da complexidade desenvolvida por Edgar Morín. Antes, posicionamos a intertextualidade como abordagem complexa do texto literário. Para isso, nos valem principalmente das teorias de Julia Kristeva com a sua nova forma de ver o texto; das transtextualidades de Gérard Genette e; da desconstrução, da gramatologia e da *différance* de Jacques Derrida.

No **terceiro capítulo** analisamos a poética de Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto, dois autores de língua portuguesa utilizados como ponte entre as regiões grapiúna, amazônica e andaluza. Em Fernando Pessoa buscamos encontrar a essência lusitana que se irmana com uma Espanha híbrida, que se funde a Portugal através de suas fronteiras difusas entre a Galícia, Andaluzia e Estremadura. E, dentro de sua heteronímia, a paisagem complexa, fragmentária, superposta e de um iberismo mais próximo do Brasil pelo irmandade linguística. Em João Cabral de Melo Neto buscamos a ponte atlântica, que una —pela diferença— o dia-bólico e o sim-bólico, buscamos a dicção oscilante entre o sertão e Sevilha. Buscamos estabelecer as semelhanças e as diferenças entre a paisagem percebida pelo poeta quando habita, de maneira física ou imaginada, as geografias nordestina e andaluza.

O **capítulo quarto** foi dividido em três partes onde analisamos as paisagens do rio, do bosque (selva) e do mar nas literaturas grapiúna, andaluza e amazônica. Na primeira parte tomamos Juan Ramón Jiménez como *corpus* principal, precedido de um breve passeio pela presença da

paisagem na literatura andaluza. A segunda parte nos debruçamos sobre a produção de Adonias Filho, particularmente os romances que integram o ciclo do cacau. Nesta parte analisamos, também, um relato de Ricardo Cruz, onde o rio é a fronteira entre a paisagem natural e a paisagem modificada pelo homem. A última parte destinamos à literatura amazônica, fazendo um percurso diacrônico desde as primeiras referências nas crônicas de viagem de Francisco de Orellana, passando por obras de autores que colocaram os pilares da literatura da região amazônica, como Inglês de Souza, José Veríssimo, Euclides da Cunha, Alberto Rangel, José Eustasio Rivera, Ferreira de Castro, até chegar à produção amazônica mais recente, com recorte nas escrituras de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum.

Capítulo primero

EL PAISAJE:

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA



Paysage - Nicolas de Staël

“Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa”.

O Guarani - José de Alencar

I.1. La genealogía del paisaje

Salta a la vista lo paradójico del empeño: no tendríamos paisaje si el hombre no se retirara definitivamente de él, si su protagonismo no cesara de ser visible, si no se privilegiase esa clase tan radical de otredad que en ciertas épocas se ha llamado, con mayúsculas, naturaleza. [...] Así el paisaje es, a la vez omisión y conquista del hombre.

Claudio Guillén

Para entender el paisaje y su ambivalencia hace falta volver a sus orígenes, a las primeras experiencias y registros en torno a él, a los primeros movimientos de una idea que al combinarse llega a ser lo que hoy se entiende sobre el término.

¿Cómo, cuándo, dónde y por qué el ser humano empezó a “ver” el paisaje? ¿Cómo se dio el primer alejamiento, la primera pérdida de contacto con la naturaleza, el primer desemplazamiento (Vázquez Medel, 2003), la primera sensación de otredad? Los primeros registros aparecen en oriente y solo un milenio después en occidente, pero claro está que entre el sentimiento primero del paisaje hasta su registro propiamente hay un largo trayecto en el tiempo.

En la actualidad, el concepto de paisaje y su origen tiene ocupada la atención de bastantes teóricos y pensadores. No hay unanimidad acerca del concepto, que siempre se escapa a definiciones reduccionistas, como ocurre con el arte, con la literatura y con la poesía, pero tampoco podría ser de otra manera. Así, cuanto más se acerca más distante se queda el desavisado investigador. Empero, se puede aproximar lo suficiente como para lograr tomar una posición delante de las ramas que hoy todavía se enfrentan, esto es, la inmanente, la trascendente y la cultural.

El abordaje inmanente es aquel adoptado principalmente por los investigadores ligados a la geografía y a la ecología, que entienden al paisaje en cuanto medio físico medible y cuantificable; es un paisaje que existe en sí, que integra un geosistema o un ecosistema. Uno de ellos es Alain Roger (2007), quien consideró este acercamiento como de un “naturalismo ingenuo” y fácilmente desestimado por las representaciones colectivas.

Por otra parte, el abordaje trascendente es defendido por los que consideran la belleza del mundo como el resultado de una acción divina o la acreditan a un poder/inteligencia que está más allá de la condición humana. Finalmente, el abordaje cultural (y el que se defiende en esta memoria) entiende el paisaje en cuanto constructo, en el que están implícitas la representación y la mirada estética (Berque & Maderuelo, 2009; Besse, 2010; Collot, 2013; Guillén, 1992; Roger, 1995). Desde esta perspectiva, lo que se ve como paisaje es la herencia de siglos de literatura, arte, historia y educación.

El término paisaje, advirtió Maderuelo (2005), es utilizado constantemente por áreas del conocimiento diversas, como la geografía, la ecología, el urbanismo, la política, etc. Ese uso desmesurado provoca en él un desgaste tan grande que hace falta que sea delimitado para que se entienda realmente qué se dice cuando se habla de paisaje. *"Paralelamente a este fenómeno cada vez con más frecuencia se olvida que paisaje es un término que ha surgido en el ámbito del arte para designar un género de pintura, ámbito en el cual la palabra cobra pleno sentido"* (Maderuelo, 2005).

Para Maderuelo, el paisaje no es o no “está-en” lo que se suele asociar a su nombre. No todo lo que nos rodea, incluso la naturaleza, debería ser llamado paisaje porque este no se puede cosificar, no es algo que fue transformado por los cambios naturales ni por la acción humana.

El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra, esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro (Maderuelo, 2005: 17).

I.2. El problema terminológico: paisaje, país, pago

El registro más antiguo está en lengua portuguesa, en el libro *Da Pintura Antiga* de Francisco Holanda publicado en el año 1548. No obstante, la palabra seguramente surgió en Flandes en lengua francesa, ya que ese registro hace referencia clara a un estilo de pintura desarrollado por los pintores de aquella región en la que en aquel entonces la lengua oficial era el francés.

El primer tratado sobre arte se hizo en la península ibérica por Francisco Holanda, aunque ya se había publicado el tratado sobre arquitectura “*Sagredo, Medidas del romano*” en 1526 en Toledo. Es posible que el autor se refiriera a la pintura, pero Joaquim de Vasconcellos advirtió en el prólogo de la edición de 1918 de la editorial Renascença Portuguesa, que la arquitectura era el arte mayor y el deseo de todo artista del renacimiento italiano.

Este intelectual, Francisco Holanda, fue un intelectual portugués, hijo de padre flamenco y madre portuguesa. Declarado admirador de Miguel Ángel, en este estudio de 1548 comparó el arte flamenco con el arte italiano. La palabra paisaje (paisagem) aparece en acepción peyorativa y aludía a la forma en que pintaban los flamencos con el intento de engañar o disimular la debilidad en la técnica:

A pintura de Frandes, respondeu devagar o pintor, satisfará, senhora, feralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Italia, que lhe nunca fará chorar uma só lagrima, e a de Frandes muitas; isto não polo vigor e bondade d´aquela pintura, mas pola bondade d´aquele tal devoto. A molheres parecerá bem, principalmente ás muito velhas, ou ás muito moças, e assi mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmusicos da verdadeira harmonia. Pintan en Frandes propiamente pera enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que não possaes dizer mal, assi como santos e profetas. *O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de arvores, e rios e pontes, a que chamam de paisagens, e muitas feçuras para cá e muitas para acolá.* E tudo isto inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertencia do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo (Hollanda, 1918: 89).

En español el primer registro se encuentra en el *Museo Pictórico* de Antonio Palomino, publicado en 1715: “>**pais**, s, m. Pintura de arboledas y cosas de campo. Lat. *Pictura agrestis, subdialis*. / >**paisage**: Pedazo de pais. Lat. *Subdialis*” (Velasco, 1715: 353).

En los diccionarios la palabra estuvo asociada a *país* hasta entrado el siglo XX. En la mayoría de ellos se asocia particularmente a la pintura y en uno que otro se asocia también a las descripciones literarias, como es el caso del *Novo Dicionário (sic) da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo de 1899, que trae la siguiente descripción: “>**paisagem**, (pa- i) f. Espaço de território, que se abrange num lance de vista. Gênero de

pintura, *ou de literatura, representando ou descrevendo o campo ou lugares campestres. Quadro, que representa esses lugares. *Trecho literário que descreve perspectivas ou scenas campestres*” (Figueiredo, 1913: 1469).

En portugués el primer diccionario que recoge la palabra es el *Vocabulário Português e Latino* de 1712 de Raphael Bluteau: “>**Paizes**. (Termo de Pintor.) Paineis, em que estão representados arvoredos, prados, montes, casas de prazer, y outros aprazíveis objetos do campo. / >**Paisagem**. Vid. Paiz. (Fazendo mais fermosa villa da que representão os paineis de boas paisagens. Valconc. Sitio de Lisboa. 207)” (Bluteau, 1712: 187).

En castellano el término se registra en el primer diccionario publicado por la Real Academia Española, el *Diccionario de autoridades*, de 1726, en el cual se recogía la definición de Palomino con un ligero toque descriptivo:

Pais. Significa tambien la pintura en que están pintados, Villas, Lugares, fortalezas, casas de campo y campañas. Lat. *Pictura agrestis, subdialis*. Palom. Mus.Pict.Lib.2.cap.12. Pinta imágenes de animales, hombres, historias y paises. Cald. Aut. El pintor de su deshonra.

Seis dias bá que en un país
se desvela cuidadoso,
siendo la obra de seis dias
de sus virtudes el colmo.

Paisage. f.m. Pedazo de país en la pintura. Palom.Mus.Pict.tom.I. Indice. Lat. Subdialis (1726: 80).

En el idioma de los francos la palabra *pays* en principio solo significaba una pequeña región que se podía abarcar con la mirada, como se puede ver en *Perceval o el Cuento del Grial*, de Crétien de Troyes, cuando el caballero Gauvain sube a una torre para mirar a las afueras: “(...) Mi se-

ñor Gauvain *contempló el país, que era muy hermoso y vio los bosques y los llanos, y el castillo sobre el acantilado*” (Troyes & Riquer, 1992). Del latín *pagensis* (aldeano) y *pago* vienen las palabras *pays*, *paysan*, *pay-sage*. La palabra *pagus* todavía sigue asociada a pago en España: “espacio limitado de tierras y heredades, subdivisión de comarca o de término de pueblo” (Guillén, 1992: 78).

En portugués está asociado a *pagão*, lo que hace referencia a las personas que no están bautizadas en la iglesia católica. Los pagos en su origen eran las regiones en las afueras de las murallas en donde vivían los paganos, que eran reacios a los dictámenes de la iglesia y a la cristianización. De ahí la carga peyorativa asociada al término que pervive hasta hoy (Guillén, 1992: 78).

En la actualidad, los diccionarios ya incorporan algunas representaciones y apropiaciones que se le sumaron al término con el paso del tiempo, desde la vinculación a las artes plásticas y a la geografía, hasta su sentido ecológico. Desgraciadamente no se encontró en los principales diccionarios contemporáneos tanto en lengua portuguesa como en lengua castellana la vinculación a la literatura. Si bien el *Dicionário Houaiss de Lengua Portuguesa* registra algunas definiciones, no contempla una relación con la literatura:

>**paisagem.** *substantivo feminino*

1. Extensão de território que o olhar alcança num lance; vista, panorama. Ex.: *do alto, essa paisagem é mais bonita.*
2. Conjunto de componentes naturais ou não de um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar.
3. Espaço geográfico de um determinado tipo. Exs.: *paisagem costeira / paisagem campestre.*

4. Pintura, desenho, gravura, fotografia etc. em que o tema principal é a representação de formas naturais, de lugares campestres. Exs.: *Frans Post pintou várias paisagens de Pernambuco; o filme mostra belas paisagem do Oriente.*

Etimologia: fr. *paysage* acp. de belas-artes, 'conjunto de países', 'extensão de terra que a vista alcança' (Instituto Antônio Houaiss, 2009).

Por otra parte, el *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* registra el término de una forma más económica, ya que se limita a dos escuetas definiciones: “>**paisagem** [Do fr. *paysage*.] Substantivo feminino. 1. Espaço de terreno que se abrange num lance de vista; 2. Pintura, gravura ou desenho que representa uma paisagem natural ou urbana: *As paisagens de Ruysdael descortinam vastos horizontes*” (Ferreira, 2005).

En España los principales diccionarios actuales tampoco hacen mención al vínculo de la literatura con el paisaje y se puede notar la diferencia en la cantidad de información que traen los dos principales, esto es, el DRAE (Diccionario de la Real Academia Española) y el María Moliner. Se añade en este trabajo el diccionario de Joan Corominas, que sin ser el más reconocido es el que hace mejor rizoma entre los términos del campo semántico en torno al paisaje. El DRAE hizo un considerable cambio desde la vigésima segunda edición, pero todavía está lejos de contemplar definiciones y/o conceptualizaciones que arrojen más claridad al vocablo paisaje:

Paisaje. (Del fr. *paysage*, der. De *pays* ‘territorio rural’, ‘país’), m. 1. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar. || 2. Espacio natural admirable por su aspecto artístico. || 3. Pintura o dibujo que representa un paisaje (|| espacio natural admirable). ■ ~ protegido, m. Espacio natural que por sus valores estéticos y culturales, es objeto de protección legal para garantizar su conservación.

En esta disertación el diccionario de uso de María Moliner merece un breve destaque por ser resultado del esfuerzo de una sola mujer y además, por poner en cuestión el Diccionario de la RAE. Aparte de ello, cuenta con alabanzas provenientes de escritores del porte de Gabriel García Márquez, Francisco Umbral y Miguel Delibes. Es el diccionario que según Fernando Savater en entrevista al “El País” de 23 de enero de 1981 ha ayudado a muchísimos escritores por estar estructurado de manera que se puede obtener fácilmente “*la etimología, las correlaciones ideológicas y un número de definiciones definitivas y válidas de las palabras del lenguaje común*”.

Ahora bien, los términos *pago* y *paisaje* traen informaciones añadidas que no se encontraron en el diccionario de la RAE:

>**Pago** (del lat. *Pagus*) **1 m.** *Aldea. **2** Es uno de los nombres aplicados a las divisiones de un término municipal, particularmente cuando está plantada de olivar o de viña. = Partida. **3** (gram. pl.) Pueblo, lugar: ‘Es difícil encontrar un turista por estos pagos’. **4** (Perú, R. Pl.) *Lugar donde ha nacido una persona o se siente arraigada.*

>**Paisaje** (del fr. *paysage*) **1** (*Dilatarse, Ensancharse Explayarse, Extenderse*) m. Extensión de *campo que se ve desde un sitio. = El campo considerado como espectáculo. >Horizonte, panorama, vista. *Mirador. **2** Pintura que representa una extensión de campo País. Marina, terraza. **3** Papel o tela, generalmente decorados, que se extiende sobre las varillas del *abanico por la parte por donde se separan. =País. **4** Se pelea en *geografía con el significado de <<configuración del terreno>> (Moliner, 2004: 536).

Como se dijo, es el Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana de Joan Corominas el que trae vinculado al vocábulo *pagus* la información más completa en el campo morfológico y semántico, de ma-

nera que hace un rizoma muy claro entre pago, pagano, país, paisano, paisanaje, paisaje.

>**Pago** 'distrito agrícola', 1095. Del lat. **PAGUS** 'pueblo, aldea', 'distrito'. Sigue vivo en el cast. clásico y hasta más tarde en Andalucía, León y parte de América.

Deriv. *Pagano*, 1220-50, tom. del lat. *paganus* 'campesino' y en el lenguaje eclesiástico 'gentil, no cristiano', por la resistencia que el elemento rural ofreció a la cristianización; *paganismo*; *paganizar*. *Payés* 'campesino catalán', fin S. XIX, del cat. *pagès* 'campesino', y éste del lat. **PAGENSIS** 'el que vive en el campo'. De este procede también el fr. *pays*, sustantivo en el sentido de 'territorio rural', después 'comarca' y en fin, 'pais': de ahí el cast. *país*, 1597; **PAISAJE**, 1708, fr. *paysage*; *paisajista*; *paisano*, princ. S. XVII, del fr. *paysan* 'campesino', acepción conservada hoy dialectalmente en cast. (el ejército en campaña comúnmente no encontraba otro elemento civil que los campesinos); *paisanaje*; *apaisado*, por ser el formato adecuado para pintar paisajes (Moliner, 2004: 536) (Corominas, 2005).

Así, con excepción de los diccionarios editados en Portugal, tanto en Brasil como en España el término paisaje no ha sido vinculado a la literatura todavía, desafortunadamente, porque se sabe que los primeros registros de la percepción del entorno con una mirada estética se hallan en la literatura, como en efecto se va a ver más adelante.

I.3. ¿Está en la literatura la génesis del paisaje?

Se puede estar de acuerdo con aquellas opiniones según las cuales la literatura no tuvo un género específico para tratar al paisaje como sí lo hizo la pintura, ni fue relacionado con ella que surgió el término, pero no se puede negar que fue la literatura la que primero registró ese mo-

mento de aprensión, de alejamiento, de otredad y de mirada artística. Por tanto, es posible afirmar sin reservas que está en la literatura su nacimiento (o invención, como prefiere decir Anne Cauquelin). Antes de que el término y la noción de paisaje fuese adoptada por diferentes ramas del conocimiento, esa idea ya estaba escrita y artealizada en la literatura y tiempo después en la pintura.

En occidente uno de los primeros registros se encuentra en la novela de caballería *Percival o el cuento del Grial*, escrito entre 1168 y 1191 según estudios de Martín de Riquer (1992). Aunque el término todavía no existía (se utilizaba la palabra “país” para designar esa porción de terreno que se puede abarcar con la mirada), a diferencia de la pintura, el paisaje literario es autónomo en su encuadre y écfrasis. Cuando Gauvain lanzó su mirada hacia el horizonte describió una composición estética de una imagen independiente, sin interferencias entre el paisaje y la vista como solía ocurrir en la pintura, donde los paisajes solo aparecen como fondos o “lejos” para adornar alguna escena principal:

Al día siguiente, tan pronto como pudo ver que llegaba el día, se levantó, como si debiera hacerlo, pero es que estaba acostumbrado a ello. Y el barquero también se levantó, por amor a él, y los dos se apoyaron en la ventana de una torrecilla. Mi señor Gauvain *contempló el país, que era muy hermoso y vio los bosques y los llanos, y el castillo sobre el acantilado* [énfasis añadido] (Troyes & Riquer, 1992).

I.4. Petrarca y la subida al monte Ventoso

Uno de los puntos pacíficos entre los teóricos y pensadores del paisaje sobre su origen en occidente es la ascensión de Petrarca al monte Ven-

toso¹. Sin embargo, ya se vio que la literatura, tanto en oriente como en occidente ya se había anticipado a los relatos de viajes y a la pintura. En carta a Dionisio de Burgos San Sepulcro en abril de 1336 Petrarca revela y confidencia ciertas preocupaciones propias, a modo de reflexiones, pero regala al lector la intención particular de deleitarse con el “paisaje”, palabra que surgió en occidente unos siglos después:

Impulsado únicamente por el deseo de contemplar un lugar célebre por su altitud, hoy he escalado el monte más alto de esta región, que no sin motivo llaman Ventoso. Hace muchos años que estaba en mi ánimo emprender esta ascensión; de hecho, por ese destino que gobierna la vida de los hombres, he vivido – como ya sabes– en este lugar desde mi infancia y ese monte, visible desde cualquier sitio, ha estado casi siempre ante mis ojos (Petrarca, 2000: 27).

El poeta y humanista Francesco Petrarca registró en esta epístola, que es considerada además como el marco del montañismo y del alpinismo, todo su trayecto y las dificultades que pasó para llegar hasta el culmen del monte Ventoso. Al encontrarse con las nubes que pasaban bajo sus pies y con lo asombroso de lo que se abría ante sus ojos le restó importancia a los montes *Atos* y *Olimpo*, cuyas imágenes no vio *in situ* sino a través de la lectura y de relatos orales. El proceso de aprensión del paisaje por parte de Petrarca se dio en intermitencia con la memoria y los recuerdos de su vida, como si el paisaje lo llevase a reflexionar sobre su propia existencia.

¹ Se utiliza aquí la traducción de María Morrás Ruiz Falcó, que incluye esta epístola entre otros textos que integran el libro *Los manifiestos humanistas*. La autora informó para esta traducción que “La epístola, compuesta en 1353, aunque fechada en 1336, pertenece a la colección de los *Rerum familiarum libri*, IV, I, cuyo texto fue fijado en *Lefamiliari*, según la edición debida a V. Rossi y U. Bosco, Florencia, 1933-1942, vol. I, pp. 153-161, y que [ha] confrontado con la más reciente edición bilingüe de Ugo Dotti, Urbino, 1974. Ambas toman como base la edición de las Opera, Basilea, 1581.”

Después dirigí mi mirada hacia las regiones de Italia, a donde se inclina más mi ánimo; los Alpes mismos, helados y cubiertos de nieve, a través de los cuales aquel fiero enemigo del nombre de Roma pasó, resquebrajando la roca con vinagre, si hemos de creer la leyenda, parecían estar cerca de mí, cuando, sin embargo, distaban un gran trecho de donde yo me encontraba. Suspiré, lo confieso, en dirección al cielo de Italia, visible más bien al ánimo que a los ojos, y me invadió un deseo desmesurado de volver a ver a los amigos y la patria, tal que en ese momento, no obstante, me avergoncé de la debilidad aún no viril del sentimiento hacia ambos, a pesar de que no me faltaba excusa para uno y otro, sostenida con el apoyo de importantes testimonios (Petrarca, 2000: 27).

Enseguida Petrarca relata una serie de pensamientos y ponderaciones sobre su evolución en los últimos diez años, sus pecados, su lucha para seguir el camino de la rectitud y de la iluminación. Pasa del pasado directamente al futuro y se pregunta qué haría si tuviese diez años más por delante y solo entonces vuelve otra vez a su presente, a su realidad, a su emplazamiento (Vázquez Medel, 2003). “Parecía haber olvidado de algún modo en qué lugar me encontraba y por qué razón había acudido allí, hasta que, dejadas a un lado mis cuitas, que eran más apropiadas para otro lugar, miré en torno mío y vi aquello que había venido a ver” (Petrarca, 2000: 31). Confiesa que su estado de estupor delante de lo que veía lo atrapó en una serie de recuerdos y aflicciones que a su modo de ver no debería darse en aquel lugar. Se da cuenta también de que se acercaba la hora de regresar, porque la noche estaba llegando. Es en ese momento cuando dirige su vista para el occidente y se deleita con la visión que se le aparece:

La frontera entre la Galia y España, los Pirineos, no podía divisarse desde allí, no porque se interponga algún obstáculo que yo sepa, sino por la sola debilidad de la vista humana; en cambio, se veían con toda claridad las montañas de la provincia de Lyon a la derecha, y a la izquierda el mar que baña Marsella y Aigües-

Mortes, distante algunos días de camino; el Ródano mismo estaba bajo mis ojos (Petrarca, 2000: 32).

En cuanto disfrutaba de “los aspectos terrenales”, en sus mismas palabras, decidió consultar las *Confesiones* de Agustín. Es ahí donde se da el conflicto entre el compromiso religioso y el deleite de la contemplación del mundo. Conflicto este en el que Augustín Berque (2009) acusó al cristianismo de retrasar por casi un milenio el nacimiento de una cultura paisajera en occidente². Al abrir el libro casualmente se encuentra justo en el pasaje que condena el mirar hacia fuera, hacia el mundo. El joven excursionista, siguiendo el consejo de Agustín de Hipona, abandona la contemplación del paisaje y empieza a meditar.

Los hombres por lo común se admiran de ver la altura de los montes, las grandes olas del mar, las anchurosas corrientes de los ríos, la latitud inmensa del océano, el curso de los astros, y se olvidan de lo mucho que tienen que admirar en sí mismos. No admiran ellos que cuando yo nombraba estas cosas que acabo de decir no las estaba viendo con mis ojos; y no obstante, era preciso, para nombrarlas, que interiormente viese en mi memoria los montes, las olas, los ríos y los astros, que son cosas que he visto, y el océano, de que otros me han informado; y que se me presentasen con tan grandes espacios y extensión como tienen en sí mismos, y como si los estuviera viendo con mis ojos (Agustín, 1983: 208).

En este fragmento San Agustín relata imágenes virtuales, no está viendo *in situ* como Petrarca, pero sí *in visu*. Lo imagina, tanto lo que vio con su visión como lo que registró en la memoria a través de lo que había escuchado de otros. En esa medida, lo que relata no puede ser considerado como paisaje, ya que no pasa la idea de conjunto ni de composición. Tampoco aparece el componente estético, ya que el Obispo de Hi-

² Augustin Berque acredita que la antigüedad terminaría por descubrir o inventar el concepto de paisaje no fuese el advenimiento del cristianismo. Para eso consultar el artículo *El origen del paisaje*, de Augustin Berque, en la Revista de Occidente, número 189 (1996).

pona usa estas imágenes en el sentido de lo inabarcable a fin de compararlas con la grandiosidad de Dios.

I.5. Paisaje y pensamiento

Quem conhece Nemours sabe que a natureza é ali
bela como a arte, cuja missão é espiritualizá-la. Ali, a
paisagem encerra ideias e faz pensar.

“A comédia humana” - Honoré de Balzac

En este apartado sobre paisaje y pensamiento se va a hacer un recorrido sobre algunas de las aportaciones más importantes en torno a la aprehensión del paisaje y a conocer de qué manera una vista se conforma en mirada estética. Se debe decir que todas estas aportaciones tienen una base clara que es la fenomenología.

Ahora bien, la noción de paisaje envuelve por lo menos tres instancias interconectados en una relación compleja, estos es, un lugar, una mirada y una imagen (Collot, 2013: 17). La bibliografía teórica en torno a este concepto dio protagonismo ora al primero, ora al tercero, restando importancia al segundo. Antes, y por mucho tiempo, se daba por sentado que el lugar debía ser el modelo a ser imitado conforme la concepción tradicional de mimesis. Las teorías más modernas, invirtieron esa idea, al poner de relieve las representaciones artísticas, que tornan espacios naturalmente indiferentes en composiciones cargadas de belleza.

Sin embargo, estas concepciones padecen de un mismo inconveniente, que es el intento de establecer una única relación de sentido entre los componentes del paisaje. Para Michel Collot (2013), el paisaje es resultado de la mediación entre el lugar, su percepción y su representación.

Este autor defendió la utilización de un término mediano y mediador, que es la “percepción”. El paisaje es “*um fenómeno que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto de encontro entre o mundo e um ponto de vista*” (Collot, 2013: 18).

El emplazamiento, como se verá más adelante en el pensamiento de Manuel Ángel Vázquez Medel, no es solo físico. Entre el espacio y el tiempo está el yo, que trae toda una mundividencia, todo un horizonte de expectativas, toda una memoria construida a lo largo de la vida del sujeto emplazado. Esta percepción defendida por Michel Collot debe estar acrecentada por este sujeto en constante construcción que al percibir reconstruye a través de eso construido.

El ser humano se emplaza cargado de condicionantes y esto condiciona a su vez el paisaje percibido. ¿Cuál paradigma es la base para construir un paisaje? Cuando veo la ensenada del Pontal en Ilhéus desde el alto del barrio de la Conquista, ¿qué escritor, fotógrafo o pintor me dio el tono del mar, el verde de los cocoteros o los tonos ocres de los tejados? ¿Por qué cuando leo la narrativa de Adonias Filho los paisajes grafiúnas ganan una pesadez exagerada, una atmósfera densa, mientras las descripciones de Jorge Amado me dan una luminosidad llena de contrastes y colores fuertes y chillones? ¿Asocio estas narrativas a los cuentos que me contaba mi padre en la fincas de cacao? ¿O a los comics que leí en mi infancia y adolescencia? ¿En lenguaje tensado de João Cabral de Melo Neto, sin espacio para el humor, cambia mi mirada a ciertos espacios?

Es oportuno mencionar a Anna Cauquelin (2007), quien en *Um jardim tão perfeito* describió un espacio que guarda en la memoria sin haber

sido capturado por sus propios ojos. “*E ela me descreveu com tamanha precisão e maravilhamento o gramado, a janela entreaberta, o muro do fundo do jardim e a luz dourada na tarde que se ia, que esse sonho era tão real quanto pode ser qualquer coisa deste mundo*” (Cauquelin, 2007: 18). Es un escenario imaginado a partir del relato de su madre, que tampoco fue capturado por los ojos de su progenitora porque el relato oral se trata de un sueño que tuvo en la noche anterior:

Havia uma luz dourada que iluminava a vila. Vinda do oeste (ela se mesclava com um verde, um verde-mar, se é que isso é possível), e em sua maneira oblíqua de alongar penosamente as sombras, tornava todas as coisas frágeis como uma última tarde de verão, ou como o último verão (Cauquelin, 2007: 20).

En ese sentido, Cauquelin cuestionó si ese espacio descrito de manera tan precisa terminó por influenciarle su percepción y su inclinación hacia el paisaje:

Essa dobra, essa imposição silenciosa a ser tomada como única e verídica paisagem no instante dessa aparição, teriam elas atuado para produzir a percepção de tais ou quais paisagens, sob tal luz, em tal momento? Bastaria remeter-se à imagem do jardim tão perfeito descrito por minha mãe? Seria ele justamente o paradigma de todas as construções que depois passei a chamar de "paisagens"? (Cauquelin, 2007: 23)

Por su parte, Augustin Berque (2009) puso especial atención en los contrastes cuando se trata de la relación entre pensamiento y paisaje. El primer contraste es respecto a la *noesis/noema* del contacto con el paisaje y el segundo es la interferencia del ser humano ante/hacia el paisaje. Para el autor, hay una aparente contradicción entre paisaje y pensamiento; el paisaje es el otro, el externo —como bien decía Claudio Guillén (1992) en su excelente artículo *Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad*— y el pensamiento es el “aquí dentro” y entre ellos

hay una frontera que no se puede precisar. *El pensador*, de Rodin, es la representación más universal del acto de pensar, “*pero no tiene la actitud de alguien que está mirando un paisaje*” (Cauquelin, 2007: 23). Luego, pensar y contemplar no parece ser lo mismo. En este sentido, Berque creyó que aunque haya existido un paisaje que se pudiera mirar o representar no significa que haya existido un pensamiento *paisajero* (término creado por Augustín Berque para designar el acto de pensar, hacer una reflexión sobre paisaje).

Un *pensamiento (sujeto) del paisaje* es un pensamiento que tiene por objeto el paisaje. Una reflexión sobre el paisaje. Para que exista tal cosa, hay que ser capaz de representarse el paisaje, es decir, particularmente, de representarlo por medio de una palabra que permita hacer de él un objeto de pensamiento (Berque & Maderuelo, 2009: 17).

El segundo contraste resaltado por Berque está en el hecho de que las culturas que todavía no tenían un pensamiento sobre el paisaje creaban sobre el espacio paisajes hermosos y con un refinado gusto estético. “*Hacían cosas como el Mont Saint-Michel, Vezelay, Roussillon, los viñedos de Borgoña, Rocamadour, etc. Daban indiscutible muestras de un pensamiento pasajero*” (Berque & Maderuelo, 2009: 20). Por otra parte, en la contemporaneidad la producción del conocimiento sobre el paisaje es bastante intensa y desde las más variadas especialidades pero a contramano del desarrollo y la protección del paisaje:

[...] es decir, jamás hemos conocido un florecimiento semejante del pensamiento del paisaje... y jamás hemos asolado tanto los paisajes. Somos unos charlatanes, grandes habladores del paisaje en total contradicción con nuestros discursos; pues nuestros actos van en sentido opuesto. Cuanto más pensamos el paisaje más lo masacramos (Berque & Maderuelo, 2009: 21).

En su monumental obra *La comedia humana* Balzac deja notar una preocupación por el desequilibrio del paisaje provocado por la contemporaneidad. En el relato *Úrsula Mirouët* se encuentra el personaje Mino-ret-Levraut que viaja en tren hacia la comuna francesa Nemours. Al inicio del relato el personaje describe el paisaje desde el tren: “*Quem chega a Nemours, vindo de Paris, passa sobre o canal do Loing, cujas margens constituem, ao mesmo tempo, muralhas campestres e pitorescos passeios para aquela encantadora cidadezinha*” (Berque, 2009: 21). De inmediato revela su preocupación por el cambio que se produce en el paisaje manifestado en la construcción desordenada de casas al otro lado del puente: “*Desde 1830, infelizmente, têm-se construído muitas casas aquém da ponte. Se essa espécie de bairro continuar aumentando, a fisionomia da cidade perderá sua graciosa originalidade*” (Balzac, 2013: 17).

I.6. El paisaje invisible

“Los hombres de la Edad Media [...] no habrían entendido por qué en el Renacimiento habría que inventar la palabra ‘paisaje’”.

Augustin Berque

Es un dato importante que el paisaje solo ocurre dentro del contexto específico de determinadas culturas. Su existencia no se ha dado junto con la formación de las montañas, de ríos, bosques y praderas ni después de ello. En realidad fue necesario que el ser humano desarrollase ciertos atributos culturales y artísticos para que él pudiese nacer. Así que el paisaje no siempre ha existido, no siempre ha estado en todas partes (Berque, 1997: 9). Es muy difícil que un grupo humano aislado

de la civilización sepa ver un paisaje debido a que seguramente no tendrá los elementos necesarios para identificar y acotar en un marco visual aquella porción de horizonte a la que se le dan calidades estéticas.

En aras de ilustrar esta invisibilidad del paisaje en algunas culturas se pueden mencionar algunos pasajes clásicos en la epistemología que tratan el tema. En su artículo *Aproches du concept de paysage*³, Henri Cuenco preguntó a un campesino del sur de Francia (donde se habla el occitano⁴) cómo se traduce “¿es bello ese paisaje?”. El campesino respondió después de un cierto tiempo: “Se dice: es un buen país”. El pintor/investigador percibió en ese momento que la palabra paisaje no existe en esta lengua. Para ellos, el paisaje es el país (Cuenco, 1995). El campesino en su respuesta cambió “bello” por “bueno” y “paisaje” por “país”, así eliminó la mirada estética (Roger, 2007: p.30) . En la subida al monte Ventoso, ya comentado antes, Petrarca y su hermano se encuentran con un viejo pastor que se empeña en convencerles de lo absurdo del intento:

En una loma de la montaña nos topamos con un anciano pastor que trató de disuadirnos por todos los medios y con abundantes razones de que continuáramos el ascenso, relatándonos cómo cincuenta años antes, empujado del mismo ardor juvenil, había ascendido hasta la cumbre, sin que ello le reportara sino arrepentimiento y fatiga, el cuerpo y las ropas desgarrados por las rocas y los matorrales; tampoco sabía de nadie que antes o después de aquella vez hubiera osado hacer otro tanto (Petrarca, 2000, p. 25).

³ Se utiliza aquí la traducción de Maysi Veuthey, del libro *Breve tratado del paisaje*, de Alain Roger. Este artículo fue reeditado en la antología *La théorie du paysage en France*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.

⁴ El occitano es una lengua hablada en el sur de Francia, en la región de Valle de Arán, en España y en algunos valles de los Alpes de Italia.

En este campo también se puede mencionar a Immanuel Kant, pues en su *Crítica del juicio* sostuvo que aunque se pueda convencer a la mayoría de la belleza de la naturaleza, eso no ocurre cuando se trata de lo sublime. Para percibirlo hace falta mucha más cultura y sabiduría; no solo de contenidos estéticos sino también de los conocimientos que están en la base de esta cultura. El espíritu necesita estar predispuesto al sentimiento de lo sublime y a la vez, abierto a las ideas. El atemorizante/attractivo de la naturaleza solo se da con la tensión de la imaginación para tratar esta como un esquema de las ideas. La complejidad y (des)organización de la naturaleza son inadecuadas para las ideas, lo que supone de estas una suposición y tensión para adecuar aquella a su propia esfera, de modo que permite ver más allá lo que antes solo era un abismo. “*En realidad, sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime, aparecerá al hombre rudo solo como atemorizante*” (Kant & Larroyo, 1999: 250).

I.7. Paisaje y realidad

Desde la mirada compleja de la aprehensión de la realidad (Vázquez Medel, 2003; Morin, 1994; Merleau-Ponty 1993, Kant, 1999) una pregunta se impone al tratar de la percepción de estas colinas, valles, ríos, mares, bosques, nubes, cielo y su conformación en un complejo estético: ¿cuáles mecanismos utiliza el cerebro humano en la aprehensión/decodificación del paisaje?

En ese orden, Augustin Berque (2009) defendió en cuanto realidad poética la esencia del paisaje. Para eso rescató la noción aristotélica de la *lógica de la identidad del sujeto (lgS)* y la *lógica de la identidad del predi-*

cado, desarrollada por el filósofo oriental Nichida Kitarô. Buscando ejemplificar tal concepción enlace dos montañas separadas geográfica y culturalmente, una se llama Nanshan, está en China Central y aparece en el poema de Tao Yuanming, y la otra es Jbel Waffagga, localizada en el Alto Atlas occidental en Marruecos. Las montañas no se parecen ni en forma ni en vegetación, pero hay un verso que describe las dos: “*En este paisaje está nuestra autenticidad*”. Dos sujetos diferentes (las dos montañas que no se parecen) para un mismo predicado, “*allí está nuestra autenticidad*”. La identidad del predicado solapa la no identidad del sujeto. Se trata pues de una realidad que no es posible desde la mirada de un geólogo, empero, es perfectamente posible en la mirada de un poeta.

Aun así, según el teórico, esta conclusión llevaría a abdicar de la identidad del sujeto en favor del objeto. Para salir de esta trampa, él sugirió una tercera vía, la del *mitate*, una palabra japonesa que traducida significa “ver en tanto que”, y que consiste en ver un paisaje como si fuera otro, tal y como las dos montañas descritas antes. Al parecer, es exactamente esto lo que hacemos cuando recreamos un paisaje en la medida en que leemos/escuchamos un poema, una descripción, un ambiente, “vemos” el paisaje literario “en tanto que” otros paisajes (reales o no) ya registrados en la memoria.

Este proceso de *mitate* rellena los vacíos dejados inevitablemente en el proceso de escritura/vocalización. En su búsqueda por una episteme del paisaje, Augustin Berque creó el neologismo *trayección* (Berque & Maderuelo, 2009, p. 115). El proceso de *mitate* ocurre a través de un movimiento de ida y venida entre el paisaje descrito y los paisajes registrados en cada ser humano. Hacer una *trayección* es estar entre la

realidad aprehensible y la virtualidad, entre las torres de Córdoba del poema de Lorca y las torres de una pequeña ciudad andaluza que aparecía en un libro de historia estudiado en el colegio de primaria.

I.8. Écfrasis, escribir la imagen plástica

La écfrasis es quizás el punto de inflexión dentro de un texto que se propone tratar de literatura y paisaje. Este término tan antiguo como complejo fue rescatado hace poco por los estudiosos de los nuevos formatos de producción en poesía y prosa. Aunque se le asocie a menudo a las interpretaciones literarias de artes plásticas (transcodificaciones o expresiones artísticas donde el autor de la obra pictórica es también el autor del texto literario, poetizando lo imagético o pintando lo poético) se encuentra a menudo asociado a la descripción de objetos o escenarios artísticos que solo existen en la literatura. Es necesario atribuir de manera más apropiada el significado del término para llegar a un sitio mucho más coherente, el de la creación literaria *in situ* o *in visu*, (Roger, 2007) donde el escritor es verdaderamente el creador de la imagen estética sin la interferencia de otro actor o género artístico en el proceso.

El problema de la écfrasis es su delimitación. ¿Podría ella describir una imagen cualquiera? ¿Estaría limitada a la descripción de una obra de artes plásticas? ¿Estaría limitada a la representación de lo ya representado? ¿Si se describe una breve coreografía, luego la representación de una creación estética, se estaría practicando la écfrasis? De la misma forma en que es menester delimitar el término paisaje, lo es con el término écfrasis, pero no para sentar bases, sino para aproximarlos al objeto de este estudio. Como el paisaje, la écfrasis es una palabra compleja,

mutante y escurridiza. El término paisaje fue apropiado por áreas como la antropología, la ecología y la geografía, que le designaban atributos tan vinculantes que se perdió su carácter de préstamo. El paisaje, como es concebido por estas ramas del conocimiento, no podría ser aplicado cómodamente a los estudios de artes o literatura, luego está claro que toda tentativa de definición o conceptualización es ejercicio de aproximación a un objetivo de estudio.

Uno de los más antiguos ejemplos de écfrasis es el escudo de Aquiles en la *Ilíada* de Homero, que no hace referencia a una obra de arte, ya que en verdad nunca ha existido. Es tal su complejidad imagética que sería imposible recrearlo en cuanto objeto (aunque se ha intentado). Conviene citar un fragmento de la larga descripción del escudo, en traducción de Antonio Blanco Freijeiro publicada en la revista *Historia 16*:

Empezó por hacer un escudo grande y pesado; lo labró con arte por todas partes; alrededor le adosó un triple reborde brillante, y a partir de este, un tahalí de plata.

Cinco eran las capas del escudo, en el que hacía sus obras de arte con ingeniosa inventiva.

Allí cinceló la tierra: allí, el cielo: allí, el mar: el sol infatigable, la luna llena; allí, las constelaciones todas, de que el cielo se corona: las Pléyades, las Híades y la fuerza de Orión; la Osa, a la que llaman Carro por otro nombre; ella gira sobre sí misma y contempla a Orión: solo ella no tiene parte en los baños del océano.

Allí labró dos ciudades de hombres mortales, ciudades hermosas las dos. En la una se celebraban bodas y festejos. A las novias las llevaban por el pueblo desde sus aposentos, bajo antorchas encendidas y al son de muchos cantos nupciales. Los mozos daban vueltas bailando, mientras entre ellos las flautas y las liras hacían oír sus sonos. Las mujeres del pueblo, cada una en el portal de su casa, los contemplaban admiradas (Freijeiro, 1986).

Otro ejemplo de écfrasis cuya complejidad torna su presencia solo posible en la literatura es el *aleph* borgiano. Imaginar un intento de transcodificación a otro género artístico de la compleja imagen de este punto

donde se superponen todas las realidades es por lo menos poner a prueba nuestros límites. Habría que reducirla, simplificarla, despojarla de su infinitud.

Uno de los escritores contemporáneos que trabajó la écfrasis con maestría fue el escritor turco Orhan Pamuk, especialmente en su novela más exitosa, *Me llamo rojo* (Pamuk, 2011). La novela trae una trama donde la ilustración islámica en el siglo XVI es el eje de la intriga. La novela hace un claro juego de intertextualidad con una popular leyenda persa popular en la cual Nizami Ganjavi se basó para escribir el largo poema *Cosroes y Shirin*. El conflicto de tradición y traducción en los ilustradores que ornamentan a través de los siglos dicho poema y otros encargos del sultán se da entre oriente y occidente, entre el arte practicado en Estambul y el de Venecia. En esta novela polifónica Pamuk transforma en narradores tanto a los personajes humanos vivos como a los muertos, pero también a las figuras y colores que componen las ilustraciones, a saber, animal, vegetal, entidad o cosa. A través de esas voces el escritor emprende su labor ecfástica que se va a recoger aquí, lo que además de acercarse al paisaje se aproxima al problema de la mirada y de la percepción.

En el capítulo diez, *Soy un árbol*, el narrador-árbol cuenta su desdicha y el porqué de no ser parte integrante de un bosque ni estar integrado a un paisaje.

[...] Dicen que he sido pintado a toda prisa en papel basto y áspero para que el maestro narrador tenga tras él la imagen de un árbol. Eso es cierto. Ahora, junto a mí, no hay ni otros árboles esbeltos, ni plantas de siete hojas de la estepa, ni rocas negras retorcidas que a veces se parecen al Diablo y otras a un hombre, ni nubes chinas rizadas en el cielo. Solo el suelo, el cielo y yo, y

la línea del horizonte. Pero mi historia es más complicada (Pamuk, 2011: 77).

Como puede entenderse, el árbol tiene claro que no es un árbol real sino una representación, esto le enorgullece sobremanera porque un árbol real no puede ser distinguido ni particularizado en medio de un bosque que compone un paisaje. Si fuera un árbol real sería solo un árbol más de este elemento que es llamado bosque dentro del paisaje. Este árbol personaje no quiere en verdad ser un árbol real, pero sí su representación, más aún, le enorgullece saber que fue pintado a la manera de la antigua tradición y no a la manera de los francos, pues le da a la pintura tal clareza que se puede confundir con un árbol real. Si fuera así “[...] *todos los perros de Estambul me habrían tomado por un árbol auténtico y se me habrían meado encima. [...] yo no quiero ser un árbol y sí su significado*” (Pamuk, 2011: 82). Al no saber de qué página se había caído, el árbol intenta describir qué situación podría componer, qué historia, qué paisaje:

Os ruego que me observéis y que me respondáis. ¿Quizá daría sombra a Mecnun cuando visitara a Leila en su tienda disfrazado de pastor? ¿Me fundiría con la noche para reflejar la oscuridad de espíritu del desesperado o del incrédulo? ¡Me habría gustado acompañar la felicidad de dos amantes que tras huir del mundo y cruzar los mares encuentran la paz en una isla rebo-sante de aves y frutas! Me habría gustado darle sombra en sus últimos momentos al moribundo Alejandro, que murió después de que la nariz le sangrara durante días a causa de una insolación mientras descubría el mar del Indo. ¿O acaso serviría para sugerir la fuerza y la proveya edad del padre que aconseja a su hijo sobre la vida y el amor? ¿A que historia le añadiría yo significado y elegancia? (Pamuk, 2011: 80).

Al no saber de su origen, el árbol de Pamuk sugiere sus posibles paisajes dentro de los relatos y las ilustraciones tradicionales que integraban el arte del universo persa.

Otra voz del magnífico y cuidado juego polifónico construido por Orhan Pamuk en *Me llamo rojo* se manifiesta a través del personaje Aceituna, uno de los maestros ilustradores que carga con el peso y la desconfianza de estar entre los sospechosos de la muerte de Maese Donoso. Aceituna es invitado a colaborar en la elucidación de la siguiente pregunta: ¿Cómo se reconoce a un auténtico ilustrador? El desafío viene de parte del Negro, una especie de detective que intenta a través de esta investigación descubrir el verdadero asesino a la vez que quita de encima las sospechas que también caen sobre él. Ahora bien, para responder tal pregunta el ilustrador cuenta tres historias sobre la ceguera y la memoria; la primera habla de él y una de las historias que es la que recobra interés aquí para ilustrar el presente apartado.

Es sabido que los ilustradores sufrían con la amenaza de la ceguera por su labor cotidiana a la luz de los candiles y bajo el contacto directo con las mezclas que usaban para obtener sus pigmentos. Para prepararse o aplazar la ceguera, cuenta Aceituna, *“los ilustradores árabes miraban largo rato el horizonte hacia el poniente al amanecer para combatir la ansiedad que provoca la ceguera, el miedo eterno”* (Pamuk, 2011: 124). Otros preparaban pócimas con nueces y pétalos de rosa para bañar los ojos, otros tenían su lugar de trabajo siempre bajo la luz de velas, porque creían que la luz del sol reflejada en las ilustraciones dañaba los ojos, pero uno de los viejos maestros llegó a una mejor y más simple conclusión para enfrentar ese mal:

[...] la ceguera no era una maldición, sino la última dicha que Dios le concedía al ilustrador que había consagrado su vida entera a las bellezas por él creadas. Porque la pintura es la búsqueda por parte del ilustrador de la manera en que Dios ve el mundo y esa visión incomparable solo se alcanza después de una intensa vida de trabajo, recordándolo cuando llega la cegue-

ra una vez que los ojos se cansan y el artista se encuentra agotado. Eso quiere decir que la visión que Dios tiene del mundo solo puede comprenderse a través de la memoria de un ilustrador ciego. Cuando esa inspiración le llega al ilustrador ya anciano, o sea, cuando entre los recuerdos y la oscuridad de la ceguera se le aparece ante los ojos el paisaje visto por Dios, él se ha pasado la vida practicando, de manera que la mano puede pasar al papel por sí sola la maravillosa imagen (Pamuk, 2011: 125).

Uno de los ejemplos que el maestro Seyyt Mirek utilizó para ilustrar esa manera de ver la ceguera fue que cualquier pintor, incluso los de menor rango, cuando pinta un caballo en realidad lo hace de memoria. *“Porque nadie puede mirar a la vez al caballo y al papel en el que se está dibujando su imagen. Aunque solo transcurra el tiempo de un parpadeo, lo que el ilustrador pasa al papel no es el caballo que está viendo, sino el recuerdo del caballo que acaba de ver”* (Pamuk, 2011: 126). Esa era la prueba para el maestro de que cualquier ilustrador, por más malo que fuese siempre pintaba a través de la memoria.

A modo de conclusión, diferente de cualquier otro género artístico, la literatura cuando *artealiza* (Roger, 2007) un paisaje lo hace de forma que la imagen sea independiente de otros elementos que pueda solapar su protagonismo. Esto en la pintura solo vino a ocurrir muchos siglos después.

Capítulo segundo:

LA TEORÍA DEL EMPLAZAMIENTO Y OTRAS

COMPLEJIDADES, BASES EPISTEMOLÓGICAS PARA UNA

MIRADA HACIA EL PAISAJE LITERARIO



Mantes - Nicolas de Staël

“É inútil sonhar com uma rusticidade distante de nós. Isso não existe. O que inspira tal sonho é o charco que há em nosso cérebro e em nossas entranhas, o vigor primitivo da natureza existente em nós. Nunca encontraremos nos ermos de Labrador rusticidade maior que em qualquer lugar de Concord, pois para cá a trago”.

Diário - Henry David Thoreau

II.1. La Teoría del Emplazamiento

Todo esfuerzo investigador tiene como inevitable lastre ciertos presupuestos adheridos a la práctica y al pensamiento del que investiga. Inclusive, algunas teorías y paradigmas terminan por orientar no solo la práctica docente y de investigación sino más bien la manera de ver el mundo. Los conocimientos sobre la complejidad cambiaron definitivamente la mirada de la investigación contemporánea, en la que las certezas y verdades han dejado de ser únicas para pasar a ser validadas desde múltiples miradas. De allí la necesidad de incorporar a esta tesis algunos presupuestos teóricos y filosóficos por entender que se parte de un emplazamiento epistemológico en el que lo complejo gana presencia e importancia.

En esa medida, la teoría del emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) es una importante aportación a este rizoma que son las complejidades. Valiéndose de Borges, Manuel Ángel Vázquez Medel habló de la imposibilidad del movimiento (“ocupar sitios distintos en instantes distintos”) si no hay tiempo, y de que tampoco es posible la inmovilidad (“ocupar un mismo lugar en distintos puntos del tiempo”).

Solo nuestra desaparición, la pérdida de la materialidad que nos constituye, haría difuminarse —para nosotros— el espacio y el tiempo (nuestro espacio, nuestro tiempo). Estamos, pues, repletos de vida y heridos de muerte, abocados a fluir, al discurrir en que todo se transforma y nada permanece (Vázquez Medel, 2003: 22).

Por consiguiente, al tiempo en que ocupamos un lugar en el mundo, explicó Medel, lo estamos creando: *“Un lugar bajo el sol: un lugar real, material, físico, y también lugares simbólicos (no por ello menos reales)”*

(Vázquez Medel, 2003: 22). Somos condicionados por una dimensión material, por una estancia y en este estar-ahí creamos una circunstancia, inseparable de nosotros que nos constituye. El teórico actualizó de esta forma la clásica afirmación de Ortega y Gasset que dice: “Yo soy yo y mis circunstancias”, ahora, “*yo soy mis circunstancias. Al menos, soy en mi circunstancia, desde mi circunstancia*” (Vázquez Medel, 2003: 22).

De esta manera el poeta al anunciar emplaza, al emplazar crea el paisaje, porque no hay paisaje sin emplazamiento. Emplaza el poeta, que al mismo tiempo emplaza al lector, que ve *in visu* (Roger, 2007) el paisaje anunciado. Por su parte, João Cabral de Melo Neto solo necesita 20 palabras para crear el universo.

[...] Y las veinte palabras cosechadas
en las aguas saladas del poeta,
de las que ha de servirse el poeta
en su máquina útil.

Veinte palabras siempre las mismas
cuyo funcionamiento conoce,
y su evaporación, su densidad
menor que la del aire”
(Melo Neto, 1994: 52).

En la palabra múltiple del escritor pernambucano las imágenes nacen compactadas, es decir, nacen adheridas a la imagen primera. Así, el universo cabralino condensado en aquellas 20 palabras es una sucesión de pliegues que se desdobl原因 infinitamente, de tal modo que adheridos a la palabra “árbol” están el arroyo, el bosque, la pradera, el páramo y el cielo. Emplazado en el espacio tiempo del poema, el lector ve el árbol que anuncia el paisaje, como el árbol de cacao amadiano —donde las ramas se conectan a otras ramas, a modo de rizoma, transformando el

bosque en una sola árbol/montaña, árbol/paisaje— los elementos del paisaje cabralino representan el paisaje total.

En efecto, en su esencia particular dentro del arte la literatura produce otro despliegue a la mirada emplazante. Como un intento de poner un ladrillo más en la apertura que ofrece esta teoría de Manuel Ángel Vázquez Medel, se podrían imaginar dentro de dicho marco literario los “metaemplazamientos”. En el desarrollo de esta tesis se encontró con fenómenos que llevaron a deducir la superposición espacio/temporal en el ámbito de la imagen poética. A manera de ejemplo se puede citar a Juan Ramón Jiménez y Fernando Pessoa. El poeta moguerense, emplazado en La Florida, “metaemplaza” el paisaje de mar de Miami con el paisaje del mar de Sitges.

[...] ¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitges, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida (Jiménez, 1982: 37)

En otro momento, a través del paisaje sonoro de los ladridos de los perros “metaemplaza” las calles de Coral Gable con las calles de Moguer:

[...] No, ese perro que ladra al sol caído,
no ladra en el Monturrio de Moguer,
ni cerca de Carmona de Sevilla
ni en la calle Torrijos de Madrid;
ladra en Miami, Coral Gables,
La Florida, y yo lo estoy oyendo allí,
allí, no aquí, no aquí, allí, allí. [...]
(Jiménez, 1982: 121)

Por otro lado, Bernardo Soares, el semiheterónimo de Fernando Pessoa, practica deliberadamente el arte de producir “metaemplazamientos” en su *Libro del desasosiego*:

“[...] O meu triunfo máximo no género foi quando, a cena hora ambígua de aspecto e luz olhando para o Cais do Sodré nitidamente o vi um pagode chinês com estranhos guizos nas pontas dos telhados como chapéus absurdos —curioso pagode chinês pintado no espaço, sobre o espaço cetim, não sei como, sobre o espaço que perdura a abominável terceira dimensão (Pessoa, 1982: 393).

Así, la complejidad que alimenta la obra literaria parece eliminar por algunos instantes la limitación del yo-espacio-temporal, pues superpone yoes, espacios, tiempos y luego produce paisajes “metaemplazados”.

II.2. Las teorías del pensamiento complejo

“Cuando paseamos por una ciudad grande, ¿cuántos rostros vemos? — me pregunté —. ¿cuatro mil? ¿catorce mil? ¿veinticinco mil?” Era difícil calcularlo, pero la cifra tenía que ser alta, una especie de infinito virtual; algo equivalente a aquella milla de mar que según Baudelaire, bastaba para sugerir la inmensidad del océano.

Bernardo Atxaga

Es esencial entender y aceptar el mundo con su multitud de fenómenos en constante intersección y además reconocer que la convergencia de una infinidad de elementos que se interaccionan dinámica y continuamente, así como la confluencia de varias perspectivas (social, natural) tornan estos fenómenos complejos. Hoy, bajo este nuevo paradigma, se goza de una conexión y accesibilidad a la información tan rápida que no hace falta más que una simple mirada para percibir que los problemas sociales y ecológicos no son problemas locales. El ser humano no está limitado a una geografía o a una comunidad sino que participa en verdaderos y complejos problemas globales. Así pues, una transacción comercial hecha entre empresas en los confines de Asia puede afectar a la sostenible calma del río Macuco en los bosques de Buerarema de Bahía,

Brasil. La información ha conseguido tal rapidez y accesibilidad que hace falta un cambio epistemológico para hacer frente a esta nueva realidad. En este marco, ha perdido utilidad el empirismo lógico o neopositivista, tampoco sirve la causalidad determinista, por lo que es necesario buscar instrumentos más adecuados para afrontar, comprender y resolver los nuevos retos y seguir adelante.

En este apartado se ha de situar el estudio dentro del marco del paradigma de la complejidad, de modo que se analizan las teorías que en el último siglo la sedimentaron como una perspectiva imprescindible a la hora de afrontar algunos problemas que intentan resolver los científicos a través de la historia de la ciencia. El Principio de la Incertidumbre de Heisenberg, el Teorema de Incompletitud de Gödel, el gato de Schrödinger, la Teoría del Caos, los planteamientos sobre las Conexiones Ocultas de Fritjof Capra, el Pensamiento Borroso de Bar Kosko, entre otros, son algunos de los razonamientos que componen el estudio de la complejidad. En este punto se ha de prestar especial atención a las aportaciones de Edgar Morin acerca del pensamiento complejo.

Con la llegada de la física contemporánea fue posible observar la existencia de aspectos complementarios en la cooperación entre objetos y movimientos de energías complejas. Aislar objetos para conocerlos ya no era suficiente para la producción del conocimiento. Se percibe que en el universo de la microfísica, la realidad considerada en sí misma pierde sus propiedades sustanciales; las contradicciones son parte de la realidad del objeto y no un motivo para abandonar las hipótesis.

La filosofía tiene por principio, hablando en términos generales, la especificidad de plantear, descubrir y formular problemas y esa es precisa-

mente la tarea más difícil para un científico o filósofo porque la formulación de un problema consiste en realidad en el planteamiento de una concepción. Entonces, cuando pensamos el paisaje ya no podemos restringirnos a una simple mirada hacia el horizonte. En la acción de pensar el paisaje emergen inmediatamente las conexiones rizomáticas de los pensamientos teóricos y filosóficos, que nos obliga a emplazarnos y desplazarnos (Vázquez Medel, 2003) continuamente entre epistemologías varias. En este proceso se solapan el yo estético, el yo ecológico, el yo geográfico, el yo político en mayor o menor grado de intensidad. Estos yoes se chocan, se criollizan, se hibridizan y se transforman.

Pensar de una forma compleja significa abordar la realidad de una forma distinta, ver el mundo de una forma diferente a la que tradicionalmente predominó en occidente. Es preciso que la ciencia se abra a otros conocimientos y a otras disciplinas, y esto hace ver que los problemas tienen más de una solución o respuesta, puesto que abrirse a otros conocimientos, ideas, instrumentos y conceptos implica entender que los problemas no tienen siempre una única solución.

La aventura del conocimiento desarrolla una velocidad cada día más intensa, de hecho, en las últimas décadas hubo descubrimientos que superan en algunas áreas muchos siglos de investigación. Con las nuevas tecnologías, el conocimiento avanza con pasos largos hacia una nueva dimensión del saber, con una rapidez que causa vértigo y en medio de ello la ciencia y la filosofía están cada vez más próximas.

Como se dijo antes, para afrontar todo esto hace falta un cambio de paradigma, es decir, una nueva manera de mirar y de concebir las cosas. En estos escenarios innovadores las fronteras del conocimiento tienden

a comunicarse e interactuar entre sí. Ya no son posibles los aislamientos y la complejidad viene a ofrecer esta nueva forma de explicar la realidad, que es más dinámica, no-lineal, maleable e irregular.

La lógica y la historia reciente de la ciencia han mostrado que además del principio clásico de causalidad, puede ocurrir que una sola causa tenga más de un efecto, pero de otra parte, que varias o múltiples causas pueden producir un solo y mismo efecto. Es este el punto de partida para la pluralidad de la complejidad.

Se hará ahora una breve clasificación de la complejidad que va desde los modos epistémicos, como la complejidad descriptiva, la complejidad generativa, la complejidad computacional, hasta los modos ontológicos, que son la complejidad composicional, estructural, jerárquica, funcional, etc. En general se manejan dos conceptos principales en torno al término complejidad, en un sentido, la *computacional* y en otro, la *efectiva*. En el primer caso, la misma está asociada al tiempo que requiere un ordenador para resolver un determinado problema. Esta es una comprensión dependiente del contexto, que es en la actualidad el mundo de los computadores. La segunda, la complejidad efectiva está vinculada a la descripción de las regularidades de un sistema por parte de otro sistema complejo adaptativo que lo esté observando.

Igualmente, se pueden identificar tres caminos distintos en el proceso de configuración de la complejidad como forma de racionalidad, a saber, la complejidad como ciencia o las ciencias de la complejidad, la complejidad como cosmovisión y la complejidad como método.

La complejidad como ciencia o las ciencias de la complejidad, que es la más amplia, tiene a Ilya Prigogine (1988) como su principal represen-

tante; la complejidad como cosmovisión está vinculada a la Escuela de Palo Alto y es representada por Gregory Bateson; la complejidad como método, conocida como pensamiento complejo, se condensa en la obra de Edgar Morin (1994).

II.3. Transdiscursividad: la intertextualidad

Solo el Adán mítico, al irrumpir con su primer discurso en un mundo virgen y todavía no dicho, el solitario Adán, pudo evitar absolutamente esa reorientación mutua, esa relación con el discurso del otro.

Mijaíl Bajtín

II.3.1. Borges: la intertextualidad al límite

“No hay ningún enunciado que no se relacione con otros enunciados, y eso es esencial” (Todorov, 2013), afirmó Todorov en su libro *Elogio del cotidiano*. Los textos dialogan entre sí de manera casi independiente del usuario. Así, una palabra evoca a otra palabra, una imagen evoca a otra imagen y un personaje evoca a otros personajes. Una idea interactúa con otras, pues estas surgen a-partir-de. Un texto intertextualiza con otro, todo texto es, por lo tanto, un intertexto.

Uno de los ejemplos más magistrales de la intertextualidad (Vouillamoz, 2000) es el relato *Pierre Menard autor del Quijote*, que inicialmente fue publicado en libro *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1942), pero posteriormente integró el volumen *Ficciones*. En este relato, el personaje Pierre Menard inaugura una novedosa y extraordinaria manera de crear un texto literario.

“Mi propósito es meramente asombroso” (Borges, 2006: 24), le manifiesta Pierre Menard al narrador con respecto a su intención de escribir el

Quijote, resaltando la importancia de tal emprendimiento; para no caer en el peligro de que se publicasen versiones incompletas o inacabadas dice: “*El término final de una demostración teológica o metafísica [...] no es menos anterior y común que mi divulgada novela*” (Borges, 2006: 24). Pero había una particular diferencia: los filósofos publicaban las etapas intermediarias de sus trabajos, Pierre Menard no, por el contrario, los destruía. El propósito de Menard era escribir *El Quijote*, no era escribir otro *Quijote*, sino componer algunas páginas que coincidieran “*palabra por palabra, línea por línea*” (Borges, 2006: 27) con las de Miguel de Cervantes.

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (Borges, 2006: 27).

El narrador considera este fragmento escrito por Cervantes como un mero elogio a la retórica de la historia. A continuación se transcribe el fragmento escrito por Pierre Menard que aunque parece ser verbalmente idéntico, es “*casi infinitamente más rico*”:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (Borges, 2006: 28).

El lector puede en principio intentar encontrar alguna diferencia, algún cambio, algún detalle ortográfico o sintáctico distinto en uno y otro (no los hay). Sin embargo y en virtud de una lectura más atenta, el lector va a percibir que el segundo fragmento es verdaderamente más rico (y tan difícil de conseguirlo). De ahí la merecida defensa del discípulo de Menard.

Efectivamente, dicho fragmento es más rico una vez se sabe que Pierre Menard es contemporáneo del pragmatista norteamericano William James, cuestión que se traduce en un irreversible cambio del concepto de historia. La historia no es lo que sucedió, según señala Cervantes, es lo que juzgamos que sucedió tal y como lo afirmó Menard. Es más difícil de conseguir debido a la calidad de extranjero que reviste el autor, situación que se manifiesta por medio del claro acento francés con que se expresa. Como dijo el propio discípulo y narrador de este relato, “*el Quijote ‘final’ [es] una especie de palimpsesto en el que debe traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo*” (Borges, 2006: 29). Se está aquí frente a una obra que llega al límite de la intertextualidad y que más que un ejercicio creativo es un ejercicio de reflexión teórica. Consideró Jauss este cuento como la ilustración más acertada de cómo se debe leer, hacer y entender la literatura:

Jorge Luis Borges representa aquí la figura de iniciador en el dominio literario. Su obra *Ficciones* (1941), y sobre todo su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (redactado a partir del año 1939), demuestran con una brevedad ejemplar que entre las innovaciones poéticas y los nuevos planteamientos teóricos, entre la teoría de la recepción y los fenómenos concomitantes o consecutivos como la lingüística textual, la semiótica, el estudio de la figura del autor y el deconstructivismo emergente, de otro lado, existen analogías que deben ser estudiadas⁵ (Jauss, 1991: 37).

Solo el hecho de saber el lector que el primer fragmento es de Cervantes y el segundo de Pierre Menard trae como consecuencia que los dos textos idénticos ganen una pluralidad y una multiplicidad de significados sorprendentes, en la que queda probada la superación de la idea del

⁵ Se utiliza aquí la traducción a partir del catalán hecha por Nuria Vouillamoz (2000: 71).

mensaje unívoco debido a una necesidad plurisignificativa natural del discurso mismo. En *Crítica y Verdad* Roland Barthes entendió al texto como una polifonía de voces dada principalmente por la actualización a través del acto de lectura:

Cada época pode acreditar, com efeito, que detém o sentido canônico da obra, mas basta alargar um pouco a história para transformar esse sentido singular em sentido plural e a obra fechada em obra aberta. A própria definição da obra muda: ela não é mais um fato histórico, ela se torna um fato antropológico, já que nenhuma história a esgota (Barthes, 2007: 212).

Es importante mencionar que la palabra intertextualidad fue creada por Julia Kristeva para denominar un proceso que ya había sido largamente trabajado por Mijaíl Bajtín en su idea del texto polifónico. Sin embargo, vale resaltar que los formalistas rusos ya habían considerado cuestiones que aludían a este concepto.

En esa línea, Bajtín presentó un concepto general de texto que lo asocia a toda producción cultural con base en el lenguaje. Rompió de esa forma con el hermetismo defendido por sus predecesores. Cuando definió el diálogo iba al encuentro de viejas tradiciones de la literatura, comprendiendo al texto no solo como interactuante con discursos previos, sino también con los receptores del mencionado discurso. “*Puede decirse que cualquier comunicación verbal, cualquier interacción verbal, se desenvuelve bajo la forma de intercambio de enunciaciones, o sea bajo la forma de diálogo*” (Bajtín, 1982: 250).

Para Bajtín el proceso de lectura no puede ser desvinculado de la noción de intertexto, ya que el principio dialógico es inherente al lenguaje y confiere significación al discurso que es elaborado siempre a través de una multiplicidad de otros textos.

En todo aquello que el hombre se está expresando hacia el exterior (y por consiguiente para otro) - desde el cuerpo a la palabra - tiene lugar una intensa interacción del yo y del otro [...] esta lucha se realiza en todo aquel mediante lo cual el hombre se expresa (se revela) hacia el exterior (para otros), y abarca desde el cuerpo hasta la palabra (Bajtín, 1982: 336).

En uno de sus textos fundamentales, *La palabra de la novela*, construyó progresivamente el concepto de la novela polifónica a través de la *dialogía* y de la interacción verbal. Allí llamó la atención sobre el constante juego de voces que configuran el dialogismo del discurso novelesco. Aunque en este punto ha sido bastante criticado por la excesiva dependencia de la ejemplificación novelística, son incuestionables sus aportaciones a la filosofía de la lengua, de la lingüística y de la estilística tradicionales, que ignoraban el plurilingüismo dialógico. Esto implicó no solo profundos cambios en el discurso novelístico, sino en el fenómeno literario como un todo, además de una nueva concepción del funcionamiento del lenguaje.

Puede decirse sin reservas que el dialogístico de la palabra y todos los fenómenos relacionados con él han quedado, hasta no hace mucho, fuera del horizonte de la lingüística. En lo que se refiere a la estilística, hay que decir que ha sido totalmente sorda al diálogo. Concebía esta la obra literaria como un todo cerrado y autónomo, cuyos elementos constituían un sistema cerrado, que no suponía nada fuera de sí mismo, ningún otro enunciado. El sistema de la obra estaba concebido por analogía con el sistema del lenguaje, que no puede encontrarse en interacción dialógica con otros lenguajes. La obra en su conjunto, sea cual sea desde el punto de vista estilístico, es un monólogo autosuficiente y cerrado del autor que, fuera de su marco, no presupone más que un oyente pasivo (Bajtín, 1982: 336).

Es necesario comprender que los conceptos de polifonía y carnavalización terminaron por influir en muchos teóricos de los años 60, que se

vieron forzados a revisar los tratados semióticos en busca de nuevas perspectivas para el estudio de las relaciones interdiscursivas.

II.3.2. La redimensión del término “texto”

Como una destacada figura de la crítica francesa, Julia Kristeva desarrolló su concepto de intertextualidad considerando que todo texto es construido bajo un mosaico de citas. Para ella, la intertextualidad es un fenómeno inherente al texto literario, siendo la propia base de la construcción textual con todas sus implicaciones y superposiciones. A partir de las aportaciones de Kristeva, el término *texto* pasó a significar un evento situado en la historia y en la sociedad. Ya no refleja apenas una situación, sino que es la propia situación, a tal punto que se borran las fronteras entre las disciplinas y se promueve una profunda interacción entre distintas áreas del saber científico y un cruzamiento entre las diferentes esferas del arte. “*Por sua maneira de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto.*” (Kristeva, 1974: 98).

Así, Kristeva concibe las diversas visiones de mundo como ideogramas; o sea, como múltiples enunciados tomados de otros textos que se pueden leer en los distintos niveles de la estructura de cada texto y que lo ubican en el texto de la sociedad y de la cultura. Tanto los géneros como los tipos de texto concretos son convenciones sociales y constituyen pues un conocimiento psicosocioverbal por completo necesario para los usuarios, en la medida en que los identifican (a los géneros y textos) como apropiados para determinadas metas.

El ideograma es una función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. No se trata ahora de una actividad interpretativa al análisis que “explicaría” como “ideológico” lo que primero ha sido conocido como “lingüístico”. La aceptación de un texto como ideograma determina la actividad misma de una semiótica que estudiando el texto como una intertextualidad lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia. El ideograma de un texto es el hogar en que la racionalidad cognoscente aprehende la transformación de los enunciados (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social (Kristeva, 1978: 148).

II.3.3 La transtextualidad de Genette

De acuerdo con Gérard Genette, la intertextualidad es únicamente un aspecto del texto dentro de lo que llama transtextualidades.

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)... El plagio, que es una copia no declarada pero literal... La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette, 1989: 54).

La transtextualidad se divide así en *intratextualidad*, que se refiere a cuando un texto se relaciona con otros del mismo autor; tal es el caso de Leonardo Padura en sus varias novelas donde aparece el inspector Conde⁶, pues el protagonista siempre visita a la casa de su amigo el Flaco, también la madre cocinando diversos platos cubanos, que aun-

⁶ Las novelas de Leonardo Padura que tienen como protagonista al inspector Conde son *Pasado perfecto* (Padura, 1995); *Vientos de cuaresma* (Padura, 2015); *Máscaras* (Padura, 2009); *Adiós, Hemingway* (Padura, 2006); *La neblina de ayer* (Padura, 2016); *La cola de la serpiente* (Padura, 2011); *Herejes* y *La transparencia del tiempo* (Padura, 2018).

que se cambie la receta, la escena es la misma; en *extratextualidad*, cuando el texto se relaciona con otros textos escritos por otros autores: “*Mi patria es la lengua portuguesa*”, dice Fernando Pessoa, “*La lengua es mi patria*”, dice Caetano Veloso; en *interdiscursividad*, cuando el texto tiene una relación semiológica con la pintura, la música, el cine, la arquitectura u otras formas de arte, *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, con *Don Quijote* de Orson Wells; en *metatextualidad*, cuando hay una relación crítica entre un texto y otro, se puede citar al propio Cervantes cuando usa la imagen de los caballeros andantes de forma crítica a las novelas de caballerías; en *paratextualidad*, que es la relación de los márgenes o periferia del texto, como títulos, capítulos, prólogos, presentaciones, etc.; en *architextualidad*, que es el emparentamiento de textos según sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos; el ideal de héroe quijotesco está emparentado con los superhéroes de los comics, principalmente de los héroes postaños 80 que ganan las complejidades y las crisis existenciales; en *hipertextualidad*⁷, que es toda relación que une a un texto “A” (*hipertexto*) con un texto “B” (*hipotexto*), insertada de forma diferente al comentario, por ejemplo, buscar en una enciclopedia el significado de la palabra páramo que aparece en la novela de Juan Rulfo. La palabra de la novela sería el hipertexto y la palabra en la enciclopedia el hipotexto.

II.3.4. Derrida: deconstrucción, gramatología, différance

⁷ La hipertextualidad propuesta por Genette no tiene la acepción del hipertexto informático. Para el autor, es la relación entre un texto y otro texto anterior en el que se inserta a modo de comentario, esto es, en el que se basa pero que ha sido transformado, modificado, elaborado o extendido.

[Deconstrucción es] uno de los nombres posibles para designar, por metonimia, lo que sucede o lo que no llega a suceder, como lo puede ser una cierta dislocación que se repite regularmente (Derrida, 1998).

El filósofo francés Jacques Derrida respondió de manera compleja a la gran variedad de movimientos filosóficos y teóricos asociados a la deconstrucción. Esto significó el rompimiento con la metafísica que hasta entonces había dominado el pensamiento occidental. Con el deconstruccionismo, Derrida procuró enseñar una nueva manera de pensar o repensar el sistema abierto de los conceptos de la filosofía y dio con ello un paso más allá del etnocentrismo.

El término se originó en la palabra *Destruktion*, utilizado por Martín Heidegger en su libro *Ser y Tiempo* publicado en 1927. Este pensador fue una de las primeras influencias de Jacques Derrida, junto con Saussure, Nietzsche y Freud.

Empero, ¿cómo definir el deconstruccionismo? Según muchos analistas no se puede hacer una descripción sencilla del término, primero porque lleva implícita en su propio nombre una idea de destrucción (lo que no es) y segundo, porque más bien se debe observar como una postura y no como un método. Por ejemplo, reconstruir un texto es interrogar los supuestos que lo conforman para desde ahí ofrecer una nueva perspectiva. Dicho de otro modo, deconstruir ese refiere a hacer una lectura minuciosa de los textos literarios y filosóficos bajo el propósito de darle una significación diferente de lo que parecían decir.

La deconstrucción no es un método ni lo tiene, porque en última instancia, de la deconstrucción no es responsable un acto o una operación de un sujeto que tomaría la iniciativa (por ejemplo el dispositivo metódico para leer y escribir); sino que es más bien un acontecimiento histórico que tiene lugar en, o como la clau-

sura del saber y la diseminación del sentido (Derrida, 1998: 120).

Desde la visión de Derrida, la sociedad occidental históricamente se organiza en pares opuestos, esto es, sentido y signo, dentro y fuera, espíritu y cuerpo. Este tipo de organización heredada y mantenida desde la metafísica de Platón se sostiene en la relación entre lo sensible y lo inteligible. Como el propio nombre indica, este sistema, que fue calificado de logocentrismo por él mismo, tiene al logos como origen y fundamento de toda verdad, o sea, al pensamiento como consciencia del ser.

En esa medida, el logocentrismo defiende que en la palabra está materializado en pensamiento y que es en el pensamiento donde se presentifican el sentido y la verdad. Entonces, el deconstruccionismo derridiano rompe con este esquema presentista al negar la representación directa de las imágenes que habitan en la mente del hablante, principalmente por contener en esta idea el enaltecimiento de la palabra en detrimento de la escritura.

Para Derrida, es crucial enseñar las estructuras y para eso hay que deconstruirla. De ese modo, su teoría es a la vez estructuralista y antiestructuralista. Al deconstruir el logocentrismo, la metafísica y el presentismo, sus estructuras desnudas se presentan como ruinas o simplemente como estructuras formales que nada explican. La escritura a lo largo de la historia ha sido colocada en un segundo plano, jugando un papel secundario y siempre subalterno a la palabra.

Inclusive, la metafísica tradicional considera a la escritura como una forma degradada de la representación, por eso, son las ideas las que detienen el privilegio y están en el escalón más alto. Combatiendo el logocentrismo y la hegemonía de la palabra, Derrida denominó el lenguaje

en general como “archi-escritura” en un intento de liberar el lenguaje escrito y oral de la intervención de la presencia. Sería esta la emancipación de la representación.

Pero un etnocentrismo que se piensa por el contrario como anti-etnocentrismo, etnocentrismo dentro de la conciencia del progresismo liberador. Al separar radicalmente la lengua de la escritura, al poner a esta última abajo y afuera, al creer por lo menos poder hacerlo, al hacerse la ilusión de liberar a la lingüística de todo pasaje por el testimonio escrito, se piensa efectivamente devolver su estatuto de lengua auténtica, de lenguaje humano y plenamente significativa a todas las lenguas practicadas por los pueblos que empero se continúan llamando “pueblos sin escritura”. Idéntica ambigüedad afecta las intenciones de Levi-Strauss y ello no es fortuito (Derrida, 1971: 157).

En esa misma dirección, Ferdinand de Saussure, seguro de que la palabra hablada es el sistema primero por naturaleza, excluyó la escritura del campo de la lingüística. Para él, la escritura sirve solamente para representar la lengua hablada, dado que *“el objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada esta última es la que constituye por sí sola el objeto de la lingüística”* (Saussure, 1973: 92).

Desde la visión de Derrida, esa es una ilusión que conlleva a no considerar las puntuaciones, los silencios inherentes a las palabras como elementos no-fonéticos. Ninguna escritura es puramente fonética. Sin los silencios y las puntuaciones la escritura sería imposible.

La distinción entre la escritura fonética y la escritura no-fonética, con todo lo indispensable y legítima que es, permanece como totalmente derivada frente a lo que se podría denominar una sinergia y una sinestesia fundamentales. De esto se deriva que no solamente el fonetismo nunca es todopoderoso, sino también que desde siempre, ha comenzado a trabajar el significante mudo (Derrida, 1971: 120).

Aparte de comprender "*todos los procedimientos perdurables que instituyen el signo*", la escritura recoge el "*juego prescrito*" de las diferentes inscripciones. Así, no debe ser entendida como un simple resultado de la operación de escribir, en vista de que designa todas las acciones que regulan e institucionalizan cualquier simbolización.

Es así como Derrida convirtió la escritura en un agente regulador de todos los sistemas significantes, incluso de los que son representados gráficamente, además de los derivados de una operación oral. Puesto que la escritura en general organiza el "*juego de referencias significantes*", se torna un factor decisivo en toda operación simbólica independientemente de que su función sea expresar, representar o significar. Para el teórico "*la escritura [paradójicamente] incluye el lenguaje*". Todo lenguaje es, así, un caso particular de escritura.

La producción posterior de Derrida ya no puso tanta importancia a la escritura, que va disminuyendo en el itinerario desconstruccionista. Sin embargo, continúa su crítica al logocentrismo. La escritura ya no está identificada con el lenguaje general sino como un juego de diferencias que se sustenta en un sistema indecible de "inscripciones" y de "instituciones". Aparece el concepto de *trace* o *marca* e interactúa con la noción de *différance*.

Según el autor en cuestión, el término *différance* no puede ser descrito exhaustivamente, porque no se trata de palabra o concepto, además de cambiar el significado de acuerdo al contexto en el que se utiliza. En todo caso, se puede afirmar que la *différance* está implícita en la ar-chiescritura, que es una noción generalizada que se refiere a la forma

en la que aquello que es escrito solo es posible si se considera que existe una diferencia de significados.

Différance es entonces el concepto central de la negación logocéntrica derridiana y de su filosofía deconstruccionista. Este neologismo viene de la palabra francesa *différer* que significa a la vez, "posponer" y ser "diferente de". Derrida utiliza estos dos sentidos de "*différance*" para designar las dos circunstancias que ocurren en todo discurso. Una es que todo elemento está relacionado con otro u otros elementos y otra que este elementos deberá ser radicalmente distinto de los otros. Un elemento de un texto nunca se sustenta por cuenta propia, en realidad siempre depende del vínculo que tiene con los otros elementos del mismo texto. Es cierto también, sostuvo Derrida, que este elemento nada más existe por su diferencia respecto a los elementos restantes.

Siguiendo a Derrida, en la *différance* reside la *energeia*, esta enigmática acción que hace posible el lenguaje, pero al contrario de la concepción logocéntrica, no equivale a un origen, a lo mejor sería un paradójico "origen antioriginario" porque no podría ser ni pleno ni unificado. Con respecto a esto, mencionó la huella como origen absoluto del significado:

[...] debe reconocerse que es en la zona específica de esta impronta y de esta huella, en la temporalización de una vivencia que no está en el mundo ni en «otro mundo», que no es más sonora que luminosa, ni está más en el tiempo que en el espacio, donde las diferencias aparecen entre los elementos o, más bien, los producen, los hacen surgir como tales y constituyen textos, cadenas y sistemas de huellas. Tales cadenas y sistemas no pueden dibujarse sino en el tejido de esta huella o impronta. La diferencia inaudita entre lo que aparece y el aparecer (entre el «mundo» y lo «vivido») es la condición de todas las otras diferencias, de todas las otras huellas, y ella es ya una huella. [...] La

huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación (Derrida, 1971: 84).

Con la desedimentación de las estructuras lingüísticas, logocéntricas, fonocéntricas, filosóficas, etc., oriunda de una atenta lectura del pensamiento occidental, Derrida puso en evidencia que el significado de un texto no radica simplemente en utilizar unos sentidos preestablecidos para cada término ni una sintaxis para construir enunciados. Más allá de eso, hay que leer las zonas marginales del texto y si el lector hace esta lectura a los márgenes es una señal de la indecidibilidad acerca del espacio en el que hallar el sentido o la verdad. Ello no implica convertir los márgenes en el centro, sino entender que el centro y el margen hacen parte de un mismo territorio que es la textualidad.

En suma, la teoría derridiana defiende el fin del libro y el comienzo de la escritura. Según él es imposible alcanzar un significado absoluto, una presencia. El lenguaje es como una red ilimitada y tiene en la literatura un campo por excelencia para la diseminación de los significados.

II.4. El pensamiento rizomático

Popularizado por Deleuze y Guattari, se acreditó a Carl Jung el primer uso del término rizoma en cuanto metáfora. En el prólogo de su libro *Mi vida, recuerdos, sueños y pensamientos* el discípulo de Freud comparó la vida a una planta que saca del rizoma la vitalidad y su vida misma permanece oculta en este rizoma. Lo que aparece de una planta es lo efímero, lo pasajero, lo que caduca en cada ciclo de las estaciones. En contraposición, lo permanente permanece oculto, bajo la tierra, ahí, en el rizoma:

Cuando se piensa en el devenir y en el desaparecer infinitos de la vida y de las civilizaciones se saca una impresión de vanidad de vanidades; pero personalmente nunca he perdido el sentimiento de la perennidad de la vida bajo ese eterno cambio. Lo que vemos es la floración – y esta desaparece – pero el rizoma permanece (Jung, 2001: 18).

Desde el punto de vista de la botánica, rizoma es una especie de tronco que algunas plantas poseen y que crece de forma horizontal, generalmente en lo subterráneo, aunque puede tener partes externas. Algunos rizomas, como es el caso de ciertas gramíneas, hacen un tipo de reproducción asexual desarrollando raíces y ramas a partir de sus nodos. El rizoma puede servir también como órgano de reserva de energía, en la forma de tubérculo. En un árbol normal, las raíces forman un diseño parecido a lo que se ve en su parte exterior, sin embargo, un rizoma es una trama de raicillas diminutas y entrelazadas que es lo que permite, por ejemplo, transportar en rollos el césped que se va a plantar en un campo de fútbol sin que estas se deshagan.

En su sentido metafórico, antes que objetivar, el rizoma centra su orden en las conexiones, los caminos, las travesías y los encuentros. El que hace rizoma es un nómada que camina por raíces tuberculares. Así que en vez de la jerarquía regular de un tronco con ramas, es una red caóticamente distribuida.

No por casualidad surgió la idea de rizoma en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, al ser esta una puerta que devela lo que propusieron los autores en este trabajo, es decir, una puerta múltiple, imprecisa, maleable, inconstante y etérea. Una puerta que lleva a cualquier lugar, a cualquier meseta. Hacer rizoma es hacer conexiones, pero no solo ello, es usar la multiplicidad para hacer estas conexiones. No es trazar un

plan con líneas y puntos que se conectan horizontal y verticalmente, en realidad no es ni siquiera trazar un plan sino planicies, con sus mesetas conectadas a otras infinitas mesetas.

Al plantearse la idea del rizoma tenían el objetivo de hacer una crítica a las ideas del capitalismo con base en categorías del psicoanálisis. Iniciada con el *Anti-Edipo*, cuya finalidad era denunciar los fallos del Edipo en la crítica literaria, en el psicoanálisis, en la psiquiatría y en la imagen general que se hace del pensamiento. No obstante, esa tarea se tornó demasiado inmensa cuando constataron que el Edipo familiar iba bien y no parecía querer abandonar su reinado en el pensamiento de la época. El *Anti-Edipo* se pautó en tres temas:

- 1) Substituição da ideia do inconsciente enquanto teatro pela ideia de inconsciente como usina (questão de produção de inconsciente e não de representação de conteúdos do inconsciente);
- 2) O delírio é histórico-mundial, não familiar: deliram-se raças, tribos, culturas, organizações, posições sociais, etc;
- 3) Existe uma história universal, que não é a da necessidade, e sim da contingência (Deleuze & Guattari, 1995: 7).

Según los propios autores, en el prólogo de la edición italiana el *Anti-Edipo* tenía una ambición kantiana, se hacía necesario intentar una crítica de la razón pura en el ámbito del inconsciente (Deleuze & Guattari, 2004: 06).

En *Mil mesetas*, libro que sigue al *Anti-Edipo*, las inquietudes presentadas por los autores fueron otras. Antes que hacer una crítica de la contemporaneidad, la intención fue crear conceptos capaces de pensarla. Había que proponer algo nuevo y fue esto lo que en efecto hicieron. *Mil mesetas* es el intento de construir un pensamiento que se efectúe a través de lo múltiple. Ya no cabe utilizar la lógica binaria o dualista, del

tipo uno-dos, sujeto-objeto, que son dicotomías utilizadas en el psicoanálisis, en la lingüística, en la informática.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e...e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (Deleuze & Guattari, 1995: 37).

El rizoma permite que sistemas muy diferentes puedan interactuar; ahí se pueden reunir e integrar teorías, acontecimientos históricos, obras de arte, individuos grupos sociales, etc. Estas formaciones de carácter diverso van a funcionar de una forma donde no hay espacios para las jerarquías. Pensar rizomáticamente es usar la capacidad de “desterritorializar” y “reterritorializar” sistemas. En su concepto no hay ni *mimesis* ni similitud, sino una conjunción de dos o más sistemas que a principio son heterogéneos.

Falamos exclusivamente disto: multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, os corpos sem órgãos e sua construção, sua seleção, o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso. Os *Estratômetros, os deleômetros, as unidades CsO⁸ de densidade, as unidades CsO de convergência* não formam somente uma quantificação da escrita, mas a definem como sendo sempre a medida de outra coisa. Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir (Deleuze & Guattari, 1995: 12).

⁸ CsO: Cuerpos sin órganos, según la nota de la traducción brasileña.

En realidad lo que se busca en todo momento es una libertad de lectura, una idea de ruptura de las barreras que implica el acto de leer, una idea de libertad en la elección de los caminos para la formación del discurso propio. Retomando las ideas de Guattari, se busca un lector nómada que navegue por un camino también nómada y cambiante. Cabe destacar que todo lo que está en el rizoma se relaciona de forma múltiple y homogénea.

Por otro lado, según Deleuze y Guattari existen tres tipos de libros, el libro árbol, el sistema raicilla y el libro-rizoma. El primer tipo es el libro-raíz; este utiliza una lógica binaria, así que de uno devienen dos, siguiendo un sistema arbóreo. Traduce un pensamiento clásico de bella interioridad orgánica. La ley en este tipo de libro es la reflexión. Este es el sistema utilizado por el psicoanálisis, la lingüística, el estructuralismo e incluso la informática, y además, es una fórmula que entendida de manera dialéctica remonta al pensamiento rumiado, viejo y cansado.

A natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica. O espírito é mais lento que a natureza. Até mesmo o livro como realidade natural é pivotante, com seu eixo e as folhas ao redor. Mas o livro como realidade espiritual, a Árvore ou a Raiz como imagem, não pára de desenvolver a lei do Uno que se torna dois, depois dois que se tornam quatro... (Deleuze & Guattari, 1995: 13)

El segundo tipo de libro es el libro-raicilla o de raíz fasciculada, en el que la raíz principal se destruyó o se ha abortado. Se injerta una inmediata multiplicidad y cualquiera de las raíces secundarias experimenta gran desarrollo. La realidad aparece entonces en el aborto de la raíz principal, pero su unidad persiste todavía en el pasado, en el presente o en el porvenir. Queda en ella una esperanza, una posibilidad.

A maior parte dos métodos modernos para fazer proliferar séries ou para fazer crescer uma multiplicidade valem perfeitamente numa direção, por exemplo, linear, enquanto que uma unidade de totalização se afirma tanto mais numa outra dimensão, a de um círculo ou de um ciclo. Toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação (Deleuze & Guattari, 1995: 15).

Se puede decir que la dicción de Joyce apenas quiebra la unidad de la palabra, los aforismos de Nietzsche apenas rompen con la unidad del saber. Según Deleuze y Guattari, este sistema no rompe con el dualismo, permanece en la complementariedad de un sujeto y de un objeto, de una realidad natural y espiritual. Un nuevo tipo de unidad tiene éxito en el sujeto mientras la unidad no para de ser contrariada e impedida en el objeto.

El tercer tipo de libro, el libro-rizoma, se constituye a partir de la sustracción de los presupuestos de totalización; eso quiere decir que le sustrae el elemento único a la multiplicidad. Se escribe $n-1$ en lugar de añadir dimensiones superiores.

Este libro-rizoma se constituye a partir de seis principios, que son conexión y heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía. Los *principios de la conexión y de la heterogeneidad* conectan cualquier punto con otro punto cualquiera y debe hacerlo.

[...] colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. [...] e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. [...] Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. [...] um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros (Deleuze & Guattari, 1995: 13).

El *principio de la multiplicidad* no está hecho de unidades sino de dimensiones o direcciones cambiantes. No tiene principio ni final, sino un medio por el que crece y se desborda. Pone en juego regímenes de signos muy distintos.

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). [...] Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões (Deleuze & Guattari, 1995: 13).

Los autores utilizaron el ejemplo de la marioneta tras considerarlas como un modelo de rizoma o multiplicidad. Los movimientos y los hilos no son la representación de la voluntad del artista, pero la trama formada por los hilos de la marioneta se conecta con las fibras nerviosas del operador, que a su vez vuelve a conectar con la marioneta.

Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. [...] A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente de subjetivação. [...] um rizoma, ou multiplicidade, não se deixa sobrecodificar, nem jamais dispõe de dimensão suplementar ao número de suas linhas, quer dizer, à multiplicidade de números ligados a estas linhas. Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões (Deleuze & Guattari, 1995: 14).

El cuarto *principio es el de la ruptura asignificante*, para impedir los cortes demasiados significantes que tienden a separar o atravesar las estructuras. Aunque se constituya en un mapa, el rizoma es siempre un proyecto, un esbozo, un devenir, una cartografía que se traza siempre a cada instante:

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se re-construir (Deleuze & Guattari, 1995: 15).

El rizoma puede ser abordado desde infinitos puntos y remitirse a cualquier otro en su territorio. Posee entradas múltiples, por lo tanto, puede ser cartografiado. Se está dentro del *principio de la cartografía*. En cuanto mapa, el rizoma posee “regiones insospechadas, una riqueza geográfica pautada en una lógica del devenir de la exploración, del descubrimiento de nuevas facetas”.

Es importante volver a conectarse a la inversa, pero no simétricamente. Conectar otra vez los calcos con los mapas, los rizomas con los árboles. Resituar siempre los puntos sobre el mapa para el surgimiento de otras multiplicidades. Se estará así en el principio de la calcomanía; un calco puede neutralizar las multiplicidades según ejes de significancias y de subjetivación (Deleuze & Guattari, 1995: 23).

Para concluir las aportaciones de Deleuze y Guattari al paradigma de la complejidad se debe añadir el concepto de lo *liso* y lo *estriado* tratado por estos dos autores⁹ en el capítulo homónimo de *Mil platôs*. Según ellos, hay dos tipos de espacios considerando la manera en que se subordinan las líneas a los puntos, estos son liso y estriado. En el espacio estriado las líneas están subordinadas a los puntos medidos, calculados y referenciados. Una representación más fácil de dicho espacio se puede ver en las ciudades occidentales, en las que la cuadrícula es la

⁹ La edición brasileña de *Mil mesetas* fue publicada en cinco volúmenes, organizados con el acuerdo de los autores y de la editorial francesa detentora de los derechos. El capítulo en cuestión está recogido en el volumen 5.

base del diseño. En el espacio liso, es la línea la que siempre reta al punto. Ya no hay una referencia clara y el trayecto no depende de dicha referencia, como un viaje por el mar o por el desierto.

Caminar está de cierto modo vinculado al azar, sin embargo, los autores señalaron que no solo los puntos y las líneas definen el espacio, la manera o la forma de recorrer esos espacios presuponen un detalle importante a tener en cuenta. Se podría recorrer el desierto de forma estriada si el caminante dispusiera de instrumentos de referencia. Del mismo modo, se podría recorrer “lisamente” una ciudad cuadrículada si alguien no tuviera a dónde ir, ni ningún objetivo determinado; está así automáticamente liberado de las referencias que definen la cotidianidad.

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas (Deleuze & Guattari, 1997: 482).

Finalmente, la rutina, la causalidad y la secuencia definen los espacios estriados en cuanto que la transformación y el dinamismo definen el espacio liso.

II.5. Las incertidumbres

II.5.1. El principio de la incertidumbre de Heisenberg

Para empezar, Werner Karl Heisenberg (1901-1976), nacido en Munich, Alemania, afirmó que “*no es posible determinar a la vez la posición y la velocidad de una partícula atómica con un grado de precisión arbitrariamente fijado*” (Heisenberg, 1985: 30). Con esta afirmación asentó el principio de la indeterminación o de la incertidumbre que constituye una base fundamental en la mecánica cuántica.

La indeterminación, según Heisenberg, no se da por la imprecisión de la experimentación, sino por el límite inherente al conocimiento del mundo subatómico. El sujeto que conoce cambia el objeto conocido. “*En la ciencia, el objeto de investigación no es la naturaleza en sí misma, sino la Naturaleza sometida a la interrogación de los hombres*” (Heisenberg, 1985: 17).

Puede señalarse muy precisamente la posición, pero entonces la influencia del instrumento de observación imposibilita hasta cierto grado el conocimiento de la velocidad; e inversamente se desvanece el conocimiento de la posición al medir precisamente la velocidad; en forma tal, que la constante de Planck constituye un coto inferior del producto de ambas imprecisiones (Heisenberg, 1985: 30).

Por otro lado, Niels Bohr, estudiado por Alexandre Kojève en su libro *L'idée du déterminisme dans la physique classique et dans la physique*

moderne (Kojève, 1990) hizo una interpretación gnoseológica de las aportaciones de Heisenberg. Explicó Bohr que desde hace tiempo ya existía la percepción en los científicos de la física de que los experimentos para identificar el estado de algo cambiaban de alguna forma este estado. Por tanto, un termómetro va a cambiar la temperatura del elemento que se desea medir o un potenciómetro va a causar alguna perturbación en el estado eléctrico de un cuerpo. Eso pasa naturalmente con otros instrumentos de medidas. Lo que se hace es intentar tomar toda clase de precauciones en el sentido de minimizar al máximo estas interferencias.

Pero, al llegar de este modo a obtener resultados cada vez más precisos, acabaron por olvidar que en principio es imposible proceder por esta vía hasta el final, eliminando por completo todos los cambios que causa el observador. En particular, los científicos de la época clásica parecen haber olvidado que hasta el simple hecho de ver un objeto físico debe necesariamente entrañar una modificación del estado del objeto percibido (Kojève, 1990: 152).

Se entiende entonces que para observar un objeto hace falta iluminarlo, la luz va hasta el objeto y vuelve al observador. Ya se sabía con la teoría de Maxwell —después confirmada por los experimentos de *Lébedeff*— que la luz puede ejercer una presión sobre el objeto y cambiar su estado. Por supuesto, esos cambios son infinitamente pequeños cuando se habla de experimentos y observaciones de naturaleza macroscópica, y eran estos tipos de cuerpos los que trataba la física clásica. Nadie antes de Heisenberg había analizado las consecuencias importantes que conllevan estas interferencias cuando se quiere observar en escala microscópica. De modo que lo que podría ser ignorado por la física clásica ya no podría serlo por la física moderna. Los físicos modernos llegarían, de

una manera o de otra, a reconocer que el propio acto de observar modifica el objeto observado.

La relación de imprecisión de Heisenberg es la expresión matemática de un principio absolutamente general, según el cual no es posible que haya observación física alguna sin que el estado de lo que se observa no quede modificado por el hecho mismo de ser observado (Kojève, 1990: 153).

Bajo el entendido de que al observar se modifica el observado (modificaciones que imposibilitan precisar el estado inicial que se querría observar), se puede afirmar que es imposible conocer la realidad exacta de un determinado elemento. Por eso, la exactitud deberá ser abolida del dominio de la física. Así, si los principios fundamentales de la física clásica no permiten afirmar —como lo hace con Heisenberg la física moderna— la existencia de un límite constante finito de la precisión teóricamente posible, por lo menos permiten mostrar que la idea de una observación y por consiguiente, de una previsión absolutamente exacta y contradictoria es imposible en cuanto idea física (Kojève, 1990: 53).

II.5.2. El teorema de incompletud de Gödel

El matemático y lógico vienense Kurt Gödel tuvo especial dedicación a la metamatemática, que es la filosofía de las matemáticas explicitadas en lenguaje matemático. Entre sus aportaciones a la lógica matemática destaca como la más conocida el teorema de la incompletitud o teorema de Gödel, según el cual existen proposiciones indecidibles en un sistema formal de la aritmética.

En los inicios de los años 30 este pensador demostró que en un conjunto de proposiciones matemáticas, cualquiera que sean las reglas elegidas, habrá siempre una proposición que no se podrá afirmar si es verdadera o falsa.

El teorema de incompletitud de Kurt Gödel establece límites fundamentales a las matemáticas y plantea, en términos generales, que hay problemas para los cuales no existen soluciones establecidas por ningún conjunto de reglas o procedimientos. Por ejemplo, el cerebro humano tiene la limitación que no puede conocerse a sí mismo (Guerrero, 2002).

Se debe decir que el teorema de la incompletitud hizo temblar los pilares de la lógica y de la filosofía de la matemática. Incluso, de allí surgió una paradoja conocida como la paradoja del mentiroso, que aquí se ha de utilizar para intentar entender la lógica de este teorema. "*Esta afirmación es falsa*". Si se analiza la afirmación anterior es probable encontrarse con dos contradicciones. Si lo que se afirma es verdad, contradice la propia hipótesis.

Por otro lado, si la afirmación es falsa, lo que está afirmando es verdad, lo que es una contradicción. Por su parte, Lewis Carroll simplificó todavía más esta paradoja cuando afirmó: "Yo estoy mintiendo". Transformando a un lenguaje matemático, Gödel afirmó: "*Este teorema no tiene demostración*" (Sociedad Andaluza de Educación Matemática, 2002).

Hawking, ya concluía que el teorema de Gödel, el principio de incertidumbre de Heisenberg y la imposibilidad práctica de ni siquiera seguir la evolución de un sistema determinista caótico, forman un conjunto esencial de limitaciones del conocimiento científico que no fueron descubiertas hasta el siglo XX. (Guerrero, 2002)

II.5.3. Poincaré: el precursor

En 1908, el matemático francés Henri Poincaré (1854-1912), al hacer ensayos con sistemas matemáticos no lineales, llegó a algunas conclusiones que con el paso del tiempo se convirtieron en un importante antecedente histórico y conceptual de la teoría del caos. Partiendo de un esquema determinado por Laplace¹⁰, Poincaré llegó a la conclusión de que no había una solución sencilla ante el problema de determinar el comportamiento de un sistema tan simple, aparentemente, como el de la interacción gravitatoria entre tres cuerpos (el Sol, la Tierra y Júpiter, por ejemplo), en los que no se da una repetición exacta de su movimiento (Cazau, 2002).

El matemático en cuestión barajó la hipótesis de que surjan ciertos sistemas matemáticos especiales; afirmó que un pequeño error en las condiciones iniciales no provocará un pequeño error en las últimas y sí errores enormes, con lo cual el fenómeno se vuelve impredecible y entonces se adjudica al azar. *“Desde ya, este efecto multiplicativo del error no es debido a nuestra ignorancia o a nuestro limitado conocimiento de lo real, sino a la misma configuración de la realidad, que admite ese tipo de evoluciones erráticas”* (Cazau, 2002).

¹⁰ En su obra *Teoría analítica de las probabilidades*, de 1812, tiene en su prefacio la frase que refleja la tesis más conocida como ideal de Laplace o demonio de Laplace, según la cual “debemos considerar el estado presente del universo como efecto de su estado anterior y como causa del que seguirá”, de forma que nada sería incierto *“para una inteligencia que conociera en un momento dado todas las fuerzas que actúan en la naturaleza y la situación de los seres de que se compone y que fuera suficientemente vasta para someter estos datos al análisis matemático,... tanto el futuro como el pasado estarían presentes ante su mirada”* (Herder, 1996). Si se tuvieran los conocimientos exactos de las condiciones donde se originó el universo y de las leyes que rigen su evolución, se podría prever con exactitud y en cualquier periodo del futuro la situación de dicho universo.

II.5.4. Lorenz: el efecto mariposa

El meteorólogo y matemático Edward Lorenz a comienzos de la década del 60 (Cazau, 2002) reactualizó los efectos pronosticados por Poincaré. Interesado en la secuencia matemática en un simulador del clima, Lorenz ingresó valores a fin de relanzar su secuencia y mientras fue a almorzar el procesador continuó trabajando. Al regresar, descubrió atónito que en sus manos tenía un escenario disparatado que no se asemejaba al del día anterior.

En su reemplazo había curvas de lluvias, tormentas y vientos. Su perplejidad tenía mucho que ver con la imposibilidad de pronosticar fenómenos climáticos más allá de un cierto número de días, y no era para menos, todo lo que se espera de un meteorólogo son precisamente predicciones acertadas. Analizó el porqué de esta diferencia y al hacerlo se dio cuenta de que con la prisa escribió 0,506 en lugar del 0,506127 y había considerado que esa diferencia no tendría relevancia en el resultado, pero estaba equivocado.

Este equívoco era comprensible puesto que los satélites actuales en órbita no analizan con esa precisión los datos climáticos. Este fenómeno fue bautizado como “Efecto Mariposa”, y quiere decir que una gota de agua no es lluvia pero una gota de agua puede provocar una tempestad. Esta conclusión a la que llegó Lorenz revolucionó la ciencia. A partir de este momento, un simple aleteo de mariposa podría causar un ciclón en la otra punta del planeta. Sobre esta base gana importancia la Teoría del Caos de la que se desprende; los mínimos detalles influyen en los grandes cambios.

II.5.5. La teoría del caos

La teoría del caos o teoría de las estructuras disipativas dice que los fenómenos del mundo no siguen estrictamente el modelo de un reloj, determinado y previsible, sino que más bien, el mundo tiene aspectos caóticos. A finales del siglo XX, más precisamente en sus últimas tres décadas, se presenció el nacimiento de esta nueva ciencia. Se abrió entonces una nueva vía para entender las irregularidades de la naturaleza. La teoría de las estructuras disipativas, capitaneada por el químico belga Ilya Prigogine, se define como un tipo de comportamiento recurrente pero irregular e imprevisible de sistemas dinámicos deterministas no lineales que engendran orden a partir de estados desordenados mediante procesos de autoorganización.

Consideremos, en primer lugar, la física del desequilibrio. Aquí lo sorprendente es lo que sucede si se obliga a un sistema a alejarse mucho de su equilibrio (y las condiciones de nuestro propio sistema planetario e incluso de nuestra situación cosmológica son tales que prácticamente todos los sistemas que nos rodean están muy lejos de encontrarse en equilibrio; un buen ejemplo es la exosfera): aparecen nuevas estructuras en los puntos de 'bifurcación'. Así hablamos de una auto-organización que conduce a la formación de estructuras "disipativas" (Prigogine, 1995).

Cabe resaltar que el caos se distingue de los fenómenos meramente aleatorios por presentar un orden subyacente. Así, hay que hacer una distinción tanto de la noción clásica de "caos" (confusión absoluta, desorden) como de la noción de materia sin forma. *"Un sistema caótico puede parecer aleatorio, pero tras la complejidad puede descubrirse una estructura determinada, aunque ello no signifique que pueda ser previsible. Esta es la característica fundamental: aunque el caos sea determinista, no es previsible"* (Herder, 1996). Queda entonces alejado el paralelismo en-

tre determinismo y previsibilidad, que son característicos de las ciencias anteriores. Para la ciencia clásica los sistemas sencillos tenían comportamientos simples y los complejos tenían comportamientos complicados. Empero, la nueva ciencia del caos ha mostrado que los sistemas sencillos no siempre tienen comportamientos simples.

La ciencia del caos está actualmente en la fase de elaborar una teoría rigurosa y fundamentada sobre el comportamiento de las leyes de la naturaleza, capaz de explicar por qué la naturaleza se comporta de forma determinista pero impredecible. Quizá ello permita la comprensión y el control de sistemas como la bolsa, las enfermedades cardíacas, las guerras, la conducta de una sociedad de hormigas, los fenómenos meteorológicos o la evolución de las selvas tropicales, por ejemplo. (Herder, 1996).

Las aportaciones de Prigogine, junto con la teoría de las catástrofes de René Thom y la geometría fractal de Benoit Mandelbrot, dan una nueva concepción respecto al conocimiento científico. Los estudios de Prigogine sobre las estructuras disipativas y los sistemas alejados del equilibrio, ambos en el ámbito de la termodinámica, permiten explicar cómo puede formarse un orden a partir del caos o de la ruptura de otros órdenes. Insistió el químico en la idea de la irreversibilidad del tiempo, lo que va en contra de la mecánica clásica y de la ciencia clásica. Se opone así la ciencia moderna a la ciencia contemporánea. La primera, representada especialmente por Newton y Laplace, se caracteriza por las nociones de legalidad, determinismo y reversibilidad.

Para los padres fundadores de la ciencia occidental, como Leibniz y Descartes, el objetivo a conseguir era la certeza. Y todavía es la ambición de los grandes físicos contemporáneos, Einstein o Hawking, alcanzar la certeza mediante una teoría unificada, una descripción geométrica del Universo. Una vez conseguido este objetivo, seremos capaces de deducir a partir de nuestro modelo todos los distintos aspectos de la naturaleza. (Prigogine, 1995)

Existe una nueva concepción de la ciencia en la contemporaneidad, con la cual Prigogine se identificó, esta expresa que al contrario de los modelos clásicos, la ciencia contemporánea da importancia a lo espontáneo, a lo aleatorio, a la irreversibilidad temporal (creadora de novedad y diversidad). Esta nueva ciencia se desarrolla en contra del determinismo clásico y del reduccionismo de los fenómenos a leyes mecanicistas. Partiendo de esta perspectiva, Prigogine propugnó una alianza entre las ciencias y las humanidades.

(...) la ciencia clásica estaba fundada en la concepción de la reversibilidad del tiempo, lo que era expresión de una privilegiación de la noción de eternidad, e impedía una fructífera alianza con las ciencias humanas, en las cuales la noción de irreversibilidad es fundamental. Este nuevo descubrimiento del tiempo, permite construir una visión más unificada del mundo que, a la vez, se separa de la idea de un saber absoluto, implícita en la concepción de la ciencia clásica (Herder, 1996).

Así pues, Prigogine defendió que hay una mezcla de desorden y orden en la realidad. Esto significa que para él, del caos nacen nuevas estructuras “disipativas” en el universo. La teoría del caos no es una oposición radical a la teoría determinista, en esa medida, no es la afirmación de que solo existe caos y azar. Lo que propone esta teoría es que hay una alternancia de orden-desorden-orden y así sucesivamente, quizás indefinidamente.

[...] cuando más exploramos el universo, más nos topamos con el elemento narrativo, presente a todos los niveles. Es inevitable pensar en Seherzade, que solo interrumpía una historia para empezar otra más hermosa si cabe. También la naturaleza nos presenta una serie de narraciones inscritas unas dentro de las otras: la historia cosmológica, la historia a nivel molecular y la historia de la vida y del género humano hasta llegar a nuestra propia historia personal. En cada nivel asistimos al surgimiento de lo nuevo, de lo inesperado (Prigogine, 1995).

Desde otro punto, en química se puede ver más a menudo el proceso de autoorganización en la irrupción de estructuras espaciotemporales relacionadas con rupturas de simetría. Las reacciones oscilantes surgen en condiciones de no linealidad, las cuales son inherentes a las ecuaciones que gobiernan los procesos químicos. Estos tipos de ecuaciones tienen más de una solución y la solución para las estructuras disipativas se da en estado de desequilibrio. *“Es la vieja historia del huevo y de la gallina: la gallina pone huevos, que, a su vez, se convierten en gallinas. La autocatalización es típica de aquellos fenómenos biológicos en los que los ácidos nucleicos codifican el proceso de síntesis de proteína que a su vez cataliza la replicación de ácidos nucleicos”* (Prigogine, 1995).

Según Prigogine (1995), las formas de inestabilidad más pronunciadas se relacionan con las ‘resonancias’, cuyo descubrimiento se debe a Henri Poincaré. Por intuición propia, se puede identificar la resonancia por ejemplo en el piano, cuando se toca una nota se escuchan los armónicos, como el octavo y el quinto. En mecánica clásica y cuántica, las resonancias hacen posible que los fenómenos dinámicos se acoplen. Son dos las formulaciones tradicionales de las leyes de la naturaleza, “una en términos de trayectorias (mecánica clásica) o funciones de onda (mecánica cuántica), y la otra en términos de teoría de conjuntos. Esta última de naturaleza estadística”. Estas dos formulaciones son equivalentes para los sistemas estables, pero la mayoría de las observaciones se hacen sobre sistemas inestables y aquí ya no es posible aplicarlos.

Las grandes teorías, afirmó Prigogine, aparecen a partir de la inspiración de un genio, no obstante, algunas aparecen en ciertas épocas y determinados lugares, no tanto por la gran diferencia de intelecto del sabio frente a las otras personas, sino por condiciones históricas o cultu-

rales. De este modo, cuando en una población se cree en una deidad que creó el mundo y controla su futuro, las teorías propondrán leyes deterministas y sobre esa base el sabio desarrollará su teoría. Las teorías así creadas no permanecen mucho tiempo. Incluso teorías científicas como las de Copérnico, Newton o Einstein, al final acaban siendo refutadas, demostrando la parcialidad de la verdad científica.

[...] la muerte de un artista pone fin a una realización inigualable. Después de la muerte de Mozart no puede haber ningún otro Don Juan; después de la de Shakespeare no puede haber un nuevo Hamlet. La muerte de un científico, al revés, es solo una postergación; Galois muere joven, pero otros redescubren la teoría de los grupos (Schnitman, 2002: 58).

Para Prigogine, la realidad ni es puramente determinada ni puramente gobernada por el azar. Se presentan algunos fenómenos a nivel macro, como el giro de la tierra en torno al sol, en el que se puede aplicar el modelo determinista, así como hay otros en los que eso no funciona. En la evolución del clima terrestre, de la sociedad, del ser humano en general hay una mezcla de determinismo y azar... Es menester buscar determinar cuánto hay de determinismo y de azar en los fenómenos que se investigan. *“En virtud de que estos dos elementos están siempre presentes en mayor o menor medida, las predicciones ya no pueden ser absolutas sino probabilísticas, y ello no por nuestra incompetencia o ignorancia sino porque la misma realidad tiene de por sí esa mezcla”* (Cazau, 2002).

II.6. Las aportaciones de Edgar Morin

La complejidad no sería algo definible de manera simple para tomar el lugar de la simplicidad. La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución.

Edgar Morin

El filósofo y sociólogo francés Edgar Morin, en el prólogo de su *Introducción al pensamiento complejo* (1994), indicó que los problemas para definir el paradigma de la complejidad empiezan en la terminología de la propia palabra que la intenta definir, ya que no se podría resumir la idea de complejidad a un término.

El conocimiento científico siempre ha trabajado con la intención de deslindar, descubrir, disipar, racionalizar lo que estaba cubierto por las brumas; dicho de otro modo, traer a la luz lo que estaba oculto, identificar las piezas y el funcionamiento de lo complejo. Para eso, habría que separar, reducir, mutilar, identificar el funcionamiento mínimo de cada parte que compone una estructura.

Según Morin, la simplificación produce más ceguera que elucidación e indaga “*cómo encarar [entonces] a la complejidad de un modo no simplificador*” (Morin, 1994: 21). Este teórico reconoció que la palabra complejidad trae consigo un significado que contribuye a su turbación, heredado del concepto que se ha asociado a ella a lo largo de la historia del conocimiento. En consecuencia, el término “*sufre una pesada tara semántica, porque lleva en su seno confusión, incertidumbre, desorden*” (Morin, 1994: 21).

“[...] es complejo aquello que no puede resumirse en una palabra maestra, aquello que no puede retrotraerse a una ley, aquello que no puede reducirse a una idea simple (Morin, 1994: 21).

Es importante saber que para entender la complejidad antes hay que entender la simplicidad en el ámbito de los paradigmas. Este paradigma es comprendido como una relación lógica entre “*nociones maestras, nociones clave y principios clave*” (Morin, 1994: 89). El paradigma de la simplicidad ve el *uno* y el *múltiple*, pero no puede aceptar que el *uno* puede, a la vez, ser el *múltiple*. Es así como se pone o por lo menos intenta poner orden en el universo, es de esta forma como se intenta ordenar el desorden. El orden es entonces reducido a una ley o a un principio. “*El principio de la simplicidad o bien separa lo que está ligado (disyunción), o bien unifica lo que es diverso, (reducción)*” (Morin, 1994: 89).

Para ejemplificar estos planteamientos el mismo Edgar Morin puso como centro la figura del ser humano. Al mismo tiempo que tenemos una esencia biológica, una cultural y una metabiológica nos rodea un universo formado por el lenguaje, la conciencia y las ideas. En este grado de complejización, el paradigma de la simplicidad no tiene otra opción que separar o reducir lo complejo a lo poco complejo.

Entonces, nuestro aspecto biológico será analizado por la Biología, lo que tenemos de cultural será estudiado por las Humanidades, pasando de largo por la idea de que lo cultural depende de lo biológico y lo biológico depende de lo cultural, que uno es el otro a pesar de tener nombres y conceptos distintos. Este paradigma simplificador de la realidad ponía por objeto develar lo simple que está oculto detrás de lo múltiple, del aparente desorden.

Tal vez sea que, privados de un Dios en el que no podían creer más, los científicos tenían una necesidad, inconscientemente, de verse reasegurados. Sabiéndose vivos en un universo materialista, mortal, sin salvación, tenían necesidad de saber que había algo perfecto y eterno: el universo mismo (Morin, 1994: 89).

Esta búsqueda de la conexión entre todas las leyes diversas, que es una búsqueda de la ley única, todavía permanece entre los científicos y físicos. Esta misma obsesión los llevó a la búsqueda del ladrillo primordial, elemental y único, aquel que da origen al todo, al principio bajo el cual está construido el universo. No fueron pocas las veces en las que se creyó que se había llegado al final de la búsqueda. Con los avances de los instrumentos científicos se descubrió que la molécula estaba formada por átomos.

Posteriormente, se descubrió que los átomos eran estructuras mucho más complejas compuestas por un núcleo y electrones. La partícula entonces se tornó la unidad primaria de todas las cosas y se percibió que las partículas, teóricamente, se podrían dividir en *quarks*. Para sorpresa de todos, este se fragmentó en un sinfín de ladrillos y desapareció en medio de una entidad imposible de aislarse. La busca del ladrillo único se tornó imposible de alcanzar con el modelo simplificador.

Después de comprobar la imposibilidad de simplificar la partícula primordial del universo, en el siglo XX se dio la percepción de que el desorden merece mucho más interés del que había suscitado hasta entonces. Es así como el desorden muestra su faceta y exige atención. La termodinámica de Carnot y Clausius en su segundo principio (el primero es el de la conservación de la energía) dice que la energía se degrada al ser utilizada bajo la forma de calor. Todo trabajo exige calor, luego toda energía se degrada a sí misma.

Según Leslie White, en su libro *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización* (1982), de acuerdo con la segunda ley de la termodinámica, hay una disgregación estructural en el cosmos que se

extingue de forma dinámica, donde la materia se desorganiza y se difunde la energía de manera uniforme. Entretanto, en un sector diminuto del cosmos, en los sistemas materiales vivientes, el proceso aparece invertido, la materia se organiza y la energía se concentra en un proceso que aumenta de manera gradual.

La vida es un proceso de construcción, de estructuración. Pero para poder ir en contra de la corriente cósmica, los organismos biológicos deben extraer energía libre de sistemas no vivientes, capturarla y ponerla a trabajar en la tarea de mantener el proceso vital. Toda la vida es una lucha para obtener energía libre (White, 1982: 340).

De esa forma, el proceso termodinámico se expresa en la evolución biológica, en el momento que esta va en sentido contrario a lo especificado para la totalidad del cosmos por la segunda ley de la termodinámica. *“Es un movimiento [entonces] que tiende hacia una mayor organización, una mayor diferenciación de estructuras, una mayor especialización de funciones, mayores niveles de integración, y más altos grados de concentración de energía”* (White, 1982: 340).

El pensamiento acerca del universo que tomó lugar en los inicios del siglo XX encuentra un desconcertante obstáculo, una paradoja, como lo reflexionó Morin. De un lado, la termodinámica, en su segundo principio dice que el universo tiende a la entropía general, o sea, al desorden; por otro lado, se nota que en este mismísimo universo *“las cosas se organizaban, se complejizaban, se desarrollaban”* (Morin, 1994: 90). Empero, cuando se delimitaba el pensamiento al planeta Tierra, algunos teóricos pensaron tratar de la simple diferencia entre lo físico y lo vivo. En cuanto a lo físico, se dirigía a la degradación, lo otro, lo vi-

viente, fundado en la nobleza de una materia específica, iba en dirección al desarrollo.

Nos olvidamos de dos cosas. En primer lugar: ¿Cómo estaba constituida esa organización física?, ¿Cómo estaban constituidos los astros y cómo las moléculas? Más aún, olvidábamos otra cosa: la vida es un progreso que se paga con la muerte de los individuos; la evolución biológica se paga con la muerte de innumerables especies; hay muchas más especies que desaparecieron desde el origen de la vida, que especies que hayan sobrevivido. La degradación y el desorden conciernen también a la vida (Morin, 1994: 91-92).

Existe una cooperación entre el orden y el desorden de la que solo es posible darse cuenta al cabo de varias décadas y esta es la que hace posible la organización del universo. Para ejemplificar Morin cita entre otros, el fenómeno del remolino, generalmente, cuando un flujo de agua u otro elemento encuentra un obstáculo, se crea un remolino, o sea, una forma organizada que permanecerá allí mientras esté el obstáculo. En este caso, el orden aparece dentro de un proceso que genera desorden. Esta idea fue aplicada al dominio de la astrofísica cuando se constató que las galaxias se estaban expandiendo y a partir de ahí, que llegaba de todas las direcciones una radiación proveniente de una explosión inicial, lo que asentó la teoría del origen del universo desde el *big-bang*.

Eso nos condujo a una idea sorprendente: el universo comienza como una desintegración, y es desintegrándose que se organiza. En efecto, es en el curso de esa agitación calórica intensa -el calor es agitación, remolino, movimiento en todos los sentidos- que se van a formar las partículas y que ciertas partículas van a unirse unas a otras. (Morin, 1994: 93)

En consecuencia, orden y desorden aquí se unen en el sentido de que el universo se organiza en cuanto está desintegrándose y esta es sin duda

una noción compleja. Vale decir que Morin llamó la atención sobre el hecho de que el universo tuvo origen en un momento que no se puede precisar, *“que hizo nacer al tiempo del no-tiempo, al espacio del no-espacio, a la materia de la no-materia. Llegamos, por medios completamente racionales, a ideas que llevan en sí una contradicción fundamental”* (Morin, 1994: 93).

Igualmente, Morin entendió que en el campo de la Biología se puede notar más a menudo el proceso de interacción orden/desorden, porque este campo es más desarrollado que en el campo de la física, por ejemplo. En el ámbito de lo viviente, se toleran mucho más desórdenes. Se puede afirmar que orden y desorden interactúan con más frecuencia en organizaciones que sufren determinado grado de complejización.

“Vivir de muerte, morir de vida”, advierte Heráclito, frase que Edgar Morin utiliza para explicar que lejos de ser una paradoja trivial, es un retrato de qué pasa en el organismo humano que sobrevive en un proceso constante de degradación y muerte de las células pero también de renovación. *“Vivir de alguna manera, es morir y rejuvenecerse sin cesar. Dicho de otro modo, vivimos de la muerte de nuestras células, así como una sociedad vive de la muerte de sus individuos, lo que le permite rejuvenecer”*. (Morin, 1994: 94)

Es necesario ver la complejidad en aquello que probablemente se pensaría que no está, como es el caso de lo cotidiano (Morin, 1994). A pesar de que la ficción trata el asunto desde finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, en este mismo período la ciencia seguía el camino contrario, eliminaba todo lo que significara distorsión, singularidad e individualidad. De ahí que Charles Dickens, después del éxito editorial de la nove-

la *Los papeles del club Pickwick* (1836), dejara de lado su estilo con fuerte acento humorístico y empezara una fase de temáticas marcadamente sociales. Con sus obras *Oliver Twist* (1837-39) y *David Copperfield* (1849-50) alcanzó un alto grado de complejidad narrativa y densidad psicológica. Por otra parte, el proceso creativo de Honoré de Balzac obedecía a una rigurosa disciplina para la modelación de sus complejos ambientes y a una infinidad de personajes.

[...] Balzac creó uno de los mundos más complejos, más inabarcables, más poderosos, con centenares y centenares de personajes, con sus relaciones familiares, su origen, el campo y la ciudad, las intrigas y amorsos, la pasión y el deshonor, el crimen y la penitencia, sin ninguna de todas esas cosas que hoy creemos imprescindibles para un escritor. [...] Balzac tenía la de hacer inventarios de objetos, que podemos rastrear en sus obras, forzado por aquella austeridad que nos aterra. [...] Encontramos [...] facsímiles con correcciones de Balzac, y ediciones de obras suyas, entre ellas *La mujer de sesenta años*, *Las ilusiones perdidas*, *Albert Savarus*. Al lado, una sala con grabados de sus personajes: creó alrededor de dos mil quinientos en la *Comedia Humana*. Están, claro, *Vautrin*, *Rastignac*, *Lucien de Rubempré*, *Eugénie Grandet*, *Nucingen*, *Albert Savarus*, *Raoul Nathan*, *Canalis*, *madame de Mortsauf*, *el padre Goriot*, *el abate Birotteau*, *Ursule Miroüet*, *Gaudissart*, *la Emilie de Fontaine de Le Bal de Sceaux*, y tantos otros personajes inolvidables. El curioso puede entretenerse en la búsqueda de personajes menores, como *Augustine*, de *La casa del gato que juega a la pelota*, o como *el alquimista de La búsqueda de lo absoluto*, o *el pintor loco por la perfección de La obra maestra desconocida*. (Polo, 2002)

En verdad, estos autores de la ficción enseñaban personajes singulares en su ambiente y desarrollaban roles que eran dependientes de la situación en la que se encontraban, de cada momento, de su contexto (en soledad, con la familia, en su ambiente de trabajo, hablando con extraños, con amigos, etc.).

“El tema del monólogo interior, tan importante para la obra de Faulkner, era parte de esa complejidad. Ese inner-speech. Esa palabra permanente, revelada por la literatura y por la novela, del mismo modo en que esta nos reveló, también, que cada uno se conoce muy poco a sí mismo: en inglés se llama a eso self-deception, el engaño de sí mismo. Solo conocemos una apariencia del sí mismo; uno se engaña acerca de sí mismo. Incluso los escritores más sinceros, como Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand, olvidan siempre, en su esfuerzo por ser sinceros, algo importante acerca de sí mismos. (Morin, 1994: 95)

Dicho todo esto, se ha de mencionar la necesidad de que se vuelva la mirada hacia estos dominios que no dependen tanto de los nuevos descubrimientos y avances científicos. Así se descubre que la complejidad del término “sujeto” es una de las más interesantes y complicadas de estudiar. Desde la mirada del determinismo científico, el sujeto no existe, debido a que el mismo está directamente ligado a la autonomía. Más que ser consciente y tener afectividad y sentimientos, ser sujeto es ocupar el lugar del “yo”. El hecho de solo poder decir “yo” para sí mismo y no para el otro lo coloca en el centro del mundo y en esta posición egocéntrica se ubica también a la familia, a los amigos, incluso a la comunidad, que también formarán parte de ese yo, es decir, la noción de sujeto conlleva en sí una paradoja: ser autónomo pero dependiente a la vez.

Con la finalidad de desarrollar el ser se requieren una magnitud de condiciones que no podrían ser pensadas de una manera simplificada. La autonomía necesita del aprendizaje de un lenguaje y de una cultura que debe ser tan variada y múltiple que permita comparar, razonar, descartar y elegir entre múltiples posibilidades.

Somos una mezcla de autonomía, de libertad, de heteronimia e incluso, yo diría, de posesión por fuerzas ocultas que no son simplemente las del inconsciente descubiertas por el psicoanálisis.

sis. He aquí una de las complejidades propiamente humanas (Morin, 1994: 96).

En coherencia con el pensamiento de Morin, se debe diferenciar la complejidad de la completitud. A pesar de que la idea de complejidad trae consigo la noción de que no se deben aislar las cosas entre ellas, es necesario entender esto mucho más como una noción de solidaridad que de completitud. Antes, cuando se topaba con una contradicción dentro de un razonamiento, había que volver al inicio para entender que eso era un indicativo de error. En la visión compleja eso significa que se encontró una camada profunda y que no se tiene el medio para decodificarla dentro de la lógica. No se pueden tener visiones completas de las cosas, porque la completitud no supone la incertidumbre sino la idea de un saber total, y *“la totalidad es la no verdad”* (Morin, 1994: 96).

Estamos condenados al pensamiento incierto, a un pensamiento acribillado de agujeros, a un pensamiento que no tiene ningún fundamento absoluto de certidumbre (Morin, 1994: 96).

Es oportuno diferenciar también la complicación de la complejidad, entendiendo que complejidad no es la complicación pero la complicación es parte de la complejidad. En el momento en que las interretroacciones llegan a su punto extremo, se entiende dicho momento como de complicación:

Si, por ejemplo, una bacteria es ya mucho más complicada que el conjunto de las fábricas que rodean a Montreal, es evidente que esa complicación está, ella misma, ligada a la complejidad que le permite tolerar en sí misma el desorden, luchar contra sus agresores, acceder a la calidad de sujeto [...] (Morin, 1994: 97).

En este punto es oportuno hacer una autocrítica a la noción de razón; en el caso de Morin, él diferenció razón de racionalidad y de racionaliza-

ción; razón es *“la voluntad de tener una visión coherente de los fenómenos, de las cosas, del universo”* (Morin, 1994: 97) y tiene su aspecto lógico que no puede ser discutido; es ahí donde se puede hacer la distinción entre racionalidad y racionalización. La racionalidad es el diálogo que traba el espíritu con el mundo real, que crea las estructuras lógicas para interaccionar y las aplica al mundo. La idea de racionalidad está así asociada al diálogo y no tiene la pretensión de sistematizar lógicamente la totalidad de lo real. En cambio, tiene la pretensión de englobar la realidad dentro de un sistema coherente. *“Y todo aquello que contradice, en la realidad, a ese sistema coherente, es descartado, olvidado, puesto al margen, visto como ilusión o apariencia”* (Morin, 1994: 102).

Provenientes de una misma fuente, racionalidad y racionalización tienden a oponerse cuando se desarrollan y es casi imposible percibir dónde realmente se produce esta separación. La racionalización delirante se puede comparar con la paranoia, donde el exceso de suposiciones va a desencadenar una sucesión de interpretaciones, en la que la exageración de comportamientos normales lleva a tener una visión equivocada de la realidad. Por este motivo, es esencial pensar de una manera macro-conceptual, abolir las fronteras y razonar mediante constelación y solidaridad de conceptos.

Tomemos el amor y la amistad. Podemos reconocer netamente, en su centro, el amor y la amistad, pero está también la amistad amorosa, y los amores amigables. Están aún los casos intermedios, las mezclas entre amor y amistad; no hay fronteras, son siempre borrosas, son siempre superpuestas. Hay que tratar, entonces, de definir el corazón, y esa definición requiere, a menudo, macro-conceptos (Morin, 1994: 105).

En *Introducción al pensamiento complejo* Morin desarrolló tres principios fundamentales en cuanto a entender la complejidad. En primer lugar, el

principio dialógico, en segundo lugar el principio de recursividad organizacional y finalmente el principio hologramático.

El principio dialógico trabaja bajo el entendido de que dos términos antagónicos pueden comunicarse y complementarse en un diálogo esencial para la supervivencia de ambos. El autor ejemplifica con la organización viviente, que nació del encuentro entre una entidad estable, el ADN, y una inestable, los aminoácidos. En cuanto a los aminoácidos, estos se degradan y se reconstituyen constantemente a través de los mensajes enviados desde el ADN que trae en su estructura una memoria. Otro ejemplo es el proceso sexual que produce individuos que luego reproducen el mismo proceso sexual.

Lo que he dicho del orden y el desorden puede ser concebido en términos dialógicos. Orden y desorden son dos enemigos: uno suprime al otro pero, al mismo tiempo, en ciertos casos, colaboran y producen la organización y la complejidad. El principio dialógico nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad. Asocia dos términos a la vez complementarios y antagonistas (Morin, 1994: 107).

Como puede verse, el principio de la recursividad organizacional representa al proceso en el que los productos y los efectos son a la vez causas y productores de aquello que los produce. Ejemplificó Morin esto con la figura del remolino: *“Cada momento del remolino es producido y es productor”* (Morin, 1994: 107). Otro ejemplo que funciona es el del individuo, ya utilizado para ejemplificar el principio dialógico: *“Somos productos de un proceso de reproducción que es anterior a nosotros”* (Morin, 1994: 107). Pasamos de ahí a ser productores del mismo proceso y así continuamente. La sociedad es formada por individuos, la misma actúa también sobre este individuo produciéndolo. En definitiva, somos productos y productores de una sociedad.

La idea recursiva es entonces, una idea que rompe con la idea lineal de causa/efecto, de producto/productor, de estructura/superestructura, porque todo lo que es producido reentra sobre aquello que lo ha producido en un ciclo en sí mismo auto-constitutivo, auto-organizador, y auto-productor (Morin, 1994: 107).

El principio hologramático se centra en la idea del todo que está en la parte y la parte que está en el todo. En un holograma el menor punto de la imagen contiene la casi totalidad de la imagen. En un organismo vivo cada célula contiene la información genética total de ese organismo. Esta idea viene a trascender el reduccionismo que se limita a la parte y al holismo que se limita al todo. En ese sentido, Morin rescató la idea de Pascal cuando dijo: *“No puedo concebir al todo sin concebir a las partes y no puedo concebir a las partes sin concebir al todo”* (Morin, 1994: 108).

El conocimiento adquirido de las partes reentra en el todo y lo que se aprehende de emergencia sobre tal todo reentra en las partes: aportará lo que se aprende de las partes al todo y del todo a las partes en un mismo proceso, en un mismo movimiento de producción de conocimiento. *“De allí que la idea hologramática esté ligada, ella misma, a la idea recursiva que está, ella misma, ligada a la idea dialógica de la que partimos”* (Morin, 1994: 108).

Capítulo tercero:

LITERATURA Y PAISAJE:

DOS MUESTRAS DE LA LITERATURA EN PORTUGUÉS



The Sun - Nicolas de Staël

Yo veo las llanuras dilatadas, inmensas,
con una lejanía de cielo radiante y una
línea azul, tenuemente azul, de una cor-
dillera de montañas. Nada turba el si-
lencio de la llanada; tal vez en el hori-
zonte aparece un pueblecillo, con su
campanario, con sus techumbres par-
das. Una columna de humo sube lenta-
mente. En el campo se extienden, en un
anchuroso, mosaico, los cuadros de tri-
gales, de barbechos, de eriazo. En la
calma profunda del aire revolotea una
picaza, que luego se abate sobre un
montoncillo de piedras, un majano, y
salta de él para revolotear luego otro po-
co. Un camino, tortuoso y estrecho, se
aleja serpenteando; tal vez las matricar-
ias inclinan en los bordes sus botones
de oro. ¿No está aquí la paz profunda del
espíritu?

España (hombres y paisajes) – Azorín

III.1. La literatura como arte del paisaje

III.1.1. Los elementos bosque, río, mar

Irse al bosque, emboscarse.

¡Oh, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que solo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos.

José Eustasio Rivera – La Vorágine

Casi siempre asociado al *locus horribilis*, el bosque es sinónimo de acciones de emboscadura, acecho, destierro, espera, pero también de protección y cobijo. En el más antiguo texto literario registrado, *El Poema de Gilgamesh*, el bosque es el “protopaisaje” asociado al peligro y a la adversidad. El Bosque de los Cedros, morada de los dioses, es el *locus horribilis* donde se encuentra el monstruo guardián Huwawa.

Gilgamesh es primero un rey opresor, que entre otras cosas impone una ley según la cual debe acostarse con las recién casadas antes que su marido, pero luego es un héroe porque después de enfrentarse a Enkidu (personaje enviado por los dioses para combatir a Gilgamesh) y ver que eran muy semejantes en fuerza y destreza se tornaron amigos y salen en búsqueda de aventuras.

El Bosque de los Cedros provoca valor y coraje a Gilgamesh, que se dispone a enfrentar al guardián Huwawa: “[...] *El fiero Huwawa vive en el Bosque. / Vamos tú y yo a darle muerte, / para librar del mal al país. / Vamos a cortar los cedros*” (Peinado, 1992: 44) le dice Gilgamesh a Enkidu, quien entonces ya es su compañero de lucha, pero el bosque para

Enkidu es la representación del miedo y del imposible. Enkidu le confiesa a Gilgamesh que una vez encontró a Huwawa en las colinas cuando todavía era él un salvaje y caminaba junto a las bestias, que el bosque es de dimensión inabarcable y que no hay nadie que quiera aventurarse en su interior.

“El rugido de Huwawa es el bramido de la tormenta, / fuego vomitan sus fauces, / su aliento es mortal. / ¿Por qué deseas tú / realizar semejante hazaña?8 / ¡Es un combate imposible / en el lugar donde vive Huwawa!” (Peinado, 1992: 45). Por tanto, el bosque es representación y morada del miedo que quiere combatir Gilgamesh. Hay que cortar el bosque, descubrirlo, destaparlo, pues si se mata el bosque, se mata al Huwawa:

—Quiero subir hasta el Bosque de los Cedros, quiero escalar su montaña, que está en el corazón del gran Bosque. ¡Cortaré los cedros y mataré a Huwawa! Sí, quiero ir al Bosque de los Cedros, lugar donde vive Huwawa. Un hacha me bastará para combatirlo. Tú, amigo mío, quédate aquí si tienes miedo, yo me adentraré solo en el bosque. (Peinado, 1992: 45).

El Quijote, Andalucía y la Sierra Morena

En El Quijote el recurso de emboscarse, de esconderse, aparece en varias ocasiones. En el *Capítulo IX (Donde se cuenta lo que en él se verá)* Don Quijote y Sancho Panza llegan al Toboso en busca de su princesa Dulcinea. Sancho, tras ver que su señor se quedó algo desconcertado por el diálogo con un villano donde se le informó que por aquellos parajes no creía que hubiese castillos o princesas, le aconseja esconderse en un bosque cercano:

Señor, ya se viene a más andar el día y no será acertado dejar que nos halle el sol en la calle: mejor será que nos salgamos fuera de la ciudad y que vuestra merced se **embosque** en alguna floresta aquí cercana, y yo volveré de día, y no dejaré ostugo en todo este lugar donde no busque la casa, alcázar o palacio de mi señora, y asaz sería de desdichado si no le hallase (Saavedra, 1905: 470).

Precisamente en el bosque andaluz de Sierra Morena es donde se esconde Cardenio (El Roto de la Mala Figura), quien herido de amor por Luscinda actúa como loco, ataca a los pastores y vuelve a meterse en el bosque que para él es sinónimo de protección, mientras que para los pastores es la morada de la locura:

[...] y desde entonces nunca más le vimos, hasta que desde allí a algunos días salió al camino a uno de nuestros pastores y, sin decirle nada, se llegó a él y le dio muchas puñadas y coces, y luego se fue a la borrica del ható y le quitó cuanto pan y queso en ella traía; y con extraña ligereza, hecho esto, se volvió a **emboscar** en la sierra (Saavedra, 1905: 157).

Deseoso de charlar con Cardenio, Don Quijote convence al pastor de llevarlo a la zona del bosque donde se supone que se le puede encontrar. Aquí entonces la escena se repite: primero se da un diálogo tranquilo y cortés, luego viene la furia y el enojo acompañado de una paliza a los tres y en seguida vuelve Cardenio a meterse en la selva:

Sancho Panza, que de tal modo vio parar a su señor, arremetió al loco con el puño cerrado, y el Roto le recibió de tal suerte, que con una puñada dio con él a sus pies y luego se subió sobre él y le brumó las costillas muy a su sabor. El cabrero, que le quiso defender, corrió el mismo peligro. Y después que los tuvo a todos rendidos y molidos, los dejó y se fue con gentil sosiego a **emboscarse** en la montaña (Saavedra, 1905: 167).

Dentro del marco del episodio de Cardenio en Sierra Morena está la historia de Dorotea, que también tiene el paisaje como protección y desdicha. En esta trama en que los destinos se cruzan como una red de rizomas, Dorotea es engañada por Don Fernando, seducida y abandonada no tiene otro recurso que esconderse y disfrazarse. La vergüenza y la deshonra le obligan a emboscarse en el mismo paisaje sublime donde se emboscó Cardenio.

Ese mismo bosque en el que buscaba protección despertó en su criado malos pensamientos y valor para tornarlos reales. El acoso que sigue lleva a Dorotea, por un golpe de suerte, a tirar a su criado por un acantilado. Suela y disfrazada de varón decide trabajar para un ganadero que al darse cuenta del engaño se llena de malos deseos y también la acosa, situación que la obliga a volver al bosque:

[...] y como no siempre la fortuna con los trabajos da los remedios, no hallé derrumbadero ni barranco de donde despeñar y despenar al amo, como le hallé para el criado, y así tuve por menor inconveniente dejarle y esconderme de nuevo entre estas asperezas que probar con él mis fuerzas o mis disculpas. Digo, pues, que me torné a **emboscar**, y a buscar donde sin impedimento alguno pudiese con suspiros y lágrimas rogar al cielo se duela de mi desventura y me dé industria y favor para salir de ella, o para dejar la vida entre estas soledades, sin que quede memoria de esta triste, que tan sin culpa suya habrá dado materia para que de ella se hable y murmure en la suya y en las ajenas tierras (Saavedra, 1905: 214).

Después de libertar a Ginés de Pasamonte y otros desdichados galeotes que iban a cumplir pena en las galeras, Sancho se preocupa y temeroso de las consecuencias de dicha acción, aconseja a su amo esconderse allí, en el bosque:

Entristeci6se mucho Sancho de este suceso, porque se le represent6 que los que iban huyendo habían de dar noticia del caso a la Santa Hermandad, la cual a campana herida saldría a buscar los delincuentes, y así se lo dijo a su amo, y le rog6 que luego de allí se partiesen y se **emboscasen** en la sierra, que estaba cerca (Saavedra, 1905: 149).

Empero, este consejo no es aceptado por Don Quijote y una vez más terminan mal parados y molidos a piedras por los galeotes.

La selva grapiúna: *locus amoenus*, *locus horribilis*

No hay nada más aterrador que la sensación de lo inabarcable; Petrarca lo sintió en el alto del monte Ventoso, seguramente el personaje del lienzo “*Viajero frente al mar de niebla*” de Caspar David Friederich también lo sintió. Está allí, con la respiración suspendida, con el corazón latiendo muy fuerte; es una sensación de pequeñez en la que lo que se ve nos sobrepasa, pero es a la vez una sensación placentera, una incomodidad que se disfruta.

Por otra parte, en *Tocaia Grande*, Jorge Amado consigue utilizar un mismo paisaje para pasar la sensación del *locus amoenus* y del *locus horribilis*. El bosque es el sitio propicio para tender la trampa a los contrincantes del terrateniente Coronel Boaventura. Propuesta por Natário, la emboscada va a ser emplazada en el bosque, pero con unas vistas espectaculares:

Deixaram as montarias com os dois capangas, Natário puxou do facão; ia cortando galhos, abrindo uma picada, O corpulento fazendeiro segurava-se nos arbustos, escorregava nas pedras soltas: valeria a pena tanto esforço? Mas, quando chegaram ao alto da colina, não pôde conter uma exclamação ao descortinar o

imenso descampado, o vale se estendendo nas duas margens do rio, vista soberba, um deslumbramento —Lugar mais bonito!

Natário balançou a cabeça, concordando: —É onde vou fazer minha casa, Coronel, quando a peleja acabar e vosmicê cumprir o trato. Isso aqui ainda há de ser uma cidade. Tão certo, nem que eu estivesse vendo. —Fitava ao longe, parecia enxergar além do horizonte, além do tempo (Amado, 1984: 23).

Con la llegada de la noche el paisaje gana aires de lo sublime, intensificado por la tormenta, los rayos y los disparos, lo que culmina con la masacre más grande del lugar. En aquel paisaje bucólico los ojos de los emboscados presenciaron con el aliento suspendido la belleza terrible de la victoria.

Ouvidos à escuta, tentando distinguir rumor de passos em meio à comoção da borrasca — o zunido do vento, o estrondo do trovão, o barulho medonho da queda de um pé de pau atingido pelo raio — encharcados, cobertos de lama, distribuídos por detrás das árvores, no alto da colina, os cabras esperam, tensos. Habitados ao tempo longo das tocaias, temperados no perigo e na luta, íntimos da morte, ainda assim não conseguem impedir incômoda sensação de agonia diante da fúria da natureza, o fim do mundo. Procuram manter a calma, controlar o sobressalto; medo maior sentem de Natário: da intempérie poderão escapar com vida, de bala do capataz nem por milagre (Amado, 1984: 26).

Pero Natário, hombre de alma simple y mirada acostumbrada a la violencia, elimina del paisaje las escenas de la tragedia. Apenas terminada la masacre, tan grande esta que incluso se transforma en topónimo, toma distancia y contempla el conjunto de colina, bosque y río. La mirada estética sobrepone el paisaje *horribilis* de la noche anterior con el *amoenus* del día que empezaba:

Ao atingir a curva do rio, Natário olhou para trás, relembando; sorriu contente. Não recordava, no entanto, o tiroteio, os corpos caídos, Berilo de cabeça destampada, Coroinha capado, picado de faca, o coração fora do peito. Conduzia nos olhos e na memó-

ria a visão da paisagem noturna, sob o temporal: as colinas e o vale varridos pela chuva, o rio de ventre crescido como se estivesse prenhe, quanta formosura! Lugar mais bonito, de dia ou de noite, com sol ou com chuva, não existia por aquelas bandas; melhor para se viver, nenhum (Amado, 1984: 28).

Amazonía, el infierno es verde

El bosque amazónico es la síntesis por excelencia de la imagen de lo salvaje impenetrable e inabarcable. Este mar verde que está en el imaginario de todo el mundo trae su topónimo de otro imaginario, de unas supuestas amazonas vistas por Francisco de Orellana al bajar al río más caudaloso del planeta en su odisea aventurera. En algún punto entre su origen y su desembocadura en el atlántico había un bosque habitado por mujeres guerreras. El imaginario de Francisco de Orellana y con el que bautizó a la región seguramente tiene origen en la literatura. Nunca se ha encontrado esta tribu de mujeres guerreras, ni el tan sonado El Dorado, sin embargo, su nombre permanece y permanecerá como una realidad de lo imposible.

III.2. João Cabral de Melo Neto, el puente posible

Entre el paisaje
el río fluía
como una espada de líquido espesa.
Como un perro
humilde y espeso

João Cabral de Melo Neto – *El perro sin pluma*
Trad. Ángel Crespo

Los lectores de João Cabral de Melo Neto sienten una atracción especial por Andalucía. Inclusive, muchos de ellos empezaron a amar a Sevilla desde la mirada del autor pernambucano, esa misma mirada que poetiza y traduce el rostro duro de otra geografía en uno mucho más agreste y triste, el nordeste pernambucano. Este encantamiento suele ocurrir en el momento en que se lee algo que evoca paisajes atractivos tanto por su belleza y seducción como por su aspereza y hostilidad y despierta el deseo de conocer los espacios y paisajes descritos por los escritores que se ama (Rivero, 1997).

Algunos escritores nunca han salido de sus espacios, pero cantaron con maestría paisajes lejanos. Es el caso de Edgar Rice Burroughs, que describió la jungla de *Tarzán* sin nunca haber estado en África. Otros inventaron lugares que deseaban ver en la tierra, como la Utopía de Tomás Moro; la Pasárgada de Manuel Bandeira; la Ciudad de los Inmortales de Jorge Luis Borges; la Comala de Juan Rulfo o el Macondo de

García Márquez. No obstante hay otros, a ejemplo de Juan Ramón Jiménez y Francisco Ayala, que se movieron por el mundo por voluntad propia o ajena. Entre estos está João Cabral de Melo Neto, quien por cuenta de su labor como diplomático conoció muy variadas geografías y muchas culturas.

Entretanto, dos geografías se destacan en la producción de este escritor, la andaluza y la pernambucana. Es en estos dos espacios donde se puede notar su dicción más profunda. En *Autocrítica*, poema que integra el libro *A escola das facas (1980)*, está la confesión del autor:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha (Melo Neto, 1994b: 456).

Adepto de la materialidad, Melo tenía una cierta aversión al tono lírico y romántico en su escritura. Predominan en su poesía elementos concretos que son poseedores de forma y que pueden ser corporificados, como los paisajes y los objetos por ejemplo. La presencia de elementos geográficos atraviesa toda su obra, cargada de figuras tipo ríos, ciudades, calles y plazas.

“*Yo soy mis circunstancias*”, dijo Manuel Ángel Vázquez Medel (2003) al actualizar con su *Teoría del Emplazamiento* la máxima orteguiana. Según Medel, la propia condición del yo ya supone las circunstancias, más aún, el simple cambio de sitio (plaza) ya interfiere decisivamente en el estado (tiempo) del yo. Imagínese un sujeto parado (emplazado) en

determinado sitio de una calle, en esta posición su emplazamiento lo condiciona a los referentes muro, coche rojo, edificio de cristal, vigilante que murmura una canción, naranjo de la acera, mujer con carro de compras, calle izquierda en obras. Así pues, con apenas el gesto de girar el cuerpo y su ángulo de visión hacia sus espaldas o dar unos cuantos pasos hacia la acera de enfrente cambiaría el yo. Esa otredad, persona o cosa, condiciona, al mismo tiempo que es condicionada por el sujeto.

[...] La condición misma del pensar y del sentir y, por tanto, de la conciencia de nuestro existir, es la triple emergencia del yo, del aquí, del ahora. [...] Las tres deixis (la espacial y la temporal, pero sobre todo la personal, que brota del entrecruzamiento de espacio-tiempo) suponen la condición misma y, a la vez, la posibilidad de todo lenguaje. Desde ellas es posible señalar hacia los objetos del mundo, y en ese señalamiento encontramos nuestro lugar, nuestro emplazamiento (Vázquez Medel, 2003: 23).

Es de general conocimiento que el ser humano recibe los estímulos del paisaje en el que habita de forma involuntaria y que dicho paisaje forma al individuo que por lo sucesivo tiene su cotidianidad marcada en un mismo espacio geográfico. Además de percibirlo, João Cabral de Melo Neto tiene toda la intención de interrelacionarse con él, de fundirse con él, incluso de forma carnal. Motivado por esa idea, da voz y movimiento al ser/objeto inanimado.

Teniendo en cuenta que el paisaje es un compuesto en donde tiene cabida un amplio rango de elementos heterogéneos, vivos e inertes, naturales y antrópicos, es más dinámico y a la vez, más vulnerable que otros "objetos de identidad" como la música, la arquitectura o la literatura. Por otra parte, su variabilidad se acrecienta en razón de su dependencia de la percepción humana, que es a la vez diversa y circunstancial (García, 2003: 155).

Por esto puede decirse que la mirada pernambucana es uterina, pues parte desde dentro. Aunque casi la totalidad de su producción haya sido producida fuera de Pernambuco, esta geografía que está marcada en su memoria es una visión itinerante, crítica y contundente. En una entrevista publicada en el periódico Sibila (Melo Neto, 2009: 67) el poeta afirmó que su producción en Pernambuco no tenía color local. Fue en su estancia en Barcelona que escribió *Psicologia da composição com a Fábula de Anfiön e Antiode* (1947). Después de esta publicación ya daba por cierto que no iba a escribir nada más. Entonces, tras leer el periódico *Observador Econômico e financeiro*, que llegaba regularmente al consulado, descubrió que la expectativa media de vida en India era de 29 años y en Recife de 28. La información dejó al poeta tan impresionado que escribió su primer libro sobre Pernambuco: *O Cão sem Plumas* (1950). Después, en Rio de Janeiro, escribió *O Rio ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de Sua Nascente à Cidade do Recife* (1954), también con temática pernambucana. A partir de ahí Pernambuco está siempre entre los temas de sus poemas.

Por su parte, Benedito Nunes (2000) consideró el libro *Psicología da Composição* una fenomenología del poema. Declaradamente contrario a toda creación irracional, inspirada e irreflexiva, el poeta pernambucano trabaja la materia prima de sus poemas dentro de una ascesis que poco a poco decanta en lenguaje hasta que el sujeto-yo sea neutralizado para dar salida al sujeto-lenguaje. El filósofo amazónico identificó tres procesos dentro de la *poiesis* cabralina, a saber, el uso de nombres, la transposición de cualidades de lo humano a la naturaleza y de la naturaleza a lo humano y el contorno de la introspección al describir/relatar lo real

perceptible, “*que pertence ao mundo interior, mas enquanto experiência corporal, afetiva, englobando a vida dos sentimentos*” (Nunes, 2000: 38).

En ese orden, los paisajes, las figuras y las cosas son tratadas (imagen y lenguaje) como ellas mismas, esto es, como sencillas y cercanas. El poeta compara, sopesa, enseña de manera lógica la imagen/palabra a fin de destapar lo que está a la vista pero bajo pliegues.

I (Paisagem do Capibaribe)

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.
[...]
Aquele rio jamais se abre aos peixes,
ao brilho, à inquietação de faca
que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes.
[...]
Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues de folhas duras e crespos
como um negro. [...]
(Melo Neto, 1999: 14)

Al sustantivar sus poemas el poeta siembra metáforas para una cosecha de lo que no es. Nombra para comparar y mostrar el símil oculto. Así, en un paisaje de *El perro sin plumas* compara el río Capibaribe en principio a un perro que pierde incluso lo que no tiene (plumas), pero en verdad quiere destapar a través de esa semejanza los desheredados

del mundo. No porque no tienen, sino porque (los otros) los pudrieron, los corroyeron, lo enfermaron, quitaron a uno lo que no tenía.

II (Paisagem do Capibaribe)

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).
[...] (Melo Neto, 1999: 18).

La dicción de João Cabral al cantar el nordeste brasileño traduce el paisaje de manera masculinizada, bruta y distante. Lo representa con la voz de un padre austero. Por otro lado, el paisaje español es representado como una madre cariñosa y amable; como una amante sensual, dedicada y permisiva. Es una mujer que acaricia, que acepta, que acoge (Melo Neto, 2008).

En el poema *Duas paisagens*, que integra el libro *Paisagens com Figuras*, publicado en 1954, ya se nota el tono con el que va a tratar estos dos paisajes. Vale mencionar una pequeña paradoja, el término paisaje en portugués y en español es heterogénico, y es femenino en portugués.

D'Ors em termos de mulher
(Teresa, La Ben Plantada)
descreveu a Catalunha
a lucidez sábia e clássica

e aquela sóbria harmonia,
aquela fácil medida
que, sem régua e sem compasso,
leva em si, funda e instintiva,

aprendida certamente
no ritmo feminino
de colinas e montanhas
que lá têm seios medidos.

Em termos de uma mulher
não se conta é Pernambuco:
é um Estado masculino
e de ossos à mostra, duro,

de todos, o mais distinto
de mulher ou prostituto,
mesmo de mulher virago
(como a Castilla de Burgos).

Lúcido não por cultura,
medido, mas não por ciência:
sua lucidez vem da fome
e a medida, da carência,

e se for preciso um mito
para bem representá-lo
em vez de uma Ben Plantada
use-se o Mal Adubado (Melo Neto, 1994b: 166).

La mirada andaluza trae las sensaciones de la otredad, aunque hay quien diga lo contrario. El paisaje Andaluz es femenino, aunque el término en su etimología sea masculino. Las ciudades y espacios son a todo momento comparados con la mujer, no solo con el carácter sensual sino también en cuanto a armonía y sensibilidad. En *Retrato de Andaluza* que aparece en el libro *Museu de tudo*, publicado en 1966, lo femenino es comparado con las ciudades:

Estatura pequena e nítida
das cidades de onde ela era:
daquele justo para o abraço
que é de Cádiz, onde nascera,
e de Sevilha, onde vivia
e se dizia, mas não era:
cidades que ainda se podem
abraçar de uma vez, completas,
e que dão certo estar-se dentro,
àquele que as habita, ou versa,
e entrega inteira, feminina,
e sensual ou sexual, de sesta (Melo Neto, 1994b: 384).

El poeta construye en el transcurrir de su obra un pacto de fidelidad a Sevilla, como si de hecho la ciudad fuese una mujer. En el poema *As plazoletas*, que aparece en el libro *Sevilha Andando*, reafirma su impresión de la ciudad-mujer.

Quem fez Sevilha a fez para o homem,
sem estentóricas paisagens.
Para que o homem nela habitasse,
não os turistas, de passagem.

E, claro, se a fez para o homem,
fê-la cidade feminina,
com dimensões acolhimentos,
que se espera de coxas íntimas.

Para a mulher: para que aprenda,
fez escolas de espaço, dentro,
pequenas praças, plazoletas,
quase do tamanho de um lenço (Melo Neto, 1999: 53).

En el poema “O segredo de Sevilla”, se propone a terminar lo que se había propuesto Joaquín Romero Murube, poeta de la Generación del 27 y amigo de João Cabral. El “todo” deseado y no expresado de la ciudad de Sevilla es simplificado (o complejizado) en el andar de la sevillana. Se supone que los intentos de su amigo para describirla en prosa no eran

los correctos porque la ciudad pide menos prosa y más verso. En el movimiento de la mujer sevillana no hace falta decir que está implícito el gestual del flamenco, las curvas y las sierpes de sus calles, la sensación de acogimiento y abrazo de sus angostas plazoletas.

De Joaquim Romero Murube
ouvi certa vez: “De Sevilha
ninguém jamais disse tudo.
Mas espero dizê-lo um dia.”

Morreste sem haver podido
A prosa daquele projeto;
Sevilha é um estado de ser,

menos que a prosa pede o verso.

Caro amigo Joaquim Romero,
nem andaluz eu sou, sequer,
mas digo: o tudo de Sevilha
está no andar de sua mulher.

E às vezes, raro, trai Sevilha:
Pude encontrá-lo muito longe,
no andar de uma não sevilhana,
tudo que buscas. Ainda? Onde? (Melo Neto, 1999: 129).

Incluso la muerte, los eventos más violentos como el toreo, o figuras e imágenes que guardan en sí misma la dureza, la aridez, lo insólito, son suavizados cuando están en el paisaje andaluz. En el poema *Alguns toureiros*, dedicado a Antônio Houaiss (diccionarioista brasileño), compara la faena al arte del bien escribir y resalta el aspecto superior de lo humano, de imponer la inteligencia del artista a la fuerza de la irracionalidad. Resalta los movimientos perfectamente calculados, donde se ve una precisión que elimina cualquier tipo de exageración.

Eu vi Manolo González
E Pepe Luís, de Sevilha:

precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.

Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como Parrita:
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, Litri,
dos confins da Andaluzia,
que cultiva uma outra flor:
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,
que cultiva flor antiga:
perfume de renda velha,
de flor em livro dormida.

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,
o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra,
o da figura de lenha,
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fimbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema (Melo Neto, 1994b: 600).

En *O crime na Calle Relator* (poema del libro homónimo), habla de un caso inusitado de eutanasia que tiene por escenario una de las calles de Sevilla (y según el poeta es verídico, como todos los otros que aparecen en el libro). Una joven bailaora angustiada por ver a su abuela en los momentos finales de su vida, decide realizar su último deseo que es tomar unos cuantos tragos de cazalla. El tono de confesión y el encantamiento escénico rebajan el drama del momento, incluso le añaden un toque de humor en la última estrofa.

[...] E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazzala* e anis)

que lhe dei cuidadosamente
como uma poção de farmácia,
medida, como uma poção,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
Hijita, bebi lo bastante,

disse com ar de comungada.
Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de *gracias*
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta

e embora fria e de madeira
tinha a defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera (Melo Neto, 1994b: 589).

En el poema *Cemitério Pernambucano* del libro *Paisagens com figuras* (1994), compara los muertos desposeídos a las aguas de un río. Como la muerte es tanta y la pobreza es inhumana, los pobres son enterrados sin ataúd y luego esparcidos como polvo en la tierra.

Nessa terra ninguém jaz,
pois também não jaz o rio
noutro rio, nem no mar
é cemitério de rios.

Nenhum dos mortos daqui
vem vestido de caixão.
Portanto, eles não se enterram,
são derramados no chão.

Vêm em redes de varandas
abertas ao sol e à chuva.
Trazem suas próprias moscas.
O chão lhes cai como luva.

Mortos ao ar-livre, que eram,
hoje à terra-livre estão.
São tão da terra que a terra
nem sente sua intrusão. (Melo Neto, 1994b: 159)

Otro contraste entre Andalucía y Pernambuco tiene por tema la luz. En Sevilla la luz es la ciudad, allí no hay luz exterior aunque “sufran” luna y sol, es el blanco de la cal de las casas, de la sonrisa de su pueblo, luz que sus mujeres encienden al caminar.

Não há luz, sobre Sevilha,
embora sofra sol e lua;
o que há sim é uma luz interna,
luz que é de dentro, dela estua.

Luz das casas branco-caiadas,

que vem de baixo para cima,
que vem de dentro para fora
como a água de uma cacimba;

luz de dentes de luz, e vivos,
que parece a sede da alma,
e luz que parece acender
no espaço seu andar de palma;

enfim, luz de tudo o que faz
seu estar na vida, vivê-la,
a da clara alegria interna,
de diamante extremo, de estrela. (Melo Neto, 1992: 81)

Ya en el poema *O sol em Pernambuco*, publicado en el libro *A educação pela pedra* (1966) —dos años después del golpe militar en Brasil—, el sol es antropomórfico, viene con intención de herir, con la misión de hacer cumplir una sentencia en una geografía condenada: “(*El sol en Pernambuco lleva dos soles, / sol de dos cañones, de tiro repetido; / el primero de los dos, el fusil de **fuego**, / incendia la tierra: tiro de enemigo.*)” (Melo Neto, 1994a: 212). El primero en el paisaje real de un territorio que ya nació con su penoso destino:

1

(O sol em Pernambuco leva dois sóis,
sol de dois canos, de tiro repetido;
o primeiro dos dois, o fuzil de fogo,
incendeia a terra, tiro de inimigo.)
O sol ao aterrissar em Pernambuco,
acaba de voar dormindo o mar deserto;
dormiu porque deserto; mas ao dormir
se refaz, e pode decolar mais aceso;
assim, mais do que acender incendeia,
para rasar mais desertos no caminho;
ou rasá-los mais, ate o vazio do mar
por onde ele continua a voar dormindo.
(Melo Neto, 2008: 247)

El segundo, en el paisaje interior, en el intelecto del poeta, también destinado al conocimiento y al dolor de rebajar la luz, tomar distancia, conocer: “(El sol en Pernambuco lleva dos soles, / sol de dos cañones, de tiro repetido; / el primero de los dos, el fusil de **luz**, / incendia la tierra: tiro de enemigo.)” (Melo Neto, 2008: 247). Es sol que da-a-ver la realidad de lo real. Según el poeta, Francisco Yáñez Pinzón (el descubridor de América, era el capitán de la carabela La Niña, en la expedición de Cristóbal Colón; y de Brasil: llegó a las costas pernambucanas tres meses antes que el navegador portugués Pedro Álvarez Cabral) se refiere a esta zona como aquella con más luz en la tierra y la bautiza con el nombre de Cabo de Consolación. Actualmente no lleva ese nombre, pero se mantiene la luz. Ello implica ponerle “filtros” que terminan por revelar una realidad social desesperadora:

2
Pinzón diz que o cabo *Rostro Hermoso*
(que se diz hoje de Santo Agostinho)
cai pela terra de mais luz da terra
(mudou o nome, sobrou a luz a pino);
dá-se que hoje dói na vida tanta luz:
ela revela real o real, impõe filtros:
as lentes negras, lentes de diminuir,
as lentes de distanciar, ou do exílio.
(O sol em Pernambuco leva dois sóis,
sol de dois canos, de tiro repetido;
o segundo dos dois, o fuzil de luz,
revela real a terra: tiro de inimigo.)
(Melo Neto, 2008: 247)

En cualquiera de los dos, es disparo de fusil, es disparo de enemigo. El disparo de fuego (que asola la tierra, quema la piel de los habitantes, mata a los animales y facilita la permanencia de la injusticia porque doblaga la fuerza de su gente) guarda bajo pliegue el disparo de luz (que

explícita la violencia y la miseria, que hace brotar la conciencia de la inconciliable existencia).

Dia-bolizado por el primer disparo, el paisaje en el cañaveral es mínimo, con apenas fronteras por borrar, y además, sin elementos de contraste o relieve. Es pues un paisaje abstracto, como pintar de amarillo la mitad del lienzo blanco. No hay otro tipo de vegetación que se pueda contrastar o que se pueda nombrar. Se trata de un paisaje estéril, así como estéril queda la tierra a su paso.

Não se vê no canavial
nenhuma planta com nome,
nenhuma planta maria,
planta com nome de homem.

É anónimo o canavial
sem feições, como a campinha;
é como um mar sem navios,
papel em branco de escrita.

É como um grande lençol
sem obras e sem bainha;
penugem de moça ao sol,
roupa lavada entendida.

Es “*como un mar sin barcos, papel en blanco de escrita*” (Melo Neto, 1999). Aquí el poeta compara el paisaje del cañaveral a repetición de las piedras de una plaza que se pueden transformar en posibles diseños.

Contudo há no canavial
oculta fisionomia:
como em pulso de relógio
há possível melodia,

Ou como de um avião
a paisagem se organiza,
ou há finos desenhos nas
pedras da praça vazia.

Se venta no canavial
estendido sob o sol
seu tecido inanimado
faz-se sensível lençol,

se muda em bandeira viva,
de cor verde sobre verde,
com estrelas verdes que
no verde nascem, se perdem. (Melo Neto, 1999: 31)

Sin embargo, las imágenes de la plaza vacía no pueden por su *concretud* de piedra moverse con el viento y transformarse en suave sábana como el cañaveral, pero sí pueden transformarse en las olas que se forman en la multitud de una plaza llena. La plaza llena por una manifestación política, una fiesta pública o un desfile o peregrinación revela el símil perfecto para un paisaje sublime:

Não lembra o canavial
então, as praças vazias:
não tem, como têm as pedras,
disciplina de milícias.

É solta sua simetria:
como a das ondas na areia
ou as ondas da multidão
lutando na praça cheia.

Então, é da praça cheia
que o canavial é a imagem:
vêm-se as mesmas correntes
que se fazem e desfazem.

Voragens que se desatam,
redemoinhos iguais,
estrelas iguais àquelas
que o povo na praça faz (Melo Neto, 1999: 32).

Los emplazamientos (Vázquez Medel, 1990) determinan las posibilidades, cambian las fronteras y desplazan los límites. Aunque la misma

plaza impossibilita la comparación, el plazo lo torna posible. La multitud cubre las piedras estáticas, tapa sus líneas/fronteras, llena de movimiento, tal cual olas que van y vienen, lo que antes era estático. Este choque, esta interferencia, trae la imagen del viento en el cañaveral, trae olas que van y vienen y recrean un paisaje de mar.

Así, el cañaveral vuelve a ser protagonista del paisaje cabralino en tanto compara su naturaleza en las geografías nordestina y andaluza. De un lado lo masculino, dia-bólico (Boff, 1988), del otro lo femenino, simbólico. En esa medida, lo que aleja, aquello que pone distancia y diaboliza el paisaje es el espacio, la geografía. El nordeste es tierra de navajas, de espinos y cortes. Esta geografía hostil interfiere incluso en los Alisios, vientos que vienen del mar. Un viento extranjero que necesita cambiar para pasar por este estado que trae en sí el paisaje árido de João Cabral de Melo Neto. Es necesario endurecerse para poder integrarse a un espacio que refracta, que arremete, ataca y agrade. El poema titulado *A escola das facas* (1980) muestra la geografía nordestina como una escuela y allí los elementos que componen el paisaje, como la palmera y la caña, tienen las hojas como navajas. Enseña, entonces, al Alísio cómo tiene que volar en el *sertão*.

O alísio ao chegar ao Nordeste
baixa em coqueirais, canaviais;
cursando as folhas laminadas,
se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,
suas mãos, antes fêmeas, redondas,
ganham a fome e o dente da faca
com que sobrevoa outras zonas.
O coqueiro e a cana lhe ensinam,
sem pedra-mó, mas faca a faca,

como voar o Agreste e o sertão:
mão cortante e desembainhada. (Melo Neto, 1994b: 429)

Cabe aclarar que el viento cambia para acercarse al cañaveral, se torna duro para soportar las navajas, que son las hojas de las cañas nordes-
tinas. El Alisio es un viento que hace su camino desde los trópicos ha-
cia el ecuador, es un viento constante en su velocidad y dirección. Qui-
zás sea ese mismo viento que va a azotar a los personajes del valle ado-
niano (emplazado también allí, en el nordeste brasileño), sale del caña-
veral cargado de odio, herido y con ganas de herir.

El contraste con la vegetación pernambucana se va a encontrar en el
poema *Pernambuco en Málaga*, que integra el libro *Serial*, publicado en
1962, lo sim-bólico de Boff (1998):

I / A cana doce de Málaga
dá domada, em cão ou gata
deixam-na perto, sem medo,
quase vai dentro das casas.

É cana que nunca morde,
nem quando vê-se atacada:
não leva pulgas no pelo
nem, entre as folhas, navalha.

II / A cana doce de Málaga
dá escorrida e cabisbaixa:
naquele porte enfezado
de crianças abandonadas.

As folhas dela já nascem
murchas de cor, como a palha:
ou a farda murcha dos órfãos,
desde novas, desbotadas.

III / A cana doce de Málaga
não é mar, embora em praias:
dá sempre em pequenas poças,
restos de uma onda recuada.

Em poças, não tem do mar
a pulsação dele, nata:
sim, o torpor surdo e lasso
que se vê na água estagnada.

IV / A cana doce de Málaga
dá dócil, disciplinada:
dá em fundos de quintal
e podia dar em jarras.

Falta-lhe é a força da nossa,
Criada solta, em ruas, praças:
Solta, à vontade do corpo,
Nas praças das grandes várzeas (Melo Neto, 1994b: 301). 301

Por consiguiente, los paisajes interfieren en la dicción de JCMN. Estar emplazado en geografías distintas tanto físicas como interiores le produce un cambio de postura que se puede notar a un simple vistazo, tal y como se ha demostrado hasta aquí. “*No podemos escapar a/de nuestro emplazamiento. Todo lo más que podemos hacer es desplazarnos; pero automáticamente quedaremos reemplazados.*” (Vázquez Medel, 2003). Las dicciones del poeta pernambucano reaccionan a todo momento, interactúan con el paisaje que le atraviesa por estos desplazamientos/emplazamientos, el paisaje cabralino no se da de manera plana (Gilles Deleuze, 2000), hay choques que provocan un tejido estriado, se criollizan (Édouard Glissant, 2002). Es un choque entre dos tipos de cañas, entre dos tipos humanos, entre dos aguas, entre dos paisajes.

Esta dicción es movimiento identitario y reflejo de su horizonte de expectativas. Como afirmó Stuart Hall,

[...] las identidades nunca se unifican; [...] nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. [...] las identidades se forman a través de la diferencia no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente pertur-

badora de que el significado “positivo” de cualquier término —y con ello su “identidad”— solo puede construirse a través de la relación con el otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su “afuera constitutivo” (Hall & Gay, 2003: 17).

De esta forma João Cabral encontró su paisaje sim-bólico en una Andalucía femenina, pero sin dejar de amar al masculino dia-bólico del paisaje nordestino, que al final fue donde su cuerpo y su mente se forjaron. Quedó en el poeta el deseo de ver un mundo sevilizado (aunque se pierda algo del juego fónico entre la lengua portuguesa y la lengua española: *sevilhizar/civilizar*, queda la alerta):

Como é impossível, por enquanto,
civilizar toda a terra,
o que não veremos, verão,
de certo, nossas tetranetas,
infundir na terra esse alerta,
fazê-la uma enorme Sevilha,
que é a contra-pelo, onde uma viva
guerrilha do ser, pode a guerra (Melo Neto, 1992: 171).

III.3. La obra de Fernando Pessoa como paisaje inabarcable

Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma, mas a frase é uma felicidade frouxa de sonhador débil. Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado de alma. Objectivar é criar, e ninguém diz que um poema feito é um estado de estar pensando em fazê-lo. Ver é talvez sonhar, mas se lhe chamamos ver em vez de lhe chamarmos sonhar, é que distinguimos sonhar de ver. [...] Mais certa era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora.

Bernardo Soares, *Livro do desassossego*

Para empezar, Fernando Pessoa es el escritor de lo múltiple, de lo heterogéneo y de la complejidad. Abordar la producción del poeta portugués a la luz del concepto de paisaje es darse cuenta de lo inabarcable y luego emplazarse mucho más cerca del *locus horribilis* que del *locus amoenus*. Antes de pasar a la interpretación del paisaje en su poética se tratará de posicionar a dicho autor dentro de lo inmensurable en comparación con otros escritores de la poética de la totalidad. Para esto se toma como soporte principal la *multiplicidad* defendida por Ítalo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Nuestra humanidad hace que algunas veces nos lancemos, confiados o no, en la construcción de proyectos inimaginables, así como ocurrió con la metáfora de la Torre de Babel; de la misma forma en que los hijos de Noé se propusieron a levantar una torre que tocara el cielo, en la literatura un grupo de escritores también se lanzaron a emprendimientos inmensos, a la construcción de obras inalcanzables.

Uno de ellos es el italiano Carlo Emilio Gadda, quien se propuso a construir romances que nunca terminan y que se tornan siempre ruinas de ambiciosos proyectos, empero conservan los signos del cuidado meticuloso con el que fueran concebidos (Calvino, 1990: 120). Desde la perspectiva de Calvino, Gadda veía el mundo como un sistema de sistemas en el que ocurre un condicionamiento recíproco; de tal manera que transformaba cada detalle, cada hecho mínimo, en el núcleo de un enredado cordel, como un ovillo que hace rizoma con otro; de esto el autor no conseguía huir, por lo que se tornaban infinitas sus descripciones e indagaciones. Para cualquier lado que se va, siempre se abre una encrucijada de infinitas posibilidades y se adentra por senderos que se abren y se bifurcan continuamente.

Asimismo, para el autor de *El Zafaranchó aquel de vía Merulana*, había la necesidad de nominar, de describir, de localizar en el espacio y en el tiempo los mínimos detalles que surgiesen de todas las cosas, con todos sus colores y sus connotaciones. Gadda sabía que “*conhecer é inserir algo no real, é, portanto, deformar o real*” (Calvino, 1990: 120). Así, de su representación deformadora de la realidad surge la tensión que lo acompañó en todo su proceso creador: la tensión entre su yo y las cosas representadas. Cuanto más el mundo se deformaba bajo sus ojos, más el proyecto se involucraba en el proceso y se deformaba y se desfiguraba (Calvino, 1990).

Si Emilio Gadda concebía la escritura como esa tensión entre rigor racional y deformación alucinada, Robert Musil, escritor austríaco contemporáneo de Gadda, la concebía como “*a consciência da inconciliabilidade entre duas polaridades contrapostas*” (Calvino, 1990: 121), o sea, una matemática y exacta y otra irracional y caótica. La diferencia radica

en que Musil siente a partir de esa no conciliación, prevé todo y parece dominar la situación. Y todo lo que imagina lo coloca en un libro que él procura estructurar en forma de romance. Entretanto, como la estructura se modifica y se deshace a cada momento, nunca conseguirá terminar este libro. El material allí depositado, tan voluminoso, va a tornar imposible la visualización de una base, de una línea general siquiera (Calvino, 1990: 122). Entonces, Gadda entendía que se debía dejar involucrar en esta red de relaciones, mientras que Musil, que siempre parecía estar seguro y comprender la multiplicidad de los códigos, nunca se dejaba involucrar. Por su lado, Ítalo Calvino recuerda un dato común entre Gadda y Musil, la incapacidad de concluir. La lista de los escritores que sirven de ejemplo respecto a lo inabarcable continúa con Proust, Mallarmé y Flaubert.

En cuanto a Stéphane Mallarmé, él consiguió dar en sus poemas la forma cristalina a la nada y lo hizo de manera sublime. En *Um lance de dados*, una de las posibles lecturas es que “*un lance de dados, [...] jamais abolirá o acaso [...] mesmo que lançado [...] em circunstâncias eternas*” (Mallarmé, Campos, Pignatari, & Campos, 1975). Dedicó sus últimos años a hacer un romance absoluto que sería el punto final del universo, empero, antes de morir borró todos los trazos de este romance inconcluso.

Para Marcel Proust el conocimiento pasa por el sufrimiento de lo inaprensible; él tampoco pudo ver el final de su romance enciclopedia (el libro inacabado *Em busca do tempo perdido* sumó siete volúmenes publicados antes y después de su muerte), planeado con principio, fin y líneas generales. La obra se expandió desde su interior por fuerza del propio sistema: una red que concatena todas las cosas hechas por pun-

tos espacio-temporales que son ocupados por todos los seres. Eso generaba una multiplicación infinita del espacio y del tiempo de una manera que la obra se expande a tal punto que se torna inaprensible.

El otro de los antes mencionados, Gustave Flaubert, tras declarar que tenía ganas de hacer un libro sobre la nada dedicó sus últimos años de vida a escribir el más enciclopédico de los libros, el *Bouvard et Pécuchet*. Bajo el propósito de escribir este libro precisó leer entre manuales de agricultura, horticultura, química, anatomía, medicina, arte, geología, pedagogía... 1500 libros. Murió en 1880 con el libro inconcluso. Los dos personajes-héroes de los que trata el libro son autodidactas que creen que cada libro abre puertas para un mundo diferente; ellos se frustran en la medida en que dominan este o aquel conocimiento porque no consiguen llevar a buen puerto o hacer uso práctico de lo que aprendían. Les falta el “don” que no es aprendido en libros. Flaubert necesitaba entonces adquirir competencia en innumerables ramas del conocimiento para que sus héroes pudieran frustrarse (Calvino, 1990).

Ahora bien, en Fernando Pessoa lo inabarcable pasa naturalmente por dos posibles vertientes de análisis, por un lado, la del creador espontáneo que es guiado por la inspiración y por otro, la del proyectista, calculista, intencionado. En algunas de sus cartas o declaraciones se deja ver una idea de producción poética autómatas, donde su deseo no interfiere, más bien queda a merced de una voluntad que no es suya. Su cuerpo y conciencia son tomados y obligados a escribir y a producir.

En una carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa (Pessoa, Lind, Coelho, & Rosa, 1966) cuenta a su receptor que después de varios fracasos en la tentativa de crear un poeta bucólico y después

de haber desistido de este intento, de pronto es tomado por alguna cosa y empieza a escribir:

Acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando un papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com un título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive (Pessoa et al., 1966: 93).

En sus Cartas íntimas confesó lo que abajo se deja consignado:

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade, não sei com que sinceridade falo. Sou variavelmente outro do que un eu que não sei se existe (se é esses outros).

Sinto crenças que não tenho. Elevam-me ânsias que repudio. [...] Sinto-me viver vidas alheias em mim (Pessoa et al., 1966: 93).

Este autor habló también de Antônio Mora, un filósofo que escribiría dos o tres libros acerca del paganismo, y de otro filósofo cuyo nombre todavía no apareciera en sus visiones y audiciones interiores y que trataría de contestar Antônio Mora; otros iban a aparecer y serían bienvenidos pues según el poeta ellos convivirían mejor con él de lo que él conseguía vivir con la realidad externa.

Estas afirmaciones registradas en consideraciones sueltas y sin data o en cartas dirigidas a amigos y críticos parecen tener una clara intención de confundir al lector desavisado. Muy acertadamente alertó Manuel Ángel Vázquez Medel en su libro *Fernando Pessoa: Identidad y diferencia*:

“[...] ¿Qué sentido tiene esa obsesión por fundamentar la práctica poética heterónima? ¿Con que intención escribe una y otra vez Pessoa sobre la heteronimia y sobre sus heterónimos? Solo intenta —eso cree-

mos— cerrarnos el paso. A cal y canto. Impedir que nos desviemos del ámbito hacia el que se nos proyecta.

Aunque el ámbito hacia el que se nos proyecta sea el del vacío mismo como ansia de plenitud. Por eso solo ha dejado a nuestra especulación teórica la posibilidad de repetir. Pero, atención, aquí es donde está la trampa: al repetir establecemos el principio de la identidad sobre la diferencia y ‘realizamos’, ‘revitalizamos’ la práctica tensiva del juego heteronímico” (Vázquez Medel, 1988: 36).

Son afirmaciones que traen a la memoria aquellas manifestaciones de animistas o de desequilibrio mental de orden patológico. En realidad es como si Fernando Pessoa en esas producciones no-literarias ejercitara sus potencialidades creativas o siendo una extensión de su producción poética. Ahora bien, ¿cómo concebir a la genialidad de este poeta como una simple solución para la explicación de sus plurales? Cuanto más lejos esté de la conducción de su poética, más cerca estará de la mediocridad en cuanto artista y en cuanto individuo. Si la explicación es trascendente o psiquiátrica, anula-se la genialidad de Fernando Pessoa, pues fueran entidades o impulsos inconscientes y ajenos a su voluntad. Se cree por tanto que lo que torna al artista más o menos original es el carácter de sus intenciones, es el propósito:

Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática. Pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vertida de música que lhe é própria. Pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem a vida (Pessoa, 1946a: 197).

Empieza a desvelarse ya ahí una intención que se deja notar en algunas consideraciones suyas y en cartas que escribió:

O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo. [...] Vou mudando minha personalidade, vou enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, vários tipos de fingir que compreendo o mundo (Monteiro, 1958: 88).

En verdad se necesita identificar cuándo Fernando Pessoa utiliza el discurso de forma analítica, real y autocrítica, y cuándo lo hace de forma ficcional. Sus declaraciones sobre los heterónimos registradas en sus correspondencias parecen guardar una máscara, un fingimiento, una “fe escénica”¹¹. La cuestión es creer o no en la realidad de las cartas y anotaciones del autor.

En una de sus investidas en prosa, afirmó que Bernardo Soares a pesar de divergir del ortónimo por sus ideas, sentimientos y modo de ver el mundo, no se distinguía por el estilo. Pues según Pessoa, “*em prosa era mais difícil outrar*”. Aunque se reconozca la impresionante multiplicidad en toda la producción literaria de Fernando Pessoa, es posible detectar características lingüísticas afines en toda ella, lo que indica un estilo ejecutado por una mano maestra, “*reflexo duma originalidade pessoal inconfundível*” (Coelho, 1969: 171). En el momento en que habla de la gradación de la poesía lírica para la dramática, parece dejar claro cómo se deben mirar sus heterónimos:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria (Pessoa et al., 1966: 106).

El poeta avisa que sus personajes-heterónimos deben ser leídos destituidos de cualquier relación con el poeta Fernando Pessoa, ya que ellos suelen traer ideas, posturas y estilos muy diferentes:

Negar o direito de fazer isto, seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, o poeta, nem era mulher, nem, que se

¹¹ Se adopta aquí un término utilizado por Eugênio Kusnet, dramaturgo y autor brasileño, en su libro *Ator e método* (Kusnet, 1987).

saiba, hetero-epiléptico, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de un drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama (Pessoa et al., 1966: 106).

Con base en lo anterior se puede afirmar que el símbolo del cristal propuesto por Calvino da la imagen de lo que podría ser Pessoa, en esta imagen un rayo de luz que atraviesa el cristal es transformado en prisma de varios colores.

Si se considera que algunas de sus afirmaciones son parte de un proyecto artístico mayor, entraría ahí también el propio Fernando-Pessoa-Él-Mismo, también personaje de esta urdidura textual, de este proyecto ambicioso que tal vez fuera construir una obra que abarcase las ansias del mundo. Si Pessoa no tenía esta intención de construir un proyecto cuyos personajes serían sus heterónimos, él propio era, inconscientemente o no, esta obra estructurada en forma de novela que jamás sería concluida. Como bien recordaba Manuel Ángel Vázquez Medel, “[...] *Su secreto, por lo demás, está escrito en su nombre: Pessoa quiere decir persona en portugués y viene de persona, máscara de los actores romanos. Máscara, personaje de ficción, ninguno: Pessoa*” (Vázquez Medel, 1988: 15).

Más que un poeta múltiplo, Fernando Pessoa era un poeta exacto, y esto se puede percibir en algunos de sus poemas. El más clásico de ellos, *Autopsicografía*, trae en su título casi que un código para adentrar a su obra. La palabra psicografía significa la escrita hecha por *médiums*, es decir, a través de otras entidades espirituales, metafísicas y etéreas. La yuxtaposición de la palabra auto, que revela la conciencia y la autono-

mía de lo que viene adelante, hace entender que detrás de la psicografía el poeta domina y crea las figuras etéreas o espirituales. El poema habla de la acción de fingir, coger su propio dolor, apartarlo de sí, desplazarlo y transformarlo en una cosa artística.

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(Pessoa, 1942: 235)

El fingimiento del que se habla ocurre al reprocessar lo subjetivo, como lo hizo Gadda, que tenía en el discurso una acción deformadora de lo real. Se trata de tomar lo real, deformarlo y hacerlo más bello. A partir de allí, Fernando Pessoa construyó un universo que él mismo pudiese develar; fue el navegador de un mar por él mismo creado, no sabía de todo que había en este mar, pero sabía que ahí estaba el todo.

III.3.1 Los heterónimos, elementos de un paisaje posible

En varios pasajes de su producción textual, en todos sus heterónimos, Pessoa advierte que el paisaje está dentro de sí mismo. Es la mirada de quien crea el paisaje a partir de su horizonte de expectativas: “*É em nós que as paisagens têm paisagem*” (Pessoa, 1989: 286).

Quizás Alberto Caeiro (el que está más acorde con el pensamiento fenomenológico: sentir la naturaleza como es, sin prejuicios, sin querer razonarla), sea el que menos se aproxima del paisaje como constructo cultural, porque su mirada es desinteresada y pura, pero disciplinada: las cosas deben ser sentidas como son. En su poema más famoso (*O Guardador de rebanhos*) dice:

O meu olhar é nítido como um girassol.
[...]
Creio no Mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe porque ama, nem o que é amar...
[...] (Pessoa, 1994: 24)

Curiosamente, uno de los únicos poemas en los que aparece la palabra paisaje es justamente donde se explica que las tres canciones siguientes reflejan su contrario, una otredad que aunque siendo él no lo es. “*Por isso essas canções que me renegam / Não são capazes de me renegar / E são a paisagem da minha alma de noite, / A mesma ao contrario...*” (Pessoa, 1946b: 43).

Cabe decir que Alberto Caeiro es ese campesino que por estar integrado al paisaje no lo ve o quizás no lo quiera ver. Como descubrió Alain Roger en su *Breve tratado del paisaje*, los campesinos y la gente de campo difícilmente ven un paisaje propiamente:

La percepción de un paisaje, esa invención de los habitantes de las ciudades [...] supone a la vez distanciamiento y cultura, una

especie de *recultura*, en definitiva. Esto no significa que el campesino esté desprovisto de toda relación con su país y que no sienta ningún vínculo por su tierra, muy al contrario; pero este vínculo es tanto más poderoso porque es más simbiótico. Le falta, por tanto, esa dimensión estética que se mide, parece ser, con la distancia de la mirada, indispensable para la percepción y la delectación paisajísticas (Roger, 2007: 32).

Así pues, Alberto Caeiro sí ve la belleza que hay en el paisaje, pero no lo piensa, no lo imagina, ni entra en divagaciones trascendentes o metafísicas, porque “*hay metafísica bastante en no pensar en nada*” (Pessoa, 1946b: 28). Tampoco hay que imaginar el paisaje que está después de este que se ve, lo importante es sentir lo presente. Quizás después de la curva que se ve haya otro paisaje, quizás no: “[...] *Não sei nem pergunto. / Enquanto vou na estrada antes da curva / Só olho para a estrada antes da curva, / Porque não posso ver senão a estrada antes da curva*” (Pessoa, 1946b: 129). Para Caeiro, solo hay sentido en el emplazamiento físico, en el yo, aquí, ahora (Vázquez Medel, 2003). La belleza debe estar en la realidad, no en lo imaginado o lo virtual:

[...] Importemo-nos apenas com o lugar onde estamos.
Há beleza bastante em estar aqui e não noutra parte qualquer.
Se há alguém para além da curva da estrada,
Esses que se preocupem com o que há para além da
[curva da estrada.
Essa é que é a estrada para eles.
Se nós tivermos que chegar lá, quando lá chegarmos saberemos.
Por ora só sabemos que lá não estamos.
Aqui há só a estrada antes da curva, e antes da curva
Há a estrada sem curva nenhuma (Pessoa, 1946b: 129).

Ya Álvaro de Campos es el heterónimo de alma múltiple, es abierto al horizonte y el más receptivo a las sensaciones. Tiene el afán de sentir todas las cosas del mundo y por eso, a veces cae en la desilusión de sus límites. Es el único heterónimo que pasa por fases estilísticas (decaden-

tista, modernista y abulicolista), lo que le acerca muchísimo al propio Fernando Pessoa.

Se puede decir que Campos tiene alma cosmopolita y viajera, estuvo en Escocia, Irlanda, Oriente..., pero también viajó a través del opio. Adepto a las vanguardias y al progreso, se expone al paisaje siempre cargado de otros paisajes: “Perante a paisagem, todas as paisagens” (Pessoa, 1944: 287). Guarda en su memoria todas las imágenes capturadas en sus viajes y con ellas quiere construir otra visualidad, imposible, pero deseada: *“Trago dentro do meu coração, / [...] Todos os portos a que cheguei, / Todas as paisagens que vi através das janelas ou vigias, [...] E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero”* (Pessoa, 1944: 287).

Su actitud ante el paisaje es lúcido y magistral, lo estético es lo que la mirada humana hace sobre las cosas: *“[...] Toda a arte é a sobreposição às Coisas da nossa interpretação ou ideia delas. [...] A arte real é encontrar o ponto exacto de contacto entre as coisas e a nossa interpretação delas”* (Pessoa, 1944: 237). Para el más sensacionista de los heterónimos el lector/espectador es señor y creador del paisaje. El sentimiento del arte es lo que determina el estado de espíritu, se debe revestir las cosas con los sentimientos, recrearlos:

Assim, se assentarmos em que a Esperança é verde, teremos que pintar uma paisagem que olhemos em momento de esperança acrescentando verde às cores dessa paisagem... As coisas brancas serão verdes... As coisas verdes exactamente verdes, as coisas encarnadas verde mais encarnado, as coisas azuis, verde mais azul... (Pessoa, 1944: 237).

En esa misma dirección, Ane Cauquelin (2007) advirtió que el paisaje es en verdad un arsenal de imágenes que se llevan dentro, las cuales son recolectadas desde las historias contadas por los seres queridos, desde

las lecturas, pinturas e ilustraciones leídas y vistas hasta los paisajes vistos directamente. Cuando Álvaro de Campos manifestó que frente a un paisaje todos los paisajes realmente se refirió a que los paisajes que se guardan en la memoria son definitivos para los que se van a ver o a imaginar. En el poema *Passagem das horas*, el poeta revela su forma de ver el mundo:

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.
[...]
Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz
(Pessoa, 1993: 26).

El Fernando Pessoa ortónimo está atravesado por el paisaje marítimo, por lo inabarcable, infinito e interminable. El poema *Mensagem* —su principal obra— es el retrato del símbolo mayor de Portugal que es el mar. El paisaje sublime se emplaza en las escenas del miedo, del flagelo y del dolor. El océano siempre fue la representación de lo hostil, el elemento inestable en el que el hombre no podría sobrevivir. “*En un mundo perfecto, el de la creación antes del Diluvio, el mar no existía*”, dijo Remo Bodei en su libro *Paisajes sublimes* (2011). Tampoco aparece en las mitologías paganas (*saturnia regia*) en un período en el que la naturaleza de la tierra firme proveía a sus habitantes de todo lo que necesitaban. Todavía no hacía falta cruzar los mares en busca de una ruta para las indias (Bodei, 2011: 80).

En el poema “Mar portugués” el poeta canta el peso de la aventura de lanzarse más allá de los límites del mundo: “*Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão rezaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar!*” (Pessoa, 1972: 70). El Bojador era lo insuperable por superar. Más allá del desierto del Sahara no había nada. El cabo do Bojador era una frontera que reunía todos los peligros (en árabe este cabo se llama *Abu Jatar* —el padre del peligro—). La poca profundidad del mar, el vapor y las burbujas, el polvo del desierto junto con las irradiaciones de calor dan a este paisaje un aspecto sublime y temerario. Las leyendas medievales no fueron suficiente para impedir el paso de los navegantes portugueses: “*Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena. / Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor. Deus ao mar o perigo e o abismo deu, Mas nele é que espelhou o céu*” (Pessoa, 1972: 70).

En su antiguo tratado *De lo sublime* Pseudo-Longino habló del deseo humano de ver más allá de lo que abruma.

¿Qué tenían, pues, en la mira estos hombres semejantes a dioses, que tendían a lo más grande en literatura y despreciaban la exactitud cabal? Ante todo lo demás, esto: que la naturaleza no nos ha determinado a nosotros, al hombre, como un viviente bajo e innoble, sino que nos ha traído a la vida y al mundo en su totalidad como a unos grandes juegos, para ser los espectadores de todo ello y los combatientes más ambiciosos; desde un principio hizo brotar en nuestras almas un anhelo invencible por todo lo que es siempre grande y por aquello que es más divino en relación a nosotros. De ahí que ni aun el mundo entero baste para las contemplaciones y pensamientos de la condición humana, sino que los pensamientos transgreden a menudo los límites de lo que nos circunscribe, y si uno pudiera mirar en torno la vida, y ver cuán pletóricamente se despliega lo superior y

grande y bello en todo, rápidamente reconocería para qué hemos nacido (Pseudo-Longino, 2007: 83)

Lo anterior se remite a esta necesidad o “destino” que lleva el timonero del poema *O Mostrengo (Mar Português)* de no retroceder delante de los límites del mundo. De esta manera, se podría decir que el paisaje sublime poblado por todas las leyendas creadas por el miedo y por las aventuras no puede con el pueblo portugués que está predestinado a conquistar lo desconocido:

O mostrengo que está no fim do mar
Na noite de breu ergueu-se a voar;
À roda da nau voou três vezes,
Voou três vezes a chiar,
E disse: “Quem é que ousou entrar
Nas minhas cavernas que não desvendo,
Meus tectos negros do fim do mundo?”
E o homem do leme disse, tremendo:
“El-Rei D. João Segundo!”

“De quem são as velas onde me roço?
De quem as quilhas que vejo e ouço?”
Disse o mostrengo, e rodou três vezes,
Três vezes rodou imundo e grosso,

«Quem vem poder o que só eu posso,
Que moro onde nunca ninguém me visse
E escorro os medos do mar sem fundo?»
E o homem do leme tremeu, e disse:
“El-Rei D. João Segundo!”

Três vezes do leme as mãos ergueu,
Três vezes ao leme as repredeu,
E disse no fim de tremer três vezes:
“Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um Povo que quer o mar que é teu;
E mais que o mostrengo, que me a alma teme
E roda nas trevas do fim do mundo;
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo!” (Pessoa, 1972: 62)

III.3.2 Bernardo Soares, el “compositor” de paisajes

Si se piensa despreocupadamente sobre el universo de Fernando Pessoa asociado al paisaje viene en primer plano la figura de Alberto Caeiro como poeta de la naturaleza. Dentro de toda la multiplicidad de los heterónimos pessoanos, es Bernardo Soares en el *Libro del desasosiego* quien ejerce con omnipresencia el registro de paisajes interiores y urbanos. Antes de adentrarse en el paisaje de este personaje conviene detenerse un poco en la explicación (o un intento de hacerlo) de la complejidad del *Libro del desasosiego*:

En palabras del mismo Pessoa, “*nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido —sem saber porquê*” (Pessoa, 1989: 226). Así se despliega una de sus obras más inquietantes, escrita por su semiheterónimo Bernardo Soares (o según varios investigadores, escrito por varios heterónimos, más el ortónimo); él mismo lo denominó así en una carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, fechada en 13 de enero de 1935:

(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade (Pessoa, 1986: 199).

Los fragmentos de esta carta inquietante por estar inconclusa no estaban ordenados, lo que obligó a los investigadores a buscar una lógica, un eje rector, una base donde hacer el rizoma bernardiano. Claro está que todas las compilaciones van ser muy distintas, hasta el punto de que incluso se puede suponer que dentro del *Libro del desasosiego* se encuentra más de un autor, como es el caso de la compilación hecha por Teresa Sobral Cunha que divide el libro en dos tomos por percibir allí diferencias que justificarían tal decisión. Ya Teresa Rita Lopes sorprendió al titular la obra en plural: *Livro(s) do desassossego* (editorial Global). La investigadora defendió la tesis de que la obra tiene tres autores, estos son Fernando Pessoa (y su representante Vicente Guedes), el Barão de Teive y finalmente, Bernardo Soares. Otras recopilaciones que merecen destacarse son las del español Ángel Crespo y la del luso-colombiano Jerónimo Pizarro.

Es fácil intuir que cada recopilación del *Libro del Desasosiego* es una obra nueva que forma una cadena particular y distinta. Al no ordenarlo, Pessoa creó un libro inabarcable, interminable e infinito. El recopilador actúa como un *marchand* que quita o añade fragmentos, los ordena según criterios más o menos individuales, de tal forma que se torna decisivo y luego autor también de este libro mosaico.

En aras de ilustrar la esencia mutante del *Libro del desasosiego* se toma la recopilación de Ángel Crespo, que sigue la organización llevada a cabo por Jacinto Prado Coelho (con la participación de María Aliete Galhoz y Tereza Sobral Cunha en la recolección y transcripción) y fue publicada por la editorial Ática de Lisboa. Lo que en principio debería ser una traducción (que ya conlleva su grado de complejidad, principalmente tratándose de prosa poética) obliga naturalmente al editor español a em-

prender varios cambios de ordenamiento, supresión, añadiduras, etc., que van a tornar el *Libro del desasosiego* en una nueva obra. La primera alteración son las supresiones de los textos introducidos por los recopiladores de la edición en portugués, pues no la consideraban necesaria para la edición española ya que se atañe a la edición portuguesa: “[...] *Dichos documentos son importantes para la organización del libro pero no pertenecen a él, y si su inclusión está plenamente justificada en el caso de la primera edición original, creo que, por el contrario, resultaría ociosa en esta traducción*” (Pessoa, 1999: 18). La segunda modificación son los desplazamientos y reemplazamientos que conllevan a la reenumeración de los fragmentos:

[...] el que en la edición portuguesa lleva el número 192 pasa a ser en nuestra traducción, el número 2; el 194 pasa a ser el 3; el 195, el 4; el “114, el 6; el 91, el 7; el 155, el 8, y el 85 pasa a figurar con el número 9. El objeto de estos cambios no es otro que el de situar al lector, desde el principio, en el ambiente cultural del libro -cuestión importante para su autor- y dar a conocer el de la oficina en la que trabaja Soares. A partir del fragmento 10 de la traducción, se mantiene el orden de la edición original, salvo que se desplaza al último lugar, es decir, al señalado con el número 476, el fragmento 369, cosa que aconsejan su título y la fecha de su composición (Pessoa, 1999: 19).

La tercera alteración que hizo Crespo a la recopilación del libro organizado por Jacinto Prado Coelho tiene que ver con las recomendaciones que hizo Fernando Pessoa, por ejemplo, la no inclusión en el libro de los poemas que antes y por equivocación estaban destinados a integrarlo.

Como explicó el propio estudioso:

[...] aceptando la idea pessoana expresada en el segundo, he reunido en un «Apéndice» la «Marcha Fúnebre» y los textos semejantes a ella; y lo que me ha movido a hacerlo es que lo mismo que Pessoa, he comprendido que el estilo y la naturaleza lírica de estos fragmentos es muy diferente del estilo y la naturaleza de

los demás [...](Pessoa, 1999: 20).

La última alteración se dio bajo el entendido de que Bernardo Soares no tenía la misma soltura en el verso que en la prosa, por lo cual decidió no añadir algunos poemas atribuidos al semiheterónimo, ya que por la diferencia estilística se parece más al Pessoa ortónimo o a otras de sus máscaras.

En esa medida, la complejidad de la obra pessoana y particularmente del *Libro del Desasosiego* refleja los mares que llevaba dentro el poeta portugués. Su aparente sencillez, confirmada por su familia, guardaba un universo que vendría a deslumbrar a críticos y lectores y cambiar para siempre el paisaje literario mundial. Un aporte valioso es el de Ángel Crespo, quien en el prefacio de su recopilación y traducción resumió de manera muy efectiva esa complejidad y esas personalidades que habitaban en Pessoa en la construcción del *Libro del desasosiego*:

[...] la autoría de esta obra fue atribuida, a lo largo de menos de tres decenios, de la siguiente manera: Vicente Guedes-barón de Teive-Bernardo Soares, personaje literario-Bernardo Soares, semiheterónimo. ¿Qué pensar a la vista de tales datos? A la vista de ellos, y solo de ellos, podría pensarse que nunca estuvo perfectamente claro para Pessoa el carácter de esta escritura en relación con su *drama em gente*, pero esto solo podría pensarlo quien no se detuviese a recordar la extremada lucidez de nuestro poeta y su gusto por el fingimiento y la paradoja. Lo que parece es que Pessoa se negaba a admitir ante los demás -tal vez debido a su pudor y a su discreto retraimiento- que el *Libro del desasosiego* era, antes que nada, obra ortónima, lo que casi llega a confesar cuando llama a Soares personalidad literaria, pues claro es que la mayor parte de los personajes literarios son creados por o para obras ortónimas, o pseudónimas, lo que en lo esencial, es lo mismo (Pessoa, 1999: 12).

Otra de las principales investigadoras de la obra de Pessoa, Leyla Pe-

rrone-Moisés, dejó ver su perplejidad luego de la publicación del *Libro del Desasosiego*. Cambia totalmente el grado de importancia dentro de la obra pessoana del discreto Bernardo Soares. “*Agigantou-se*”, con una escritura “*extensa, tensa e densa*”, como expresó la propia investigadora en el libro *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*: “*Saiu do fundo do poço sem fundo da arca da aliança da língua-pátria-portuguesa, da lata de lixo/luxo de Pessoa, para recolocar os problemas do conjunto "Pessoa" de modo ainda mais complexo do que quando este era apenas um quarteto* (Perrone-Moisés, 2001: 209).” Fragmentario, complejo, rizomático, abierto, destinado irremediabilmente a ser una obra en constante mutación, el *Libro del desasosiego* revela un Bernardo Soares mucho más profundo de lo que aparentaba ser. Deja de ser solo el sencillo ayudante de guarda-libros y pasa a sentarse al lado de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Fernando Pessoa Él-Mismo. La publicación del libro viene a transformar definitivamente el mapa de la geografía pessoana.

Como se não bastassem os quatro! E seria este realmente um quinto? Ou o Ele-mesmo disfarçado em quinto, onde os quatro se lavram, larvares? Síntese dos outros ou os outros sem eles mesmos? Mais gente ou menos gente do que os outros? Poeta maior, igual ou menor do que os outros? A verdade é que esse *Livro* deixa todos os leitores de Pessoa desassossegados, se é que, alguma vez, Pessoa nos deu sossego (Perrone-Moisés, 2001: 209).

III.3.3 El paisaje como fuga y diálogo con la otredad

El paisaje está presente en el Libro del desasosiego en sus más variadas vertientes, y es seguramente la obra pessoana más fértil en descripciones paisajísticas.

El poeta usa el recurso de aislarse en el paisaje, pero deja grabado en sus escritos ese aislamiento y ese contacto dialógico. Su pensamiento es interferido, como una intrusión transversal, por la visualidad que aboga Caeiro y que “[...] *de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora*” (Pessoa, 1989: 364). Así, Claudio Guillén en su conferencia *Paisaje y literatura: o los fantasmas de la otredad* avisó sobre esta particularidad del paisaje en cuanto a imponer a la mirada humana una distancia, una ausencia para que se deje capturar: “[...] *¿buscan los hombres, a través del paisaje, aquello que no son?*” (Guillén, 1989: 77).

Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tê-la de lado; ao agitar brando das árvores altas na encosta cidadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janelas por letras onde o sol morto doura goma húmida (Pessoa, 1989: 364).

En el fragmento que lleva por título *Prosa de férias* trae otro tipo de evasión en la que al desemplazarse (Vázquez Medel, 2003) de su yo-otro y reemplazarse en el interior de un paisaje termina por hacer parte de él, siente la mónada como una e indivisible. El personaje/heterónimo experimenta una integración con el espacio que conlleva a una separación

de su otro-cotidiano, “*e, sempre que eu descia a escada velha, e sobretudo da pedra aos pés para baixo, saía da minha própria existência, encontrando-me*” (Pessoa, 1989: 279). La integración con el paisaje se hace a la vez que el poeta se despoja de su yo cotidiano:

[...] certos modos e feições da minha vida quotidiana — representados no meu ser constante por desejos, repugnâncias, preocupações — sumiam-se de mim como embuscados da ronda, apagavam-se nas sombras até se não perceber o que eram, e eu atingia um estado de distância íntima em que se me tornava difícil lembrar-me de ontem, ou conhecer como meu o ser que em mim está vivo todos os dias (Pessoa, 1989: 280).

En otro fragmento —que lleva el título de *A divina inveja*— el poeta motivado por ese desagradable sentimiento hace alteraciones en el paisaje para que deje de ser general y se torne único. En este panorama, Bernardo Soares tiene el curioso sentimiento de molestia al momento de compartir un paisaje con otras personas, piensa en que las vistas que disfruta en esta plaza también sirvieron para el deleite de otras personas, en otro tiempo, y dice “[...] *a grande dificuldade do orgulho que para mim oferece a contemplação das paisagens, é a dolorosa circunstância de já as haver com certeza contemplado alguém com um intuito igual*” (Pessoa, 1982: 393). Sin embargo, ese sentimiento aparentemente mezquino da lugar a un ingenio creativo que le aproxima a la práctica de su creador, que es el fingimiento:

Esforço-me por isso para alterar sempre o que vejo de modo a tomá-lo irrefragavelmente meu —de alterar, mentindo— o momento belo e na mesma ordem de linha de beleza, a linha do perfil das montanhas; de substituir certas árvores e flores por outras, vastamente as mesmas diferentísimamente; de ver outras cores de efeito idêntico no poente — e assim crio, de educado que estou, e com o próprio gesto de olhar com que espontaneamente vejo, um modo interior do exterior (Pessoa, 1982: 393).

El poeta confiesa que esa práctica es suave si es comparada con otros momentos en los que está altamente inspirado, que es cuando se torna un verdadero arquitecto a la hora de transmutar el paisaje. La alteración llega a transformar lo visual en sonoro y así quien fue transformado en sonoro evocaría las imágenes visuales:

“[...] O meu triunfo máximo no género foi quando, a cena hora ambígua de aspecto e luz olhando para o Cais do Sodré nitidamente o vi um pagode chinês com estranhos guizos nas pontas dos telhados como chapéus absurdos —curioso pagode chinês pintado no espaço, sobre o espaço cetim, não sei como, sobre o espaço que perdura a abominável terceira dimensão (Pessoa, 1982: 393).

III.3.4 El desasosiego de los paisajes superpuestos

Se han de seguir un par de fragmentos del Libro del Desasosiego en el que la escritura paisajera (se usa aquí un neologismo creado por Agustín Berque) pessoana va a encontrar un símil en la dicción de Juan Ramón Jiménez (contemporáneo de Fernando Pessoa), tanto en los colores y sinestesias, como ya apuntaba Ángel Crespo en sus *Estudios sobre Pessoa* (1984), como en las superposiciones y solapamientos, donde un paisaje es tomado por otro, es decir, es metaemplazado o superemplazado.

Las superposiciones en Bernardo Soares aparecen ora como experiencia espontánea ora como acción deliberada del poeta. En la cita anterior se habla del paisaje del muelle del Sodré en la desembocadura del Tajo que es superpuesto por elementos de la cultura asiática. El paisaje tiene uno de sus elementos, la arquitectura urbana, además de que es cubierto con una lámina transparente en la que como palimpsesto el ele-

mento es rediseñado de forma que altera la escena. Cabe mencionar que la imagen intrusa no solapa la estructura del muelle, más bien flota sobre la anterior, como si se tratara de un juego bidimensional. Aunque el poeta admita que el cambio fue intencionado, también confiesa que no sabe cómo ocurrió.

La siguiente superposición se da también delante del río Tajo, donde un paisaje sombrío es tomado por otro mucho más salvaje y dramático.

O céu negro ao fundo do sul do Tejo era sinistramente negro contra as asas, por contraste, vividamente brancas das gaivotas em voo inquieto. [...] de repente, em contrário do meu propósito literário íntimo, o fundo negro do céu do Sul evoca-me, por lembrança verdadeira ou falsa, outro céu, talvez visto em outra vida, em um Norte de rio menor, com juncais tristes e sem cidade nenhuma. Sem que eu saiba como, uma paisagem para patos bravos alastra-se-me pela imaginação e é com a nitidez de um sonho raro que me sinto próximo da extensão que imagino. [...] A desolação é de um céu cinzento morto, aqui e ali arrepanhando-se em nuvens mais negras que o tom do céu. Não sinto vento, mas há-o e a outra margem, afinal, é uma ilha longa, por detrás da qual se divisa — grande e abandonado rio! — a outra margem verdadeira, deitada na distância sem relevo (Pessoa, 1982: 141).

El juego de superposiciones desarrollado por el poeta ultrapasa la mera experiencia visual, como si realmente dos dimensiones se emplazasen en el mismo lugar y tiempo, y ello delante de un yo espectador. Otro sentido del cuerpo atestigua la presencia del segundo paisaje, “[...] *e, de repente, sinto aqui o frio de ali*” (Pessoa, 1982: 141).

El poeta del desasosiego tiene claro que el paisaje es lo que cada quien construye a través de sus pensamientos. En su crítica sobre la necesidad de viajar físicamente y su elogio a los viajes interiores, argumenta que los que tengan que emprender un viaje para sentir son los que tienen poca imaginación.

“Qualquer estrada, esta mesma estrada de Entepfuhl, te levará até ao fim do mundo”. Mas o fim do mundo, desde que o mundo se consumou dando-lhe a volta, é o mesmo Entepfuhl de onde se partiu. Na realidade, o fim do mundo, como o princípio, é o nosso conceito do mundo. É em nós que as paisagens têm paisagem. Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como às outras. Para que viajar? Em Madri, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no tipo e gênero das minhas sensações?

A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos (Pessoa, 1989: 286).

Capítulo cuarto:

EL BOSQUE, EL RÍO Y EL MAR EN LAS LITERATURAS

AMAZÓNICA, GRAPIÚNA Y ANDALUZA



Paysage Méditerranéen - Nicolas de Staël

“Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê... [...] Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Bóio no ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este... [...] Surge mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam. [...] Que nítida de outra e de ela essa trémula paisagem transparente! [...] E quem é esta mulher que comigo veste de observada essa floresta alheia? Para que é que tenho um momento de me perguntar?... [...] De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou atual, destes vagos móveis e reposteiros e do seu torpor de noturna. Depois esse vento passa e torna a ser toda só ela a paisagem daquele outro mundo...”

Livro do desassossego - Bernardo Soares

IV.1. El paisaje en la literatura andaluza

¡Mas quien escuche el agria melodía
con que divierto el corazón viajero
por estos campos de mi Andalucía,
ya sabe manantial, cauce y reguero
del agua santa de la huerta mía.
No todas vais al mar, aguas del Duero!

Campos de Castilla – Antonio Machado

IV.1.1. Andalucía, tierra de paisajeros

De las tres regiones estudiadas, Andalucía es destacadamente la que tiene una franca mirada paisajera. Desde la maestría descriptiva de Luis de Góngora y Argote en su *Soledades*, pasando por el posromanticismo lúgubre de Gustavo Adolfo Bécquer en *Leyendas*; por los paisajes de La Mancha filtrados por el prisma sevillano de Antonio Machado; por la complejísima mirada “metaemplazante” de Juan Ramón Jiménez —a quien se le dedicará un capítulo separado; hasta la Generación del 27, donde no se ha de quedar simplemente por una cuestión de delimitación del *corpus*.

El paisaje aparece en Luis de Góngora como un proceso aparentemente ecrástico. Su mirada al horizonte es pictórica, pero con la complejidad ampliada que no consigue la pintura. *Soledades* es un larguísimo poema inconcluso, prueba de que su autor hace parte de esos creadores que se aventuran por los senderos de lo inabarcable, como Pessoa, Musil, Flaubert y otros tantos citados en el capítulo anterior. Fue escrito en

1613 con la intención de estructurarse en cuatro partes, todas ellas vinculadas al paisaje; Soledad de los campos, de las riberas, de las selvas y del yermo.

Del proyecto solo la primera parte fue concluida y la segunda se quedó sin finalizar. Justamente en el inicio de la segunda parte el escritor cordobés crea una de las más maravillosas metáforas para representar el encuentro del río con el mar, el “centauro espumoso”, que representa ese choque criollizante (Glissant, 2002) en el que el río ya no es río y el mar no es mar.

Se trata de un híbrido como el centauro que hace espuma como el caballo en fatiga o como las cosas revueltas. Espuma como lucha, trabajo, como el resultado de un contacto que transgrede y transforma. Es también un choque criollizante del lenguaje, pues como bien afirmó Mercedes Blanco (1988), el poema carece de narrativa y tampoco prepara un escenario de *locus amoenus* para el desarrollo de alguna escena mitológica. Es como si el poeta quisiera representar únicamente el paisaje sin el mito, pero no el aura mitológica, “[...] *queda la armonía en un entorno montaraz verosímil y de la presencia humana, en suma, el paisaje ideal no ya como fondo y marco de una historia, sino como motriz de la que podría emerger una historia*” (Blanco, 1996: 268).

Éntrase el mar por un arroyo breve
que a recibirlo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no solo en poco vaso,
mas su ruina bebe,
y su fin (cristalina mariposa,
no alada, sino ondosa)
en el farol de Tetis solicita.
Muros desmantelando pues de arena,
Centauro ya espumoso el Océano,

medio mar, medio ría,
dos veces huella la campaña al día,
escalar pretendiendo el monte en vano,
de quien es dulce vena
el tarde ya torrente
arrepentido, y aun retrocediente.
(Góngora, 1982: 121)

Otro andaluz que se destaca de entre esa constelación de escritores oriundos de tan escueta geografía es Gustavo Adolfo Bécquer, escritor sevillano que tuvo una vida muy breve, pues murió cuando apenas cruzaba la frontera de los 30 años victimado por la todavía mortífera tuberculosis del siglo XIX. Sus obras hacen parte del imaginario universal, particularmente sus *Rimas* y *Leyendas*. Su literatura transita entre el posromanticismo y los preludios del realismo. Aunque el paisaje se presenta en su obra con las más variadas facetas, es el paisaje oscuro, día-bólico (Boff, 1989) y sublime que se destaca principalmente en su producción prosaica.

En "Los ojos verdes", relato fantástico que integra las *Leyendas* publicado en 1861, el paisaje es cómplice de la belleza mortífera de una *náyade* (ninfa que habita los ríos, arroyos y lagunas). El paisaje es sublime porque sobrepasa la capacidad del personaje para captarlo en su totalidad. Es un paisaje que va más allá de lo visible, es paisaje inabarcable que guarda otros paisajes sumergidos, que son solo perceptibles a través de sus despliegues; "Todo allí es grande" confesó Fernando de Argensola a su montero Iñigo. Se refirió con esas palabras a la fuente de los Álamos, ese misterioso paisaje que guarda los peligros encantados de las deidades guardianas de aquellos parajes. Como las *yaras* de los ríos amazónicos o los Huwawa del bosque de los Cedros en el poema de

Gilgamesh; los ojos verdes ocultos en el paisaje becqueriano son una invitación para la perdición y la muerte:

La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parecen que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre (Bécquer, 1983: 80).

El relato del que se habla narra una persecución a un ciervo herido por el protagonista. Al llegar a un punto del bosque, el montero impide que su señor pase de aquella frontera imaginaria, que constituye un límite entre la realidad y lo sobrenatural. La fuente de los Álamos es el emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) de lo maravilloso y luego prohibido para los lugareños que respetan y temen a lo que por el discurso se ha transformado en leyenda. Cruzado el umbral entre lo real y lo maravilloso, Fernando toma la única decisión posible: el continuo emplazarse/desplazarse/reemplazarse, la anulación de la existencia, desemplazarse (Vázquez Medel, 2003): “[...] dio un paso hacia ella [...] y sintió unos brazos [...] que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve [...] y perdió pie, y calló al agua con un rumor sordo y lúgubre” (Bécquer, 1983: 80).

En el breve repaso sobre el paisaje andaluz —antes de detenerse en la mirada juanramoniana— se debe destacar otro sevillano universal, Antonio Machado. Se podría incluso parodiar a este autor mediante el establecimiento de una acertada conexión entre su camino y el paisaje como categoría de análisis aquí estudiada: “paisajero no hay paisaje, se hace el paisaje al mirar”. Este autor estuvo vinculado, entre otros movimientos, a la generación del 98, donde la España pintoresca se erigió

como una de las características principales; Antonio Machado tiene en el paisaje uno de sus temas recurrentes.

En *Campos de Castilla*, los binomios esplendor/decadencia, pasado/presente y principalmente su dolor por la pérdida de su joven esposa Leonor Izquierdo son elementos que emplazan el discurso y el poeta. Da cuenta de una realidad y reivindica una conciencia a partir del paisaje visible y del paisaje interior.

Emplazado en Baeza después de una larga estancia en tierras de Castilla, el paisaje de la memoria es el recuerdo melancólico y funesto. Encinares raídos, cierros de plomo, las ramas de los árboles tienen la apariencia de la muerte. El Duero toma forma de arma, arqueado como una ballesta, listo para matar. El poeta, como los olivares llenos de polvo, camina como si muerto estuviera:

Allá, en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plumizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños...
¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.
(Machado, 1964: 72)

La muerte de otro ser querido es reflejada a través del paisaje en unos versos desgarradores y de honda tristeza. De este modo, Antonio Machado traslada al paisaje el ideal educativo de Francisco Ginés de los

Ríos, a quien consideraba su maestro por excelencia. El poeta, con el corazón roto por la muerte de este que soñó con una España justa e igualitaria, pide que lo sepulsen en la sierra de Guadarrama. El paisaje es así el lugar de descanso para el alma, es donde soñó el educador que difundía el ideal krausista otra forma de mirar, usar y sentir la montaña, lo que es síntesis de una esperanza de sociedad que camina hacia la luz del conocimiento y del respeto a la naturaleza.

[...] ¡Oh, sí!, llevad, amigos,
su cuerpo a la montaña,
a los azules montes
del ancho Guadarrama.
Allí hay barrancos hondos
de pinos verdes donde el viento canta.
Su corazón repose
bajo una encina casta,
en tierra de tomillos, donde juegan
mariposas doradas...

Allí el maestro un día
soñaba un nuevo florecer de España. (Machado, 1995: 88).

IV.1.2. Juan Ramón Jiménez: el paisaje como espejo

No hay que describir el paisaje, que eso puede llegar a hacer cualquiera que tenga un mediano sentimiento y una retina discreta; sino hacer, obligar a la naturaleza a describirnos a nosotros.

Juan Ramón Jiménez

Se debe reconocer que Juan Ramón Jiménez es una fuente inagotable de complejidades. En consecuencia, estudiar su obra es bucear en el mar de Moguer, el cual se fusiona con otros mares que a su vez se multiplican de forma infinita. Tanto su estilo, su proceso creativo como las figuras metafóricas que evoca son redes que se interconectan en cons-

tantes emplazamientos (Vázquez Medel, 2003). Por esto es considerado un poeta de espejos, de colores y de paisajes. El paisaje que en un momento puede ser *sim-bólico* en otro se convierte en *dia-bólico* (Leonardo Boff, 1998). Su amarillo andaluz va a conectarse con el amarillo grafiúna de Jorge Amado; los ladridos de los perros de Moguer van a conectarse con los cantos de gallos del Pernambuco cabralino; más que todo, Juan Ramón Jiménez es el poeta de los filtros, puesto que como si mirara el paisaje a través del espejo el poeta moguereno pone capas con los colores andaluces a lo aprehendido por sus sentidos. Luego el paisaje para él es mirada bajo pliegues, es una búsqueda de la esencia, como bien señaló Claudio Guillén (1989):

En Juan Ramón (como en Latinoamérica Herrera y Reissig, Lugones, João Cabral de Meló Neto) no se busca el detalle descriptivo, la mera experiencia visual del paisaje a lo lejos, en su apariencia y su otredad, sino su centralidad, su sentido compartido, su verdad consustancial. Se piensa la naturaleza, sí, pero cualitativamente y en profundidad.

Para Manuel Ángel Vázquez Medel (Vázquez Medel, 2005: 210), Juan Ramón Jiménez sería inexplicable si se le quita del entorno natural. El paisaje rural imprime profunda huella en la escritura del poeta, pero también los jardines (esas miniaturas de paisajes, esos intentos de traer el paisaje para el hogar) recreados a través de lo lírico y de lo ficcional.

Ya sabemos -desde la estética impresionista, que tendrá su correlato con el arranque del simbolismo poético que tanto determinará la poesía juanramoniana- que lo que importa no es tanto la luna, sino la luna en la pupila humana, su huella o su impresión. La naturaleza y sus manifestaciones son, para el hombre, un espacio para la autocomprensión, para la lectura de su identidad (Vázquez Medel, 2005: 216)

IV.1.2.1 El poeta en construcción

En constante mutación, como el propio paisaje, el poeta moguereno es este palimpsesto que transforma y rediseña, que pone capas a sus poemas de modo que transforma su práctica tal y como la misma metáfora del paisaje. Así las cosas, su poética se reconfigura como si se quitara un bosque del paisaje y en ese espacio vacío (desemplazado) emplazara un páramo, porque como dijo Vázquez Medel (2001), todo desemplazamiento conlleva un reemplazamiento.

Es el propio Manuel Ángel Vázquez Medel (2005) quien en su texto “Claves estilísticas para el estudio del proceso creativo juanramoniano” — que integra el libro *El Poema Único: estudios sobre Juan Ramón Jiménez*— explicitó esta escritura “palimpséstica” del poeta andaluz. Vale resaltar que algunos estudiosos de la obra de Juan Ramón Jiménez han afirmado que es imposible conocer toda su producción y que además, hay que considerar el desorden como un aspecto necesario para el estudio de su obra. Dicha afirmación contesta categóricamente Manuel Ángel al partir justamente de la ordenación como una premisa indispensable.

La resolución del problema textual que encierra la producción juanramoniana (...) es, metodológicamente, previa a la interpretación u al análisis crítico. Sin embargo, no queda en el “umbral” de la investigación literaria, sino que accede a su interior y se instaura a la vez como tema y perspectiva. Por ello, cualquier intento de periodización y de formulación de la progresividad estética juanramoniana queda incompleto si no atiende a las continuas “revivificaciones”, de mayor o menor intensidad u alcance a partir de 1916, pero en absoluto ausentes desde el comienzo de su escritura poética (Vázquez Medel, 2005: 67).

Por eso se cree que Juan Ramón lleva dentro de sí su paisaje moguerense, porque los parajes extranjeros descritos en sus obras siempre llevan los tintes cargados de su geografía andaluza. Los colores capturados por su mirada de niño se quedan grabados en su memoria y se esparcen contaminando de “moguer” los paisajes del mundo.

«Y para recordar por qué he vivido», vengo a ti, río Hudson de mi mar. «Dulce como esta luz era el amor...» «Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi infancia.» Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: «dulce como la luz es el amor», y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. Puede el viento, en la esquina de Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo; y tengo abierta la puerta donde vivo, con sol dentro. (Jiménez, 1982: 31)

A diferencia de João Cabral de Melo Neto, inmerso en el paisaje andaluz Juan Ramón no transforma su discurso sino que lo adapta al paisaje, al revés, los paisajes de partida, de su Andalucía, son los que transforman los paisajes de llegada. Así, cuando describe los paisajes extranjeros derrama sobre ellos toda la atmósfera y colores de su tierra natal: *“Para mí todos es como un Moguer grande y avasallador”*.

Nací en Moguer (Andalucía) la noche de Navidad de 1881. Mi padre era castellano y tenía los ojos azules; mi madre es andaluza y tiene los ojos negros. La blanca maravilla de mi pueblo guardó mi infancia en una casa vieja de grandes salones y verdes patios (Jiménez, 1907: 422).

Su espacio, su origen, su tierra. Andalucía, Huelva, Moguer. Juan Ramón se posiciona desde las afueras, desde la otredad, para cantar un paisaje suyo, como Lorca, que posiciona su yo poético sobre una jaca negra bajo una luna roja para describir las torres de la ciudad inalcan-

zable, a una “Córdoba, lejana y sola”; el poeta moguereno desde un lugar imaginario canta el paisaje nocturno bajo una luna de plata.

¡Los álamos de plata
saliendo de la bruma!
¡El viento solitario
por la marisma oscura,
moviendo —terremoto
irreal— la difusa
Huelva lejana y rosa!
¡Sobre el mar, por la Rábida,
en la gris perla húmeda
del cielo, aún con la noche
fría tras su alba cruda
—horizonte de pino!—,
¡fría tras su alba blanca,
la deslumbrada luna! (Jiménez, 1986: 324)

IV.1.2.2 El mar como paisaje omnipresente

El mar es un paisaje perene en la poética juanramoniana. Aunque el bosque y el río se manifiesten frecuentemente en sus escritos en verso y prosa, como aquel arroyo que corre indiferente a la carbonerilla quemada, o los eucaliptos que lloran en empatía con el perro muerto al sol del mediodía, es el mar el que se impone como paisaje omnipresente. Incluso cuando no es visible, aparece bajo pliegues a través del viento, por eso “*el claro viento del mar sube por la cuesta roja, llega al prado del cabezo, ríe entre las tiernas florecillas blancas. (...) Toda la tarde es ya viento marino.*” (Jiménez, 1985: 74); como repetición a través de un espejo: “*El espejo inclinado repite la bahía / donde el sol del poniente va quemando sus rosas, / y pone un fondo de cambiante alegoría / a la morenez cálida de tus carnes lustrosas*” (Jiménez, 1998: 201); o como metáfora de la soledad y de la añoranza.

En *Diario de un poeta recién casado*, la melancolía condensa el mar en el espacio del corazón a la vez que expande el corazón hasta abarcar el mar: “No sé si el mar es, hoy [...] / mi corazón; si mi corazón, hoy [...] es el mar. / Entran, salen / uno de otro, plenos e infinitos, / como dos todos únicos. / A veces, me ahoga el mar el corazón, / hasta los cielos mismos. / Mi corazón ahoga el mar, a veces, / hasta los mismos cielos” (Jiménez, 1917: 190).

IV.1.2.3 *Espacio*: escribir como quien pinta un paisaje

Pocos años antes de morir, Juan Ramón Jiménez publicó *Espacio*, este poema libre resulta ser un proceso o “lo que queda” de él, como lo indicó el propio Juan Ramón en una carta a Luis Cernuda. Sin embargo, sea quizás el más cercano ejercicio de creación del paisaje mismo. Un espacio-paisaje en el que los elementos se van componiendo armónicamente sin la interferencia racional (como si conscientemente hiciera el uso de una génesis fenomenológica, dejando de lado los presupuestos técnicos y estilísticos) del poeta. Si se piensa en un paisaje *in visu*, los elementos se van ajustando, se redimensionan hasta llegar a la imagen aproximada de lo representado. En suma, *Espacio* es la metáfora misma de un paisaje recreado o imaginado.

Las referencias directas al paisaje aparecen fluidamente como los propios sentimientos derramados sobre el papel; se mezclan y se entrelazan con las imágenes producidas y representadas en la construcción del poema. “No soy presente solo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es solo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido (Jiménez, 1982: 9)”.

Con relación a lo anterior, advirtió Manuel Ángel Vázquez Medel que *Espacio* fue gestado en una geografía otra, cuando el poeta estuvo desempleado de su lugar de origen, exiliado físicamente, pero no solo eso:

Espacio se gestó también desde el otro costado de la vida y la muerte, desde los afueras del límite de la palabra, Y por ello mantendrá siempre la tensión de lo más noble, lo más alto, lo más profundo de lo humano. Es verdaderamente un monumento privilegiado y un monumento de la conciencia poética moderna. Pero, incluso trascendiendo el tiempo, un monumento de la expresión de lo radical humano en la palabra creadora (Vázquez Medel, 2009: 63).

En su raudal de imágenes el poeta abre espacio para que pasen experiencias y recuerdos, intertextos y autocitas donde se pueden entrever las varias edades del poeta (al rescatar al Juan Ramón del Diario de un poeta recién casado, por ejemplo). Algunos homenajes declarados, como al poeta François Villon: “*¡Pobre del hombre si la mujer oliera, supiera siempre a rosa! ¡Qué dulce la mujer normal, qué tierna, qué suave (Villon), qué forma de las formas [...]*” (Jiménez, 1982: 15); o al poeta irlandés William Butler Yeats: “*Amor, amor, amor (lo cantó Yeats), «amor en el lugar del escremento». ¿Asco de nuestro ser, nuestro principio y nuestro fin; asco de aquello que más nos vive y más nos muere?*” (Jiménez, 1982: 13). Cómo no recordar el alma metafísica de Caeiro pessoano en esta frase que principia el libro: “*Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.*” Es probable que más que ser citas o intertextos son ecos que el poema absorbe de los textos y figuras que el poeta admira. En uno de sus últimos poemas, él mismo confiesa:

[...] Dame toda la pena
que hubieran ellos de sentir.

Yo solo,

quiero sentir la pena
de los otros [...] (Jiménez, 2006).

La construcción fluida del poema encadena palabras que remiten a paisajes semejantes, como si quisiera construirlos como un pintor: “Éden, oasis, paraíso, cielo” (Jiménez, 1982: 114), como si el paisaje imposible pudiese encontrar representación en algún término que aisladamente no guardase su totalidad.

Es escritura fluida igual que algunos elementos del paisaje que aunque aparentemente se congelen en una toma estética en realidad tiene movimiento, está el río que corre, el viento que mueve los árboles, la luz que cambia al desplazar del sol y de la luna, el agua interferida de gravedad, las mareas, entre otros. Espacio es transformación permanente, es muestra del principio heraclítico, donde todo lo sustancial cambia; como señaló Manuel Ángel Vázquez Medel (2009), de alguna manera lo esencial se queda.

[...] Nos encontramos ante una visión metafísica de la escritura poética —Juan Ramón diría que su *Diario* tiene una “metafísica que participa de estética”—. Metafísica, porque nuestro poeta piensa que hay una “realidad invisible” (título de otra de sus obras): algo que no percibimos con los ojos del cuerpo, pero que late y da sentido a la realidad. Por ello, la realidad manifestada en la multiplicidad del mundo de las formas ha de ser trascendida hacia la esencia, lo que no tiene forma, lo que no tiene molde. Pero, —¡atención!— la metafísica juanramoniana no prescinde del mundo físico: parte de él, es inmanente en su arranque (y por ello llena de colores de olores, de rumores) y trascendente en sus consecuencias y hallazgos. Y, para ello, no encuentra mejor instrumento que la *expresión simbólica de la realidad*, en la que hace coincidir o ajusta en la palabra, como las dos partes de un objeto roto y escindido, el mundo manifestado y el “cerco hermético” (por decirlo con palabras de Eugenio Trías) que penetra en aquel. Porque el ser humano es criatura de fronteras: su razón es fronteriza y su única posible lógica es lógica del límite, ese lí-

mite que ha explorado Juan Ramón, como pocos lo han hecho, en su poema *Espacio* (Vázquez Medel, 2009: 65).

A veces, el paisaje marino es tomado por una luz que es a la vez sobrenatural y física, lo real es único y múltiple en un juego de fusiones y de pliegues que es multidimensional: “(...) *Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo, luz divina y terrena los fundía en clara plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella*” (Jiménez, 1982: 11).

Por otra parte, la construcción del fragmento a continuación se acerca conscientemente a la pintura, en la que el bosque es el protagonista. No se debe olvidar que esta modalidad del arte estuvo muy presente en las pretensiones del poeta cuando era joven. La descripción se da en un movimiento de ida y venida, como si el poeta entrara y saliera del paisaje, a veces emplazado desde el interior y otras veces desde la otredad. Allí se puede vislumbrar un paisaje de campo, precisamente de Fuentepeña, que por coincidencia está registrado también en una de sus primeras pinturas (“Casa de Fuentepeña”). El poeta llega a afirmar que escribe como se pinta, “*escribir, para mí, es dibujar, pintar. Me sería imposible escribir en la oscuridad*” (Jiménez, 1990: 306).

Entramos por los robles melencidos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, como colgados de telarañas fúnebres; el viento les mecía las melenas, e medrosos, extraños ondeajes, y entre ellos, por la sombra baja, honda, venía el rico olor del azahar de las tierras naranjas, grito ardiente con gritillos blancos de muchachas y niños. ¡Un árbol paternal, de vez en cuando, junto a una casa, sola en un desierto (seco y lleno de cuervo aquel tronco huero, gris, lacio, a la salida del verdor profuso, con aquel cuervo muerto, suspendido por una pluma de una astilla, y los cuervos aún vivos posados ante él, sin atreverse a picotearlo, serios). Y un árbol sobre un río. ¡Qué honda vida la de estos árboles; qué personalidad, qué inmanen-

cia, qué calma, qué llenura de corazón total queriendo darse (aquel camino que partía en dos aquel pinar que se anhelaba)! (Jiménez, 1982: 16)

IV.1.2.4 Los paisajes superpuestos

En el “Fragmento tercero” el poeta andaluz construye un juego de espejos donde los paisajes de Miami y Sitges se superponen. Como láminas transparentes, una sobre la otra, el mar mediterráneo es mar de la Florida, mar reemplazado en el espacio, mar desplazado en el tiempo (Vázquez Medel, 2003): “*Y para recordar porqué he venido*», *estoy diciendo yo. «Y para recordar porqué he nacido*», *conté yo un poco antes, ya por La Florida. «Y para recordar porqué he vivido*», *vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo*” (Jiménez, 1982: 36). Dos mares se superponen, dos paisajes se conectan como una mirada al *aleph* borgiano, donde dos plazas y dos plazos se realizan bajo la pluma maestra de poeta andaluz. Aquí se superponen dos lugares, dos tiempos, dos lenguas:

¡Mi presentimiento! Y entonces, marenmedio, mar, más mar, eterno mar, con su luna y su sol eternos por desnudos, como yo, por desnudo, eterno; el mar que me fue siempre vida nueva, paraíso primero, primer mar. [...] ¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida. Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. Mar, y ¡qué extraño es todo esto! No era España, era La Florida de España (Jiménez, 1982: 37).

En el siguiente fragmento se establece la “trayección”, neologismo crea-

do por Agustín Berque que es la percepción de un paisaje desde/a partir de otro. En el idioma japonés está la palabra *mitate*, que significa “ver en tanto que”. El poeta ve las marismas de La Florida en cuanto las marismas de Moguer. Hablar las estrellas del cielo americano hace que la “trayección”, el ir y venir entre estos dos paisajes, se establezca. Las estrellas de esta marisma son las garzas de aquella. Los paisajes separados en el espacio se juntan en el tiempo del poema.

En noches de excursiones altas he oído por aquí hablar a las estrellas, en sus congregaciones palpitantes de las marismas de lo inmenso azul, como a las garzas blancas de Moguer, en sus congregaciones palpitantes por las marismas de lo verde inmenso. ¿No eran espejos que guardaban vivos, para mi paso por debajo de ellas, blancos espejos de alas blancas, los ecos de las garzas de Moguer? Hablaban, yo lo oí, como nosotros. Esto era en las marismas de La Florida llana, la tierra del espacio con la hora del tiempo (Jiménez, 1982: 52).

Juan Ramón Jiménez frecuentemente utiliza la sinestesia en sus poemas para superponer paisajes andaluces a los paisajes americanos. Un perro que ladra evoca a otros perros que evocan a otros lugares. El perro que ladra en Coral Cables trae las visiones de Moguer, de Sevilla, de Madrid. El ladrido del perro borra el espacio y el tiempo, el sonido de aquí es y no es el sonido de allá.

No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Cables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye; y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; y alrededor, después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, siguen. Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo. Noche igual, todo sería

igual si lo quisiéramos, si dejáramos serlo. Y si dormimos, qué abandonada queda la otra realidad. (Jiménez, 1982: 121)

Lo sim-bólico y lo dia-bólico se presentan en los paisajes juanramonianos a través de la empatía o de la indiferencia. Cabe mencionar a Leonardo Boff (1998), quien hace una interesante dicotomía entre lo simbólico y lo diabólico como representación de los opuestos. La naturaleza guarda estas dos realidades al presentarse como armónica, matemática y perfecta en toda su esencia, pero tanto el reino vegetal como el animal pueden ser competitivos, implacables y terribles si son contemplados desde otra mirada.

É sem dúvida fascinante e tranquilizador andar numa floresta virgem e primária, captar a consorciação das plantas, detectar os parasitas nos troncos, identificar as grandes árvores, os arbustos, as tabocas e as gramíneas; desfrutar do frescor do ar, das nuances do verde, da sinfonia dos ruídos, da filtração dos raios solares e da sombra benfazeja. A harmonia do ecossistema nos pervade e alimenta nosso centro pessoal. É uma experiência do sim-bólico.

Conhecendo, entretanto, um pouco de biologia e de botânica, mal imaginamos a luta renhida que simultaneamente se trava no reino vegetal. As plantas se sobrepõem umas às outras e lutam para garantir seu lugar ao sol. Em função de ganhar espaço, promovem guerras químicas no subsolo, com emissão de venenos, inibidores e bactérias, opondo plantas e raízes a outras plantas e raízes. Procura-se vencer a concorrente e eventualmente eliminá-la. Eis a ação do dia-bólico.(Boff, 1998: 14)

En Juan Ramón Jiménez la representación de estos dos opuestos se da frecuentemente. El mismo mar que se presenta sim-bólico en unos momentos puede ser dia-bólico en otros, o plegarse uno sobre el otro en una desarmonía. En *Monotonía*, poema que aparece en *Diario de un Poeta Recién casado*, el mar provoca un sentimiento dia-bólico, de hondo pesar y tristeza. El poema se alterna entre el estado del alma del poeta y

el paisaje percibido:

El mar de olas de zinc y espumas
de cal, nos sitia
con su inmensa desolación.
Todo está igual —al norte,
al sur, al este, al oeste, cielo y agua—,
gris y duro,
seco y blanco.
¡Nunca un bostezo
mayor ha abierto de este modo el mundo!
Las horas son de igual medida
que todo el mar y todo el cielo
gris y blanco, seco y duro;
cada una es un mar, y gris y seco,
y un cielo, y duro y blanco.
¡No es posible salir de este castillo
abatido del ánimo!
Hacia cualquier parte —al oeste,
al sur, al este, al norte—,
un mar de zinc y yeso,
un cielo igual que el mar, de yeso y zinc,
—ingastables tesoros de tristeza—,
sin naciente ni ocaso... (Jiménez, 1917: 45)

En otro poema del mismo libro, escrito en prosa y dedicado al pintor valenciano Joaquín Sorrola, el mar que se presenta es luminoso y alegre. Las descripciones son casi como las de los paisajes marinos de Joseph Mallord William Turner, uno de los maestros de pintura paisajística que fue nombrado directamente en el texto. El cielo, el mar, la luminosidad del crepúsculo todo es armonía caprichosa y resplandeciente, es sim-bólico.

Así que su mirada está contaminada por los colores y la técnica de este pintor inglés vinculado al romanticismo. Por un lado, el cielo se gradúa por el crepúsculo, se diviniza: “[...] *El cielo se alza, se va, desaparece, no tiene ya nombre, no es ya cielo sino gloria, gloria tranquila, de ópalo*

solamente, sin llegar al amarillo". Por otro lado, la parte líquida del paisaje también se metamorfosea y se intensifica en su *liquesencia*: "*Se riza el mar en una forma nueva, y parece que, al tiempo que, más fluido, se levanta el cielo, él se baja, más líquido [...]*" (Jiménez, 1917: 66). Al final del poema, con la llegada de la noche, el discurso va ganando tonos melancólicos, se va dia-bolizando.

Asimismo, la escena se va descoloriendo, pierde por tanto la nitidez y la fuerza que algunas horas antes eran la plenitud de lo bello. "[...] *¡Nunca una tarde se ha apagado tanto! El cielo baja de nuevo y el mar sube, y nos deja tan pequeños como el día. Otra vez la angustia por el horario, la niebla, la nariz fría, el poco trecho, el menos... [...]*" (Jiménez, 1917: 68). El estado sim-bólico del paisaje lleva a trascender la realidad, mitiga el posible malestar de un emplazamiento, entonces el dia-bólico devuelve la realidad al peso de sus límites.

El discurso metalingüístico revela que el poeta escribe como si pintara, como si el cambio de luminosidad le bloqueara la pena/pincel, el poema/pintura, es decir, como si se le quitara el "don" de la creación:

[...] Me paseo solo a babor entonado y chorrean. Volvemos a no llegar nunca, a empujar las horas con la imaginación, navegando a un tiempo, en dos barcos, a maldecir del mar igual, aburrido, soso, el eterno mármol negro vetado de blanco, ¡sí, mármol!, a un lado y otro del barco pesado, del oso este maloliente... El papel se me cae... Ya no sé escribir... (Jiménez, 1917: 68).

El binomio sim-bólico/dia-bólico se va a manifestar también en el paisaje de *Platero y yo* y en *La carbonilla quemada* a través de la empatía en uno y la indiferencia en el otro. Las anteriores son dos escenas muy tristes en las que el emplazamiento interfiere para intensificar la atmósfera de la brutalidad, la dureza y la violencia de lo cotidiano. Aunque el

acto de lo policia en *El perro sarnoso* sea cruel y deshumano, la empatía del paisaje con el perro es sim-bólica, de acercamiento y complicidad. Del mismo modo, en *La Carbonerilla quemada* el paisaje ejerce el papel dia-bólico de indiferencia y distancia al dolor físico de la niña y al dolor psicológico de la madre. El dios panteísta, el dios paisaje, no siente el sufrimiento del mundo:

En la siesta de julio, ascua violenta y ciega,
prendió el horno las ropas de la niña. La arena
quemaba cual con fiebre; dolían las cigarras;
el cielo era igual que de plata calcinada.
...Con la tarde, volvió -¡anda, potro!- la madre.
El pinar se reía. El cielo era de esmalte
violeta. La brisa renovaba la vida...
La niña, rosa y negra, moría en carne viva.
Todo le lastimaba. El roce de los besos,
el roce de los ojos, el aire alegre y bello:
—“*Mare, me jeché arena sobre la quemaúra.
Te yamé, te yamé dejde er camino... ¡Nunca
ejtubo ejto tan zolo! Laj yama me comían,
mare, y yo te yamaba, y tú nunca benía!*”
Por el camino -¡largo!-, sobre el potrillo rojo,
murió la niña. Abiertos, espantados, sus ojos
eran como raíces secas de las estrellas.
La brisa jugueteaba, ensombrecida y fresca.
Corría el agua por el lado del camino.
Ondulaba la yerba. Trotaban los pollinos,
oyendo ya los gritos de los niños del pueblo...
Dios estaba bañándose en su azul de luceros.
(Jiménez, 1970: 163)

Por otro lado, en el capítulo XXVII de *Platero y yo* un perro callejero que sufre los malos tratos del mundo, resabiado de golpes y gritos por parte de los humanos y de los propios perros, era figura cotidiana en la casa del huerto. Lo dia-bólico se presenta en este caso en la falta de empatía del guardia, que le dispara con una escopeta y carga con esa acción todo el escenario con el horror de la violencia, de la maldad y de la muer-

te. Pese a ello, el paisaje junto con todos los otros elementos del escenario se solidariza con el perro dado que hace que lo simbólico se manifieste en comunión con él:

[...] Un velo parecía enlutecer el sol; un velo grande, como el velo pequeñito que nubló el ojo sano del perro asesinado.

Abatidos por el viento del mar, los eucaliptos lloraban, más recientes cada vez hacia la tormenta, en el hondo silencio aplastante que la siesta tendía por el campo aún de oro, sobre el perro muerto (Jiménez, 1985: 68).

IV.1.2.5 El amarillo como filtro de la mirada

El amarillo se impone a modo de color y de atmósfera en la poesía de Juan Ramón Jiménez, pese a que este ha sido un color muy despreciado en la historia por estar asociado a herejes, prostitutas y traidores. Es el color con el que Giotto di Bondone pintó la capa de Judas en uno de los frescos de la *Cappella degli Scrovegni* en Padua. Igualmente, está relacionado con la codicia, por el oro; a las enfermedades, por la fiebre amarilla, pero también a la ceguera; esto hace Jorge Luis Borges en “El otro”, el cual inicia los relatos de “El libro de arena”; allí asocia el amarillo con la pérdida de la visión. En un banco de plaza se encuentran los dos Borges, el anciano de Cambridge y el joven de Ginebra, emplazados en el espacio pero desemplazados en el tiempo (Vázquez Medel, 2003). Cuando el anciano al final del diálogo le comenta que le vienen a buscar, el joven Borges se sorprende: “—¿A buscarlo? [...] —Sí. Cuando alcanzas mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano” (Borges, 1989:

14). Para Borges, la ceguera gradual es un paisaje amarillo y crepuscular.

El paisaje andaluz pintado de amarillo va a encontrar eco al otro lado del atlántico, en la región grapiúna, donde Jorge Amado como si abriese un paréntesis en su prosa morena poetiza el amarillo del bosque de cacao. En los dos hay una clara contaminación de la luz del sol en los seres y cosas que toca o refleja. Las cosas y seres como espejo del color emanado por la estrella:

Os cacaueiros se fecham em folhas grandes que o sol amarelece. Os galhos se procuram e se abraçam no ar, parecem uma árvore subindo e descendo o morro, a sombra de topázio se sucedendo por centenas e centenas de metros. Tudo nas roças de cacau é em tonalidades amarelas, onde, por vezes, o verde rebenta violento. De um amarelo aloirado são as minúsculas formigas pixixicas que cobrem as folhas dos cacaueiros e destroem a praga que ameaça o fruto. De um amarelo desmaiado se vestem as flores e as folhas novas que o sol pontilha de amarelo queimado (Amado, 1992: 124).

Los árboles se fusionan en abrazo o en rizoma y de esta manera forman desde la mirada de lejos la imagen de un árbol/cierro, un árbol/montaña, un árbol/paisaje. El breve elogio al color amarillo de los bosques de cacao deja aparecer por entre la maravilla y el deleite visual a la serpiente: “*A papa-pinto desperta, estira seu dorso cor de gema de ovo, parece uma vara de metal que fosse flexível*” (Amado, 1992: 124). Existe amenaza y peligro bajo el mimetismo amarillento de la culebra, también la condición y las características de los hombres que trabajan para los terratenientes: “*E até a terra, barro que o verão transformou em poeira, tem um vago tom amarelo, que se prende e colore as pernas nuas dos negros e dos mulatos que trabalham na poda dos cacaueiros*” (Amado, 1992: 124).

En Juan Ramón Jiménez el amarillo es el sol andaluz que como el mar es presencia constante en toda su producción; en el poema Primavera Amarilla la alegría y la tristeza están bañadas por la luz omnipresente del sol:

Abril venía, lleno
todo de flores amarillas:
amarillo el arroyo,
amarillo el vallado,
la colina,
el cementerio de los niños,
el huerto aquel, donde el amor vivía.

El sol unguía de amarillo el mundo,
con sus luces caídas;
¡ay, por los lirios áureos,
el agua de oro, tibia;
las amarillas mariposas
sobre las rosas amarillas!
Guirnaldas amarillas
escalaban los árboles;
¡el día era una gracia perfumada de oro,
en un dorado despertar de vida!
Entre los huesos de los muertos
abría Dios sus manos amarillas (Jiménez, 1998: 87).

Siendo así, la belleza amena de las flores, del vallado y de la colina se chocan con lo sublime del cementerio y del huerto en el que ya no existe el amor. Este día lleno de gracia y de olores guarda el peso de los huesos de los niños muertos. El *locus amoenus* y el *locus horribilis* se solapan en más de un juego de superposiciones propias del poeta andaluz.

A modo de comparación entre Juan Ramón y Jorge Amado, el sol andaluz se hermana con el sol grapiúna en una paradoja amarilla. “*El sol unguía de amarillo el mundo / con sus luces caídas*” (Jiménez, 1998: 87), dice Juan Ramón en el poema Primavera Amarilla, que luego modifica para Sus manos amarillas, en su proceso de constante reconstrucción.

Jorge Amado dice en São Jorge dos Ilhéus: *“Caem gotas de sol através dos cacauzeiros. Vão rebentar em raios no chão, quando batem nas poças de água lhe dão um colorido de rosa-chá. [...] Há todos os tons de amarelos na tranquilidade da manhã nas roças de cacau”* (Amado, 1992: 124). Es el sol que a través de su amarillo, enseña la belleza, la amenaza, la desigualdad y la muerte.

Tanto en el escritor grapiúna como en el poeta andaluz el amarillo va a cargar con el peso de su historia. A pesar de que en la mayor parte del discurso se resalta la luminosidad, el brillo y la belleza del color, en el trasfondo se deja evidente su herencia nefasta.

Por consiguiente, el paisaje juanramoniano aparece en sus escritos como el paisaje en la naturaleza misma; natural, fluida, sin más técnicas o estrategias que el propio discurrir del pensamiento. Su profunda sensibilidad para captar la belleza (sim-bólica o dia-bólica) del entorno real y del espacio recordado le coloca entre los pocos escritores que traspasa los límites de la palabra escrita y es así como logra que la percepción del lector a través de sus filtros sea una experiencia trascendente y reveladora. El paisaje juanramoniano no está allí, más bien este paisaje “es”.

IV.2. El paisaje en la literatura grapiúna

[...] o sul da Bahia tem, nas suas expressões culturais e na sua literatura, material inquestionável para as reflexões sobre diferença, que sinaliza para a revisão do conceito tradicional de identidade, ao acenar com a efetiva multiplicidade de sujeitos históricos em suas categorias de gênero, de etnicidade, de hibridismo (Maria de Lourdes Netto Simões, 2006: 16).

La literatura grapiúna, también llamada literatura del cacao o literatura del Sur de Bahía, ganó notoriedad por agrupar en una microregión gran cantidad de nombres importantes dentro de la literatura brasileña. Entre ellos se destacan Jorge Amado, Adonias Filho, Jorge Medauar, Euclides Neto, Sosígenes Costa, Abel Pereira, Hélio Pólvora, Cyro de Mattos y Ricardo Cruz.

Graapiúna es una palabra de origen tupí y su etimología está vinculada a un pájaro blanco (graaúna) ya extinto que era de hábitat exclusivo de aquella región. Es un adjetivo común de dos géneros utilizado para designar a la persona que nace en esta región, su forma de vida, su cultura, sus hábitos. La palabra está muy vinculada a la literatura, principalmente a la amadiana, que siempre se remite al hombre o a la mujer valiente, forjados en la violencia de la conquista de la tierra, que sobreponen el honor al miedo a la muerte. “[...] *Da epopéia da conquista da terra surgiu a civilização do cacau e surgiu uma literatura de cacau com suas características próprias, com sua marca inconfundível, sua própria verdade*” (Amado & Adonias Filho, 1965: 33).

En este recorte serán analizadas las narrativas de Adonias Filho ambientadas en la región grapiúna y un relato de Ricardo Cruz donde el paisaje es un elemento decisivo en el choque de culturas.

IV.2.1. Adonias Filho, el paisaje como *locus horribilis*

A natureza é má, filho. A cobra, se eu fosse Deus, não comería o pássaro.

Léguas da promessa - Adonias Filho

El escritor grapiúna que más trabajó el paisaje sublime, que lo cargaba con un dramatismo al límite de lo grotesco fue Adonias Filho. Su saga ambientada en la selva atlántica baiana, en la zona del cacao (que el propio autor denomina “la nación grapiúna” en un ensayo publicado en 1976, *Sul da Bahia: chão de cacau*), está formada por las novelas *Os servos da morte* (1946), *Memórias de Lázaro* (1952), *Corpo Vivo* (1963), *Léguas da promessa* (1968) y *As Velhas* (1975), este último, dicho sea de paso, fue galardonado con el Premio Jabuti del mismo año. En estos libros está concentrada su producción literaria más importante, en la que emplea con maestría varios recursos estilísticos que lo posicionan entre los mejores y más creativos de la ficción en lengua portuguesa. Su estilo se caracteriza por combinar la tradición clásica, la tragedia griega con técnicas e innovaciones formales como el uso de *flashback* narrativo, la repetición y el cambio constante de narradores. Así se refirió Jorge Amado respecto a su obra cuando ingresó en la Academia Brasileña de Letras:

Os homens, são bichos da terra, brutos nos quais de quando em quando brilha o reflexo de uma distante luz de humanidade. Todos os vossos personagens, de Paulino Duarte a Cajango, de Jerônimo a Jairo, vivem em angústia e desespero, não se abre o mundo para eles como vergel florido nem a vida é doce enleio, nem mesmo franca coexistência de homens diversos em diálogo amistoso ou debate leal. Mundo de espantos e ameaças, de sina cruel e de erguidos muros de ódio, barrando e impedindo os claros sentimentos, a bondade, a esperança, a doçura de viver e a compreeção entre os seres.

Largos e amplos só os espaços da natureza, o bosque, a selva, a serra, o vale. Mas nem mesmo essa natureza é acolhedora e amiga, quase sempre é agressiva e hostil (Amado & Adonias Filho, 1965: 51).

IV.2.1.1 *Os servos da morte*: el paisaje como cómplice de la tragedia

Los *loci horribilis* son estériles, peligrosos, vastos y desolados. Evocan la muerte y suscitan miedo y espanto.

Remo Bodei

En *Os servos da morte* pocas son las descripciones alusivas al paisaje, de hecho, cuando aparece es con la finalidad de contrastar con la asfixiante atmósfera de una acción lenta y agobiante. Como se verá, en los libros posteriores el autor va a desarrollar el paisaje de tal manera que lo transformará en un personaje más de sus relatos. Mientras en esta novela la tragedia se apartaba del paisaje, en los siguientes libros este mismo pasa a ser parte y motivo de esa tragedia.

Narrado en voz omnisciente pero con la constante interferencia polifónica de los personajes, *Os servos da morte* despega con una escena en torno a la mesa. En medio a la selva todavía indómita, un padre ya ciego pregunta a uno de sus hijos si realmente quiere traer una mujer a casa. El peso de las descripciones torna el ambiente tenso, dejando entrever que por detrás del enunciado hay una historia de rencor, venganza y tragedia; “*Quincas, porque novamente uma mulher?*”, pregunta el padre, y recibe como respuesta: “—*Só houve uma mulher aqui em casa, pai: —e conclui— foi minha mãe*” (Adonias Filho, 1975: 4).

Por medio del recurso del *flashback*, el autor regresa al punto de la historia en la que todo empezó, esto es, Elisa contrae matrimonio con Paulino para resolver un problema financiero de la familia. Debido a esto,

es obligada a vivir en un ambiente hostil y con un hombre que usa la brutalidad como código de supervivencia, así va poco a poco perdiendo la cordura y la lucidez. El propio Paulino fue un huérfano que creció entre los perros de caza. Todo pesa en esta familia y en el ambiente. Los personajes se mueven bajo los instintos humanos más elementales.

“O dia estava limpo, sem nuvens no céu. O sol crescia sobre as montanhas, sobre as florestas do lado do mar, e trazia no calor da luz um convite à alegria mais pura. Do alto, daquela mesma porta onde estivera Quincas, ele ficou extasiado, os olhos perdidos na lagoa, na estrada sinuosa, no ribeirão de pedras verdes de limo. Era a terra amanhecendo.

— Elisa! — chamou.

A mulher não respondeu. Hesitou por um instante. E, acompanhando a fuga da neblina nas montanhas distantes, desejou ouvir a voz da mulher, aquela voz sussurrante e leve como o vôo dos pequenos pássaros. Sentiu ser necessária a voz, ela devia se fundir na luz, no sol que subia no céu, e desfazer-se no ar como uma nota de música. Gritou novamente o nome da mulher. A resposta veio fraca e mesquinha:

— Que é que você quer, Paulino Duarte?

Saltou do leito, vestiu o capote usado do marido, e foi encontrá-lo na porta. Trazia os cabelos soltos, e olhou com desinteresse a paisagem de todos os dias. Paulino Duarte desceu a mão pesada, de dedos grossos, sobre os seus cabelos. Sentindo a respiração do homem no rosto, discretamente, como se estivesse sendo observada, tentou fugir. Atravessou a porta e só diminuiu os passos quando sentiu a relva nos pés (Adonias Filho, 1975: 6).

Al principio y aunque es el hijo de un entorno bárbaro, Paulino percibía el paisaje del amanecer como una invitación a la alegría, como si las luces de la aurora pudiesen cambiar la fatalidad de la ausencia de amor y deseo. Elisa no lo veía de esa manera, era el paisaje repetido de todos los días y asociado a él estaba su triste destino. Vinieron los hijos como frutos de relaciones sexuales que más se asemejaban a violaciones. Pa-

ra aumentar su desespero, los cuatro hijos (Rodrigo, Antônio, João y Quincas) eran la repetición exacta de Paulino, es decir, brutos, bárbaros, violentos e insensibles. Aquí es inevitable recordar a los hijos bestializados del relato *La gallina degollada* de Horácio Quiroga, también ambientado en los paisajes sublimes de la jungla tropical.

Haciendo largo uso de los recursos polifónicos, el autor describe bajo la mirada de Emilio otra percepción del paisaje. Este es el misterioso personaje que está siempre al lado de Paulino. Parece guardar secretos antiguos de la familia de los Duarte. De una obediencia incondicional, soporta los malos tratos y los abusos de Paulino sin reclamar. Es un sirviente (sirvientes de la muerte, todos). Ahora es la plantación del cacao la acción transformadora del paisaje naturalmente bello en algo malévollo que quita de la tierra su necesaria luz:

Emílio passou, o cachimbo na boca, agitando os braços, talvez querendo espantar os morcegos que voavam. Bezerras mugiam, sapos coaxavam, a noite, essa noite de mistérios desconhecidos, essa quietude do campo sob as estrelas! O vento ("Lenita, de que lugar sai o vento?) soprava fraco, manso como a água do ribeirão, frio como o orvalho de manhã. As montanhas longínquas, distantes, manchas que se confundiam com as nuvens do céu. E os cacauzeiros acolhendo um mundo de beleza rara na sua sombra, torturando a terra com a ausência de céu e luz (Adonias Filho, 1975: 29).

Paulino Duarte, ya marcado por una tragedia que sabía inexorable, busca en la paz de los paisajes guardados en el recuerdo de su infancia alivio para sus tormentos. Sentado al borde de la cama de la esposa, cada día más llena de odio y deseo de venganza, cada día más débil en su locura y más fuerte en su asco hacia él, recuerda la habitación donde dormía con el viejo Juca Pinheiro, su padre. Venciendo el temor a despertar al viejo, abría la puerta y salía para la noche, se dejaba tomar

por las sensaciones que le provocaba la naturaleza. Cerraba los ojos para sentir el olor de la vegetación que le entraba por las narices y la caricia del viento en la piel, entrando en estado de comunión con el entorno.

Quando os abria, surpreso, verificava que havia lua e odiava as nuvens, aquelas manchas negras que tentavam destruir a beleza no mundo. Transpunha a cancela e, do alto, por longo tempo, permanecia contemplando a estrada, a estrada fina, e branca, que mais parecia uma linha em tela escura. A lagoa, tão mansa, parada, prendia a sua atenção. Indiferente, andando como uma sombra, encontrava-se embaixo, próximo ao lagêdo das pedras. Corria e, embevecido, não sentia a umidade da relva. Agora, as mãos pequenas na água da lagoa, os joelhos na relva, corria para ver o rosto refletido na água (Adonias Filho, 1975: 51).

El paisaje es un constructo mental (Maderuelo, 2005) que depende del emplazamiento en el espacio y en el tiempo (Vázquez Medel, 2003). Paulino Duarte está emplazado en la misma casa de su infancia y fuera está el mismo paisaje de antaño, pero el tiempo es otro. Los paisajes de la infancia están cargados de esperanza y creencia en un futuro mejor, el paisaje de la vejez, por el contrario, es inmutable, estático y no puede detener el destino que le espera. En definitiva, cambia el hombre, cambia el paisaje.

Con lo antes dicho se vuelve a la dicotomía desarrollada por Leonardo Boff en *O despertar da águia*, donde declaró que la realidad es tanto simbólica como dia-bólica. Lo simbólico está asociado al cosmos, a la armonía y a la belleza y lo dia-bólico al caos, al desequilibrio y a la desorganización. Por lo tanto, se puede afirmar que la naturaleza así como acoge también expulsa, crea la vida pero también la destruye (Boff, 1998).

El paisaje sublime es entonces la desproporción y el desequilibrio de lo que la estética clásica considera bello. A raíz de esto, pone en evidencia “*lo incommensurable, lo desmesurado, la ausencia de límites y de estructuras. Se niega a cristalizar la sensación y la imaginación en formas rígidas y acabadas*” (Bodei, 2011: 24). El paisaje sublime aparece en *Os servos da morte* por el discurso de Celita, mujer de Quincas y única presencia femenina en la casa:

As paredes de pedra e barro, a varanda se desfazendo aos pedaços. Em frente, as pastagens infindas, o ribeirão ao lado da estrada, a lagoa quieta. Atrás, os cacauzeiros sombrios, vasto bosque de sombras, abrigo de serpentes, insetos e pássaros. No alto, o céu insensível, arbitrário na sua crueldade, apossado de monotonia e amplitude. E, mais horrendos que tudo, os homens, senhor Deus, aqueles homens rústicos, monstros de força, demônios libertos naquela terra de ódio, naquela casa de fúria e desespero (Adonias Filho, 1975: 156)!

Precisamente, el paisaje dia-bólico se materializa en los temores de Celita, quien es condenada a vivir en un mundo bestializado y a atormentar con su presencia al desgraciado suegro que ve en ella el fantasma de la difunta mujer. Dicha mirada sim-bólica va a aparecer a través de Ângelo, el hijo de la traición, el heredero maldito de Paulino Duarte; este es el engendro de la venganza de Elisa, que perdido en una crisis existencial y marcado por el odio y la locura heredado de la madre recobra la esperanza de huir de su destino, la misma esperanza que tuvo Paulino cuando era niño:

O mesmo sol dos dias quentes, das manhãs alegres e claras. O céu azul, o campo mais vasto, mais distantes as montanhas, a própria lagoa era bela na sua água estagnada e suja. Ângelo fechou a porta, sentiu a força do dia na consciência esgotada, e hesitou um momento. Pensou retroceder, procurar Rodrigo na despensa, continuar a conversa da noite anterior. Mas, perdendo-se na sua frente, contrastando com o verde da relva, a estra-

da o chamava. A solicitação da estrada, menos que um sentimento, era uma ordem para homem como ele. Desceu a ladeira, passou a lagoa, pisou o caminho, o corpo muito pequeno entre as grandes árvores. Do lado esquerdo, rolando invariavelmente entre as mesmas margens de juncos, o velho ribeirão criava na sua alma um desejo de fuga (Adonias Filho, 1975: 191).

En *Os servos da morte* se nota a un escritor preocupado con el trabajo estilístico; en su escritura, la tragedia y la brutalidad del ambiente están atravesadas por contornos poéticos y es esa poesía la que hace que el lector delante de escenas tan crudas y llenas de locura y odio disfrute de una sensación de belleza supernatural.

IV.2.1.2 El paisaje como un personaje más en *Memórias de Lázaro*

Aflorava a lucidez, em raros momentos, mas logo tudo se convertia naquele vento que me levava, arrastando-me — eu, um fantasma, sem carne, sem sangue, sem vida. Não foi uma viagem, mas um vôo sem asas. Homens ou animais, pântanos ou pedras, por eles não passei. Sacrificou-se, à atração do vale, a realidade comum.

***Memórias de Lázaro* - Adonias Filho**

Es a partir de *Memórias de Lázaro*, su segunda novela, que el paisaje va a ganar un impresionante protagonismo, puesto que deja de ser un mero elemento decorativo para alzarse como el propio responsable de la conducta y los destinos de los personajes. El paisaje será una presencia que atrapa y aprisiona, que atrae y condena en un espiral asfixiante, donde la redención no tiene sentido ni cabida. El paisaje de *Memórias de Lázaro* está compuesto por un valle cortado por un camino infinito que nadie sabe dónde empieza o termina. “*Infinita é a estrada com suas curvas, suas colinas e suas árvores. Não é uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão*

avermelhado e seco” (Adonias Filho, 1978: 8). Así arranca la narrativa con un llamado de atención con relación al aspecto indisociable de los elementos. Encadenados, el paisaje, los objetos, las personas y los animales se adhieren los unos a los otros como una materia indisoluble.

Tão íntima quanto os rudes objetos das habitações primitivas, para nós que a conhecemos desde crianças, existe quase como uma criatura humana. Insensível, acolhe-nos com desprezo, sem bondade. Ficássemos cegos e localizaríamos com facilidade todos os cactos que a tornam agressiva, perdéssemos o tato e diríamos sem esforço qual das suas pedras é a mais áspera (Adonias Filho, 1978: 8).

Entonces el camino se personifica, está tan conectado a los personajes que deja de ser algo y se antropomorfiza, así pasa a ser alguien. Para el viajante que por algún milagro cruza por él pueda que parezca un camino normal, pero para los del valle no lo es: “*Para nós, gente do vale, que a limpamos todos os dias com os nossos pés, que sobre ela suportamos o sol e toleramos a chuva, é o mundo que liga a nossa vida e une as nossas esperanças e sofrimentos* (Adonias Filho, 1978: 8).”

De igual modo, el camino es asociado a una serpiente, con lo que se ratifica el valor mítico y religioso que permea la dicción adoniana. El camino se resignifica en una posibilidad de luz y tiniebla, de vida y muerte: “*Muitas vezes lembrando uma serpente, divide-se em mil veredas. Penetra nas planuras, invade a paisagem vazia, sem expansão, comprimida nas altas montanhas que fecham a paisagem, talvez enormes descampados, arvoredos que não conseguem suavizar a solidão*” (Adonias Filho, 1978: 8).

En el universo adoniano, el paisaje es además frontera infranqueable. En él se nace, se crece y se muere. “*Além, perdido na distância que o*

olhar não alcança, talvez exista, com o fim da estrada, o verdadeiro mundo a que se referia Abílio, meu pai” (Adonias Filho, 1978: 9). Mientras tanto, el otro lado del paisaje es solo imaginación, son solo recuerdos antiguos contados por los antepasados. Aislados en su paisaje/prisión, el único destino posible es animalizarse para seguir viviendo.

El paisaje también trae los gritos lejanos, aquellos sonidos de lo invisible y el viento que impiden la tranquilidad y la quietud. Como el viento agreste de los cañaverales cabralianos que cortan como navajas, el viento adoniano es sobrenatural y no llega como sopro sino como ráfaga. A las montañas del valle las separa el sonido del viento, que es entre ronco y áspero como salido de una garganta enferma. El valle, el camino y las montañas no se podrían comprender sin la presencia omnipresente del viento. Cual si fueran las líneas que conformaran estos elementos en paisaje: *“Passando sempre sem nunca acabar de passar, deixa como um estigma a sua marca em tudo, na relva como nas pedras, nos pássaros como nas árvores, na terra como nos homens”* (Adonias Filho, 1978: 8).

Memórias de Lázaro narra la historia de Alexandre y su travesía, personaje que vive en un paisaje irreal (no existe para los que están fuera); para los que viven allí no hay posibilidad de que exista una realidad externa. *“Fora da casa, o ribeirão, a roça, o céu e nós, o mais devia ser o vazio. O mundo começava e acabava no que se enxergava* (Adonias Filho, 1978: 147).

El paisaje del valle está íntimamente ligado a sus habitantes. En el claroscuro de la habitación Rosália relata a Alexandre cómo fue agredida y violada por su hermano Roberto. Alexandre, entonces, se pierde en una

larga ensoñación en la que el paisaje siempre ocupa el lugar principal, así que está atado a los hechos, a las sensaciones y a los sentimientos:

— É estranho, Rosália - eu disse.

— Assim é o vale - ela respondeu.

"O vale!" - exclamei intimamente sem abrir os lábios e os olhos. Animando-se, as imagens cresceram, uma a uma, chatas e planas, todas mantendo porém as proporções naturais. A caverna de Jerônimo, a primeira. Depois, o braço de floresta. O canal de lodo. A olaria de Canuto. O céu implacável. A desolação da terra. Vendo-o, sentindo-o como uma mancha cinzenta que se mostrava sem estrutura, quase não o reconheci. Procurei inutilmente as sombras das suas árvores, as suas manhãs, seus pássaros mudos, mas encontrei apenas a grande estrada, o pó seco, o chão rachado, o rastro de pés humanos. E o vento forte, violento, em rajadas constantes, quentes, infalíveis (Adonias Filho, 1978: 44).

"Es raro, Rosália", dice Alexandre, delante de lo absurdo, delante de una realidad que parece no ser la suya pero que sí lo es. Esta acción significa un no reconocerse como miembro de esta comunidad, como si no perteneciera a este mundo. Advirtió Octavio Paz (1982) que este tipo de estupor suele pasar delante de una realidad que no es posible soportar frente a la realidad de su propio ser en el mundo. *"Estoy segura que no soy Ada"*, decía Alicia, *"porque Ada tiene rulos y yo no tengo rulos; y estoy segura de que no puedo ser Mabel, porque yo sé un montón de cosas, y Mabel... ¡Mabel no sabe casi nada! Además, ella es ella, y yo soy yo... ¡Ay, qué lío que me estoy haciendo!"* (Lewis, 2009: 22). El horror nace justamente de la toma de conciencia de su existencia en el mundo y de que pertenece a una realidad a la vez igual y diferente del otro.

Siguiendo los atributos que dio Tzevetan Todorov a este término, son bárbaros los personajes de Adonias Filho. Para él son bárbaros los que son incapaces de respetar leyes fundamentales del convivio en comuni-

dad, quienes transgreden la relación familiar cometiendo el infanticidio, el parricidio, el matricidio, el incesto (Todorov, 2010). Este barbarismo tiene como causa la naturaleza demonizada y demonizante: “*Sem outra paisagem, que pequeno e estreito é o seu braço de floresta! O vale deforma os nervos e corrompe as almas. [...] Jerônimo concluía: —Nós, seus habitantes, estamos à porta do mundo*” (Adonias Filho, 1978: 31).

La conclusión de Jerônimo emparenta el valle con algún tipo de inframundo, un Hades grapiúna donde los seres que ahí están no tienen el permiso para humanizarse. “*Nosotros, sus habitantes, estamos a las puertas del mundo*”. El mismo sol parece sufrir los efectos agobiantes del paisaje, llega allí como si atravesara una espesa niebla, como una llama sin brillo. Sin embargo, quema, asfixia y seca a los seres vivientes del valle. “*Para a vegetação, é uma espécie de gás que esgota a seiva e enfraquece as raízes. Para os homens, o raio do inferno que acirra o ódio, alucina o sangue e torna implacável o coração que se petrifica com o chão calcinado*” (Adonias Filho, 1978: 59).

Quando as minhas mãos finalmente se abriram, pesadas como a terra do vale, e cobriram o rosto, não senti as trevas. Desejei porém que o coração deixasse de bater. E pudesse um outro mundo substituir o vale inerte, sua paisagem agora imóvel como meu próprio sangue (Adonias Filho, 1978: 69).

Jerónimo es siempre presentado como el hijo legítimo del valle. Como el guardián que guarda la memoria del viento, del lago, de las montañas, del camino. Jerónimo parece ser el único ser totalmente adaptado a aquel paisaje:

Em silêncio, prosseguimos. Sempre o mesmo, o Vale do Ouro. Violento e triste, o seu vento. Uma casca de rocha, o seu chão. O canal de lodo, fétido e apodrecido. Jerônimo, o seu filho. Ele explicava a gravidez de Rosália, os cavalos bravios, os nervos sel-

vagens, as pontas de pedra que rasgavam o vértice das montanhas (Adonias Filho, 1978: 69).

Alexandre peregrina por su odisea particular; la estrada infinita le traslada a espacios físicos del más allá del paisaje, pero también al más allá simbólico. El camino sin fin es tanto real como metafórico. Así es también su emplazarse y reemplazarse (Vázquez Medel, 2003). “*Uma carniça, quase, eu. Poderiam devorar-me, ainda vivo, como fizeram a Gemar Quinto, morto*” (Adonias Filho, 1978: 113). Su transcurso en este espacio mítico sobrepone además la condición bólica de lanzamiento: dia-bólica (Boff, 1998). “*Sobreveio, porém, a derradeira sensação e posso jurar que não senti um esmagamento, mas um arremesso. Atiravam-me, no espaço, como um dardo. Incisão monstruosa, aquela*” (Adonias Filho, 1978: 113).

Los momentos finales de *Memórias de Lázaro* y consecuentemente de Alexandre, son un particular ejemplo de cómo pueden darse los emplazamientos propuestos por Manuel Ángel Vázquez Medel en un entorno donde el paisaje en a la vez plaza y plazo. Donde el personaje se desplaza y se reemplaza por un elemento del paisaje (el camino) que en sí mismo es todo el mundo: “*Fora da casa, o ribeirão, a roça, o céu e nós, o mais devia ser o vazio. O mundo começava e acabava no que se enxergava*” (Adonias Filho, 1978: 147). Su emplazamiento sigue la espiral interminable que podría ir hacia la animalización y la bestialidad (estancia común a los otros habitantes del valle) o hacia el desencarnamiento o la deshumanización. Alexandre se niega a aceptar la condición de cosificarse como un elemento más del paisaje, se aferra a esta condición sartreana de ser-para-sí, no como el que mira al paisaje sino como el que se acuerda de que lo ha mirado:

Ainda seguro à borda de uma memória que resistia ao depauperamento, confundiam-se, em um só plano, as imagens vividas -

a paisagem do vale, a caverna de Jerônimo, a face de Rosália, a flutuação de um universo inteiro que fora palpável e sólido - com imagens que hoje estranho nascessem de mim mesmo (Adonias Filho, 1978: 113).

Acercándose a la frontera de la bestialización, impedido por la frontera del paisaje, el “lázaros” camina para el desenlace de su tragedia: volver a la muerte en vida desde donde intentó resucitarse al desplazarse más allá del paisaje o desemplazarse de su individualidad/consciencia (Vázquez Medel, 2003: 30). “[...] *Empretecida, a terra. E, de um modo imprevisto, para o homem sujo, esfarrapado, cabelos e barba enormes, uma emoção mais forte quase o paralisou: o panorama constante estancou e a paisagem que se iniciava era como uma fronteira*” (Adonias Filho, 1978: 144).

Emplazarse o desemplazarse en la condición que se establece ahora para Alexandre es salir de su eje conocido de espacio y tiempo, perder la propia condición de existencia, integrarse a un estado inabarcable porque es desconocido, es un desplazarse del yo-aquí-ahora para un des-emplace. Una plaza toda, un plazo todo o quizás, una no-plaza (Vázquez Medel, 2003: 30).

Voltei as costas para o quarto, atravessei a porta, sem outro qualquer agasalho que a roupa do corpo, já deslumbrado pela visão do vale, indomável e áspero, que me esperava. Era como se atrás de mim não ficasse ninguém. Expulso de uma onda de fumaça, desfeita a paisagem, não sei ainda agora como as minhas mãos resistiram, e minhas pernas, e meu cérebro. Padecimento, se houve, não o senti. Imagens e sensações, todo o movimento interior se despedaçava como águas represadas, de repente soltas, que inundam e afogam. (Adonias Filho, 1978: 159).

IV.2.1.3 *Corpo vivo*: el sublime como prisión, morada, venganza y redención

El *Catongo* es casi un territorio en el territorio, la jungla un desafío, los hombres todavía no han llegado para la posesión. Pliéganse las pequeñas montañas al peso de la selva, no hay carreteras ni caminos, el cielo no se puede ver el que está por debajo.

Adonias Filho

En su monumental *Orlando Furioso* Ariosto advierte cómo el hombre, emboscado en un paisaje y en su dolor puede transformarse en una fiera y sembrar la destrucción, cometiendo los más hediondos actos (Ariosto, 2002; Calvino, 2014), como Orlando, quien en los bosques caballerescos, Cajango en la selva atlántica, se llena de furia para destruir y llevar el horror a una tierra ya llena de brutalidad, pero su ira no le desata los celos por una mujer (aunque es una mujer, Malva, quien va a cambiar el camino cierto del destino), sino la masacre de su familia por la fiebre y la codicia de los terratenientes del cacao.

Con *Orlando Furioso* Ludovico Ariosto rompe con el ideal petrarquista del bosque apacible donde el más valeroso caballero de Carlos Magno destruye por varios días todos los elementos que transforman el espacio en *locus amoenus*. Arranca los árboles y los lanza al río de manera que enturbia sus aguas, destruye las granjas y mata a los pastores, y con sus propias manos mata a los animales salvajes para alimentarse de su carne y sangre. Se instala el *locus horribilis* y emboscarse pasa a ser sinónimo de locura y transgresión. Adonias Filho, por su parte, también rompe con la estilística de su época. Se aparta del purismo modernista/regionalista, de los resquicios romántico y ufanista de la selva de Jo-

sé de Alencar con el objetivo de aislarse de sus contemporáneos mediante una combinación de recursos tradicionales y experimentales.

Una de sus más destacadas novelas, *Corpo Vivo* (1980), cuenta la historia de Cajango, que es la historia de una venganza y de una huida hacia un paisaje sublime que luego se convierte en un viaje desde el horror de un niño que ve a su familia ser asesinada por bandoleros de un terrateniente, rescatado por su tío, un indio que guarda su naturaleza salvaje y que regala al niño su parte indígena perdida en la hibridación cultural de los nuevos colonos que intentaban emplazarse en un lugar y un tiempo no apto para el sueño. El protagonista va a la selva virgen, bruta y todavía intocada por la “civilización”; va al vientre de donde por la fuerza salió la madre de su tío para ser emparentada con otra cultura. Su tío, aunque medio blanco, optó por la identidad de la madre y por esto se quedó en las honduras impenetrables del territorio de los Camacãs:

Ninguém sabe, eu disse, mas Januário tem ali um irmão. Irmão por parte de pai, filho de mãe índia, que vive naquelas brenhas do diabo. [...] Da Selva nunca saiu, mas mateiros já trouxeram notícias suas. Criado pela mãe, apesar do sangue meio branco, é um índio esse tio de Cajango que se chama Inuri. Dele, era tudo o que se sabia (Adonias Filho, 1980: 9).

Antropomorfa, la selva adoniana es otra madre, otro vientre en donde le metió su tío para que renaciera como criatura salvaje. “[...] *E desse ventre, a selva úmida e sombria, saíra para matar e encher o mundo com o seu nome* (Adonias Filho, 1980: 27). Su reaparición es espectacular. Su metamorfosis es relatada en medio de un halo mitológico. El Alto, uno de su bando, cuenta y recuenta la historia como si la salida del paisaje fuera un parto: “[...] *Retorna, a barba ruiva crescida, os pés descalços, as*

mãos pesadas. É impressionante vê-lo chegar e o Alto afirmara que sempre pensa em um homem que a selva acabasse de parir. Cajango os espera, é a verdade (Adonias Filho, 1980: 39).

Adonias explora con singular crudeza el espacio grapiúna. La novela empieza por el final, con el bandolero El Alto (prisionero obligado a revelar el escondite de su líder) llevando a los enemigos al pie de la sierra, que ya se presenta como un paisaje *horribilis*, diabólico, intransponible. El paisaje antropomorfo es la segunda madre de Cajango, ahora protectora; su horrible apariencia hace que la legión destacada para capturarlo desista con solo contemplar la montaña.

A terra devia ter se contorcido, fervendo em lama, pedras e lavas em atrito, para fazê-la o aleijão medonho. Erguendo-se da chapada, montanha que sobe em desaprumo, florestas e rochedos se abraçam nas quedas dos despenhadeiros. Furacão doido e bruto que rodava a touceira, como se fosse um pano molhado, e malhas são as nuvens que a rodeiam. O vento, detido pelas encostas do outro lado, não passa. Imagem nos olhos, enquanto anda, João Caio sabe que ali o homem e a mulher encontrarão o ninho (Adonias Filho, 1980: 1).

Más que un paisaje sublime, los que ven la montaña donde ahora vive Cajango la ven como un *locus horridus* (esa mirada previa a la sensación de lo sublime). Las montañas, según Remo Bodei (2011), son frecuentemente ligadas a lo divino. Para el autor de *Paisaje sublime*, encontrarse en la cumbre de una montaña se asocia a estar más cerca del cielo. Esta herencia religiosa también tiene su lado oscuro que tiene que ver con la idea de que antes del diluvio bíblico la tierra era plana y perfecta. Fueron los hombres -pecadores y corruptos- los que provocaron la ira divina y su consecuente diluvio. Agujeros, acantilados, montañas y ma-

res deformaron la tierra para transformarla en algo que debería provocar horror a la vista.

Los hombres del sicario Bem-Bem cruzan la selva y el panorama que se ve antes de llegar a la montaña que abriga otra selva, más dura e inhóspita, es desolador: “[...] *As árvores, embaixo, não vingam. Os arbustos se tecem como rede, fundem-se no capinzal, rastejando como se ali faltasse o sol. João Caio ergue o braço, os lábios trancados, e mostra a serra que parece sem fim no caminho do céu*” (Adonias Filho, 1980: 131).

La montaña aparece como una escena fantasmagórica, que más que una montaña es una aberración de la naturaleza. El séquito formado por bandoleros, asesinos y sicarios siente el horror de lo grotesco, João Caio, el rastreador antes cómplice del protagonista, apunta a la sierra que parece no tener frontera en su verticalidad hacia el cielo: “[...] *É a montanha estúpida, que sobe torcendo e se retorcendo, capaz de vomitar fogo quando em raiva. As nuvens a envolvem por cima, escondendo-lhe o pico, tão espessas quanto lençóis de cinza*” (Adonias Filho, 1980: 131). El paisaje se abre como una madre protectora para recibir a la pareja. Dócil, se torna amena para el pasaje de sus hijos:

[...] A terra ressurge, aleijão medonho, um homem e uma mulher agora em suas entranhas, Não há febre, o calor diminui, mas é a serra que se levanta dentro do seu olhar. Cajango e a mulher, as mãos nas mãos, pisam o chão úmido. As rochas como que se movem, dobrando-se a serra, para recebê-los. Descobrirão as cavernas, examinarão os fossos, encontrarão o ninho (Adonias Filho, 1980: 134).

Llevaban perros de caza para la captura del salvaje. Deberían ahorcarlo, llevar la cabeza, pero son derrotados por el paisaje. *Locus amoenus* para

el prófugo; *Locus horribilis* para los enemigos. La cabeza de Cajango sigue viva en el cuerpo:

[...] os cães não a puderam cortar, a serra protegendo como se fosse a mãe. Voltaram com as mãos vazias, eles, os cães. Escorraçados pela montanha, loba enraivecida, as lascas das pedras como garras. As próprias nuvens poderiam cair, contraindo ainda mais o aleijão, para esmagá-los na lama do barro. A corda no chão, seu baque surdo, os rifles inúteis (Adonias Filho, 1980: 122).

En síntesis, para Adonias Filho el paisaje sublime es morada y protección de Cajango y su compañera. Allí será el lugar propicio para el prófugo que con su bando esparció el horror por el territorio todavía escenario de disputas, de codicia, de corrupción e injusticia. El paisaje alterado, donde el cacao era regado con la sangre, fue el responsable por la masacre de su familia. Allí cerca otro paisaje aterrador y horrible será la muralla fantástica que protegerá otra familia. El Alto, su antiguo compañero, obligado a delatar al amigo se retira junto con el cortejo derrotado. Gira la cabeza para contemplar por última vez el paisaje. Ya no es la aberración horrible, pues el *horridus* se transforma en sublime:

Força é o que o faz voltar para rever a serra. Na borda da mata, e sem que sua fosse a vontade, detém-se como um encantado. É a montanha torcida, terra que se levantou dentro de um furacão, tão larga que dez arco-íris não a rodeiam. Em seu olhar, límpido naquele minuto, a imagem se guarda. As nuvens descendo, véu de cinza, escondendo a cabeça. E a descoberto a massa escura, suas florestas e despenhadeiros, o capinzal rastejante embaixo. Cajango e a mulher estão ali, em alguma parte, unidos os corpos que vão gerar outros homens. (Adonias Filho, 1980: 133).

IV.2.2 Ricardo Cruz, un guion para la tormenta

El libro *Roteiro para uma tempestade*, publicado en 1985, trae ocho relatos breves que podrían estar incluidos, en su mayoría, dentro de la literatura fantástica y ser comparados con el realismo maravilloso protagonizado por la literatura hispanoamericana del Boom como la de Juan Rulfo, la de Cortázar o la de García Márquez. No obstante, hay un relato que se aleja de cierto modo de este estilo literario para centrar su eje en un conflicto de identidad, o quizás, para volver al principio de lo maravilloso relatado por los cronistas del nuevo mundo. Aquí, en este conflicto, aparece en alto relieve la condición del paisaje y del emplazamiento. El relato tiene como epígrafe la canción “O índio”, de Caetano Veloso, que hace parte del *long play* “Bicho” lanzado en 1977. La canción trae un fuerte reclamo a la condición de los indígenas americanos:

Um índio descerá de uma estrela colorida brilhante / De uma estrela que virá numa velocidade estonteante / E pousará no coração da América num claro instante / Depois de exterminada a última nação indígena / [...] / E as coisas que eu sei que ele dirá fará não sei dizer assim de um modo explícito. / [...] (Veloso, 1977).

En el relato, el narrador cuenta una historia repetida muchas veces por su abuelo y está emplazada en la región grapiúna. Es la época de la ocupación del sur de Bahía para el plantío del cacao. Tiempo de violencia, de conquista a través del plomo y del machete. Los indios eran desplazados hacia el interior de la selva y este espacio era transformado en fincas de tamaños inimaginables.

El narrador empieza el proceso de éfrase describiendo un paisaje bucólico y placentero. Por un breve momento se vislumbra la construcción de un espacio idílico, la descripción de una arcadia grapiúna, donde de

un lado del río está la naturaleza preservada y caótica, y del otro la naturaleza transformada por el hombre:

Na outra margem do rio, que mantinha os limites das casas da fazenda — a casa principal, as dos trabalhadores, algumas sob as barcaças¹² para a secagem das amêndoas, e outras menores que serviam também como depósitos ou ainda para alguma emergência —, havia a mata fechada, guarnecida por cacauzeiros constantemente renovados, plantados ali pelo avô, desde o início da fazenda. Estes cacauzeiros, simbolizando o que ele acreditava fosse sua riqueza, mantinham-se à sombra das bananeiras e das árvores mais altas e frondosas daquele pedaço de selva, denso emaranhado de troncos vivos, parasitados pela flora das orquídeas silvestres; havia galhos entrelaçados e o cipó por onde subiam trepadeiras viçosas. Um pedaço de fazenda não desbravado, porque ele gostava da sua aparência virgem, do perfume da mata virgem que vinha do outro lado do rio, de onde chegava o cheiro da terra fértil. Também vinha daquele lado o cantar mais vivo e intenso dos pássaros, envolvendo o conjunto de casas e barcaças numa alegria permanente. Mais além, espalhavam-se para dentro da selva os cacauais, onde trabalhariam os homens, na colheita (Cruz, 1985: 63).

En la descripción se nota claramente la presencia de los deleites del *locus amoenus* (recomendados por Libanio de Antioquia) que consisten en un paraje ameno donde hay árboles, arroyos, canto de pájaros, flores y brisa, el cual invita a descansar y disfrutar. El contraste entre la naturaleza salvaje y el espacio bucólico aparece aunque no sea lo común en textos antiguos, como bien señaló Ernst Robert Curtius (1955), y causa una sensación de extrañamiento. En el Idilio XXII sobre los Dioscuros, Teócrito describe un paraje ameno en medio a la selva virgen. Los Dioscuros (los jóvenes de dios, en griego) son los hermanos Castor y Polideuces en su viaje a la tierra de los *bébrices*. Luego de desembarcar en

¹² Tablado de madera cubierto con un techo móvil de zinc donde se secan al sol las almendras de cacao. La parte de abajo generalmente se utiliza como morada para los trabajadores.

una playa junto con los Argonautas, dejan a estos con la labor de preparar las acomodaciones y encender el fuego y se alejan hacia el monte contemplando la floresta virgen. En medio del caos de la naturaleza indómita, separado por una lisa roca, encuentran un paraje ameno con todos los deleites apuntados por Libanio:

“Hallaron una fuente perpetua, rebosante de límpidas aguas; allá abajo los guijarros del fondo parecían plata y cristal. Cerca crecían elevados pinos, álamos blancos, plátanos y cipreses de alta copa; de flores perfumadas, grata labor de velludas abejas, todas las que al acabar la primavera pululan por los prados (Teijeiro & Tejada, 1986, p.196).

Otros registros antiguos de estos tipos de contrastes aparecen en la antigüedad. Uno de ellos es el valle del Tempe¹³, localizado en la Hélade y que figura en descripciones de Teopompo, de Plinio el Viejo y de Eliano. El término “temple” llega incluso a ser sinónimo de este tipo de lugar, es decir, de un paraje bucólico entre pendientes escarpadas (Curtius, 1955, p.184).

En el relato de Ricardo Cruz este contraste crea una tensión narrativa que va a intensificarse cuando los moradores perciben algo en la otra orilla. El paisaje se transforma rápidamente cuando se introduce otro

¹³ Una de las descripciones del Tempe está recogida en el libro de Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, de autoría del filólogo alemán Ludwig Henrich Friedlaender. La cita fue retirada de su obra cumbre: *La sociedad romana. Historia de las Costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos*, que fue publicada parcialmente por el Fondo de Cultura Económica de México: “El valle de Tempe, paisaje ideal según el sentir de los antiguos, reúne de manera extraña la dulce amenidad de un valle fluvial a la salvaje grandeza de una profunda barranca. El río Peneo entra aquí en una larguísima cañada, formada por las pendientes del Osa y del Olimpo, que casi tocan el lecho del río, cercando ambas márgenes con peñas casi verticales, escarpadas, pintorescamente cubiertas de hierba verde. Las laderas del Olimpo son completamente acantiladas; la orilla derecha, en cambio, está en su mayor parte bordeada de una estrecha franja de tierra fértil, que en algunos lugares llega a formar pequeñas llanuras, refrescadas por innumerables fuentes, cubiertas de ricos prados, sombreadas de laureles, plátanos y encinas. El río fluye mansamente, formando aquí y allá diminutos islotes, ensanchándose unas veces, estrechándose otras entre las rocas, bajo una perpetua bóveda de vigorosos plátanos, que no dejan paso a los rayos del sol”.

elemento en su composición, la figura humana. En este punto es oportuno abrir un paréntesis para recordar que en el proceso de independización del paisaje, en cuanto estilo pictórico, el hombre fue siendo eliminado poco a poco hasta ser totalmente excluido. Esta situación llevó a pintores como Jacob Ruysdael a dejar a cargo de amigos la inclusión de las minúsculas figuras humanas que aparecen en sus cuadros. La figura humana no llega a interferir en el paisaje, por el contrario, ocupa un espacio inexpresivo en la composición (Guillén, 1992, p. 79). Igualmente, en el relato la aparición del elemento humano lejos de armonizar va a traer una tensión que permanecerá hasta el final de la narrativa.

[...] olhamos quase todos ao mesmo tempo para o barulho das folhagens que se agitaram estalando, e, de dentro dela, das profundas daquela mata surgiu o índio, reluzente do vermelho do urucum com que se havia besuntado, o corpo inteiro, era como ele costumava contar, dramatizando um pouco como se o índio tivesse aparecido num palco e não no meio da mata (Cruz, 1985: 65).

Está allí, el indio, ese que lleva en sus acciones el retrato de aquel territorio de fronteras. El indio observa a los que están en la otra orilla. Los nuevos dueños de las tierras, que modificaron el paisaje con su presencia, sus armas y sus herramientas, están agitados, aprensivos, preparados para lo que sea. Él espera que aquel que parece el líder contenga a los sicarios para saltar al río y nadar en dirección a ellos (Cruz, 1985: 68).

Según Medel (2003), ocupamos un lugar en el sol al mismo tiempo que lo creamos. Ocupamos y creamos espacios reales y también espacios simbólicos. “Estamos. Somos estando”. Nuestra dimensión material determina nuestra instancia. Inherente a la instancia está la circunstancia, una circunstancia que nos constituye. Eminentemente mestiza,

sincrética y criolla, la Teoría del emplazamiento “*es mirada itinerante (de iter, camino), iterativa... y cuando es preciso, reiterativa*”. El acto de emplazarse es encontrarse intimados en un tiempo y en un lugar para prestar esclarecimiento de algo. La acción que encierra este término, muy utilizado en el medio jurídico, es en verdad repetida en cada momento de nuestra existencia. Estamos emplazados aquí, ahora, entre otras cosas, por estas palabras (Vázquez Medel, 2003).

Es importante enunciar que el acto de cruzar el río encierra la metáfora de la búsqueda. Es un desemplazarse (Vázquez Medel, 2003) de un paisaje natural para lograr un nuevo emplazamiento en un paisaje modificado por la marca de la cultura occidental. Es pues una mudanza, mudanza de espacio, de tiempo histórico y de identidad.

El paisaje natural guarda una identidad que se sostiene en una perfecta armonía producida por el acaso. Es la naturaleza que la forma, que la conforma. En otras palabras, es simple en medio de su complejidad. En todo caso, el paisaje cultural es más complejo (Morin, 2003) porque es construido con la superposición o el entrelazamiento de efectos de la acción humana con el ambiente natural (García, 2003: 154).

O índio não havia ainda alcançado a outra margem, porém, quando surgiu o porquê da sua fuga, ou melhor, surgiram, talvez, uns quinze pataxós *hã-hã-hães*, possuídos de uma súbita algazarra, bastante agitados e toda a mata próxima àquela outra margem do rio mexeu-se com a agitação deles (Cruz, 1985: 68).

Como un pintor, el autor concluye a pasos el escenario como si pintara un lienzo. Se tiene ahora de forma completa el paisaje establecido para el guion a ser desarrollado. De un lado está el paisaje natural y salvaje y del otro el paisaje modificado, domado, “civilizado”. Traspasado el lí-

mite de los dos paisajes por el guerrero, otro límite mucho más definido se establece, el que aparece entre las dos culturas.

[...] um frente ao outro, exatamente iguais, ele e o índio. Possuíam algo de comum, marca que era de ambos, o orgulho, a altivez, o poder selvagem, algo indomável: ele, um fazendeiro da aventura na conquista pela posse da terra, domador de homens, como se acreditava; o bugre, o verdadeiro dono das terras, lutando com sua astúcia contra a superioridade do branco; eram os habitantes da selva conquistada, ali já estavam quando os invasores vieram e aos poucos os aniquilavam (Cruz, 1985: 71).

Los límites establecen la condición previa para que exista la identidad, la acción individual y colectiva, pero también eliminan la posibilidad de existencia que de otra forma florecerían. Estos mismos fomentan la libertad a la vez que la inhiben, así, protegen la vida pero también la violan.

[...] a ele não interessava entender o índio, compreendê-lo, saber o que queria ou esperava dele, e sim que o índio o entendesse, soubesse e acatasse o que viria dele. Na sua condição de branco e fazendeiro, não era outra coisa o que desejava, sendo superior em raça, em costumes, em intenções, superior em tudo. O que decidisse estaria decidido incondicionalmente: seria o melhor para o índio, para a avó, a parentada e os homens da fazenda, todos o testemunhariam. Para o guerreiro seria a submissão, mas isto ele nem cogitava (Cruz, 1985: 72).

De acuerdo con Vázquez Medel (2003), los seres humanos no podemos escapar a nuestro emplazamiento, una muestra de ello es que cuando caminamos estamos automáticamente reemplazándonos. Entretanto, hay que distinguir dos maneras de estar emplazados (Serrato, 2003: 53), en una circunstancia orteguiana, donde somos el producto del medio en el que vivimos, donde el medio determina nuestro estado, y la otra, donde decidimos en qué lugar queremos estar y cuál es nuestro lugar en el mundo. Luego, “ser” emplazado y “estar” emplazado depende

del poder. Para ser emplazado es necesario tener poder, el guerrero *tupinambá* no lo tenía en aquel momento. Estaba emplazado en una circunstancia de dominio y sumisión. El terrateniente buscaba ganar la confianza del indio, hacer una alianza. Le ofreció el arma pues intentaba con eso hacer que el guerrero entendiera que le daba su fuerza, su protección.

[...] Mas, de modo inesperado, a cena muda, tão arrumada até ali, cheia de gestos, intenções, de olhares, de espera, desarranjou-se fora dos propósitos e do controle do avô, diante deles todos, da aflição da avó, dos parentes curiosos e atentos, da incredulidade dos trabalhadores, da incontida quietude dos *hã-hã-hães* (Cruz, 1985: 73).

El terrateniente sabía que el indio lo había comprendido porque lo vio en su mirada. “*Él tenía la absoluta certeza que el indio lo había entendido*” (Cruz, 1985: 74). De alguna forma, este último sabía de su nueva condición en este emplazamiento. Él sabía que en este lado del paisaje su identidad estaría comprometida delante del colonizador y de sus enemigos indígenas. Era como negar su condición humana. Lo que estaba establecido en esta altura de los acontecimientos era la relación de poder en su sentido foucaultiano, a saber, de poder en cuanto a relación de fuerzas.

En aquel momento estaba claro cuál era el poder del terrateniente con sus hombres preparados para el embate, con su cultura avanzando sobre la floresta nativa. Era evidente también el poder de los *pataxós*, totalmente integrados al paisaje natural y en número superior, lo que demostraba que sería cierta la derrota del guerrero *tupinambá*. Pero él, el guerrero, traspasado por toda aquella relación de poder de un lado y

otro del paisaje, también tenía un poder, el poder de la decisión, de la elección.

[...] a voz do avô embargava-se, neste ponto da conversa, mas continuando, falava da recusa do bugre, para dizer que, desprezando minha proteção, desprezara e recusara a própria vida, ou não? Isto jamais compreendi direito, por mais que pense no assunto, diria, ainda. [...] girou como um relâmpago sobre os calcanhares, dando-lhe as costas, correndo e atirando-se no rio, nadando de volta para a margem oposta, para o encontro com os pataxós (Cruz, 1985: 74).

Al percibir su actual emplazamiento, el guerrero toma la decisión conducido por sus creencias y tradiciones. La realidad traducida va al encuentro con su condición de guerrero, su condición de indio. El enemigo *pataxó* es mucho más cercano que el momentáneo aliado “extranjero”. La diferencia entre lo que le va a salvar y lo que le va a matar es tan grande que no hay otra alternativa.

La triple emergencia del yo, del aquí, de ahora, escinde la unidad y el orden implicado al que pertenecemos, del que formamos parte. Es ese el desgarrón que establece los centros, que siempre son relativos (en la medida en que se relacionan con otros centros, con otras emergencias del “yo-aquí-ahora” (Vázquez Medel, Acosta Romero, Browne Sartori, & Silva Echeto, 2003).

No fue un suicidio y el abuelo lo sabía; seguro de que estaba volviendo para la muerte, el guerrero luchó por mucho tiempo hasta perder totalmente sus fuerzas. El indio se rehusó a vivir en aquel emplazamiento, en aquel paisaje. El terrateniente permaneció mucho tiempo allí, mirando el paisaje salvaje al otro lado del río. Volvería allí muchas veces, a fin de entender los motivos que llevaron al guerrero a tomar aquella decisión. La imagen de la ejecución se repetía como una cinta grabada. Volvía siempre a sus tímpanos el sonido del golpe sordo que estalló la cabeza del *tupinambá* como un animal. “*Aquele pedaço de mata voltou ao*

silêncio de antes, quando os índios afinal se foram, arrastando com eles o corpo sem vida do bugre. Retiraram-se mansamente, sem alarido, voltando a mata a fechar-se” (Cruz, 1985: 75).

El relato de Ricardo Cruz es un rico y actual ejercicio de límites entre paisajes y culturas, entre identidades, discursos y voluntades, de límites entre entendimientos y creencias. Es también un ejercicio de valores de aquellos preceptos que no se pueden ultrapasar debido al riesgo de que se pierda la propia identidad. Como decía Dias Gomes, en *O Santo Inquérito*, “*Há um mínimo de dignidade no homem que não pode ser violado, nem mesmo em troca da liberdade, nem mesmo em troca do sol*”.

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
surpreenderá a todos não por ser exótico
mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
quando terá sido o óbvio (Veloso, 1977).

IV.3. Literatura amazónica, el paraíso y el infierno componen un mismo paisaje

o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido — quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem...

Euclides da Cunha, *Um paraíso perdido*

El paisaje amazónico es un paisaje de lo inabarcable, como el mismo mar atlántico que toca sus orillas. La presencia de agua bajo tierra, en la superficie y también en el aire (los ríos aéreos, que a veces transportan tanta agua como los ríos de la superficie) dan la sensación de una omnipresencia de bosque y agua interminable y repetitiva. Este gigantesco bioma rizomático termina por interferir decisivamente en la dicción de los escritores sometidos a su entorno.

Se pueden nombrar desde las crónicas de Orellana, pasando por las voces de los escritores que emplazaron sus novelas y relatos en la Amazonía continental, hasta llegar a los escritores que nacieron de/en la jungla. Uno de ellos, Milton Hatoun, aunque es nacido en Manaos carga en su horizonte con los paisajes de oriente por sus antepasados sirio-libaneses. Otro es Dalcídio Jurandir, quien sería quizás la voz más telúrica del paisaje amazónico, él, que habla con la voz autóctona, esa voz en primera persona de los que antes eran apenas figurantes en el paisaje representado por los forasteros.

Muchas fueron las obras que ayudaron a sentar los pilares de la literatura amazónica. Por eso, se tomaron como miembros de un *corpus* algunas de las obras fundadoras como *O cacaulista* (1875) y *Contos Amazônicos* (1892) del brasileño Inglês de Sousa; *Cenas da vida amazó-*

nica (1899) del brasileño José Veríssimo; *À margem da História* (crónicas publicadas en periódicos a partir de 1906 y reunidas en libro, en edición póstuma en 1909) del brasileño Euclides da Cunha; *Inferno verde* (1908) del brasileño Alberto Rangel. Se incluye en este análisis también a la icónica *La Vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera y *A Selva* (1930) del portugués Ferreira de Castro. Claro está que esa selección es apenas un recorte del panorama literario que tiene por territorio la región amazónica¹⁴.

IV.3.1 Mitos clásicos y leyendas medievales en la invención del nuevo mundo

La literatura amazónica escrita empieza en el alba de la invención del nuevo mundo, cuando Francisco de Orellana protagonizó un viaje poblado de imaginación y hechos extraordinarios:

Yo, Fray Gaspar de Carvajal, el menor de los religiosos de la Orden de nuestro religioso Padre Santo Domingo, he querido tomar este poco trabajo y suceso de nuestro camino y navegación, así para decirla y notificar la verdad en todo ello; como para quitar ocasiones a muchos que quieran contar esta nuestra peregrinación, o al revés de cómo lo hemos pasado y visto; y es verdad en todo [lo] que yo he escrito y contado, y porque la prodigalidad engendra fastidio, así, superficial y sumariamente, he relatado lo que pasado por el Capitán Francisco de Orellana y por los hidalgos de su compañía y compañeros que salimos con él del real de

¹⁴ Otras obras importantes emplazadas en la selva amazónica son *Páginas bárbaras* (1914) de Jaime Mendoza, *Tierras hechizadas* (1931) de Costa du Rels, *Toà* (1933) de César Uribe Piedrahita, *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría, *Canaíma* (1935) de Rómulo Gallegos, *Borrachera verde* (1937) de Raúl Botelho Gosálvez, *Sangama* (1942) de Arturo Hernández, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *Desde el río* (1965) de Alfredo Leal Cortés, *La casa verde* (1966) y *El hablador* (1986) de Mario Vargas Llosa, *Maladrón* (1969) de Miguel Ángel Asturias, *Daimón* (1981) de Abel Posse.

Gonzalo Pizarro, hermano de Don Francisco Pizarro, Marqués y Gobernador del Perú. Sea Dios loado. Amén (Carvajal, 1942).

Así termina Fray Gaspar de Carvajal su crónica *Descubrimiento del río de las Amazonas*, que cuenta la odisea de Francisco de Orellana por el río más caudaloso de la tierra. Al final de siete meses y cuatro mil y ochocientos kilómetros recorridos llegan al Atlántico en la altura de la isla de Marajó. Su hazaña terminó por escribir uno de los pasajes más increíbles de la construcción del imaginario del nuevo mundo. Este nuevo continente descubierto carecía de una historia y esa historia fue construida desde la mirada insólita de los conquistadores.

La literatura narrada a través de los libros de caballería tiene vital importancia en esta construcción o invención de la historia del nuevo mundo. El *Amadis de Gaula* era el libro más leído en la América recién descubierta. Los mitos clásicos y medievales aparecen y se establecen como verdades. Los referentes maravillosos que se podían comparar eran los que aparecían en la mitología o en la ficción. Así, cuando los soldados avanzados de las tropas de Hernán Cortés en su acercamiento a México ven una ciudad dentro de un lago regresan dando la noticia de que habían visto una ciudad de plata como en las novelas del Amadis (Murga, 2011b).

Las leyendas y la mitología clásica paulatinamente abren camino y se establecen en este espacio donde todo es posible: la fuente de la eterna juventud, el País de la Canela, El Dorado, las Hespérides, las Amazonas, la Isla de San Borondón encuentran allí un terreno propicio para emplazarse (Murga, 2011a). Vale recordar que las fronteras entre la ficción y la realidad en aquel entonces era muy difusa.

Fray Gaspar de Carvajal relata con detalles el descubrimiento del río de Orellana en la que el mito vence al descubridor y nombra la selva, el río y toda una región. Francisco de Orellana se incorporó a la expedición de Gonzalo Pizarro —hermano menor del entonces gobernador de Perú, Francisco Pizarro— en 1540. La misión era encontrar el País de la Canela y el señorío del Dorado que según los amerindios, estaba al otro lado de la Cordillera de los Andes. Al cabo de un año la expedición consiguió cruzar la cordillera, pero con numerosas bajas.

Al darse cuenta de que la empresa había fracasado porque en lugar de encontrar el bosque preciado se toparon con una jungla temeraria donde el peligro acechaba en cada rincón, Gonzalo Pizarro cometió uno de los genocidios más sangrientos de los que se tiene noticia. Los amerindios que componían la expedición y que consiguieron sobrevivir al viaje y a la inclemencia de la selva amazónica, alrededor de cuatro mil, fueron ejecutados (Murga, 2011b).

Por orden de Gonzalo Pizarro, Francisco de Orellana bajó por el río Coca (afluente del Napo) junto con cincuenta y siete hombres más el Fray Gaspar de Carvajal, con la intención de conseguir provisiones para continuar la expedición. La empresa se complicó enormemente cuando percibieron que no podían luchar contra el río que se iba tornando más veloz y caudaloso en la medida en que se adentraban en la selva. Impedidos de regresar, Orellana tomó la decisión de continuar el viaje en el que terminó por descubrir al gran río.

En una de sus incursiones en busca de provisiones entraron en batalla con los nativos que defendían su territorio. Allí entraron en contacto visual con las legendarias amazonas: “*Quiero que sepan cuál fue la cau-*

sa porque estos indios se defendían de tal manera. Han de saber que ellos son sujetos y tributarios de las Amazonas” (Carvajal, 1942: 31). Según Carvajal, las Amazonas dominaban muchos pueblos y cobraban tributos en cambio de protección. Avisadas de que llegaban los extranjeros, las Amazonas se presentaban para luchar junto con los protegidos: “[...] que éstas vimos nosotros, que andaban peleando delante de todos los indios como capitanas” (Carvajal, 1942: 31). Los indígenas que se retiraban de la lucha eran ejecutados por las Amazonas, sigue el cronista, y esta era la explicación por la que luchaban tan encarnizadamente.

Estas mujeres son muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza, y son muy membrudas y andan desnudas en cueros tapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios; y en verdad que hubo mujer de estas que metió un palmo de flecha por uno de los bergantines, y otras que menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín (Carvajal, 1942: 32).

A diferencia de la mayoría de los conquistadores, Orellana era mucho más diplomático con los indígenas, por lo que los intentos de diálogo eran más frecuentes que los embates. Orellana incluso aprendió el vocabulario básico para que una comunicación rudimentaria fuera posible: “[...] En este asiento el Capitán [Orellana] tomó al indio [...] porque ya le entendía por un vocabulario que había fecho, y le preguntó de dónde era natural: el indio dijo que de aquel pueblo donde le habían tomado” (Carvajal, 1942: 34). Así es como además de los avistamientos de las mujeres guerreras tuvieron informaciones directas de esta tribu de Amazonas.

El Capitán [Orellana] le preguntó qué mujeres eran aquellas [que] habían venido a les ayudar y darnos guerra: el indio dijo que eran unas mujeres que residían la tierra adentro siete jornadas de la costa, y que por ser este señor Couynco sujeto a ellas habían venido a guardar la costa. El Capitán le preguntó si estas mujeres eran casadas: el indio dijo que no. El Capitán le preguntó que de qué manera viven: el indio respondió que, como dicho tiene, estaban la tierra adentro, y que él había estado muchas veces allá y había visto su trato y vivienda, que como su vasallo iba a llevar el tributo cuando el señor lo enviaba. El Capitán preguntó si estas mujeres eran muchas: el indio dijo que sí, y que él sabía por nombre setenta pueblos, y los contó delante de los que allí estábamos, y que en algunos había estado (Carvajal, 1942: 35).

El indígena siguió contando los detalles de la tribu de las amazonas, que por cierto se acerca bastante al mito de las antagonistas de los griegos que lucharon contra Aquiles y Hércules. Es el mismo arquetipo que se repite también en Marco Polo (*Viajes*); en Giovanni Boccacio (*De las mujeres famosas*); en Ariosto (*Orlando furioso*). El propio Cristóbal Colón relata a través del Fray Bartolomé de las Casas el 16 de enero de 1493 la existencia de una isla poblada por las amazonas en su llegada a América:

[...] Dijéronle los indios que por aquella vía hallaría la isla de *Matinino*, que diz que era poblada de mujeres sin hombres, lo cual el Almirante mucho quisiera por llevar, diz que a los Reyes, cinco o seis dellas; pero dudaba que los indios supieses bien la derrota, y él no se podía detener por el peligro del agua que cogían las carabelas; mas diz que era cierto que las había, y que cierto tiempo del año venían los hombres á ellas de la dicha Isla de Carib, que diz que estaba dellas diez ó doce leguas, y si parían niño enviábanlo a la isla de los hombres, y si niña dejábanla consigo. Dice el Almirante que aquellas dos islas no debían distar de donde había partido quince o veinte leguas, y creía que eran al Sueste, y que los indios no se supieron señalar la derrota (Colón, 1892: 155).

Asimismo, Hernán Cortés, en la *Cuarta Carta de Relación* (1524), relata la versión mexicana de las amazonas y la práctica de abandonar a los nacidos varones y quedarse con las nacidas mujeres:

[...] Y entre la relación que de aquellas provincias hizo, trajo nueva de un muy buen puerto que en aquella costa se había hallado, de que holgué mucho, porque hay pocos; y asimismo me trajo relación de los señores de la provincia de Ceguatan, que se afirman mucho haber allí una isla toda poblada de mujeres sin varón ninguno y que en ciertos tiempos van de la tierra firme hombres, con los cuales han acceso, y las que quedan preñadas, si paren mujeres las guardan, y si son hombres les echan de su compañía; y que esta isla está diez jornadas de esta provincia, y que muchos de ellos han ido allá y la han visto. Dicen asimismo que es muy rica de perlas y yo trabajaré, en teniendo aparejo, de saber la verdad y hacer de ello larga relación a V. M. (Cortes & Gayangos, 1866: 288).

Lo cierto es que nunca se han encontrado vestigios de estas tribus formadas por mujeres guerreras. Ni rastros de las construcciones de piedra que relataron los indígenas de la Amazonía brasileña. Seguramente eran relatos insólitos influenciados por la literatura y la mitología, por una realidad maravillosa que se abría ante los ojos de los conquistadores. En una tierra en que lo fantástico se materializaba, el río de las Amazonas es una realidad que aún provoca sorpresa y enriquece el imaginario insólito no solo de los lugareños, sino también de sus lectores, sus narradores, sus poetas.

IV.3.2 Inglês de Sousa y el paisaje naturalista

Inglês de Sousa incorpora a su narrativa las leyendas e historias orales que escuchaba en su infancia de Óbidos, en el estado de Pará. Luego, su paisaje amazónico está habitado por lo insólito y por lo fantástico

muy presente en la oralidad de la región. Al respecto, Tzevetan Todorov indicó en su estudio sobre el género fantástico que entre lo maravilloso y lo extraño hay un lapso en el que se duda entre lo natural y lo sobrenatural; es precisamente en esta dubitación donde habita lo fantástico. Todavía hoy en pleno siglo XXI, los lugareños asumen como verdaderas la mayoría de las leyendas que fueron transmitidas de generación en generación.

Dentro de un marco realista/naturalista —principalmente por la influencia del francés Émile Zola y del portugués Eça de Queiroz— pero todavía con rasgos románticos en sus primeras producciones, Inglês de Sousa escribió obras que irían a dar el tono de la producción literaria amazónica, como se puede notar en los escritores novecentistas. Los primeros libros fueron firmados con el pseudónimo de Luís Dolzani, quizás para no influenciar en la recepción de su importante producción ensayística en el mundo periodístico y jurídico. Sus novelas y relatos fueron todas escritas en su juventud, entre estas *O Cacaolista* (1876), *História de um pescador* (1876), *O coronel Sangrado* (1877), *O Missionário* (1888) y el libro de relatos breves *Contos amazônicos* (1892).

En su novela de estreno, *O Cacaolista*, el paisaje aparece ya en los primeros párrafos como forma de escenario en el que ocurre la mayor parte del relato. Como las descripciones de la selva que se seguirán en la literatura de inicio del siglo XX, el paisaje amazónico es la representación de la melancolía y de la soledad. El texto empieza con el emplazamiento (Mede, 2003) del escenario en las inmediaciones de Óbidos, en las orillas del río Paraná-mery en el año 1866. El enclave es una “[...] *fazenda chamada de S. Miguel, bonito sitio em que se plantava o cacau, e se criavam algumas cabeças de gado, limitada indústria de um proprietá-*

rio pouco laborioso” (Sousa, 1876: 9). En consonancia con los movimientos literarios del momento (el Realismo y el Naturalismo), el joven escritor paraense describe el ambiente con riqueza de detalles. El cuidado en la elección del lugar de construcción de la casa por las subidas constantes de río, los tipos de árboles fructíferos, los pájaros y todos los elementos que daban al paisaje “[...] *um aspecto agradável, ainda que melancólico*” (Sousa, 1876: 9). Como si estuviera dibujando o pintando, Inglês de Sousa va completando el escenario rural modificado por el hombre en su afán de doblegar la selva:

À esquerda da casa, e a cem passos dela ficava o curral, onde todas as tardes se recolhiam o gado, e para o Norte se estendia a perder de vista o campo, onde apenas uma ou outra embaúba se erguia aqui e ali. O sombrio cacauil comunicava o sitio com as outras propriedades vizinhas, e por trás da casa uma lagoa de água negra, criada por um braço do Amazonas, e cercada de *aningáes* cerrados, formava o fundo do quadro (Sousa, 1876: 9).

Este paisaje melancólico va a ganar tonos más sombríos en sus siguientes novelas, de tal forma que reflejan la esencia misma del imaginario “*ribeirinho*” donde lo sobrenatural y lo etéreo son mucho más terroríficos que las panteras, serpientes, caimanes, pirañas e insectos mortíferos. Lo insólito en la Amazonía es real, está ahí y se pueden encontrar hoy día personas que juran haber visto animales y seres encantados. Una de sus últimas producciones, los *Contos amazônicos* (1892), retrata sin perder la dicción naturalista ciertos paisajes que traducen el universo mágico e insólito del imaginario extraño-maravilloso de su gente.

Por otro lado, en el relato breve *Acauã* el paisaje sublime es utilizado para intensificar la atmósfera sobrenatural de una noche de tormenta. La luz de los relámpagos apenas deja ver como si se tratara de parpadeos un escenario que está próximo a padecer un drama donde la natu-

raleza es la personificación del espíritu que ejecuta la punición a los cazadores incautos. Considerada un ave de mal presagio por los indígenas, el *acauã* se presenta en la escena para anunciar una larga maldición.

Súbito, o clarão vivo de um relâmpago, rasgando o céu, mostrou ao caçador que se achava a pequena distância da vila, cujas casas, caiadas de branco, lhe apareceram numa visão efêmera. Mas pareceu-lhe que errara de novo o caminho, pois não vira a sua casinha abençoada [...] Trovões furibundos começaram a atropelar os ares. Relâmpagos amiudavam-se, inundando de luz rápida e viva as matas e os grupos de habitações, que logo depois ficavam mais sombrios (Sousa, 1988: 45).

En otro relato del mismo libro, *O Voluntario*, el paisaje está en la mirada perdida de los tapuios, la mirada fija al horizonte como si quisiera quitar todos los elementos presentes entre la línea del horizonte y la persona que mira. “[...] *É naturalmente melancólica a gente da beira do rio. Face a face toda a vida com a natureza grandiosa e solene, mas monótona e triste do Amazonas, isolada e distante da agitação social, concentra-se a alma num apático recolhimento [...]*” (Sousa, 1988: 7). Una mirada contemplativa que parece incluso que no hay espacio para el pensamiento. “[...] *Haveis de ter encontrado, beirando o rio, [...] o dono da casa sentado no terreiro a olhar fixamente para as águas da correnteza, [...] para as nuvens brancas do céu, [...] imóvel e mudo numa espécie de êxtase [...]*” (Sousa, 1988: 7).

Emplazado en una de las orillas de los infinitos *igarapés* amazónicos en la época de la Guerra de Paraguay, el hijo de la *tapuia* Rosa es reclutado para luchar, lo que significa una pena de muerte segura ya que no tenía ninguna habilidad en combates. La vida tranquila de la *tapuia* y su único hijo iba a ser sacada de la tranquilidad ribereña para transformarse

en una brutal injusticia. El narrador pregunta en su imposibilidad de comprender la otredad de unos vecinos invisibles indescifrables:

[...] Em que pensará o pobre tapuio? No encanto misterioso da mãe d'água, cuja sedutora voz lhe parece estar ouvindo no murmúrio da corrente? No curupira que vagabundeia nas matas, fatal e esquivo, com o olhar ardente cheio de promessas e de ameaças? No diabólico saciçaperê, cujo assovio sardônico dá ao corpo o calefrio das sezões? Em que pensa? Na vida? É talvez um sonho, talvez nada. É uma contemplação pura (Sousa, 1988: 7).

IV.3.3 José Veríssimo, el paisaje como reflejo del alma humana

En la misma línea hasta aquí esbozada, José Veríssimo, en el relato breve *O crime do tapuio*, que integra el libro de relatos *Cenas da vida amazônica*, también deja ver su mirada literaria de un paisaje amazónico lúgubre y peligroso. Lo sublime (Bodei, 2011) y lo dia-bólico (Boff, 1998) son una sensación permanente e indivisible. Delante de la maestría del escritor amazónico, que le dedicó un artículo en el periódico *Gazeta de Notícias* de 1899, nadie menos que Machado de Assis:

O contraste é grande. A floresta e a água envolvem e acabrunham a alma. A magnificência daquelas regiões chega a ser excessiva. Tudo é inumerável e imensurável. São milhões, milhares e centenas os seres que vão pelos rios e igarapés, que espiam entre a água e a terra, ou bramam e cantam na mata, em meio de um concerto de rumores, cóleras, delícias e mistérios. O Sr. José Veríssimo dá-nos a sensação daquela realidade. A descrição do caminho que leva ao povoado do Ererê, através do “coberto”, do “lavrado” e de um espaço sem nome, é das mais belas e acabadas do livro. Assim também a do Paru, ou antes a história do rio nas duas partes do ano, de verão e de inverno, um só lago intermínimo ou muitos lagos grandes, as ilhas que nascem e desaparecem, com os aspectos vários do tempo e da margem (Assis, 1899).

El relato cuenta el drama de una niña que vivía en situación de maltrato por una señora solitaria y amargada. El *tapuio* —mestizo de indio con otras razas— que servía a un terrateniente vecino se compadece de la crianza y quiere ayudar, pero no sabe cómo. En uno de esos días que testifica el maltrato a la niña sale con su canoa trastornada y descubre un paisaje secreto. Oculto por la maleza, la senda líquida invisible lleva a un paraje virgen pero aterrador.

Al quedar varada ante la primera y más densa cortina de follaje, encontró una laguna, que penetraba en el interior de la floresta por causa de las inundaciones. Árboles elevados, como son los de esa región del Trombetas, esbeltos, de corteza parda y rugosa, emergían de las aguas, oscuras y calmosas, como las de una laguna muerta. De los altos gajos pendían, formando banderolas pintorescas, hilos de todos los grosores y tamaños, cipones y lianas que se reflejaban en aquellas aguas, quietas y negruzcas, con sinuosidades interminables de serpientes. Otras lianas atravesaban el espacio de rama a rama, de tronco a tronco, enmarañándose en lo alto como las cuerdas de un navío. A los árboles estaban adheridas las vegetaciones parasitarias; musgos espesos ponían grandes manchas verdes en la corteza parda de los árboles. Arriba, en lo alto del matorral se formaba una especie de bóveda de verdura, que proyectaba una sombra triste, la cual, uniéndose al silencio absoluto del sombrío paisaje, le daba no sé qué aspecto tétrico de ruina (Veríssimo, 1946: 200).

En seguida, al descubrir el paisaje el protagonista es atacado por una de las serpientes más terroríficas del Amazonas, la *sucurujú*. El paisaje adverso, el ataque de la serpiente y el éxito en el embate hacen que el ribereño reflexione. Como afirmaba Honoré de Balzac en *La comedia humana*, “*el paisaje tiene ideas y hacer pensar*”. El paisaje, aunque diabólico, va a despertar en el *tapuio* una decisión simbólica, la de librar a la niña de la condición de esclavitud y maltrato en la que se encontraba.

Las escenas y acciones son descritas en su más descarnada realidad, la denuncia social y posteriormente el tribunal que se instala para condenar el crimen del *tapuio* le coloca claramente dentro de la corriente naturalista. En la estela de Inglês de Sousa, pone un ladrillo más en la literatura social y de denuncia de las condiciones subhumanas en las que vivía la población *ribeirinha*.

IV.3.4 Euclides da Cunha, el paisaje entre la mirada literaria y periodística

La Amazonía euclidiana es la representación del caos absoluto que en alguna época futura quizás se organizará en una topografía perenne; es la naturaleza en constante transformación, grandiosa e imperfecta.

Considerado uno de los más grandes literatos y uno de los más grandes pensadores de la sociedad brasileña, Euclides da Cunha es un escritor complejo y de difícil clasificación. En su formación de ingeniero tuvo contacto con las corrientes científicas de la época, lo que le ayudó a tener una visión bastante lúcida y pragmática de su gente. Destinado a cubrir como periodista la Guerra de Canudos, más que describir la guerra trató de hacer un perfil exhaustivo del hombre común del nordeste brasileño, lo que le llevó a enunciar una de sus frases más célebres: “*O sertanejo é, antes de tudo, um forte*”. De esa experiencia escribió su obra maestra, *Os sertões* (1902).

En 1904 integró la comisión encargada de demarcar la frontera entre Perú y Brasil en la región del Alto Purus. El contacto con el inabarcable paisaje le provocó una profunda impresión. Para Euclides, la Amazonía

era el estado primigenio que estaba carente todavía de orden por la propia naturaleza: “[...] o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido —quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem...” (Cunha, 2000: 117). Todavía no existía la Teoría del Caos (Prigogine, 1995), ni las discusiones sobre el paradigma de la complejidad (Morin, 1994). Su época estaba todavía bajo el legado del positivismo, en el que el desorden era algo imposible de sistematizar; la Amazonía era justamente eso, desorden e inestabilidad absoluta:

Os mesmos rios ainda não se firmaram nos leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes, em meandros instáveis, contorcidos em sacados, cujos istmos a revezes se rompem e se soldam numa desesperadora formação de ilhas e de lagos de seis meses, e até criando formas topográficas novas em que estes dois aspectos se confundem; ou expandindo-se em furos que se anastomosam, reticulados e de todo incharacterísticos, sem que se saiba se tudo aquilo é bem uma bacia fluvial ou um mar profusamente retalhado de estreitos (Cunha, 2000: 117).

Para Euclides da Cunha, la ciencia no tenía sentido en aquel ambiente —dentro, claro está, del horizonte científico de finales del siglo XIX—, porque cualquier proyecto hidrográfico estaría destruido con solo una de las constantes inundaciones. “[...] Os mesmos rios ainda não se firmaram nos leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes, em meandros instáveis, contorcidos em sacados, cujos istmos a revezes se rompem e se soldam numa desesperadora formação de ilhas e de lagos [...] (Cunha, 2000: 117).

Estas islas y lagunas tienen vidas muy efímeras, por tanto, algunos meses después el paisaje puede estar totalmente alterado, lo que era isla puede ser una laguna y lo que era laguna una isla. Las certezas en esta

inmensidad de vegetación y agua son imposibles de precisar, ya que en verdad el investigador terminará sin saber por su carácter inestable, “*se tudo aquilo é bem uma bacia fluvial ou um mar profundamente retalhado de estreitos*” (Cunha, 2000: 117).

La vegetación es igualmente caótica y sublime, “*ostenta a mesma imperfeita grandeza*” (Cunha, 2000: 117). La selva, por el día, goza de silencio abstracto, que es la superposición de una infinidad de pequeños sonidos, suaves e indefinibles. Por la noche, el ruido llega a ser ensordecedor, como si los animales de todas las especies entraran en competición. El verde casi negro de las hojas e interminable debilita los ojos que se sorprenden cuando de pronto se deparan con una fiera vegetación en explícita lucha por el espacio, con una violencia bárbara solo comparada a los bosques imaginados por los geólogos en los orígenes de la vida en la tierra (Cunha, 2000: 117). El paisaje imperfecto y repetitivo termina por embotar y fatigar la mirada extranjera, cual si estuviera el espectador delante de un desierto o de un océano:

É, sem dúvida, o maior quadro da Terra; porém chatamente rebatido num plano horizontal que mal alevantam de uma banda, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebrou, as serranias de arenito de Monte Alegre e as serras graníticas das Guianas. E como lhe falta a linha vertical, preexcelente na movimentação da paisagem, em poucas horas o observador cede às fadigas de monotonia inaturalável e sente que seu olhar, inexplicavelmente, se abrevia nos sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos como os dos mares (Cunha, 2000: 116).

En este paisaje adverso, el hombre es presa fácil para los depredadores, no los animales y la naturaleza misma sino los terratenientes, los gananciosos explotadores de la selva y de los que buscan mejores condiciones de vida en una tierra prometida. Lo que encuentran son los ten-

táculos de la bestia transformados en esclavos con deudas impagables, en una cárcel sin muros, condenados a vagar como “sísifos” tropicales, cargando con sus cuerpos en lugar de la piedra, “[...] *constrangido a calcar durante a vida inteira a mesma “estrada”, de que ele é o único transeunte, trilha obscurecida, estreitíssima e circulante, ao mesmo ponto de partida*” (Cunha, 2000: 153).

Al escribir sobre la Amazonía, Euclides da Cunha termina por sentar el canon de cómo debe mirar el foráneo la inmensidad de la selva y del río-mar. Su denuncia social y la revelación de la condición a la que eran sometidos los desheredados de aquel paisaje, la condición de naturaleza imperfecta, en constante mutación, sientan otras columnas para los relatos y novelas que vendrían a empezar la llamada literatura de la selva.

IV.3.5 Alberto Rangel y el Infierno verde

Alberto Rangel, contemporáneo y amigo de Euclides da Cunha, escribe su libro de relatos basando la mayoría de las acciones y descripciones en los textos publicados por Euclides a partir del año 1906 en periódicos. Sufre las consecuencias de estar a la sombra de un escritor con el peso de Euclides, cuya asociación de su nombre con el del autor de *Os Sertões* es inmediata. Así es considerado irreversiblemente como uno de sus discípulos. Es el mismo Euclides el que hace la presentación de su libro *Infierno verde*¹⁵.

¹⁵ El ejemplar consultado fue recuperado —en *facsimile*— del acervo digital de la Biblioteca Nacional de Francia (www.bnf.fr). Las transcripciones de las citas están adaptadas al portugués actual.

En Alberto Rangel la selva infernal está asociada a la presencia de los extranjeros, brasileños incluso, que encuentran en su interior la personificación de la adversidad. Lo paradisiaco amazónico solo es posible desde la mirada de sus pueblos originarios, indígenas de muchas naciones, cuya imagen está ligada a la naturaleza misma, tales como el agua, los animales y la flora. Esa misma población autóctona pese a todo va a sufrir la dia-bolización (Boff, 1998) de la selva por la interferencia de los invasores, que son responsables de la extinción de varias etnias. La selva para Rangel es el territorio violado que jamás aceptará la presencia del intruso.

En el capítulo "Terra Caída" el paisaje anuncia el trágico desenlace del relato. El discurso lleno de adornos y preciosismos suaviza en cierta medida el desastre natural tan cotidiano para los que viven en los márgenes del río, el cual como un dios hambriento va devorando el bosque, las casas y las plantaciones.

Nesta tarde de sábado, a fumaça das queimadas rodeantes empardecia os ares, antecipando em muito a cinza crepuscular. Um artista divino esfuminhava o desenho em plumbáquina da terra. Assim, a margem fronteira, indecisa por longínqua, mais indistinta ficava, naquela hora pacífica e esfumada em crepes aéreos (Rangel, 1908:82).

En el relato "Hospitalidade", Rangel llama la atención en torno al carácter cambiante del paisaje amazónico. Al pasar por el acantilado Amatory, en el que en poco espacio de tiempo el paisaje original fue alterado por un asentamiento indígena y luego por una ocupación rural, recuerda:

[...] O Amatory é barranco cheio de história: figura um palimpsesto em barro e húmus. Nele inscreveu-se certa maloca de Muras, raspavam-na e substituíram-na pela fazenda dos Mendes e,

mais tarde, por una colônia agrícola do governo. Entre estes dois extremos —maloca e núcleo colonial, do índio Manuel João e Frei José das Chagas ao coronel Bezerra, medeiam mais de dois séculos e meio (Rangel, 1908: 99).

El paisaje en otros momentos gana matices sublimes y se alza en metáforas de leyendas, por medio de lo que puede actualizar escenarios imaginados, como si fuera digno de otros personajes y no de ellos. El cabo-clo que lleva la embarcación está callado, como callados son los *tapuias* ya descritos por Inglês de Souza en sus *Contos amazônicos*. La noche se acerca alargando la sombra de la selva en dirección al Este, pero para el lado opuesto, "[...] *o sol enrolava no seu trono todas as púrpuras de Tyro com todo o ouro da terra. Frechando nessa direção a montaria, era de sonhar-se que um argonauta ou um inglês louco perpetrava, no Amazonas de hoje, as expedições legendarias* (Rangel, 1908: 101).

El narrador invoca en una superposición de imágenes lo real y lo imaginado, dando al paisaje calidades mitológicas o quiméricas. Ello contradice, en cierto modo, la afirmación de Euclides da Cunha de que el paisaje amazónico no permite el símil con ningún paisaje leído o visto en la naturaleza o en el arte. El paisaje gana los colores mitológicos de Tyro —hija de Salmoneo, amante de Poseidón y reina de Yolco. Fue el primer fantasma que encontró Odiseo en su bajada al Hades—, lo que hace imaginar a los argonautas, los legendarios semidioses tripulantes de la nao Argos comandados por Jasón en la misión de recuperar el Vellochino de Oro; se superpone también la imaginaria y soñada expedición de un polémico corsario y poeta inglés y El Dorado inventado: "[...] *O poente seria a Colchida de um instante, senão o Eldorado esvaído de Sir Walter Raleigh. Na luz prodigiosa do sol-posto, a paisagem fixava-se nas linhas vivas de estupenda água-forte*" (Rangel, 1908: 101).

En el último relato, de título homónimo al libro, el ingeniero Souto emprende un viaje por los intrincados canales, furos e igarapés amazónicos, acompañado por un caboclo que se encierra en su mutismo. El forastero siente la soledad y la aprensión de emplazarse en un territorio tan adverso y extraño. El paisaje inabarcable oprime la presencia intrusa, llegando a producir, a los ojos del personaje, la sensación de claustrofobia:

Foi assim, entre o silêncio respeitoso do Miguel e a palrice dos outros homens, que o Souto chegou a uma barraquinha deserta, abafada entre velhas pacoveiras. O bananal apertava a barraca; a floresta sufocava o bananal; e, por sua vez, o céu esmagava a floresta. Foi esse o primeiro pouso do Souto, no remoto confluente do Solimões (Rangel, 1908: 250).

El paisaje amazónico, extremadamente adverso, termina por enfermar al ingeniero, tornando el viaje mucho más difícil y agotador. Al final del viaje encuentran un paraje alterado, un campo de rosas abandonado, pero que da al furibundo viajero un aliento familiar, algo de paraíso en el ambiente infernal. “[...] *Uma cova, enfeitada na primavera, esse rancho de palha... Talvez, dedos misteriosos de bruxas colheriam as rosas; [...] talvez, sombras dantescas de amantes, encarceradas na tapera, se ornam das rosas, consolando-se no florejar sumptuoso desse degredo...* ” (Rangel, 1908: 277).

No obstante, el paisaje al sol del mediodía es dantesco: “[...] *O sol despejava na tapera e no roseiral um metal fundido e translúcido. A glória do dia, a pino, exprimia-se no desespero de abrasar tudo. Aquele recanto da terra dourava-se a fogo*” (Rangel, 1908: 277). No solo el paisaje estaba estático y petrificado por el ingente calor del mediodía, todos los elementos de la naturaleza parecían sufrir la apatía desesperante del infierno verde: “[...] *A água espelhenta do rio era aço líquido, borbotando de*

um forno, escoando-se no molde. Não havia folha que bolisse, todas anérvicas na estagnação geral (Rangel, 1908: 277).

No soportando la inclemencia de la naturaleza, el protagonista termina por enloquecer y posteriormente morir en medio del rosal, único espacio donde la vorágine de la selva parecía recordar un *locus amoenus*.

IV.3.6 José Eustasio Rivera: la escritura de la selva como palimpsesto

Los senderos abiertos por Inglês de Sousa, Euclides da Cunha y Alberto Rangel van a hacer eco en las novelas *La vorágine* y *A selva*. La personificación del paisaje, la crítica social, el binomio infierno/paraíso y el caos primigenio estarán presentes, aunque ya con influencias modernistas.

En primer lugar, *La vorágine* es quizás la novela más icónica sobre la Amazonía. El uruguayo Horacio Quiroga, otro maestro sudamericano del relato ambientado en la jungla tropical, alaba la obra calificándola de “transcendente” dentro del panorama americano y nombra a José Eustasio Rivera como el “poeta de la selva”.

Compleja y fragmentaria, *La vorágine* nunca alcanzó unanimidad cuando se trata de encuadrarla en alguna corriente literaria. En ella se pueden notar influencias tan alejadas como el mito de *Orfeo*, la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, pero también se notan claros guiños a la literatura publicada un par de décadas antes, como los *Contos amazônicos* y *O Missionário* de Inglês de Sousa; las crónicas amazónicas de Euclides da Cunha y el *Inferno Verde* de Alberto Rangel. A diferencia de estos escritores, que tenían una clara dicción naturalista, *La vorágine*

guarda influencias del romanticismo, realismo/naturalismo y del modernismo.

El paisaje amazónico de Rivera evoluciona en la medida en que se va adentrando a la espesura de la selva. El personaje-narrador hace un viaje desde la ciudad, y en esta travesía pasa por las llanuras, donde las vistas son amplias y el horizonte se abre generoso y sin tapujos. Su primer sentimiento hacia el paisaje es el del viajante deseoso de aventuras: “*¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas*” (Rivera, 1993: 59).

Luego su deseo fue encontrar un lugar donde la naturaleza estuviera intacta y allí asentar raíces como uno más integrado al paisaje: “*Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles naciendo, a sentir fatigados nuestros corazones entre la savia vigorosa de los vegetales centenarios*” (Rivera, 1993: 60).

Por su parte Arturo Cova, personaje y narrador en primera persona, es poeta y lo demuestra en el arte de describir los paisajes con los tonos cargados del romanticismo. El paisaje reflejará siempre el estado de alma del narrador y lo describirá con la belleza amena o sublime. Reflejará en estas descripciones igualmente su *deixis*, su emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) físico que en el fragmento siguiente se encuentra todavía en una ubicación en las afueras de la selva:

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. Bajo la gloria del alba hendieron el aire los patos chillones, las garzas morosas como copos flotantes, los loros esmeraldinos de tembloroso vuelo, las guacamayas multicolores. Y de todas partes, del pajonal y del espacio, del «estero» y de la palmera, nació un hálito jubiloso que era vida, era acento, claridad y palpitación. Mientras tanto, en el arrebol que abría su palio inconmensurable, dardeó el primer destello solar, y, lentamente, el astro, inmenso como una cúpula ante el asombro del toro y la fiera, rodó por las llanuras, enrojeciéndose antes de ascender al azul [...] (Rivera, 1993: 14).

El sol en las llanuras distorsiona el paisaje; avisa don Rafo, quien encabezaba la comitiva, que no se desperdiciaran las balas con los venados que veían tan cerca porque en verdad estaban a medio kilómetro de distancia. El calor hace que el aire sea visible, gana aspecto de metal, la luz vibra al punto de poder escucharla (Rivera, 1993: 15). El agonizante viaje bajo un sol inclemente juega con las percepciones de sus integrantes. El paisaje natural se trasmuta en paisaje urbano, haciendo que se perfilen tejados donde solo hay vegetación: *“Hacia la tarde, parecían surgir en el horizonte ciudades fantásticas. Las ponentinas matas de monte provocaban el espejismo, perfilando en el cielo penachos de palmares, por sobre cúpulas de ceibas y copeyes, cuyas floraciones de bermellón evocaban manchas de tejados* (Rivera, 1993: 16).

En la segunda parte de *La vorágine* el paisaje es ya la representación del caos desolador que causa la selva con todo su complejo sistema de ríos como venas interminables, árboles de raras formas y colores, animales en cantidades infinitas de especímenes. La selva amazónica es la representación más intensa de lo que señalaba Remo Bodei en sus estudios sobre lo sublime cuando dijo que *“muchas culturas humanas han tenido hacia los bosques una actitud ambigua, de miedo y veneración religiosa y, al mismo tiempo, de atracción hacia un mítico lugar «arcádico» [...] don-*

de los hombres habrían pasado la edad de oro en paz y sin preocupaciones” (Bodei, 2011: 90).

Así, el temblor de lo sublime toma el cuerpo de Arturo Cova quien ya al borde de la selva percibe que más que una jungla está delante de un organismo vivo, un cuerpo que guarda todas las complejidades naturales y sobrenaturales. Entonces la atmósfera amolda el paisaje y los sentimientos nefastos ocupan irremediablemente el alma del protagonista:

La curiara, como un ataúd flotante, siguió aguas abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras. Desde el dorso de la corriente columbrábase las márgenes paralelas, de sombría vegetación y de plagas hostiles. Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, téticamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada (Rivera, 1993: 79).

El viaje por el río desvela en Arturo elementos de comunicación y de enlace con la naturaleza hostil. En tanto que el día daba lugar a la oscuridad de la noche, iba borrando suavemente las líneas que contornan los elementos del paisaje. La audición se apoderaba como medio de conexión y los sonidos de la naturaleza se confunden con los sonidos de su alma:

Mientras proseguíamos silenciosos principió a lamentarse la tierra por el hundimiento del sol, cuya vislumbre palidecía sobre las playas. Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, substanciado a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que a semejanza de un lente opaco, apenumbra todas las cosas. Sobre el panorama crepuscular fuese ampliando mi desconuelo, como la noche, y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros (Rivera, 1993: 80).

Cabe mencionar que la selva de *La Vorágine* es antropomorfa como la de *Inferno Verde* de Alberto Rangel. En ella el forastero se siente atrapado por un organismo complejo, inteligente y cruel. Como el gigante Huwawa del Bosque de los cedros de Gilgamesh —que es el mismo bosque transmutado en un gigante—, la selva amazónica no tiene un héroe que la mate. Es la misma selva monstruo y héroe, enfermedad y cura. Así, impotente y atrapado en la cárcel de ese monstruo verde, Arturo Cova suelta su lamento como si se tratara de una diosa o de un demonio.

¡Oh, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? [...] Tú eres la catedral de la pesadumbre, donde dioses desconocidos hablan a media voz, en el idioma de los murmullos, prometiéndole longevidad a los árboles imponentes, contemporáneos del paraíso, que eran ya decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimiento de los siglos venturosos. [...] ¡Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad! ¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas! (Rivera, 1993: 77)

Quizás la respuesta al personaje Arturo Cova venga del pasado, de la voz de la propia selva cuando esta se personifica para justificar la muerte de Souto, otro personaje atrapado, enloquecido y muerto en el relato de “Inferno Verde”:

Fui um paraíso. Para a raça íncola nenhuma pátria melhor, mais farta e benfazeja. Por mim as tribos erravam, no sublime desabafo dos instintos de conservação, livres, nas marnotas, pelas bacias fluviais afora. Ainda hoje, o caboclo, sobra viril e desvalida nos destroços da invasão, vive renunciado e silencioso. [...] Inferno é o Amazonas... inferno verde do explorador moderno, vândalo inquieto, com a imagem amada das terras de onde veio, carinhosamente resguardada na alma, ansiada da paixão por dominar a terra virgem, que barbaramente violenta (Rangel, 1908: 279).

Para María Helena Rueda, que hizo un lúcido análisis de la representación de la selva en este tipo de novelas, pero incluyendo en su análisis también la novela *Canáima* del venezolano Rómulo Gallegos, *La vorágine* es un palimpsesto que guarda bajo su capa principal trazos de otras obras que la precedieron. Las similitudes son visibles principalmente con los textos de Euclides da Cunha (1906) y Alberto Rangel (1908). De acuerdo con Rueda, “[...] resulta sorprendente y significativo establecer paralelismos entre estas novelas y los textos brasileños con los cuales se inició la escritura de los conflictos suscitados por la extracción del caucho en la selva americana” (Rueda, 2003: 42).

IV.3.7 Ferreira de Castro y los paisajes comparados

La representación del paisaje amazónico en Ferreira de Castro se da desde la mirada extranjera, irónicamente, el protagonista, Alberto, es portugués y sufre la acción colonizadora del que antes fue el colonizado. De carácter autobiográfico el protagonista relata en primera persona su historia y la agonía de los trabajadores en aquel ambiente.

La mirada portuguesa del autor es también relato interior porque sufrió él mismo las vicisitudes de trabajar en la extracción del caucho cuando era un adolescente. La novela denuncia la condición de esclavitud en la que vivía el cauchero en las fincas de la región, condición que ya había sido denunciada por Euclides da Cunha en sus crónicas *À margem da História*.

El viaje de Alberto es también proceso de autoconocimiento, de paso y de percepción de la condición humana. Es un desplazamiento (Vázquez Medel, 2003) del no saber o no querer saber hacia un emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) hermanado con los otros que sufren la misma injusticia. Es el movimiento en el espacio geográfico y en el espacio del yo. Para el narrador, los desposeídos de la selva son explotados por los terratenientes pero con el consentimiento cómplice de la naturaleza. Ella misma como verdugo implacable de los que se aventuran a extraer sus riquezas.

Atraído por la esperanza de una mejor condición de vida —tenía parientes que habían triunfado en Amazonía—, Alberto se embarca en el “Justo Chermont” con destino a Amazonía y en este espacio donde se desarrolla el descarnado drama en el que el autor usa sus pinceles literarios para describir lo bello, lo feo y lo horrible de una naturaleza en constante transformación.

En *A selva*, el paisaje provoca sentimientos complejos en el protagonista. Desde el asombro por lo inmensurable, hasta el pavor por los peligros que encierra. También cabe decir que surge la sensación de estupor y encantamiento. Como observador extranjero, Alberto constantemente compara el paisaje sublime amazónico con los paisajes domesticados europeos. Como ya informaba Euclides da Cunha en sus crónicas, Alberto presencia la vorágine de la vida en su gestación caótica, donde se veía

[...] a luta desesperada de caules e ramos, ali onde dificilmente se encontrava um palmo de chão que não alimentasse vida triunfante. A selva dominava tudo. Não era o segundo reino, era o primeiro em força e categoria, tudo abandonando a um plano secundário [...] (Castro, 1956: 113).

En este espacio dia-bólico (Boff, 1988), como pasaba en el valle adoniano (Adonias Filho, 1978), el hombre se fragmentaba en el dominio líquido-vegetal; allí está destinado a entregarse incondicionalmente y ante la amenaza de la fractura del cuerpo y del alma “[...] *forçoso se lhe tornava vestir pele de fera*” (Castro, 1956: 113). Los paisajes de su Portugal natal, en la que en la mayoría de las veces se abrigan verdaderos *locus amoenus*, en nada se parecía a lo *horribilis* que presenciaba: “[...] *A árvore solitária, que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo* (Castro, 1956: 113). Aquí también el símil antropomórfico con el gigante Huwawa, protector del Bosque de los Cedros en las montañas de Uruk del Poema de Gilgamesh (Peinado, 1992):

Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam de todos os lados. Nada a assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura; assustava com o seu segredo, com o seu mistério flutuante e as suas eternas sombras, que davam às pernas nervoso anseio de fuga (Castro, 1956: 113).

La comparación resalta siempre la dimensión de lo sublime. Los paisajes de la memoria, *in visu* —aprehendidos a través de relatos, fotografías o estudiados en la escuela— o *in situ* —contemplados directamente— (Roger, 2007) despiertan en Alberto una añoranza de un paisaje acogedor y ameno.

Os grandes rios de Portugal, o Tejo e o Douro, comparados com aquele, faziam sorrir Alberto. Cada pequeno «igarapé» que desaguava no Madeira, cujo nome ninguém lhe sabia dizer, tinha mais largueza do que o Vouga, o Cávado, o Ave ou o Guadiana, de existência decorada nos primeiros bancos escolares e agora evocados com saudade, pela sua água de azul puríssimo e suas

curvas românticas, que os amieiros debruavam, melancolicamente (Castro, 1956: 77).

Lo inabarcable era grotesco, así que la mirada no se podía sostener porque la comparación se quedaba incompleta, inconsistente, en falta: “[...] *Ali tudo perdia as proporções normais. Olhos que enfiassem, pela primeira vez, no vasto panorama, recuavam logo sob a sensação pesada do absoluto, que dir-se-ia haver presidido à formação daquele mundo estranho*” (Castro, 1956: 77).

El fenómeno del *mitate* japonés (ver en tanto que), actualizado por Agustín Berque con el neologismo *trayección* —o sea, ver un bosque de Sierra Morena en Andalucía como si fuera una montaña boscosa de Coaraci, en Bahía— no es posible en la Amazonía de Francisco de Orellana, de Euclides da Cunha, de Eustasio Rivera, de Rómulo Gallego, de Ferreira de Castro y de tantos otros que dejaron su impresión sobre la *Hiléia Amazónica*. Todos ellos tienen como punto en común el hecho de que este paisaje no tiene referencias, algún aspecto en que sea posible una sensación de similitud.

En ese sentido, la idealización del paisaje teorizada por Ane Cauquelin, por ejemplo, en donde ya no se sabe si la belleza o el horror están anclados en lo visto, lo escuchado o lo leído, aquí no se puede aplicar. Según Euclides da Cunha (2000), los paisajes *in loco*, aunque vistos por primera vez, reflejan una historia de contemplaciones ancestrales. Valles, cadenas de montañas, las zonas de mar llenas de islas e incluso los desiertos provocan en el observador una sensación familiar, como un recuerdo:

[o] [...] um modo qualquer de reminiscência atávica. Vendo-os pela primeira vez, temos o encanto de equipararmos o que ima-

ginamos com o que se nos antolha, numa exteriorização tangível de contornos anteriormente idealizados [...] Ali, não. Desaparecem as formas topográficas mais associadas à existência humana. Há alguma coisa extraterrestre naquela natureza anfíbia, misto de águas e de terras, que se oculta, completamente nivelada, na sua própria grandeza (Cunha, 2000: 146)”.

Por otro lado, Alberto, el alter ego de Ferreira de Castro, desplazado (Vázquez Medel, 2003) a un espacio sin símil posible, terminará atrapado en una selva que devora su identidad portuguesa, consume sus ideales por una sociedad más justa y por ende es condenado a permanecer en aquel paisaje irrepetible. El autor, ese otro que llevó en la memoria las imágenes de violenta repulsión y no menos violenta atracción, pasados quince años cuenta desde sus recuerdos la sublime sensación de aquella experiencia: *“Eu devia este livro a essa majestade verde, soberba e enigmática, que é a selva amazônica, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu para o resto da vida”* (Castro, 1956: 20).

IV.3.8 Hatoum/Jurandir: las ciudades-islas

Escritores como Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum procuram resignificar as paisagens. Belém e Manaus são assim lugares intersticiais, onde os indivíduos se esbarram e onde se constroem e culminam expressões de dilaceração e condições erráticas. Os personagens que transitam nessas cidades são submetidos às forças antagônicas, conflituosas, demarcadoras de identidade, de deslocamentos, mas também reveladoras, a partir da paisagem, das dimensões humanas envolvidas. Nesse processo, a ficção se compraz em ser tradutora dessas dimensões.

A cidade-rio em Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum
Tânia Sarmiento-Pantoja

Es importante añadir que Milton Hatoum y Dalcídio Jurandir se destacan de los otros escritores de la selva analizados anteriormente por dos aspectos. En primer lugar, su condición de amazônida, pues Hatoum

nació en la capital del Estado de Amazonas y ahí vive hasta el final de la adolescencia y Dalcídio nació en la isla de Marajó y se trasladó a la capital del Estado de Pará en el inicio de la adolescencia. La infancia de Hatoum estuvo emplazada en la zona urbana, mientras que la de Dalcídio en la zona rural. En segundo lugar, el emplazamiento de sus novelas, la zona urbana o rural/urbana.

IV.3.8.1 Milton Hatoum y el oriente de la memoria

“A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio”.
Relatos de um certo oriente. Milton Hatoum

El orientalismo aparece frecuentemente en la literatura brasileña a través de voces como Jorge Medauar, Raduan Nassar, Alberto Mussa, Bernardo Carvalho y se destaca principalmente en la obra del baiano Jorge Amado. Su novela más exitosa, *Gabriela bravo e canela*, tiene al sirio Nacib como uno de los personajes principales. Es el paciente marido de Gabriela y dueño del Bar Vesúvio, hoy uno de los principales puntos turísticos de la ciudad de Ilhéus.

Las primeras novelas de Milton Hatoum, *Relatos de um certo oriente* (1989) y *Dois irmãos* (2000), tienen como escenario a Manaus, una ciudad atrapada en el desierto verde. Aislados en un laberinto de ríos, junglas, islas y lagunas, como la maldición del inevitable retorno que perfila en las crónicas y las novelas de la selva, los personajes también están atrapados en la ciudad. Aunque salgan por un tiempo —los que no son devorados por ella—, volverán en busca de algo que nunca se presenta o se revela.

Como se dijo, Milton Hatoum vivió en Manaus hasta la adolescencia. De ascendencia libanesa, los ecos de esta condición se establecen como el otro exótico, donde el choque de la cultura inmigrante se va a criollizar (Glissant, 2002) en varios aspectos y nudos culturales, pero el paisaje de oriente será siempre la memoria difusa, la añoranza de un lugar tan distante en el espacio y en el tiempo.

Relatos de um certo oriente se estructura en formato polifónico, con voces sueltas que se van acumulando en un intento futuro de ordenación. En una Manaus caótica como el paisaje que la circunda, la búsqueda de la memoria y el intento de completar el puzzle identitario parece ser una tarea imposible, como imposible es la ordenación de la selva en una composición armónica.

Del mismo modo, la narradora de *Relatos de um certo oriente* es un personaje en busca de un emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) deseado. Desterritorializada (Deleuze & Guattari, 1995) de una plaza donde piensa estar su identidad, busca el plazo perdido de la infancia, empero, lo que tiene son los recuerdos de una infancia demasiado nebulosa como para sacar conclusiones. Los relatos de otros personajes que van apareciendo son incorporados a su propia voz y transmitidos a un hermano distante. Regresa a Manaus para a través de los relatos rescatados emplazarse en algún espacio de sentido. Pese a ello, al volver comprende que regresó a una ciudad-isla y esa sensación, confiesa la narradora, se percibe visualmente cuando se cruza la selva por la noche en avión.

Cuando se mira hacia abajo no se ve un único punto de luz, solo la negrura interminable, pero al acercarse a Manaus, de golpe aparece el paisaje iluminado, “[...] como as luzes de um gigantesco transatlântico a flu-

tuar num oceano que separa dois continentes, uma constelação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome, que o rio antes invisível agora torna-se um caminho iluminado [...] (Hatoum, 2008: 146).

Como si fuera un todo inseparable, sin distinción entre ciudad, río y selva, el viajero que llega tiene la sensación de que en aquel punto no se puede separar el asfalto de las rutas acuáticas y de la jungla cerrada: *“um percurso sinuoso de luz pode ser os faróis das embarcações ou dos carros, e os focos fixos e reluzentes concentrados num mesmo lugar podem ser uma rua, um porto, uma praça ou um bairro inteiro que emerge da água (Hatoum, 2008: 146).*

Ahora bien, el paisaje amazónico llega a la familia libanesa como relato de un mundo encantado y maravilloso; quizás con el mismo estilo de una realidad ampliada que se usó, en su momento, por parte de los cronistas del descubrimiento. La recepción de estos paisajes por el imaginario de los parientes emplazados en oriente provocaba una mezcla de horror y encantamiento. En un tiempo en el que las fronteras nacionales todavía no estaban definidas:

[...] ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores; naquele lugar nebuloso e desconhecido para quase todos os brasileiros, um tio meu, Hanna, combateu pelo Brasão da República Brasileira; alcançou a patente de coronel das Forças Armadas, embora no Monte Líbano se dedicasse à criação de carneiros e ao comércio de frutas nas cidades litorâneas do sul; nunca soubemos o porquê de sua vinda ao Brasil, mas quando líamos suas cartas, que demoravam meses para chegar às nossas mãos, ficávamos estarecidos e maravilhados (Hatoum, 2008: 64).

Un reloj de pared comprado de manera incondicional por Emilie -la matriarca- causó un halo de misterio solo revelado en los relatos de Hakin.

Esta acción desata una enumeración de posibles analogías entre Manaus y Trípoli. Eran las diferencias que se agigantaban nada más desembarcar en este puerto bajo la línea del ecuador, porque cambiar de puerto es dejar atrás los paisajes de sus orígenes: “[...] *a paisagem oceânica, as montanhas cobertas de neve, o sal marítimo, outros templos, e sobretudo o nome de Deus evocado em outro idioma*” (Hatoum, 2008: 24). Sobre todas las diferencias, había una única cosa en común en estas dos ciudades:

“[...] não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite (Hatoum, 2008: 24).

El reloj era para Emilie su parte de una Trípoli añorada. Cuando por la fuerza su hermano Emir la retiró del convento donde se había refugiado. El reloj, emplazado allí (Vázquez Medel, 2003), era el recuerdo no solo del convento, sino también de un paisaje.

Para Dorner, el fotógrafo amigo de la familia que narra su versión como testigo en los capítulos tres y cinco, la ciudad de Manaus nunca se ha conectado con la selva. Aquel que resiste a conectarse con la selva y el río será siempre un prisionero de una cárcel sin muros porque el muro es la misma cárcel. La invitación de conectarse con el paisaje natural era invitación de reemplazamiento (Vázquez Medel, 2003): “*Sair dessa cidade*’, dizia Dorner, *‘significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?’*” (Hatoum, 2008: 73). Confirma así, casi un siglo después, la impresión de Euclides da Cunha cuando afirma que el paisaje de la naturaleza amazónica no tiene símil en nin-

gún otro espacio, aunque dentro de ella exista una ciudad, salir de ella con simplemente cruzar el río es salir de una experiencia espacio-temporal.

El paisaje es usado por la narradora para extirpar los dolores de la infancia y eso se da en dos movimientos. Primero el paisaje urbano, visto desde dentro, donde la referencia era siempre el río. Los barrios periféricos, prohibidos para ellos en la infancia, poblados por otros colores, otra atmósfera, otra gente, eran un paisaje extraño. Allí el río substituía a la plaza, la iglesia, la torre. Era el paisaje cargado con todas las historias que se contaban para impedir una posible incursión, el barrio de los infinitos peligros era el símil de la selva misma. Era como si la jungla dia-bólica (Boff, 1989) se hubiera vestido de ciudad: “*Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres do outro mundo, o triste hospício que abriga monstros [...]*” (Hatoum, 2008: 110). Mirar desde lejos, desde la otredad, quizás con el intento de buscar con esta mirada aquello que uno no es (Guillén, 1989).

El segundo movimiento se da desde el agua, desde una distancia donde los elementos que transforma el bloque de piedra en ciudad vayan ganando contornos muy lentamente. “*Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa [...]*” (Hatoum, 2008: 110). La narradora prueba, delante de la experiencia del paisaje, una sensación de estar parada aunque remaba. El movimiento y la inercia se anulaban y podían coexistir, pero sobretodo, la ciudad edificada en la selva si se observaba en cuanto paisaje desde el río, era otra cosa, era menos ciudad.

“Uma cidade não é a mesma cidade se vista de longe, da água: não é sequer cidade: falta-lhe perspectiva, profundidade, traçado, e sobretudo presença humana, o espaço vivo da cidade. Talvez seja um plano, uma rampa, ou vários planos e rampas que formam ângulos imprecisos com a superfície aquática” (Hatoum, 2008: 110).

Es Hakin, hermano de la narradora, quien está designado quizás por ser el hermano mayor a preservar una lejana memoria de oriente. Esto ocurre a través de la lengua. Como anunciaba Fernando Pessoa, “minha pátria é a língua portuguesa”, actualizada por Caetano Veloso como “minha pátria é minha língua”, el árabe fue enseñado a Hakin como permanencia de la memoria de una patria nunca visitada por él. Era la lengua familiar pero que para él sonaba más extranjera que todas las otras.

Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas. Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie: por ter vindo ao mundo antes que os outros? Por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo girava ao redor de Trípoli, das montanhas, dos cedros, das figueiras e parreiras, dos carneiros, Junieh e Ebrin? (Hatoum, 2008: 46).

La narradora de *Relatos de um certo oriente* se pierde en el rizoma (Deleuze & Guatari, 1997) que la selva es símbolo y señora. Busca un árbol-raíz, una genealogía que su existencia trató de complejizar sin posibilidad de reducción; los recuerdos de un paisaje oriental representado por los relatos de otros; los recuerdos de una Amazonía desplazada en el tiempo; un rompecabezas de relatos que se quedan registrados en cintas magnéticas, pero imposibles de ordenarse. Su recopilación se tornó el espejo de la Amazonía misma, una profusión de elementos de

un paisaje cambiante que se fusiona, se aniquila, se transforma en otro paisaje y vuelve a empezar indefinidamente.

“O teu presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias (Hatoum, 2008: 147).”

IV.3.8.2. Dalcídio Jurandir y la experiencia de lo telúrico

Mais do que a embriaguez, ouvindo aquelas vozes e
aquele tropel, o terror o invadia quando sentiu
aproximar-se o mondongo. Era a selva dos charcos,
fechada com seus bichos e a sua vastidão.
Três casas e um rio – Dalcídio Jurandir

De todos los escritores citados en este capítulo sobre el paisaje literario amazónico, Dalcídio Jurandir es el más telúrico. Hijo de la isla de Marajó, nació en Vila de Ponta de Pedras pero luego se trasladó a la Vila de Cachoeira, donde están ambientadas sus tres primeras novelas.

A pesar de su condición de nativo, sus personajes no escapan del viaje al *Hades* de la selva, al cambio de paisaje que casi siempre termina por imponer la paga de una moneda a un hipotético Caronte ecuatorial en una travesía que muy difícilmente tendrá regreso, y si regresa es solo por una concesión cuya consecuencia es condenarse definitivamente. Fue así con Francisco de Orellana en su real-maravilloso viaje por el río hasta entonces no nombrado; con el hijo de la tapuia Rosa, soldado (in)voluntario en el relato homónimo de los *Contos amazônicos* (1988) de

Inglés de Sousa; con el personaje Souto en *Inferno verde* (1908) de Alberto Rangel; con Arturo Covas en *la Vorágine* (1993) de José Eustasio Rivera; con el portugués Alberto en *A Selva* (1956) de Ferreira de Castro; con la narradora anónima de *Relatos de um certo oriente* (2008) de Milton Hatoum. Todos estaban condenados a hacer el trayecto por el río-selva al encuentro del infierno que representa esta otredad que es el paisaje mismo (Guillén, 1988).

La diferencia reside en que el destino del protagonista es la ciudad, pero una ciudad atrapada y de cierto modo metamorfoseada en otra selva. Tânia Sarmiento-Pantoja hace un interesante movimiento del río a la casa en su artículo *A cidade-rio em Milton Hatoum e Dalcídio Jurandir* (2010), inaugurando así otras posibilidades de movimientos desde/hacia el paisaje, *in visu* o *in situ* (Roger, 2007).

Dicha autora recordó que el paisaje en la ficción brasileña fue construido con una clara inclinación al vínculo con la tierra, asociado al conflicto social y con una dicción confesional: "*A Amazônia surge nesse contexto, ora carregada pelas tintas da verossimilhança cara ao naturalismo, ora atravessada pelas apreensões epifânicas e maravilhosas, mas também pelo olhar ora incrédulo, ora com dificuldades de compreensão do espaço*" (Sarmiento-Pantoja, 2010).

Los primeros libros de Dalcídio Jurandir, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó*, (1947) y *Três Casas e um rio* (1958), ambientados en la isla de Marajó y; *Belém do Grão Pará* (1960) que representa la transición del paisaje rural para el urbano tienen como personaje a Alfredo, que va ganando protagonismo en cada novela publicada, hasta que culmina como personaje perenne en este grupo de libros dalcidia-

nos, que se suelen referir como *Ciclo do Extremo Norte*. La excepción es *Marajó*, en donde el protagonista es Missunga, hijo del terrateniente Coronel Coutinho, que vive su conflicto de hijo desdichado que no acepta su destino.

Su primer libro, *Chove nos Campos de Cachoeira*, escrito dentro de la llamada generación de los años 30 brasileña se aleja de los otros escritos sobre la selva amazónica marcadamente naturalistas, como se puede notar en las obras de José Eustasio Rivera, Ferreira de Castro y Rómulo Gallegos, por ejemplo. La escritura de Dalcídio Jurandir ya demuestra el desarrollo más intenso del discurso psicológico, una densidad descriptiva que revela el contacto originario del escritor con la tierra.

El paisaje se revela como huida de una realidad cargada de desencantos, desilusiones y una necesidad imperante de cambio. La mirada hacia el paisaje es el intento de escapar del lugar, de esa *deixis* donde la existencia no tiene adornos de felicidad y esperanza. El emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) tanto de Alfredo como de Eutanázio, su hermano, es el deseo de un yo que no acepta su plaza geográfica ni existencial, en un plazo que para Alfredo es deseo de desplazamiento geográfico y en Eutanázio deseo de desempleo en el tiempo. En los dos hermanos la percepción del otro que es el paisaje, remite a una sensación de transcendencia y evasión de su condición actual: “[...] *Com o vento pelo rosto, com o hálito daqueles campos noturnos, recorda-se duns tempos passados em Muaná. Achava um consolo, uma grave estima na paisagem, na espécie de beatitude que cobria a paz e o desencanto da vilzinha quase mona* (Jurandir, 1991: 40).

Del mismo modo, es también una tregua en la memoria. Es una anulación de los pensamientos llenos de dolor, evasión de tener que pensar el futuro: “[...] *Silêncios no mato, passeios na montaria, sestras no alpendre e no copiar dos barracões e das barracas dos sítios. Gostava de ficar num toco de pau no meio do mato, sem pensamentos, numa inércia*” (Jurandir, 1991: 40).

Eutanázio es entonces la representación de la negación de la vida —su propio nombre revela la intención del autor—, camina por la isla con la carga de una existencia no elegida. Aquí la metáfora del suicidio aparece también relacionada con el paisaje. Las lluvias torrenciales que caen periódicamente en la isla producen una inundación constante que se repite cada vez que esta cae. El paisaje es alterado y hace que el personaje desee un viaje para la muerte: “[...] *Os campos de Cachoeira vinham de longe olhar as casas da vila à beira do rio, com desejo de partir com aquelas águas*” (Jurandir, 1991: 40). Alfredo, aunque sienta la prisión de la isla, también se siente atado al hermano, lo que le impide hacer su trayecto hacia otro emplazamiento (Vázquez Medel, 2003), uno más civilizado, más humano y menos grotesco. Como si adivinara el pensamiento del hermano, impulsado por el paisaje deseado, hace un razonamiento que es a la vez lamento y súplica:

Feito uma ilha nos campos cheios, defronte do rio cheio, o chalé ficava mais distante do mundo, mais longe da cidade, parecia boiar nas águas e se perder pelos campos, desaparecer pelos lagos. Alfredo sentiu uma vontade de chorar, de gritar, de perguntar a Eutanázio: Por que tu não morres? Feito uma ilha nos campos cheios? (Jurandir, 1991: 284).

El personaje Alfredo vuelve en *Três casas e um rio*, publicado en 1958, ambientado en el mismo escenario de Cachoeira en la isla de Marajó.

Algunos personajes que aparecen en *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) ya se encuentran muertos, como su hermano Eutanázio. *Três casas e um rio* se diferencia de las dos primeras novelas por introducir elementos de lo real-maravilloso. Alfredo hace dos travesías en la novela, una es la huida a la legendaria hacienda Marinatambalo que hace parte de las leyendas locales y la otra travesía es hacia la tan soñada Belém do Grão Pará.

Se debe mencionar que ecos de Juan Ramón Jiménez aparecen en el paisaje de *Três casas e um rio*. En un solo fragmento de esta larga novela la imagen de una niña muerta, un paisaje contemplado a través de un espejo y la sensación de una naturaleza totalmente ajena al dolor humano se conectan como un rizoma (Deleuze & Guattari, 1995), un choque que criolliza (Glissant, 2002) la mirada, un meta-emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) que superpone discursos y que termina por producir en el lector el sentimiento del mitate/trayección (Berque, 2009) — leer el discurso dalcidiano en cuanto discurso juanramoniano—. Es el canto del gallo cabralino que escuchado remotamente,

[...] coja ese grito que él
y lo lance a otro; otro gallo
que coja el grito que un gallo antes
y lo lance a otro; y otros gallos
que con muchos otros gallos se crucen
los hilos de sol de sus gritos de gallo
(Melo Neto, 1994: 290)

El Major Alberto, Padre de Alfredo, acaba de perder su hija pequeña — Mariinha, antes también quemada por un accidente con la candela que le prendió fuego a la ropa—, victimada por una fiebre. El dolor le hace reaccionar de manera pesarosa y busca entender los motivos de este

adviento. Juan Ramón canta en su poesía un espejo que refleja una bahía “[...] *donde el sol del poniente va quemando sus rosas [...]*” (Jiménez, 1998: 201) y en el poema *La carbonerilla quemada* remite a un paisaje insensible al dolor de una madre y una hija que se mueren.

En Dalcídio, el Major Alberto pasa por delante de un viejo espejo fosco que refleja “[...] *como de uma paisagem muito distante, verde trecho da margem do rio sob um azul tão tranqüilo. Ficou contemplando por algum tempo aquela feliz insensibilidade da natureza*” (Jurandir, 1994: 202). La mirada al paisaje a través del espejo es también una mirada a través de sus casi 60 años de edad. Tumbado en su hamaca, observa los ratones que caminan por el techo que filtran la luz del sol, con lo cual crean sombras que cambian de tamaño como las que se producen con una linterna mágica. Intentando expulsar los pensamientos intrusos,

[...] viu o rabo de um, suspenso, e outro correu ligeiramente, tornando-se grande na luz que as telhas coavam. Uma aventura essa, a dos ratos, tão insensíveis como a paisagem do espelho, refletiu vagamente. Mas por que? Foi a sua brusca pergunta que lhe escapou dos lábios” (Jurandir, 1994: 202).

Al final de *Três casas e um rio* el protagonista Alberto emprende finalmente su travesía a su Belém soñada. Antes de vislumbrar las primeras luces de la ciudad, se debe pasar por una tormenta, por el sublime del paisaje *horribilis* que se instaura entre la isla, el río y la urbe: “[...] *Alfredo estremeceu, a ouvir o diferente rumor das águas e aquele ar noturno e misterioso que encheu a vela. Atrás, fechando o rio, a sombra do mato. Mas logo desabou a trovoada*” (Jurandir, 1994: 386). Lo sobrenatural y la ayuda para vencer este desafío está en la oración de Inocência donde en un lenguaje con acento local confía a dios la protección, entre otras cosas, de no morir ahogado.

O barco subiu na vaga, como que rodopiou, abalroado, O rabo da onda apanhou o toldo, cobriu o piloto. Foi quando se ouviu o grito, que pareceu distante: um passageiro havia caído no banzeiro. Alfredo escutou a mãe gritar fora da camarinha. [...] Na escuridão, agarrado ao leme, o piloto manobrava. Alguém gritava lá fora. O barco saltava na goela de onda enorme. (Jurandir, 1994: 386).

El cruce del río-umbral —ayudado o no por los rezos recomendados a él y apuntados en un trozo de papel— llega a su final cuando vislumbra el fin de la tormenta: “[...] *Na boca verde do rio, antes invisível, as águas nasciam pela primeira vez. Pelos contornos da paisagem, um azul quase violeta com manchas de névoa escura e brilhos foscos. Franjas luminosas infiltravam-se pelos arvoredos marginais, salpicando a maré* (Jurandir, 1994: 386). A partir de ahí Alfredo se emplazará en otro paisaje, con la esperanza de un cambio existencial, de una resignificación que lo llevará a otra travesía, la del tiempo de niño integrado a la naturaleza, al despertar de la madurez de una consciencia social.

Em breve, das nuvens desceria Belém, a sombra da cidade espalhava-se pela baía, recortava-se nas restingas; nos mil e um espelhos da onda e da espuma, casas e barcos se miravam, irreconhecíveis e inconstantes, visão de Belém tão dispersa e vária quanto concentrada e fixa no coração do menino (Jurandir, 1994: 392).

CONCLUSÕES

Alcançado o final deste trajeto, devemos elencar alguns pontos que podemos concluir, sempre ressaltando que tudo está em constante movimento, heraclitianamente, tudo flui, tudo muda, todo o tempo. Podemos afirmar, dentro dessa postura sistêmica, aberta e franca que:

1. A paisagem é um fenômeno enquanto objeto perceptível desde uma perspectiva cultural. Merleau-Ponty, em seus estudos sobre a fenomenologia, utiliza frequentemente o termo para exemplificar o processo de “encarnação”, ou de conjunto, onde os elementos separados vão esfumar suas fronteiras para se tornar um todo perceptível.
2. Que a paisagem é uma realidade histórica condicionada pela cultura, criação humana que harmoniza elementos separados em um conjunto estético. E que o ocidente tardou quase um milênio em perceber o que os orientais já percebiam desde o Século IV. Que possivelmente —irmanando-me aqui como a afirmação de Agustin Berque— o cristianismo foi o responsável por inibir essa percepção, obrigando o ocidente a olhar para dentro e evitar as vistas em direção ao exterior.
3. A paisagem é rizoma (Deleuze, 1995) porque o espaço da percepção é espaço criativo, é espaço liso, é espaço de relação. A paisa-

gem se compõe em um todo mnemônico onde as fronteiras entre uma árvore e outra desaparece, também entre o bosque, o páramo, a montanha e o céu. A paisagem é espaço horizontal, é o visível fenomenológico, mas também o invisível por descortinar, o que está dobrado. Por trás dessa paisagem que se vê haverá sempre outra paisagem e detrás desta outra, mais outra, interconectada *ad infinitum* (Merleau-Ponty, 1993). Como o canto do galo cabralino, que alcança o outro e vai se interconectando até dar a volta à terra. A paisagem é multiplicidade, é complexidade, é *emplazamiento*, porque não existe paisagem sem o movimento do eu, do espaço e do tempo.

4. A paisagem se dá no âmbito da transdiscursivo porque a paisagem que visualizo nos poemas de Federico García Lorca está intertextualizada com as paisagens que conheço *in situ*, com as que por mim foram apreendidas através da pintura, das ilustrações, das histórias em quadrinhos, do cinema.
5. Que o registro mais antigo da palavra paisagem se encontra em língua portuguesa, no compêndio sobre arte *Da pintura antiga*, de Francisco Holanda. Mas não como algo positivo, ao revés. Significava a técnica vulgar, dos que não sabendo pintar o que era complexo, pintava aqueles panos a que davam o nome de “paisagem”.
6. Que ainda que está bastante claro que os registros sobre a percepção estética da paisagem (ainda que com outro termo, pays, pago...) se deu na literatura, são poucos os dicionários que associam a paisagem à literatura. Que, quando Chrétien de Troyes coloca na voz do narrador de *Perceval o el cuento del grial* o seguin-

te discurso: “*Mi señor Gauvain contempló el país, que era muy hermoso y vio los bosques y los llanos, y el castillo sobre el acantilado*”, está inaugurando, no ocidente, a composição de uma paisagem independente, logo, a primeira mirada estética sobre o horizonte.

7. Que as teorias da complexidade produziram um cambio revolucionário em todos os âmbitos da sociedade. Com a comprovação (ainda que seja um paradoxo) de que nada pode ser comprovado de maneira absoluta, abriu-se para a ciência um caminho de infinitas possibilidades. Que a Teoria do *Emplazamiento* é um recurso valioso na análise e estudo da literatura, que torna possível o constante movimento entre posturas teóricas e do *corpus* a ser estudado.
8. Que a dicção poética de João Cabral de Melo Neto sofre notáveis alterações quando está *emplazada* em Pernambuco ou na Andaluzia. A paisagem nordestina é masculina, árida, selvagem, agressiva e ameaçadora. Já a andaluza é o seu oposto, domesticada, acolhedora, suave e feminina.
9. Que as paisagens em Fernando Pessoa ganha particular protagonismo na produção do heterônimo Bernardo Soares, que experimenta técnicas bastante inovadoras no exercício da éfrase. E como toda a produção do poeta português, termina por expandir-se e tornar-se inabarcável. A paisagem, como o próprio Livro do Desassossego, se combinam, se superpõe e se multiplicam, tornando-se excelente corpus para os estudos da complexidade.

10. Que em Adonias Filho, de um lado, o dia-bólico/sim-bólico são sinônimos da própria paisagem. São fenômenos que suspendem a respiração, é o belo que agride, maltrata e mata. Na prosa do escritor grapiúna os elementos da paisagem colaboram para tornar a vida humana mais difícil, ou melhor dizendo, insuportável. Os obstáculos são intransponíveis. Os seres que habitam a paisagem carregam com o peso do seu destino. E o destino está ligado ao vale, ao Catongo, ao Território. Não existe o fora, o externo, o horizonte. Fora daquele espaço não há nada. Do outro lado, a paisagem é morada e guarida para uns, desafio impossível para outros. A serra onde se escondeu Cajango e sua mulher é a personificação do grotesco que faz recuar os sicários mais experimentados daquele território. É o aleijão medonho cuja cara sublime só está permitida para seus filhos natos.
11. Que em Ricardo Cruz, a paisagem grapiúna é dicotômica e enfrentada. O rural e o selvagem se confundem e não sabemos se há mais violência na paisagem que mata o seu semelhante ou na paisagem que acolhe para subjugar. O elemento rio aparece como fronteira, se estabelece como um espaço entre-paisagens. O rio separa o espaço selvagem do espaço domesticado, separa a identidade de quem subjuga e de quem não se deixará, nunca, ser subjogado. O rio do escritor de *Roteiro para uma tempestade* é indiferente, como aquele rio que corria ao lado da *carbonerilla quemada*, protagonista do poema de Juan Ramón Jiménez.
12. Que a paisagem literária amazônica é sublime, mas um sublime amorfo, mutante, em constante transformação. A paisagem é infinita e se repete como um labirinto. Desde os primeiros registros

pelos cronistas dos descobrimentos até a narrativa mais contemporânea essa característica segue inalterada. A hileia amazônica segue sem abrir espaço para o estrangeiro. Como afirmava Euclides da Cunha, o homem ali é um hóspede que não foi convidado. As cidades se isolam em uma redoma e a periferia é a metamorfose da própria selva.

13. A grande maioria da produção literária amazônica, ou sobre a Amazônia, repete os arquétipos da paisagem revelados por Euclides da Cunha e Alberto Rangel. Apenas a produção narrativa de Dalcídio Jurandir é que revela um olhar mais interior, o olhar do tapuia, que al fim e ao cabo vem corroborar aquela outra mirada, com a diferença de que o olhar dalcidiano traz as cores autênticas da dicção autóctone.

14. Que as semelhanças entre literaturas produzidas em espaços-tempo distintos, como a amazônica, a grapiúna e a andaluza, vem confirmar a necessidade de combinar vários pensamentos do arcabouço teórico, como o pensamento rizomático, a criouliização, a teoria do *emplazamiento*, a intertextualidade, a desconstrução, o dialogismo, etc., para conformar e harmonizar estas semelhanças. Vemos nas paisagens superpostas de Juan Ramón Jiménez ecos de Fernando Pessoa. Vemos, no olhar amazônica de Dalcídio Jurandir, as paisagens refletidas a través das lentes e dos espelhos juanramonianos. Vemos o Alísio cabralino amolar-se nos canaviais pernambucano para ferir os personagens do vale grapiúna de Adonias Filho.

15. Podemos afirmar, também, que encontramos o último pilar da ponte que nos possibilitou a conexão entre as poéticas andaluza, grapiúna e amazônica na “crioulização”, conceituada por Édouard Glissant. Ainda que a ideia de rizoma —e é daí que parte Glissant— também poderia possibilitar a conexão da paisagem literária grapiúna à amazônica e da amazônica à andaluza, a “crioulização” nos explicita mais esta comparação ao direcionar o processo rizomático em direção à língua, à arte e à cultura. Além disso, somente através da ideia de “crioulização” é que podemos fazer a conexão destas três geografias porque os nós que tornam possível este contato rizomático não se dá de forma passiva. Há, inevitavelmente, choques, e estes choques provocam a “crioulização”.

Do ponto de vista do *corpus* literário, a poética de João Cabral de Melo Neto foi, assim, o ponto de inflexão que possibilitou conectar não só o aparato teórico, mas também as variadas produções, tanto em verso como em prosa, tanto no Nordeste como no Norte, tanto no Brasil como na Espanha e Portugal. Poderíamos dizer que a paisagem cabralina foi o primeiro canto de galo matutino que acionou outros galos em seus cantos rizomáticos, tecendo/crioulizando as paisagens literárias destas três regiões. A *Teoría del Emplazamiento/Dezplazamiento TE/D*, de Manuel Ángel Vázquez Medel aportou a possibilidade de movimento entre estes nós e linhas, entre os espaços “crioulizados”, entre um canto e outro dos galos que formam a imensa luz/balão da nossa contemporaneidade.

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.
(Neto, 1997: 14)

Com este poema o poeta nos ofereceu a metáfora da complexidade que é tecer a manhã do mundo. “Os fios de sol” dos gritos dos galos são gritos rizomáticos que, al *desplazarse se reemplazan*, “crioulizando-se” à medida que se distanciam e se chocam com os gritos que vêm de outras direções, de outros espaços, para se fusionarem nesta grande teia luz-globo, caos-mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adonias Filho. (1968). *Léguas da promessa: novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Adonias Filho. (1975). *Os servos da morte* (4a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Adonias Filho. (1978). *Memórias de Lázaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Adonias Filho. (1980). *Corpo Vivo* (16ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Agustín, S. (1983). *Confesiones*. (Ceballos., Trad. 10ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Amado, J. (1970). *Capitães da Areia*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Amado, J. (1984). *Tocaia Grande: a face obscura*. Rio de Janeiro: Record.
- Amado, J. (1992). *São Jorge dos Ilhéus* (13ª ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Amado, J., & Adonias Filho. (1965). *A nação Grapiúna*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro.
- Ariosto, L. (2002). *Orlando Furioso* (Cesare Sagre, María de las Nieves Muñoz ed.). Madrid: Cátedra.
- Assis, M. d. (1899). Cenas da vida amazônica. *Gazeta de Notícias*.
- Bachelard, G. (1993). *La Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Balzac, H. d. (2013). *A comédia humana: Estudos de costumes: cenas da vida provinciana* (G. d. Silveira, Trad. 3a ed.). (Vol. 5). São Paulo: Globo.

- Barthes, R. (2007). *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- Bécquer, G. A. (1983). *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Berque, A. (1997). El origen del paisaje. *Revista de Occidente* (189), 7-22.
- Berque, A., & Maderuelo, J. (2009). *El pensamiento paisajero* (M. Veuthey, Trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Besse, J.-M. (2010). *La Sombra de las cosas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Blanco, M. (1996). Lienzo de Flandes: las soledades y el paisaje pictórico *Actas Del Iv Congreso Internacional De La Asociación Internacional Siglo De Oro (AISO)* (pp. 266-274). Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Bluteau, R. (1712). *Vocabulario Portuguez e Latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus.
- Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. (M. Condor, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Boff, L. (1998). *O despertar da águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Borges, J. L. (1989). *Obras completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2006). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calvino, Í. (1990). *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Calvino, I. (2014). *Orlando Furioso: narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*. Madrid: Siruela.
- Carvajal, F. G. d. (1942). *Descubrimiento del Río de las Amazonas*. Bogotá: Prensa de la Biblioteca Nacional.
- Castro, F. d. (1956). *A Selva* (17^a ed.). Lisboa: Livraria e Editora Guimarães & C.^a.
- Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem* (M. Marcionilio, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Cazau, P. (2002). La Teoría del Caos. *AntroposModerno*. Recuperado de http://antroposmoderno.com/antropo-articulo.php?id_articulo=152
- Coelho, J. P. (1969). *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa* (3^a ed.). Lisboa: Verbo.

- Collot, M. (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- Colón, C. (1892). *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*. Madrid: Librería de la Viúda de Hernando y c.^a.
- Corominas, J. (2005). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- Cortés, H., & Gayangos, D. P. d. (1866). *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V*. París: Imprenta Central de los Ferro-Carriles.
- Cortines Torres, J. *Pasión y paisaje. Poesía reunida (1974-2016)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Cruz, R. (1985). *Roteiro para uma tempestade: contos*. São Paulo: Literarte.
- Cunha, E. d. (2000). *Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*. Brasília: Senado Federal.
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media Latina* (M. F. Alatorre & A. Alatorre, Trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (A. L. d. Oliveira, A. G. Neto, & C. P. Costa, Trad.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (S. Rolnik, Trad.). Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Derrida, J. (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1998). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós / I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Durand, Gilbert. (1982) *Las Estructuras Antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología General*. Madrid: Taurus.
- Ferreira, A. B. d. H. (2005). *Novo Dicionário Aurélio: Dicionário eletrônico para rede*. Batel: Positivo Informática.
- Figueiredo, C. (1913). *Novo Dicionário Da Língua Portuguesa*. Lisboa: Teixeira.
- Freijeiro, A. B. (1986). El escudo de Aquiles. *Historia* 16(121), 153-160.

- García, G. A. (2003). Paisaje e Identidad Cultural. *Tabula Rasa*(1), 153-164.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Góngora, L. d. (1982). *Soledades* (John Beverley, Ed. 3ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guerrero, F. (2002). Teorías de la complejidad: un paradigma para el estudio de las organizaciones. *Monografías*. Recuperado de <https://www.monografias.com/trabajos14/teoria-complejidad/teoria-complejidad.shtml>
- Guillén, C. (1989). Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 77-92.
- Guillén, C. (1992). Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 77-92.
- Hall, S., & Gay, P. d. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amarrortu.
- Hatoum, M. (2008). *Relatos de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Heisenberg, W. K. (1985). *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.
- Herder, E. (1996). Teoría del caos *Enciclopedia Herder*. Barcelona: Herder Editorial.
- Hollanda, F. d. (1918). *Da pintura antiga*. Porto: Renascença Portuguesa. Recuperado de <http://ciarte.no.sapo.pt/recursos/biblioteca.html>
- Instituto Antônio Houaiss. (2009). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (Versão 1.0 ed.). Rio de Janeiro: Editora Objetiva,.
- Jauss, H. R. (1991). *Teoría de la recepción literaria. Dos artículos*. Barcelona: Barcanova.
- Jiménez, J. R. (1907). Autobiografía. *Renacimiento, II*.
- Jiménez, J. R. (1917). *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Casa Editorial Calleja.

- Jiménez, J. R. (1970). *Tercera Antología Poética (1898-1953)* (2ª ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jiménez, J. R. (1982). *Espacio*. Madrid: Editora Nacional.
- Jiménez, J. R. (1985). *Platero y yo*. Madrid: Anaya.
- Jiménez, J. R. (1986). *Antología comentada* (Antonio Sánchez Barbudo ed.). Madrid: Ediciones de la Torre.
- Jiménez, J. R. (1990). *Ideología* (Antonio Sánchez Romeralo ed.). Barcelona: Anthropos.
- Jiménez, J. R. (1998). *Segunda Antología Poética (1898-1918)* (Jorge Urrutia, Ed. 2ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Jiménez, J. R. (2006). Poemas Inéditos de Juan Ramón Jiménez. *TONOS*, (12). Recuperado de Revista Electrónica de Estudios Filológicos website: [https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/tintero A Esquela.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/tintero%20A%20Esquela.htm)
- Jung, C. G. (2001). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Jurandir, D. (1991). *Chove nos Campos de Cachoeira* (3ª ed.). Belém: Cejup.
- Jurandir, D. (1994). *Três casas e um rio*. Belém: CEJUP.
- Kant, E., & Larroyo, F. (1999). *Crítica del juicio* (M. G. Morente, Trad. 7ª ed.). México, DF: Editorial Porrúa.
- Kojeve, A. (1990). *L'idée du déterminisme dans la physique classique et dans la physique moderne*. Paris: Librairie Générale Française.
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à semiálise* (L. H. F. Ferraz, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos.
- Kusnet, E. (1987). *Ator e Método* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas.
- Lewis, C. (2009). *Alicia en el país de la maravillas* (G. Montes, Trad.). Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Lorca, F. G. (1994). *Impresiones y paisajes*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lorca, F. G. (1998). *Canciones*. Granada: Comares.
- Machado, A. (1964). *Campos de Castilla*. Madrid: Ediciones Anaya.

- Machado, A. (1995). *Poesía y prosa: Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Maderuelo, J. (2005). *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Mallarmé, S., Campos, A. d., Pignatari, D., & Campos, H. d. (1975). *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Melo Neto, J. C. d. (1992). *Poemas Sevillhanos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Melo Neto, J. C. d. (1994a). *A la medida de la mano* (Á. Crespo, Trad.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Melo Neto, J. C. d. (1994b). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Melo Neto, J. C. d. (1999). *Poemas Pernambucanos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Melo Neto, J. C. d. (2008). *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Melo Neto, J. C. d. (2009). *Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto*. Sibila, 13 (9).
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Moliner, M. (2004). *Maria Moliner: diccionario de uso del español* (4ª ed.). Madrid: Gredos.
- Monteiro, A. C. (1958). *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Murga, J. (Director) & M. Á. Coletto (Director). (2011b). *Francisco de Orellana: el discurrir de un río entre El Dorado y las amazonas [Programa de Radio], Documentos RNE*. Madrid: Radio Nacional de España. 09 octubre.
- Nunes, B. (2000). *João Cabral: filosofia e poesia. Colóquio/Letras. Ensaio*.(157/158), 37-44.
- Padura, L. (1995). *Pasado perfecto*. Ciudad de la Habana: Ediciones Unión.
- Padura, L. (2006). *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, L. (2009). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.

- Padura, L. (2011). *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, L. (2015). *Vientos de cuaresma* (5a. ed.). Barcelona: Tusquets Editores.
- Padura, L. (2016). *La neblina de ayer*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Padura, L. (2018). *La transparencia del tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Pamuk, O. (2011). *Me llamo Rojo*: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Peinado, F. L. (1992). *Poema de Gilgamesh* (2 ed.). Madrid: Editorial Tecnos.
- Perrone-Moisés, L. (2001). *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes.
- Pessoa, F. (1942). *Poesias*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1944). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1946a). *Páginas de doutrina estética* (2ª ed.). Lisboa: Inquérito.
- Pessoa, F. (1946b). *Poemas de Alberto Caeiro* (10ª ed.). Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1972). *Mensagem* (34ª ed.). Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1982). *Livro do Desassossego, por Bernardo Soares*. Vol. I. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1986). *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. (Introdução, organização e notas de António Quadros.). Lisboa: Europa-América.
- Pessoa, F. (1989). *Livro do desassossego: por Bernardo Soares*. (Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense.
- Pessoa, F. (1993). *Álvaro de Campos - Livro de Versos*. (Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa.
- Pessoa, F. (1994). *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Presença.
- Pessoa, F. (1999). *Libro del desasosiego de Bernardo Soares* (Á. Crespo, Trad. 8ª ed.). Barcelona: Planeta.

- Pessoa, F., Lind, G. R., Coelho, J. d. P., & Rosa, J. (1966). *Páginas Intimas e de auto-interpretación*. Lisboa: Edições Ática.
- Petrarca, F. (2000). *Manifiestos del humanismo* (M. Morrás, Trad.). Barcelona: Península.
- Prigogine, I. (1995). ¿Qué es lo que no sabemos? (Trad. Rosa María Cascón). *A parte Rei Revista de Filosofía*, (10). Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AparteRei/>
- Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime* (E. Molina & P. Oyarzun, Trad.). Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados.
- Rangel, A. (1908). *Inferno Verde (Scenas e Scenarios do Amazonas)* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Typographia E. Arraut & Cia.
- Real Academia Española. (1726). *Diccionario de autoridades*. Madrid: Real Academia Española.
- Rivera, J. E. (1993). *La Vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rivero, M. R. (1997). Notas de viaje por Faulkner, Mississippi. *Revista de Occidente*(193), 70-84.
- Roger, A. (1995). *La théorie du paysage en France : 1974-1994*. Seyssel: Champ Vallon.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje* (M. Veuthey, Trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rueda, M. H. (2003). La selva en las novelas de la selva. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIX(57), 31-43.
- Saavedra, M. d. C. (1905). *El hingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Casa Editorial Saturnino Calleja Fernández.
- Sarmiento-Pantoja, T. M. (2010). *A cidade-rio em Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Paper presented at the IX Jornada do HISTEDBR, Belém. IX Jornada Nacional do HISTEDBR, Campinas.
- Saussure, F. d. (1973). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.
- Schnitman, D. F. (2002). *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Serrato, J. C. F. (2003). Desconstruir el plazo: Teoría del Emplazamiento y sujeto postmoderno. In M. Á. Vázquez Medel (Ed.), *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones* (pp. 49-61). Sevilla: Alfar.

- Simões, M. d. L. N. (2006). *Identidade Cultural e Expressões Regionais*. Ilhéus: Editus.
- Sociedad Andaluza de Educación Matemática. (2002). Obra de Kurt Gödel. Recuperado de thales.cica.es website: <https://thales.cica.es/rd/Recursos/rd97/Biografias/08-1-b-obra.html>
- Sousa, H. M. I. d. (1876). *O Cacaolista (Scenas da vida no Amazonas)*. Santos: Typ. a vapor do Diario de Santos.
- Sousa, H. M. I. d. (1988). *Contos Amazônicos* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Presença.
- Teijeiro, M. G., & Tejada, T. M. (1986). *Bucólicos griegos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Todorov, T. (2010). *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações* (G. J. d. F. Teixeira, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Todorov, T. (2013). *Elogio del cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Troyes, C. d., & Riquer, M. d. (1992). *Perceval o el cuento del grial* (M. d. Riquer, Trad. 5 ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Vázquez Medel, M. Á. (1988). *Fernando Pessoa: Identidad y diferencia*. Sevilla: Galaxia.
- Vázquez Medel, M. Á. (2003). La imagen de Andalucía en el espacio literario. *Territorio y Patrimonio: Los Paisajes Andaluces* (pp. 184-191). Sevilla: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- Vázquez Medel, M. Á. (2003). *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*. Sevilla: Alfar.
- Vázquez Medel, M. Á. (2005). *El poema único: estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Diputación de Huelva - Servicio de Publicaciones.
- Vázquez Medel, M. Á. (2009). El poema Espacio, de Juan Ramón Jiménez: Un monumento de la conciencia poética moderna. In E. A. d. Nebrija & A. A. d. P. d. Español (Eds.), *Actas del Congreso Encuentros con Juan Ramón Jiménez* (pp. 62-74). Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español.
- Vázquez Medel, M. Á. (2014). *"Platero y yo", de Juan Ramón Jiménez, y el ideal educativo de Francisco Giner de los Ríos*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- Velasco, A. P. d. C. y. (1715). *El museo Pictórico, y escala óptica* (Lucas Antonio de Bedmar ed.). Madrid: Imprenta de Sancha.

- Veloso, C. (1977). O Índio. On *Bicho* [LP]. Rio de Janeiro: Philips.
- Veríssimo, J. (1946). El crimen del tapuio. In B. Sánchez-Sáez (Ed.), *Primera Antología del Cuento Brasileño*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A.
- Vouillamoz, N. (2000). *Literatura e Hipermedia*. Barcelona: Paidós.
- White, L. A. (1982). *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización*. Barcelona: Editorial Paidós.